



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2010.

Utemeljitelj
KRLEŽINIH DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji
Filozofski fakultet, Osijek
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb

Pokrovitelji
KRLEŽINIH DANA
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost, Zagreb
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem
ISBN 978-953-154-101-5

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU
FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010.

NAŠI I STRANI POVJESNIČARI HRVATSKE DRAME
I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI

Prvi dio
U SPOMEN NIKOLI BATUŠIĆU

Priredio
Branko Hećimović

15 

HAZU

1861 – 2011

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek

ZAGREB – OSIJEK 2011.

Odbor Krležinih dana
Antonija Bogner-Šaban, Nedjeljko Fabrio,
Darko Gašparović, Branko Hećimović (predsjednik),
Stanislav Marijanović, Božidar Šnajder i Zlata Šundalić

Recenzenti:
Nedjeljko Fabrio
Pavao Pavličić

Objavljivanje ove knjige omogućili su Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
i Inka Polić iz Pretorije u Južnoj Africi.

**NAŠI I STRANI POVJESNIČARI HRVATSKE DRAME
I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI**

Prvi dio

U SPOMEN NIKOLI BATUŠIĆU





KNJIŽEVNOST KAO ZAVIČAJ

Prije osamnaest godina s ovog sam mjesta govorio o tomu kako smo Mujičić, Škrabe i ja persiflirali hrvatsku povijest.¹ Bila je to, kako sam tada rekao, *autoanalitička kozerija*, a Tahir Mujičić našao se stjecajem okolnosti u publici, kao *učilo*. Ne sjećam se tko ga je nazvao *učilom* – je li se on sam tako nazvao, je li ga *učilom* nazvao netko iz publike ili s voditeljskoga stola, jesam li ja izgovorio tu riječ – ali se dobro sjećam da je to *učilo* bilo živo i nadasve pričljivo, mnogo zanimljivije od projekcije dijapozitiva, prikazivanja video snimaka ili *PowerPoint prezentacije*.

Tada smo još radili kao *dvojac*. Sudjelovali smo na početku rata u osnivanju *ad HOC cabareta*, glumišno-likovne družine koju je Tahir vodio po Hrvatskoj, Austriji i Italiji, a izvodila je program naših zajedničkih skečeva *Bratorazvodna parnica*. Danas bi se tim našim tekstovima, objavljenima u knjizi koju je priredio Igor Mrduljaš,² moglo prigovoriti da su bili ratna propaganda. Točno, oni su to i bili. Našli smo se u ratu za koji nismo vjerovali da nam se može dogoditi. Kad se počeo približavati, nadali smo se da ćemo mu se ipak nekako izmaknuti. Bili smo sigurni da ga ni drugi neće dopustiti, da će se netko – uljuđena Europa, recimo – umiješati i rastaviti nas prije nego što bude prekasno. Kad su sve nade propale, kad se prešla crta s koje se više nije moglo natrag, znali smo dobro da rat ne smijemo izgubiti. Velike si nacije mogu priuštiti luksuz da izgube i dva velika rata zaredom, jer iz njih izlaze svedene na pravu mjeru, mjeru u kojoj nisu prijetnja drugima, a i njima iznutra ne prijeti urušavanje zbog glomaznosti i nezdrave inercije. Male si nacije, poput naše, koja se brojem stanovnika ne može mjeriti ni s europskim, američkim ili azijskim megalopolisima, a gdje bi onda sa silama i velesilama što vode svjetsku politiku, to ne mogu priuštiti. Male nacije iz izgubljenih ratova više ne izlaze, one u njima netragom nestaju. I zato smo se prihvatili te rabote. I ponovno bismo u istoj situaciji. Nešto promijenjen program, pod naslovom *Zalegnimo, odlaze!*, izveden u Satiričkom kazalištu tada još *Jazavac*, bio je međutim nepotrebno i promašeno prenošenje propagandnih skečeva iz rata u mir, odnosno u primirje, te s nekonvencionalne pozornice na kamionu u konvencionalnu kazališnu kutiju. Predstava više nikomu nije pomagala, malo komu se svidjela, a nama je kao autorima samo naštetila.

Nakon *ad HOC* kabaretske epizode objavili smo godine 1994. knjigu *Dvokrležje ili dva fašnika* u nakladi AGM-a. Podijelili smo i Držićevu nagradu za prvi od tih fašnika, *Ke-*

¹ Boris Senker, *Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest*. U: *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški faultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb 1993, str. 212-218.

² I. Mrduljaš (prir.), *ad HOC cabaret. Hrvatsko ratno kazalište*. AGM, Zagreb 1994.

rempuhovo, operu-pettrizianu vu dva dogoda, a osam spelanja. Opera je, unatoč načelnom dogovoru sa skladateljem Perom Gotovcem, Držičevoj nagradi, pohvalama kritike i našim posve pristojnim persiflažama Krležinih *Balada* ostala neizvedena. Što se pohvala kritike tiče, podsjećam samo na izvrsno izlaganje Velimira Viskovića, također s ovoga mjesta, na Krležinim danima 1995.³

Podijelili smo i dobre i ne tako dobre strane dviju izvedbi – jedne na Tettyeu ponad Pečuha, godine 1993, druge na Opatovini usred Zagreba, godine 2005. – drugaoga teksta iz *Dvoržkrležja*, naime *carskoga i kraljevskoga kabaretno-operetnoga karusela* pod naslovom *Fric i pjevačica*. Supotpisali smo, pseudonimom Baja Bečarac, lutkarski igrokaz *Esekerske guignol etude* za današnje Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku pa potom nastavili pisati svaki za sebe. Dobili smo dosad svaki po još jednu Držičevu nagradu – Tahir za *Babinu gujicu*, ja za (*P*)*lutajuće glumište majstora Krona* – i objavili po nekoliko samostalnih knjiga. Nino Škrabe, koji je prvi krenuo svojim putem te napisao pristojan broj pučkih igrokaza i adaptacija, predsjedavao je žirijem kad je Tahir dobio nagradu, ali nepristrano.

Nego, nisam na ovaj skup pozvan ponovno govoriti o nama, trojici ili dvojici, nego o svojemu samostalnom radu. Krenut ću, stoga, kako se i dolikuje, od početka.

Pisati sam počeo naravno kao pučkoškolac, u Puli. Škola se prvo zvala Centar, pa Moša Pijade, pa je sad opet Centar, a propisao sam u novinarskom *kružoku*. Vodila ga je nastavnica hrvatskoga jezika, gospođa, koju smo dakako morali zvati drugaricom, Zdenka Rogić, temperamentna Trešnjevčanka. Znala je ona i *eksplozirati* na satu, povući kojega jezičavoga momka za kosu pa i odvaliti vruć šamar – što ni tada nije bilo pedagoški – ali nam je znala i itekako zanimljivo pričati o jeziku i književnosti te mimo krutoga i ideološki filtrirana nastavnog programa izabrati i stvari koje su nas mogle zainteresirati i potaknuti na pisanje. Pisao sam u tom *kružoku*, u kojem smo uređivali i *šapirografirani* školski list maštovita imena “Prvi koraci”, i izvan *kružoka* svašta. Recimo *ljubavne* i *rodoljubne* pjesme.⁴ Pa *autobiografiju* po uzoru na dramatičara Branislava Nušića i karikaturista Pjera Križanića. Nušić se, naravno, nalazio u školskom programu, a Križanića nam je, vjerujem, gospođa Rogić predstavila na svoju ruku, jer je umro 1962. godine, pa smo na sastanku novinarske grupe razgledavali njegove karikature i čitali autoironičnu autobiografiju te na kraju dobili zadaću da napišemo stranicu-dvije o sebi. Tu *autobiografiju* objavio mi je – ako me pamćenje dobro služi jer nikakve isječke nisam sačuvao, a dnevnik nikad nisam vodio – dječji prilog pulskog izdanja riječkoga *Novog lista*, preteče današnjega *Glasa Istre*. Objavio mi je taj prilog i onu *ljubavnu* pjesmu, pak sam za prve honorare isplaćene u gotovini i na ruke mogao kupiti nekoliko ulaznica za kino i gramofonsku ploču, *singlicu*, Elvisa Presleya. Pisao sam *detektivske*

³ Velimir Visković, *Coprijama zvertuvani svet*. U: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Druga knjiga. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški faultet, Osijek; Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU. Osijek – Zagreb 1997, str. 80-93.

⁴ Napisao sam zapravo jednu jedinu *ljubavnu* pjesmu. Zvala se, ako se dobro sjećam, *Sunce na ulici*, a bili su u njoj i ovi *nadahnuti* stihovi:

Gledali smo se samo

I to nam je bilo dosta

Dok jednog dana bez nje

Ulica pusta mi osta...

Rimovao sam, u srceparajućem finalu, *sunce* što je svakoga dana *išlo niz ulicu* – s *osmijehom* na ne sjećam se više kakvom, lijepom svakako, *licu*. *Rodoljubne* se pjesme, s kojom sam se gadno namučio, više se ne sjećam. Kao ni mnogih drugih ne osobito časnih radnja, ali to ovdje, kako bi rekli krležijanci, *ne spada na stvar*.

novela i dva puta započeo pisati nešto za što sam si umislio da će biti znanstveno-fantastični roman. Bio je taj moj nedogotovljeni uradak prepun posuđenica, da ne velim onu težu riječ, iz stripova poput *Dan Darea*, koji je 1960-ih izlazio – u boji! – na prvoj i posljednjoj stranici nenadmašenoga “Plavog vjesnika”, i *Prvih ljudi na Mjesecu* braće Neugebauer, prema istonaslovnom romanu Herberta Georgea Wellsa, ili predivne znanstveno-fantastične pripovijesti *Aelita* Alekseja Nikolajeviča Tolstoja, a radilo se u tom *romanu* – dakako u duhu *nesvrstano*sti & *miroljubive koegzistencije* – o dva sovjetska kozmonauta i dva američka astronauta u svemirskom brodu lansiranom prema Plutonu. Nešto su tamo tražili, ali ne znam više što.

Pisao sam u tim godinama i zadaće na zadanu temu – *Umro je drug Gjuro Salaj, Prvi partizanski piloti* i slične – pa za jedan od tih uradaka dobio i drugu nagradu na općinskom ili kotarskom natjecanju. Nagrada je zapravo bila primjerena vrsti i svrsi natjecanja – naliv-pero i tehnička olovka u plastičnoj pernici – a primio sam je, kao i drugi dobitnici, na pozornici tadašnjega Doma Armije, nekadašnjega Mornaričkog kasina, a sadašnjega Doma hrvatskih branitelja, iz ruku admirala Ljube Trute. O njemu tada, razumije se, nisam znao baš ništa, a ono što danas mogu pročitati na raznoraznim internetskim stranicama ne ispunja me ponosom.

Napisao sam na kraju osnovne škole i jedan prigodni skeč za razrednu priredbu uoči jednog od državnih blagdana, ali nekako se ne sjećam smijeha u učionici-gledalištu. Bit će da ga nije ni bilo.

I, da skratim taj dio priče, jednog sam dana, kao *zreli* gimnazijalac, skupio svu tu *makulaturu*, kako je u svojim dječaćkim radovima u ovom gradu govorio Krleža,⁵ spalio je u ložištu kotla za toplu vodu u kupaonici – naime u prvoj polovici 1960-ih, kad se događalo to o čemu govorim, u kupaonicama još nismo imali električne bojlere, nego se u svako godišnje doba pod visokim, uspravno položenim kotlom, kroz koji je prolazio dimnjak te zagrijavao vodu, ložila vatra – pa se obredno oprao u vodi tek malo podgrijanom žarom svojih književnih prvijenaca. Srećom, bilo je ljeto pa je voda u kotlu bila mlaka i bez kratkotrajna plamena što je progutao taj moj kakvoćom i količinom više nego skroman svežanj ispisanih listova niske kalorične i nikakve književne vrijednosti.

Ne kanim dakako pripovijedati o svim ostalim promašajima, koji se danas jednim klikom *miša* nepovratno *dilitaju s harddiska*. Ne bih se upuštao ni u teoretiziranje, a još manje u pokušaj autokritičkog vrednovanja svojih tekstova. Drugi ih pomnije čitaju te u njima i vide više od mene. Sanja Nikčević, Lada Čale Feldman, Milovan Tatarin, Denis Peričić i Leo Ralfolt, primjerice, pa Susanne Karacic, koja se na Zagrebačkoj slavističkoj školi u Dubrovniku inficirala *Fritzspielom* i izabrala ga za temu svojega magistarskog rada, mislim na Sveučilištu u Mainzu.

Rekao bih, umjesto toga, nekoliko posve osobnih riječi o dijelu samostalnih, objavljenih i/ili izvedenih tekstova iz proteklih petnaestak godina, počevši od *Broda* na Malom Lošinj u godinu 1995. do *Podvale Ludosti* 2009. u Splitu. Rekao bih nešto o književnosti i dakako o kazalištu, u koje se nezvan, ali zato ustrajno i na razne načine pačam, kao svojemu zavičajju.

Koliko čovjek treba zavičaj?,⁶ pita se u knjizi *S onu stranu krivnje i zadovoljštine* Jean Améry, rođen 1912. u Beču kao Hanns Chaim Mayer, dijete iz takozvanoga mješovitog braka Židova i Austrijanke, katolkinje. Pitanje si nije postavio dok je imao zavičaj. Postavio si ga je kad je kao bjegunac pred nacistima, poslije i borac protiv njih, i logoraš, morao ilegalno

⁵ Usp.: Miroslav Krleža, *Pogovor iz god. 1928*. U: *Glembajevi. Drame*. Zora, Zagreb 1962, str. 509.

⁶ J. Améry, *S onu stranu krivnje i zadovoljštine*. Prev. H. Sinković. Naklada Ljevak, Zagreb 2009, str. 79. Zahvaljujem Andrei Zlatar Violčić na tomu što me uputila na tu knjigu.

prijeći belgijsku granicu i ostaviti za sobom sve – i zavičaj, i identitet, i osobno ime. *Koliko čovjek treba zavičaj?* pita se, pa odgovara: *onoliko više koliko ga manje može ponijeti sa sobom. Jer postoji nešto poput pokretnog zavičaja ili barem nadomjestak za zavičaj. To može biti religija, poput židovske...*

Nadomjestak za zavičaj može biti i novac...

I slava i ugled mogu nam privremeno zamijeniti zavičaj...⁷

No, sve su to nadomjesci. A zavičaj? Što je s njim?

Rekao bih da je zavičaj sigurnost, nastavlja Améry. U zavičaju sigurno vladamo dijalektikom poznavanja i spoznavanja, vjerovanja i povjerenja: budući da ga poznajemo, mi ga spoznajemo i usudujemo se govoriti i djelovati, jer naše je povjerenje u vlastito znanje i spoznaju utemeljeno.⁸

Ne poistovjećujem se s čovjekom kojemu su ne samo oduzeli pravo na boravak u dijelu svijeta koji mu je do uspona nacional-socijalizma bio zavičajem, nego su mu zavičaj i trajno ukinuli, ubivši onaj duh koji ga je tvorio više nego što su ga tvorili krajolik i arhitektura. Promjena, trajna promjena u ljudima, nekadašnjim susjedima, osudila je Améryja na trajni egzil u kojemu si je 1978. oduzeo život. Za razliku od njega, ja živim i pišem u gradu u kojemu sam i rođen, preživljavajući i proživljavajući njegove promjene. Nikad me nitko iz njega nije gonio; nikad se u njemu nisam osjećao nepoželjnim. Unatoč tomu, imao sam razloga zapitati se s vremena na vrijeme imam li ja zavičaj. I, ako ga imam, gdje je? S kim ga dijelim? Odem li, koliko ću ga ponijeti sa sobom? Hoće li mi dopustiti da mu se vratim?

Pitao sam se o zavičaju prije svega kao dijete iz (ponovno ću reći: takozvanoga) mješovitog braka – Slovenca iz Štajerske i Hrvatice s Banije, koju ni ona, ni njezini roditelji, nikad nisu zvali Banovinom – a rođenjem Zagrepčan. Prvim boravištem bile su mi Šestine, selo na obroncima Medvednice. U blizini su mu popularni restoran *Šestinski lagvić*, gdje sam kao petogodišnjak na nekoj svadbi naučio plesati *rašpu*, pa dijelom obnovljene ruševine starog Medvedgrada, srednjovjekovnoga *burga* kojim su između ostalih velikaša gospodarili i grofovi Celjski te zloglasna Crna Kraljica (zapravo Barbara Celjska, žena kralja Sigismunda), a na kojemu je danas sve zapušteniji *Oltar domovine*, pa nešto mlađi dvorac grofova Kulmer, kojega je *narodna vlast*, nakon što su ga pijani ustaše zapalili, a gramzljivi seljaci razgradili i raznijeli sve što se moglo, oduzela posljednjem nositelju titule, poznatom slikaru Ferdinandu, a danas, obnovljen, pripada veletrgovcu Todoriću, jednom od potomaka Krležina Domaćinskog. Prvih sedam godina proveo sam u štokavskoj obitelji majčinih roditelja – iz kraja u koji je, *nota bene*, intendant Stjepan Miletić poslao bračni par Borštnik da nauči hrvatski⁹ – ali okruženoj kajkavštinom kojom je pak Kalman Mesarić napisao pučku komediju *Gospodsko dijete*. Sljedećih osam godina živjeli smo u Puli, okruženi čakavštinom, lokalnom talijanštinom te jezicima i govorima svih naseljenih naroda i narodnosti bivše Federacije. Pa ostatak života ponovno u Zagrebu, seleći se s jedne obale Save na drugu, svakom selidbom sve bliže središtu grada i zgradama u kojima je moj djed po ocu radio od dolaska u Zagreb 1920. ili 1921. do smrti 1945. Sva su ta mjesta bila dio mojega zavičaja, ali i tada, u šezdesetim i

⁷ Isto, str. 84.

⁸ Isto, str. 88.

⁹ Usp.: Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*. Prir. N. Batušić. Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, Zagreb 1978, str. 71-72.

sedamdesetim godinama prošloga stoljeća, svagda je na njima bilo ljudi kojima su bila još zavičajnija, koji su uz ta mjesta, i samo uz njih, bili vezani mnogo čvršće i trajnije od moje *mješovite* obitelji i mene. Pak sam se zarana, kad bi odnekuda do mene doprle riječi *kuferaši*, *presneti Hrvati* ili *voi lugoslavi*, pitao je li meni i tim ljudima zavičaj zaista isti. Dijelimo li ga ravnopravno? Pitanje se zaoštrilo početkom devedesetih godina prošloga stoljeća, kad sam kao lošu dosjetku ponavljao kako mi je za odlazak u očevo rodno mjesto, Celje, potreban pasoš, a za odlazak u majčino rodno mjesto, Topusko, tenk.

Ne samo rat, nego i druge okolnosti – prije svega razmjerno česte selidbe, rana smrt djedova i baka koji počivaju na grobljima u Celju i Šestinama, rušenje starih kuća u kojima sam proveo djetinjstvo, očev odlazak na sedmogodišnji rad u zapadnu Afriku – pridonijeli su tomu da se za mene i obitelj zavičaj postupno izmjesti iz stvarnoga prostora i vremena u prostor i vrijeme priča, primjerice, o provali Turaka preko hrvatsko-bosanske granice u vrijeme aneksijske krize zbog koje su se, prije nego što se pokazalo da je riječ o glasini što je običan birtijski obračun *njihovih* i *naših* negdje uz nemirnu Granicu pretvorila u ratni sukob, na noge digla tri ondašnja kotara; o Celjskim grofovima i njihovu zakopanom zlatu u tajnim tunelima što su navodno povezivali *burg* na brijegu i palaču u središtu grada; o Veroniki Desiničkoj, mladom grofu Fridriku, nećaku one Crne Kraljice, i njegovu *stolpu*, pod kojim sam gledao i prve spektakularne predstave na otvorenom: *Pod svobodnim soncem*, prema romanu Frana Saleškog Finžgara, i *Hermana Celjskog* slabo poznatoga dramatičara Antona Novačana; o životu na carskim i kraljevskim ratnim brodovima u Puli s kojih je moj djed, topnički dočasnik, pucao po talijanskim gradovima i zrakoplovima, ili na teretnoj lađi *Srbija*, na kojoj je moj otac kao brodski liječnik dva puta preplovio Atlantik; o raznoraznim *karakterima* u Glini, Šestinama i Rugvici, gdje je moja majka na početku Drugoga svjetskog rata službovala kao učiteljica... Trebao je samo korak, pa se taj korak i učinio, da i taj zavičaj sklopljen od obiteljskih anegdota i lokalnih legenda doživi svoju aneksiju, da ga proguta veća i nadmoćna sila – književnost. Tako mi je zavičajem postala književnost, u koju sam se uvlačio nasumice izabranim knjigama s obiteljskih polica, iz škrinja na tavanu i Dječje knjižnice u Puli: Zagorka i Zola, Ilj i Petrov, Maksim Gorki i Stevan Sremac, Karl May i Zane Grey, Jules Verne i Edgar Allan Poe, a iskopao sam, doduše već kao student druge godine komparatistike i anglistike, i dobro skrivano Budakovo *Ognjište*, u Celju dakako, ne u Hrvatskoj. Krleži, kojega čovjek ne može zaobići i da hoće, priveo me podosta nasilno otac, prerano dakako. Bio sam još u pučkoj školi, a on mi je s nekim posebnim patosom, koji mi tada nikako nije bio razumljiv, čitao pjesmu *Nad otvorenim grobom, tužni zbore*. U jednoj je ruci držao plavo ukoričenu knjigu, antologiju, a drugom živo gestikulirao te *na kraju balade* rekao nešto kao: *To je književnost, a sve drugo...* I samo mahnuo slobodnom rukom da ne mora izgovoriti ono krležijansko *...ist einen Dreck wert!*

Zavičaj se, međutim, širio. Upoznao sam ga i razmjerno brzo osjetio ono o čemu i Améry govori: *budući da zavičaj poznajemo, mi ga spoznajemo i usuđujemo se govoriti i djelovati*. I pisati na jeziku ili jezicima tog zavičaja, i izvoditi dramske predstave na jeziku ili jezicima tog zavičaja, i plesati plesove tog zavičaja, i pjevati narodne pjesme tog zavičaja – dodao bih.

Možda je i zbog toga sve što sam pisao, napose nakon što sam prestao pisati kao član *trojke* ili *dvojca* te se ponovno osamio u tom poslu, na poseban način vezano uz prostor i vrijeme. Svime što pišem pokušavam naime u prostor i vrijeme unijeti stanovite promjene, pokušavam, kako se u predgovorima i pogovorima posredno ispričavam gledateljstvu i čita-

teljstvu zbog anakronizama, prilagodbi, konstrukcija i većih odstupanja od činjenica, ispraviti povijesne nepravde i nadoknaditi izgubljene prigode. Vjerojatno sam zbog toga i ostao vezan uz kazalište. Zavičaj se naime može (re)konstruirati i stihom i prozom, ali nema čini mi se potpunijega *simulakruma* zavičaja od njegove izvedbe *uživo* na kazališnoj pozornici. Možda bih stoga, analogno *izmišljanju tradicije* o kojoj govore noviji povjesničari,¹⁰ o svojim tekstovima mogao i morao govoriti kao o *izmišljanju zavičaja* koji će u prostoru i vremenu njihovih izvedaba na određeni način biti stvaran, premda je umjetno stvoren. Uzgred rečeno, nisu se bez razloga ruski emigranti u dvadesetim i tridesetim godinama prošloga stoljeća bavili kazalištem i diljem svijeta osnivali dramske studije u kojima su živom, prisutnom i stvarnom održavali svoju *roдинu*.

Nego, u mom *izmišljenom zavičaju*, da se previše ne udaljim od njega, postoje dvije pokrajine: južna, čakavska i ikavsko-ekavska, te sjeverna, kajkavska i ekavsko-ijekavska. Izmišljao sam ih usporo, a osvrnut ću se prvo na *južnu pokrajinu* u koju sam, počevši s *Domagojadom*, razmjerno često navraćao još u društvu Tahira i Nina. Što se pak mojih samoslanih pohoda na imaginarni jug tiče, počelo je s *Brodom* u Malom Lošinju 1995. Predstavu određenu mjestom izvedbe – *site-specific performance*, rekli bi poklonici neprevođenja engleskih termina na hrvatski – zamislio je, te od mene naručio tekst, redatelj i strastveni jedriličar Radovan Marčić. Zamislio je predstavu kao svojevrsni *hommage*, ako se tako može reći, starom brodu, *vaporu*, što je godinama povezivao Lošinj i Susak, a svatko tko je bar jedanput kročio na neki otok zna da su pristajanje broda uz otočku rivu i njegovo otplovljavanje male svečanosti u kojima sudjeluje cijela zajednica. Brod je jedina stvarna veza otoka s ostatkom svijeta pa njegov dolazak i odlazak bude u čovjeku i znatiželju, i nadu u povratak izgubljene drage osobe, i strah od dolaska neželjenih gostiju, i čežnju za odlaskom u neki bolji kraj, i sjetu zbog toga što nitko nije došao i nikud se nije otišlo. Povezao sam oko dolaska i odlaska naslovnoga *junaka* predstave dvije-tri sentimentalno-komične priče o povratnicima iz Amerike, mornarima, mjesnim *redikulima*, trima pripadnicama, izmišljenoga dakako, ekološkog i antialkoholičarskog pokreta *Zelena akcija – trezvena frakcija*, starim i novim političarima te *malim* otočankama i otočanima koje su pod vedrim nebom na lošinjskoj rivi utjelovile i utjelovili Jasna Bilušić, Nataša Dorčić, Jasna Palić Picukarić, Božidar Boban, Miljenko Brlečić, Ivica Vidović, Lučano Nikolić (*veteran lošinjskog amaterizma*)¹¹ i drugi.

Dok je u lošinjskoj predstavi *protagonist* bio brod, u prvoj pulsčkoj predstavi, ujedno i prvoj predstavi na kojoj sam surađivao s redateljem Robertom Raponjom, *junakom* je postao grad, izgubljeni grad, grad koji je ostao bez tradicije – izuzme li se rad na navozima u brodogradilištu – grad koji je nakon svakoga svjetskog rata bio temeljito *očišćen* od etnički, politički i ideološki *nepodobnih* stanovnika te napučen *podobnima*. Prvo je *čišćenje* i nase-

¹⁰ Usp. E. Hobsbawm i T. Ranger (ur.), *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge – New York 1983.

¹¹ Za proslavu dvadesete obljetnice nastupanja Lučana Nikolića na lošinjskoj amaterskoj pozornici napisao sam, prema trima komedijama o škrcima, Plautovoj, Držićevoj i Molièreovoj, *Ukradenu komediju* u kojoj je slavljениk, razumije se, bio otočki škrtac. Bilo je to krajem osamdesetih godina prošloga stoljeća, u doba već pomalo zaboravljenih nestašica osnovnih potrepa i blokiranja takozvane *stare devizne štednje* pa je u toj komediji devizna štedna knjižica zamijenila ćup i škrinjicu s blagom. I tom bi tekstu zapravo bilo mjesto u ovom dijelu mojega *izmišljenog zavičaja*, ali dva su razloga zbog kojih zapravo nemam o čemu pisati. Predstavu, stjecajem okolnosti, nisam vidio, a rukopis nemam. Osamdesete ne samo da su bile godine nestašice, nego i predinformatičke godine. Pisalo se strojem, u dvije-tri kopije pa su se one i podijelile, a meni ostala mutna sjećanja na likove i situacije te snimak songa *Za sve je Karneval kriv* na CD-u *JAK's Greatest (S)Hits*.

ljavanje obavljeno u dvadesetim godinama prošloga stoljeća, nakon sloma Austro-Ugarske i pripojenja Istre, Zadra i dijela Primorja Italiji, a drugo na mijeni četrdesetih i pedesetih godina, nakon završetka Drugoga svjetskog rata, vojno-političke *međuigre* s vojnom upravom u *Zoni A* i *Zoni B*, a političarima za pregovaračkim stolovima te konačnog pripojenja istih krajeva Hrvatskoj i Sloveniji.

Pula je i u godini praizvedbe *Puliseja*, dakle godine 1998, bila grad bez duše, bez tradicije, bez identiteta, grad starih i oronulih palača i *palazinna* u kojemu je međutim malo tko – uključujući i Roberta Raponju, i mene, i sve sudionike te predstave – mogao pokazati neku kuću i reći: *Ovdje se rodio moj djed...* Bila je Pula k tomu i grad s jednom od najstarijih kazališnih zgrada u državi, nekadašnjom Politeamom Ciscutti, podignutom još 1879, ali već četvrt stoljeća bez svojih glumaca i bez svojega repertoara. Našom sletsko-dramsko-operetno-plesno-lutkarskom revijom *Pulisej*, s podnaslovom *18 anzihtskarti stare Pule*, pokrenuta je, nakon preduge stanke te skupe, u zamisli loše, a u izvedbi više nego *šlampave* obnove zgrade, domaća *proizvodnja* na pulskoj pozornici. I ta se *proizvodnja* odonda nije ugasila, a to mi je drago i važno iz posve osobnih razloga. Nagledao sam se naime kao pučkoškolar i gimnazijalac u tom, Istarskom narodnom kazalištu dobrih i loših, profesionalnih i amaterskih kazališnih predstava, od gostovanja Zagrebačkoga dramskog kazališta s Molièrevim *Mizantropom* u Spaićevoj i Krležinim *Logorom* u Gavellinoj režiji preko Držićeva *Dunda Maroja*, Shakespeareova *Leara*, Krležine *Agonije*, Marinkovićeve *Glorije*, Mihizova *Banovića Strahinje* do Nušićevih komedija, dramatisacija Čopićevih proza u izvedbi ondašnjega ansambla, ali i amaterske izvedbe Sartreovih *Nesahranjenih mrtvaca* u kojima je neka lokalna moćnica prepoznala *rehabilitaciju fašizma* i ishodila zabranu predstave.¹²

A Pulisej? Scenarij se može pročitati u zborniku *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost*,¹³ dostupan je i video zapis predstave. Negdje netko posjeduje i 18 sjajnih scenografskih skica Voje Radoičića, a na njima u maniri naive ili dječjih slika naslikane austrijske ratne lađe, pa Arenu, slavoluk Sergijevaca, bulevar s tramvajem (demitiranim 1934), Giardine, plesnu dvoranu u Mornaričkom kasinu, Monte Zaro sa spomenikom viceadmiralu Tegetthoffu (srušenim 1920) i druge *mansije* na kojima se odvija izmišljen, povijesno nemoguć susret mladoga Jamesa Joycea (Željko Königsknecht) i njegove nevjenčane supruge Nore (Mila Elegović), Iraca koji su posljednje mjesece 1904. i prve mjesece 1905. stjecajem okolnosti proveli u Puli, s mojim djedom Karlom (Franjo Kuhar), Štajercem koji je u istom gradu – istini za volju ne u isto vrijeme, ali predstavom smo ispravili taj bjelodani propust Učiteljice Povijesti – za Velikoga rata bio, rekao sam, topnički dočasnik na bojnom brodu *Arpad* i još nekim lađama. Dakako da u toj reviji, koja je sa svojih 18 slika nadasve slobodno preslikala Joyceov roman o Dublinu i jednom danu u životu Leopolda Blooma, Molly Bloom i Stephena Dedalusa nije bilo nikakve povijesne, a bogme ni biografske istine. I dan njihova susreta bio je nemoguć – Uskrs 1905, kad Nora i James više nisu bili, a Karlo još nije bio u Puli – ali tim više prikladan za skrivenu priču o prihvaćanju i neprihvaćanju života takvim kakav nam je dan. Umjesto faktografije, u toj je predstavi bilo radosti u izmišljanju, donekle i u *reanimaciji*, razglednički živopisne Pule, a razumije se i radosti u umjetničkoj *reanimaciji* pulskoga kazališta.

¹² Isti je tekst i 1952. Vladimir Gerić htio postaviti s *goranovcima* i doživio istu sudbinu. Tada međutim problem nije bila Sartreova navodna rehabilitacija fašizma, nego njegovo prosovjetsko opredjeljenje.

¹³ Zbornik su uredile Ljiljana Ina Gjurgjan i Tihana Klepač, a objavio ga je FF press (Zagreb, 2007).

Neuspjela komedija *Plautina*, izvedena dva-tri puta godine 2003. i neobjavljena, ostala mi je naprotiv u mučnoj uspomeni. Zamisao zapravo i nije bila loša. Robert Raponja i ja nakanili smo Plauta dovesti – ili vratiti, ako ga je netko nekoć onuda već proveo – na scenu Maloga rimskog kazališta u Puli pa tu prigodu, uz svesrdnu podršku Francija Blaškovića, koji je u predstavi sudjelovao kao skladatelj i kao glumac, iskoristiti za propagiranje temeljnih načela njegove Lige za boj protiv turizma. Izvedba je, s jedne strane zbog svojih predugih, neduhovitih tirada, spore i zapetljane ekspozicije i statičnih prizora, a s druge strane neujednačena amatersko-poluprofesionalnog ansambla, površnih priprema i preseljenja u zatvoreni prostor, bila katastrofalna, a publika duboko razočarana. Isprika i Plautovoj sjeni i iznevjerenu gledateljstvu.

Posljednji pohod na jug *izmišljenog zavičaja* izveli smo 2007. i 2008. godine duologijom *Istarskih štorica*.¹⁴ U prvom dijelu prikazali smo *mušku* povijest Istre, odnosno *Hickstriae*, od mitskih Argonauta, Kolhidana, Histra i Rimljana preko Mlečana, Francuza i Austrijanaca do *komunista & turista, bikera & rockera*. Čitao sam sve i svašta – i Orličeve *Štorice od štrig i štriguni*, i turističke vodiče, i *Istarske narodne priče*, i Pietra Kandlera, i Matu Balotu, i Tugomila Ujčića, i netom objavljenu *Istarsku enciklopediju* – ali nisam prepisivao, barem ne doslovno, ne od riječi do riječi. Umjesto toga, uvukao sam se u lik *Povjesničara*, više varijetetskoga konferansjea negoli predavača, te *njegovim* riječima pričao, prepričavao i tumačio povijest Istarskoga poluotoka, nastojeći ostaviti dojam da se taj *nepouzdan priповјedač* i *hi(k)strion* izdašno krijepio ključnim proizvodima hikstarskoga uma, a ti su, naravno, biska i malvazija. Ansambl je razumije se bio jednorodan, muški, a producent Raponjina udruga FERR i Čakavski sabor, Žminj.

U drugom dijelu te duologije *mušku* je povijest zamijenila *ženska* arheologija, a pripitoga konferansjea trijezna i trezvena konferansjerka *Arheologinja* (od milja Gina), koja je jednu za drugom iskapala te na svjetlo pozornice izvodila zaboravljene i podcijenjene žene, odnosno oslobađala njihove *prigušene glasove*. Počela je s mitskom čarobnicom Medejom (Dee), slijedile su carska namjesnica Agripina Mlađa (Pina), pa mučenica Eufemija (Fuma), pa carica Elizabeta (Sissi), a na kraju se tu našla i predsjednica Jovanka (Joe), *živa zakopana*, što i jest njezin aktualni društveni status. Nijednu od predstava, koje su se održavale na najboljem mogućem mjestu, naime pred Arheološkim muzejem u Puli, nisam uspio vidjeti, a tek sam poslije shvatio da sam tim tekstom zatvorio kružnicu oko *južne pokrajine* i priveo kraju *izmišljanje* tog dijela svojega *zavičaja*. Počeo sam s motivom broda i plovidbe, nesvjesno ploveći u brazdi *Arpada* i *Srbije*. S tim sam motivom i završio jer sve te žene – svih tih *5 Top-Hick-Star Girls*, odnosno *5 domaćih žena-(sex)bombi*, što mitskih, što povijesnih, ali jednako izmišljenih – do Istarskoga poluotoka dopijevaju morem, neke i brodom, od Jazonova *Arga* do Titova *Galeba*.

Pinta Nova iliti *Titus Grabantzias diak kak szluga dveh zvuzlaneh szvatov, pripechene vu troyem dogodu po Boriszu Szenker izpelyano i s katastrofum dokonchano*, tekst prai izveden 18. srpnja 1997. u atriju varaždinskoga Gradskog muzeja u režiji Vladimira Gerića te s Ljiljanom Bogojević, Barbarom Rocco, Sunčanom Zelenika, Zvonimirom Kerekešom, Tomislavom Lipljanom i Ivanom Plemićem u glavnim ulogama, stoji na početku *izmišljanja sjeverne pokrajine zavičaja* o kojemu ovdje govorim. U *Puliseju* bilo je zadano mjesto

¹⁴ Primjereniji bi naslov bio *Istarske štorije*, ali sad je kasno. Budem li ikad, u što iskreno sumnjam, objavljivao te tekstove, promijenit ću im naslov.

radnje, a bio sam slobodan u njezinu smišljanju i izboru vremena njezina zbivanja. U *Pinti* su pak i mjesto radnje, i nadnevak, i središnji (povijesni) događaj bili zadani od početka, od prvog razgovora s ravnateljem Marijanom Varjačićem: *Dogod szpelyava se vu Varazsdinu okolu 25. yuryevszka A. D. 1776.*¹⁵ Zašto baš tog dana? Zašto 25. travnja 1776? Zato što je tog dana požar poharao Varaždin. Krivica je pala na nekog dječaka iz mjesta *Sračinec*, koji je zbog toga *dobio 12 batina javno na gradskom trgu, te još 12 u svome selu*, a Varaždin izgubio ne samo više od polovice kuća, koje su za nekoliko godina ponovno sagrađene, nego i status glavnoga grada Hrvatske, koji više nije stekao.¹⁶ Uz požar su se dakako vezale i legende, a prema jednoj od njih, oko koje sam i počeo sklapati *Pintu Novu*, neko plemenito vinsko društvo dva-tri dana nije ni znalo da je požar, koji je poštudio palaču gdje se ono bavljalo, progutao pola grada. Pravilo je, kako i vinska pjesma kazuje, bilo da se pije *dok ne puk-ne zora* pa je vinsko bratsvo dobro zamračilo cijelu palaču, zabravilo se te u miru i *dugoj mračnoj noći* uživalo u piću i nadmudrivanju. Nije ga ometalo ni sunčevo svjetlo, ali ni odsjaj velike vatre.

I to mi je već dalo dosta *štifa* za *pristojno skrojen komad*, ali htio sam još nešto, neki jači lik, pa sretnim slučajem i našao. Redigirajući leksikografski članak o Titušu Brezovačkom naletio sam na podatak da je godine 1776. putovao iz Lepoglave u Zagreb i najedanput je sve sjelo na svoje mjesto, sve mi se *objasnilo*. Ma kakav anonimni dječak iz Sračinca! Brezovački! Tituš, grabancijaš i moralist, gnjevni autor satiričke pjesme *Jeremijaš nad horvatskoga orsaga zrušenjem narekujući*, on je tih dana bio u Varaždinu, na proputovanju, i on je, zgrožen nad raskalašenim životom njegovih *odnarođenih* građana, odlučio ognjem očistiti sjevernu Hrvatsku od te Sodome i Gomore. Dalje je išlo lako. Posuđivao sam ponovno sa svih strana: od Brezovačkoga jezika, fragmente dijaloga te likove *grabancijaša dijaka* i *sluge dveh*, ali ne *zguljenih bratov*, nego *zvuzlanih svatov*, od Goldonija također *slugu dvojice gospodara*, od Beaumarchaisa i Rossinija raspjevanog Figara, od kroničara, povjesničara kulture i autora osamnaestostoljetnoga *bon-tona* podatke o *Pajdašiji od Pinte*, odnosno *Društvu vinskih doktora* grofa Baltazara Patačića i drugim sličnim udrugama, kao i o *navadama* plemenitaša te postupnoj europeizaciji i urbanizaciji života. Pokušao sam, dakako ne *nazbilj*, ispisati jednu neispisanu stranicu naše dopreporodne dramatike. Pokušao sam kazalištu dati komediju kakvu joj je moglo dati naše 18. stoljeće da se nije moralo tući sa siromaštvom i zaostalosti naslijeđenima iz vremena neprekidnoga ratovanja na Granici i neuspjelih urota. Je li mi to, bar dijelom, pošlo za rukom? Nije na meni da o tomu sudim, a i ne mogu. Kritika je hvalila predstavu, ali ja je nisam uspio vidjeti pa ne znam je li i publika bila zadovoljna. Knjiga je 2003. dobila nagradu Katarina Patačić, ali ne mogu procijeniti koliko je oštra bila konkurencija. Žao mi je najviše što su cijeli ansambl i redatelj zdušno radili za nekolicinu ljetnih izvedaba jer se, unatoč najavama, predstava nije prilagodila zatvorenom prostoru i nije dočekala jesen.

Sljedeći korak u osvajanju *sjeverne pokrajine* vodio je dakako u Zagreb. Bio je to poprilično zapetljan korak, bliži posrtanju preko podmetnute noge, a i pripremao sam se za njega dobrim pet godina. Budući da sam ga već jedanput bio opisao, nema potrebe za prepričava-

¹⁵ Boris Senker, *Pinta Nova* iliti *Titus Grabantzas diak kak szluga dveh zvuzlanih szvatov*. Disput, Zagreb 2002, str. 6.

¹⁶ Usp.: *1776. godina – požar uništava grad*. Na: *Varaždin Online – Grad Varaždin – Povijest*. <http://www.varazdin-online.com/grad/povijest/pozar.php> (preuzeto: 16. listopada 2011.)

njem, nego ću posegnuti za odlomkom iz pogovora knjizi *Tercet kabaret*.¹⁷ Evo ga, uz poneko kraćenje i poneki dodatak:

Približavala se godina 1994. – devetstota obljetnica osnutka Zagrebačke biskupije, ujedno i devetstota obljetnica Zagreba, pa smo Tahir Mujičić, Igor Mrduljaš i ja počeli razgovarati o tom da pripremimo svoj, kabaretski pogled na tih devet zagrebačkih stoljeća. Raspravljali smo o svemu i svačemu, o pozornici na kamionu ili teretnoj tramvajskoj prikolici, o poželjnom skladatelju i drugim suradnicima, o glumicama i glumcima, ponajviše pak o tomu tko će sve to i koliko platiti, ali napisali nismo niti retka. I to je, kao i velika televizijska serija na kojoj smo nekoliko godina radili, palo u vodu. Da od svega ostane barem kakav-takav trag, godine 1996. za dvobroj 11/12 časopisa “Republika”, tematski posvećen Zagrebu, sročio sam *Skicu nenapisane historičke tragedije (pardon, farse)* i dao joj, farsi, naslov *Zagrebulje zagrobne*.

Na toj bi skici bilo i ostalo da Teatar &TD u kasno proljeće 1999. nije od redatelja Roberta Raponje i mene naručio kabaretski program za ljetnu otvorenu scenu u dvorištu ispred garderobe i bifea. Dotadašnja ravnateljica Teatra, potaknuta pohvalama kolega kritičara što ih je prijašnjih godina dobila za *Mjesec Alabame* i *Begović-Cabaret*, vjerojatno se nadala učenom kolažu pjesama te proznih, dramskih i feljtonističkih fragmenata o Zagrebu, pomiješanih s primjerenim citatima iz svjetske književnosti, filozofije i sociologije što će ih onda elitno gledateljstvo prepoznati i bilježiti si izvrstan uspjeh na kazališnom testu općega obrazovanja, ali naš je tim imao drukčiji cilj. Bližili su se *oni* izbori, zahuktala se predizborna kampanja, svaki je stranački cigo na sav glas hvalio svoje demokratko kljuse, kao da je prvoklasno grlo iz carske ergele, pa smo i mi odlučili napraviti predstavu o izborima za predsjednika, ali *Društva mrtvih hrvatskih pjesnika*. Ujedno i predstavu u kojoj će publika zbilja slobodno glasovati, da malo *vježba život*. Ponudio sam sinopsis i naslov *Zagrebulje zagrobne* te troje pokojnika (Šenou, Zagorku i Krležu) za predsjedničke kandidate. Sinopsis je prihvaćen, a naslov je odbijen u korist onoga pod kojim je predstava izvođena, *Cabaret &TD*, s obrazloženjem da bi spominjanje groba i zagrobnoga rastjeralo publiku. Kandidatima za predsjednika morao sam pak dodati još jednoga – izbor je pao na Matoša – što me nije usrećilo. U sinopsisu su naime tri ključne pozicije, da tako kažem, bile ovako raspoređene: Šenoa na desnom krilu, Krleža na lijevom, Zagorka u sredini. Matošu sam, ali ne baš uspješno, pokušao pronaći mjesto zanovijetala izvana, s ruba, pretvoriti ga u apolitičnoga marginalca, premda povijesni Matoš to nikad nije bio. U tekstu je tako njegov lik ostao nedorečen, njegova uloga najmanja i najtanja. U predstavi su međutim upravo rubna pozicija i otvorenost lika, koji je zbog toga lakše od ostalih preuzimao i druge uloge, bile njegova prednost. Enes Vejzović, na početku pokusa još student glume, iskoristio je tu prednost pa je, nakon prvoga razdoblja u kojemu je borbeni Krleža Marka Torjanca gotovo redovito dobivao najviše glasova, Vejzovićev naoko nezainteresirani, podrugljivi Matoš sve češće pobjeđivao. Nenavikli na kabaret, gledatelji su čini mi se na početku mislili da moraju glasati za onoga koga su im godinama i godinama prikazivali kao najvećega, ako ne i jedinoga hrvatskog književnika, a poslije se odlučivali za najvećega *grabancijaša* u književnom kvartetu.

Rad na predstavi razlikovao se od uobičajenoga i nije protekao bez nesporazuma. Najsviši stalnim glumačkim jadikovkama zbog toga što im slabi redatelji i još slabiji dramati-

¹⁷ I tu mi je knjigu objavio zagrebački Disput, godine 2008, a citirani odlomak iz pogovora pod naslovom *Na tragu Crne mačke i Grabancijaša* nalazi se na stranicama 188-191.

čari ograničavaju slobodu izraza, predložio sam da ne pišem replike od riječi do riječi nego samo (u trećem licu) sugeriram tko, kad i o čemu govori, a da glumica i tri glumca sami, *iz sebe*, kako to vole reći, improviziraju dijaloge i monologe. Nije išlo. Počeo sam od riječi do riječi pisati što tko i kad govori. Ni to nije sjelo. Činilo im se da tu *ničega nema*, da se *samo nešto pripovijeda*. Malo po malo počeli su, međutim, slobodnije prerađivati te moje skice, križati, mijenjati, dopisivati. Donosio sam im i *obaveznu lektiru*: Krležine, Matoševe, Šenoine i Zagorkine tekstove o Zagrebu. Ubacivali su ih u prizore, postajali sve kreativniji i samostalniji te su recimo dobar dio šestoga dijela, radno naslovljenoga *Od Franje Josipa do Josipa i Franje*, skupno stvorili na pokusima. Na kraju su se razigrali cijelim dvorištem u kojemu je uz njih čak i mala fontana, danas zasuta sitnim šljunkom, bila uvjerljiva u ulozi Manduševca, a vrijeme potrebno za prebrojavanje glasova popunili su svaki za sebe, družeći se s gledateljima. Marko Torjanac skupljao je potpise za postavljanje spomenika Miroslavu Krleži, kojega tad još nije bilo, Adam Končić, i dalje uglađeni August Šenoa, gledateljicama dijelio ruže, komplimente i rukoljube, Enes Vejzović fotografirao se s publikom, Mladena Gavran pokretala *žensko pitanje*. Preseljene na pozornicu, u zatvoreni prostor, *Zagrebulje* su izgubile prvotni kabaretski *štih*, ali su i dalje uspijevale komunicirati s publikom, napose mladom, i dobile na tempu. Vrijeme im nije naškodilo, dobro su mu se prilagodile i nakon svih promjena na mijeni 1999. i 2000. te nanizale više od sedamdeset repriza. A *Junak* je i ovdje, kao i u *Puliseju*, bio grad, grad koji je još imao i dušu, i tradiciju, i identitet, ali je sve teže disao i sve se teže micao pod gomilom tvarnoga i duhovnoga otpada kojim ga je vrijeme zasipalo.

Pisao sam i druge tekstove. Osobno su mi najvažnija *Tri glavosjeka*,¹⁸ trilogija o *fatalnim* mitskim i povijesnim ženama – Salomi (*Dandy*), Juditi (*Pobjednica Judit*) i Elizabeti Engleskoj (*Gloriana*) – koje su došle glave (barem) trojici muškaraca – Ivanu Krstitelju, Holofernu i Essexu – ali nisu uspjele zavrtiti glavama redatelja i redateljica ni kazališnih ravnatelja i ravnateljica. Na tragu *Crne mačke* i *Grabancijaša* nastao je pak *Fritzspiel*, postavljen u Puli i Zagrebu (2002) te Subotici (2006). Krležu sam kao lik ponovno izvukao na pozornicu u *Podvali Ludosti*. Prazvedbu, s Trpimirom Jurkićem kao *Fritzom, pokojnikom* i Ksenijom Prohaska, kao *Ludosti, besmrtnom*, režirao je 2009. u Foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu Georgij Paro. Uzvanici su na premijeri bila ledeni, a kritičarka “Slobodne Dalmacije” proglasila je tekst i režiju *podvalom publici*. Slaba mi je utjeha to što su i glumački par, i Parina režija, i moj tekst mnogo bolje prošli u susretu s gledateljstvom na Međunarodnom festivalu glumca u Nikšiću 2010. Nije mi isto tako nikakva utjeha ni to što mi je (*P*)*lutajuće glumište majstora Krona* na fingiranoj prazvedbi 2006, jer drugačije tu napola javnu izvedbu ne mogu ni nazvati, neslavno propalo, a u Zrenjaninu je isti redatelj, Robert Raponja, iz istoga teksta 2008. stvorio predstavu koja je sljedeće godine došla i do glavnoga programa međunarodnoga kazališnog festivala u rumunjskom gradu Sibiuu. Predstave bi ipak morale živjeti u svojim kazalištima, za publiku iz svojega užeg zavičaja, a ne za gostovanja i festivale. Kazalištem, da se vratim na početak, možemo koliko-toliko nadomjestiti zavičaj, u kazalištu taj zavičaj možemo i izmišljati, kazalištem ga možemo i zamišljati boljim i ljepšim nego što je (ikad) bio, ali ne možemo i ne bismo smjeli stvarati kazališne predstave za *izmišljeno gledateljstvo*.

¹⁸ Disput, Zagreb 2004.

O RAZLICIMA U KNJIŽEVNOPOVIJESNOJ PROCJENI
DJELA MARINA DRŽIĆA (I RESKRIPCije MARKA
FOTEZA) *DUNDO MAROJE* KOD CREIZENACHA,
CRONIJE, MARCHIORI, KINDERMANN I
BIRNBAUMA

1. UVOD

Moglo bi se reći da povjesničara kazališta i teatrologa u tuzemstvu i inozemstvu ima svih mogućih vrsta – baš kao i ljudi. I to u cijelom spektru između dvaju potencijalnih ekstrema. S jedne se strane nalaze neki izrazito subjektivni (i narcisoidni) autoriteti koji svoju subjektivnost nameću drugima bez korigiranja u kontekstu objektivnih činjenica, bez korekcije koja bi se očekivala uslijed *feed-backa* ostalih kolega, bez korekcije s obzirom na bonton da se u bavljenju tuđom književnošću i kazalištem ne smije biti prestrog, nego naprotiv radije blaži od kolega kojima je predmet istraživanja predmet njihove domaće filologije. S druge pak strane susrećemo stroge faktografe koji u gomili podataka često izgube svoju tezu, nit vodilju i emocionalni sloj rasprave. No, čini se da su subjektivnost i pristranost veći neprijatelji znanosti negoli gola pozitivistička faktografija. Međutim, kada se radi o tekstu starom nekoliko stoljeća, kao što je to *Dundo Maroje*, koji istovremeno egzistira kao tekst s nadopunama, rekonstrukcijama i reskripcijama (najpoznatija je ona iz pera Marka Foteza, hrvatska reskripcija koja je prognana, za sada, s hrvatskih pozornica – iako strane pozornice radije izvode taj tekst negoli rekonstruirani Držićev s dopunama drugih hrvatskih književnika i redatelja),¹ onda se situacija dodatno komplicira. Naime, nameće se pitanje počiva li poziti-

¹ Matko se Sršen (2010, str. 176) čudi (i likuje) što se u zbirci od 18 prijevoda *Dunda Maroja* na strane jezike (ur. Luko Paljetak, Dubrovnik 2008) nalazi 11 prijevoda Fotezove reskripcije – a samo 7 Držića (s *Kombolovom nadopunom ili bez nje*), što je indirektni dokaz superiornosti Fotezova teksta u smislu recepcije na međunarodnom kazališnom tržištu, njegove su dionice na međunarodnoj kazališnoj burzi eto cjenjenije od Držićeva izvornika. Radi se o činjenici pred kojom ne bi trebalo zabijati glavu u pijesak. U tom kontekstu valja podsjetiti i na uspjeh mjuzikla *Dundo Maroje* (tekst Marko Fotez, glazba Đelo Jusić, stihovi Stjepo Stražićić, redatelj Vlado Štefančić) u kazalištu Komedija (od 1972. do sada s preko 500 izvedaba), čime su se obistinile riječi Slobodana Šembere da

tivna ili negativna, odnosno *simpatična* ili *antipatična* kritika i kazališnopovijesna dijagnoza stranih stručnjaka na Držićevu izvorniku ili pak na Fotezovoj reskripciji koja je doživjela tako veliku međunarodnu recepciju da ju je u međuvremenu dijalektički, u fazi antiteze, progutao poslovično neuništivi hrvatski jal (kao da čujem glas: tko li je bio samo taj Bojan Stupica da usudio širiti slavu o hrvatskom Shakespeareu u inozemstvu?)

No, vratimo se gore započetim općenitim pitanjima. Npr. koji to čimbenici mogu utjecati na smanjenu književnoznanstvenu, kazališnopovijesnu i teatrološku objektivnost pri proučavanju djela (stranih) književnosti i kazališta? Smiju li si sveučilišni kazališni povjesničari i teatrolozi dopustiti luksuz pristranosti i sijanja mržnje prema drugim kulturama i nacijama iz svojih osobnih ili potisnutih političkih aspiracija? Smije li progovarati rasizam ili potajna politička osveta, frustrirani postkolonijalizam iz tekstova uglednih znanstvenika iz inozemstva? Jer koliko je god normalno da se duhovi dijele oko velikih stvari i ljudi, neobično je da se rezultati istraživanja mogu toliko razlikovati – što onda opet dovodi u pitanje smislenost i znanstvenost filoloških istraživanja. Da, skandalozni ispadi i zaključci nekog filologa mogu pobuditi interes ostalih znanstvenika za njegov predmet istraživanja – ali smije li jedina zasluga filološke aktivnosti biti pobuda interesa i paradoksalni tip populariziranja slavistike i kroatistike *ex negativo* (dakako, aludiram na Artura Croniju i Jolandu Marchiori)?

U ovom prilogu za zbornik nakon održanog priopćenja htio bih se usredotočiti, nakon ukazivanja na stavove stranih filologa o starijoj, glagoljaškoj hrvatskoj književnosti, na prevelike razlike u procjeni književno- i kazališnopovijesne vrijednosti Držićeva *Dunda Maroja*. Intelektualni je svjetionik ovdje svakako Henrik Birnbaum, koji se poziva i na radove Mihovila Kombola i Heinza Kindermanna (!). Suprotno tome, antipatije prema starijoj hrvatskoj književnosti i prema Marinu Držiću nalazimo kod Wilhelma Creizenacha (ne tako ekstremno kao kod Cronije), Artura Cronije² i Jolande Marchiori. Dalje, budući da u *Leksikonu Marina Držića* ne postoji natuknica *Heinz Kindermann*, ovdje će taj u političkom smislu problematični austrijski kazališni povjesničar biti predstavljen u bitnim crtama kao i njegov pozitivan stav prema Držiću i njegovu (Fotezovu?) *Dundu Maroju*.

2. BIRNBAUM PROTIV CREIZENACHA – A ZA KOMBOLA I KINDERMANN!

Creizenach započinje svoju povijest *srpsko-hrvatske* drame (1901, 1918) tvrdnjom o kulturnoj zaostalosti slavenskog stanovništva na tlu Dalmacije koje nema razvijene vlastite

će to predstavljanje /.../ dum Marinu i baštini biti od veće koristi nego mnogi pokušaji visokih pretenzija a niskih rezultata (nav. prema natuknici Štefančić, Vlado u *Leksikonu Marina Držića*). Isti kazališni mjuzikl stavio sam u kontekst drugih izvedbi *Dunda Maroja*, a napose produkcije na engleskom Nauma Panovskog iz 2004. (Ovdje se zahvaljujem kolegama Borisu Senkeru i Naumu Panovskom na dostavljanju snimke predstave u Washingtonu.) Takve produkcije Držićeva teksta i Fotezove reskripcije usporedio sam glede dominantnih tema i tehnika zabavnog kazališta s izvedbama triju pučkih komada Ferdinanda Raimunda. Rezultate komparacije v. u Uvanović (str. 9-26).

² Usp. Delbianco (str. 25-54). Uistinu je, blago rečeno, kapriciozno, da filolog Cronia između ostaloga kritizira i rimske pape koji su podupirali rad Ćirila i Metoda! M. Tentor je u radovima o hrvatskom glagoljaštvu dijagnosticirao Cronijin *šovinizam i mržnju za Hrvate*. (str. 34). Također, dakovačkog biskupa Strossmayera Cronija je nazivao panslavenskim *fanatikom!* (usp. str. 35). Ne samo da tu iz Cronije progovara neznanstvenost, nego i nekulturno ponašanje.

srednjovjekovne književnosti i time negira postojanje hrvatske glagoljaške književnosti.³ *In Dalmatien beginnt die Einwirkung des italienischen Dramas schon um das Jahr 1500, früher als in irgendeinem anderen Lande. Die slawische Bevölkerung, die politisch von der venezianischen Herrschaft abhängig war und in deren eigener Sprache die mittelalterlichen Literaturgattungen nicht entwickelt waren, eignete sich die Kunstform der sacra rappresentazione an, als diese Form in Italien den Höhepunkt ihrer Entwicklung schon überschritten hatte*⁴ (str. 472). Birnbaum korigira Creizenachove iskaze u tekstu *Ragusa revisited* (str. 346) ističući da osim talijanskog utjecaja postoje i autohtoni obrasci kao i bizantski izvori: *Of the main dramatic /sic!/ genres enumerated, the liturgical play, while having a counterpart in, and being greatly influenced by, the Italian sacre rappresentazioni, can be traced back to indigenous models as well as to Byzantine sources. /.../ Pozivajući se na Mihovila Kombola (prevodeći ga na engleski!) i Heinza Kindermanna (čovjek koji je zbog svog podrijetla bježao pred nacistima – poziva se i na istraživanja bivšeg, uspješno denacificiranog nacista?), Birnbaum ističe ukorijenjenost liturgijskog igrokaza u autohtonoj slavenskoj srednjovjekovnoj tradiciji: *Of the various dramatic genres that flourished in Dalmatia and Dubrovnik during the Renaissance, clearly the liturgical play had deep roots in a local Slavic tradition from the Middle Ages. /.../ The Dalmatian liturgical play in the Slavic vernacular originated in the northern part of Dalmatia, in and around Zadar, where a prior Romance population, while exposed to various influences from Byzantium and Rome, had been largely Slavonized already in the twelfth century. No, vratimo se ponovno Creizenachu koji u raspravi o Robinji Hanibala Lucića ne smatra da su za nedostatni razvitak drame kriva turska osvajanja (on ih i ne spominje!), nego su navodno talijanski uzori bili navodno prejaki: *Eine Weiterbildung dieser Richtung, die das serbo-kroatische Drama auf ähnliche Bahnen geführt hätte wie das spanische und englische, war schon durch den übermächtigen Einfluß der italienischen Vorbilder ausgeschlossen, so daß die nationalen Traditionen, die in der volkstümlichen Epik einen so bewunderungswürdigen Ausdruck fanden, für das Drama ungenutzt blieben* (str. 474).**

Naravno, za Creizenacha je i Marin Držić puki oponašatelj talijanskih uzora i manira koji rabi *istrošene trikove* (usp. str. 479-488), pri čemu samo povremeno lokalni kolorit uspijeva uzdići Držićeva djela iznad šablonskoga. U tome pogledu, Creizenach je zapravo preteča negativne kritike Artura Cronije i njegove učenice Jolande Marchiori. Međutim, u istom tekstu Creizenach ipak napušta svoju rigidnu konstrukciju o jednoznačnom, jednosmjernom i isključivom utjecaju talijanskih uzora na Držića (i Nalješkovića) te u slučaju kratke lakrdije u stihu ukazuje na njezinu sličnost s lakrdijama srednjovjekovnoga stila u ostalim europskim zemljama: *Die Stücke dieser Art, die Nalješković und Marin Držić verfaßten, zeigen manche Berührungspunkte mit den Schwänken mittelalterlichen Stils, wie wir sie im 16. Jahrhundert in Frankreich, in Deutschland und überhaupt in fast allen europäischen Ländern fortlebend finden. In Italien fanden wir diese dramatische Gattung weniger ausgebildet als anderwärts und es muß fraglich erscheinen, ob auch auf diesem Gebiet italienische Anregungen nach Ragusa hinunterwirkten, oder ob dort vielleicht das Possenspiel durch die internationale Kunst der Spielleute schon früher eingebürgert wurde* (str. 478). Vidimo da Creizenach napušta ideju o robovskom, automatskom naslanjanju Dubrovčana na talijanske uzore te dubrovačku dramsku

³ Na sljedećem linku je popis najvažnijih hrvatskih glagoljaških tekstova: <http://www.croatianhistory.net/etf/pretis.html>. Moglo bi se reći da je šteta što u Creizenachovo vrijeme nije bilo interneta!

⁴ Budući da je tekst izvornika na njemačkom i engleskom lako razumljiv svakome s prosječnim poznavanjem oba jezika (ne radi se o kompliciranim teorijskim tekstovima), ovdje se odustaje od prijevoda citata na hrvatski jezik.

produkciju sagledava u širem europskom kontekstu. Komiku iz Držićeve *Novele od Stanca Creizenach* prepoznaje kao nešto već viđeno u jednoj nizozemskoj i francuskoj lakrdiji: *Daß der geprellte Bauer ein alter Mann ist, der durch ein Verschönerungs- und Verjüngungsmittel die Gunst seines Weibes gewinnen möchte, aber anstatt der angeblich wundertätigen Salbe mit schwarzer Farbe angestrichen wird, ist eine komische Situation, die uns schon in einem niederländischen und in einem französischen Possenspiel begegnet ist* (str. 480). Međutim, književni motivi su, kao što je u međuvremenu prihvaćeno, opće antropološke situacije i konstelacija koje će se uvijek iznova ponavljati, vrlo često u vrzinom kolu smiješnih gluposti – i to bez nužne potrebe za kopiranjem slučaja koji su se već dogodili, takve situacije izviru same po sebi, nevezano za pojedinačne geografske točke. Konačno, Držićeva Negromanta Creizenach vidi u dvostrukom svjetlu. S jedne je strane prolog s Negromantom nalik na iste talijanske slučajeve u kojima takav prolog ima karakter *samostalnog komičnog solo-izlaganja* (str. 489). Ali, s druge strane, isti Negromant nije hvalisavac i varalica kao kod talijanskih komediografa, nego raspolaže *stvarnim čarobnjačkim silama, a to je slučaj na koji smo naišli još samo u grčkoj komediji Demetrija Moschosa* (str. 490). Time se Creizenach pozicionira u kontinuumu između procjene da je Držić talijanski epigon i procjene da se neki elementi njegova stvaralaštva mogu sagledati u kontekstu šire europske dramske povijesti. Takvog Creizenacha Henrik Birnbaum ne citira i ne poziva se na njega.

3. JOSEF MATL – INOVACIJA JE POGREŠKA ILI OBOGAĆENJE?

Germske *antipatije* nastavlja Josef Matl 1969. u radu *Lik Tudeška u komediji »Dundo Marije« Marina Držića* tvrdnjom, koja istovremeno dovodi u sumnju njegovu objektivnost u smislu može li bilo koji dramski lik biti *književnom pogreškom*, a ta je da lik Uga Tudeška vrsta *literarne pogreške*. Držić je taj lik htio ili navodno trebao oblikovati kao *Landknechta*, ali je na kraju ispao lik rasipnog bogataša. No, zašto bi Držićev Ugo Tudešak morao biti obični dramski tip? Zar ne smije biti dramski lik koji ispada iz okvira zadanog kazališnog tipa? Nije li zapravo Držićeva pogreška zapravo književna poslastica? O kakvoj bi to izvornosti moglo biti riječi kada bi se kazališni pisci uvijek držali zadanih okvira dramskih tipova? Čini se da je i kod Matla presudna u procjeni Držićeva djela bila predrasuda i kao i potreba da *zanovijeta*. S obzirom na lik Hrvata u njemačkoj književnosti, o čemu govori Marijan Bobinac (2010, str. 409), mogli bismo govoriti o gigantskim pogreškama i stereotipovima koji pozivaju na mržnju (*pripadnik krvoločne, barbarske soldateske; bezobzirni, ali naivni pljačkaš; fanatični pristaša katoličanstva i habsburškog cara*). Držićev Tudešak, s druge strane, poziva na smijeh – iako je možda posrijedi *literarna pogreška*. Za primijetiti je da bolje mišljenje o Držićevu Tudešku ima Rosa Taranto u svojem padovanskom diplomskom radu pod naslovom *»Dundo Maroje« di M. Darsa* (1951), što je vidljivo iz proučavanja Sofije Zani: *Lik Uga Tudeška, Plautova milesa, Držić je obogatio* (istaknuo Ž.U.) *novim elementima: on je stranac koji zamuckuje i psuje na svom jeziku* (str. 789). Dakle, komedijski tipovi postali su karakteri, pa i Ugo Tudešak. Zašto je to smetalo Matlu?

4. O HEINZU KINDERMANNU (MALO VIŠE) I NJEGOVU STAVU O MARINU DRŽIĆU I NJEGOVU (FOTEZOVU?) DUNDU MAROJU

Creizenachove i Matlove antipatije pretvaraju se u simpatije kod Heinza Kindermanna (1894-1985). Ali pozor: to može za sobom povući i negativne konotacije – jer radi se o bivšem nacistu! Možda je i to razlogom da urednici *Leksikona Marina Držića* nisu ni planirali (valjda ga nisu slučajno zaboravili!) natuknicu o ovom politički problematičnom teatrologu i povjesničaru europskog kazališta, članu Austrijske akademije znanosti u Beču, čijih 19 naslova posjeduju knjižnice Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (rezultat online-pretrage), k tomu i 10 svezaka gigant-projekta *Theatergeschichte Europas* (1957-1974). Prije nego li vidimo što je on napisao o Marinu Držiću, neka mi bude dopušteno na ovom mjestu nadopuniti *Leksikon Marina Držića* odgovarajućim tekstom. Radi se o rođenom Bečaninu koji je studirao germanistiku, romanistiku, skandinavistiku i filozofiju te poživio 91 godinu života. Njegovu primarnu ideološku i političku mrlju predstavlja članstvo u Hitlerovoj stranici od 1933. godine kao i oportunitizam pri suočenju s nacionalsocijalističkim manipuliranjem njegovim tekstovima koje je unatoč brojnim partijskim izmjenama autorizirao (objašnjenje: strah za život četvero vlastite djece i strah od otkaza).⁵ Njegove publikacije u vremenu od 1933. do 1945. uistinu su obilježene nacističkim rasizmom i primitivnim tumačenjem odnosa između nacionalne kulture i biološke komponente naroda.⁶ 1939. godine tiskana je knjiga čije autorstvo on potpisuje pod naslovom *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*, a u kojoj je analizirao i navodni *židovski utjecaj* (nacistička teorija zavjere!) na glavnu bečku kazališnu kuću. Međutim, nakon Drugoga svjetskog rata Kindermann je uspio dokazati da je nacistički Rosenbergov ured mimo njegove volje mijenjao dijelove te knjige. Dokaz je imao podršku Margret Dietrich, koja je 10. listopada uputila pismo Heinrichu Schnitzleru, sinu Arthura Schnitzlera (Dokumentationarchiv des österreichischen Widerstandes, br. 15948/17). Povjerenstvo za *denacifikaciju* (iliti na engleskom *re-education*) Kindermanna je klasificiralo kao čovjeka *bez nacističke krivice*. Margret Dietrich je svjedočila o njegovom plemenitom duhu i punom respektu za individualnost svakog studenta. Kindermann je bio utemeljitelj Grillparzerova foruma kao i institucije posvećene slavnom redatelju židovskog podrijetla Maxu Reinhardt, a to je Max-Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte u Salzburgu. Utemeljitelj je i Instituta za istraživanje publike pri Austrijskoj akademiji znanosti. Svakako, mnogi doživljavaju Kindermannov poslijeratni znanstveni angažman kao kompenzaciju za ponašanje u nacističkom režimu – ali mnogi slični njemu su poslije rata svoj nacizam na stanovit način još produbili i maskirali. Za razliku od njih, Kindermann je pokazao i dokazao sposobnost za žaljenje – suprotno dijagnozi i tezi Alexandra Mitscherlicha iz 1967. godine o raširenoj nesposobnosti za iskazivanje žaljenja zbog nacističkih zločina.

Kad je riječ o njegovoj kazališnoj povijesti Europe u 10 svezaka, mora se istaknuti da njegov posljednji svezak iz 1974. (o naturalizmu i impresionizmu) nije autorski, za razliku od prethodnih, nego urednički. Dobra strana ovog sveska jest da su iz prostora bivše Jugo-

⁵ Podnevne vijesti austrijskog radija od 3. listopada 1985. sadrže osvrt o Kindermannu povodom njegove smrti, uz sudjelovanje njegove nasljednice na tadašnjem bečkom Institutu za teatrologiju Margret Dietrich (a u sadašnje vrijeme proširenom kao Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft), cijeli program na sljedećem linku: http://www.mediathek.at/projects/journale/htdocs/popup/popup_media_manager.php?fileId=1158950

⁶ Usp. Richter / Hill-Zenk, str. 255 i d.

slavije izdvojena tri poglavlja napisana od strane domaćih stručnjaka: o stanju u Hrvatskoj je pisao Slavko Batušić, o slovenskom kazalištu Filip Kalan Kumbatovič, a o Srbiji Alojz Ujes. Robert K. Sarlos 1976. u svojoj recenziji knjige ovo srpsko poglavlje smatra najlošijim zbog pukog gomilanja činjenica. Međutim, Sarlos se čudi i tome da postoji poglavlje o turskom kazalištu, a ne postoji poglavlje o židovskom kazalištu⁷ u Europi: *Inexplicably, Turkey is included, but the Yiddish and Hebrew theatrical tradition which flourished in Rumania, Russia and Poland is omitted (the Habima was treated on one page of volume nine, but Goldfaden, Gordin, Peretz and Hirschbein are ignored)*⁸ (str. 223).

No, vratimo se u Kindermannov autorski svezak o kazalištu renesanse iz 1959. godine i dijelu teksta o Marinu Držiću, očito pisanom u jeku silne međunarodne kazališne recepcije Fotezove inačice teksta *Dunda Maroja*. Nakon uvjerljive filološke analize i interpretacije i samog teksta drame, koji mnogi strani kritičari izbjegavaju u svojim izlaganjima, Kindermann u zaključku iznosi samo hvalospjeve Držiću, kojeg stavlja uz bok velikanima kao što su Lope de Vega, Shakespeare, Molière i Goldoni:

Zu allen Szenen der aus den Situationen sich ergebenden Tragikomik kommt hier oft noch eine Sprachkomik voll der unfehlbaren Wirkung, wenn all diese wunderlichen Gestalten aus Dubrovnik in Rom einander erst italienisch anreden und dann als Landsleute erkennen. /.../ Die herbe Komik aber wickelt sich mit einer derartigen Rasananz und mit derart klugem Fugenspiel des Ineinanderübergreifens von kontrastierenden Entsprechungssituationen ab, daß für die Inszenierung die Doppelposition der Straßendekoration zum Ausgangspunkt für eine ganze Kette von komischen Kontrastszenen wird. /.../ Man mag auch viele Einzelzüge entdecken, die von Plautus und von der italienischen Renaissance-Komödie aus der Ära der Commedia erudita, besonders von Ariosto und Aretino, herkommen: das Neue und eigenständig-Südslawische überwiegt doch auch dort, wo das Mosaikartige des Szenengefüges sichtbar wird. Hier ist vor allem Sozialkomödie, Charakterkomödie und Intrigenkomödie zu einer Einheit verschmolzen, in der jedesmal wieder das versöhnende Lachen über alle Abgründigkeiten und Melancholien siegt. Damit aber wurde nicht nur dramaturgisch, sondern auch szenisch etwas geschaffen, das in die Zukunft weist. Selbst die überaus originellen Dienergestalten von Držić sind weit aus dem Typologischen ins Einmalige gehoben, verlangen also auch vom Darsteller die Herausarbeitung dieses Charakteristisch-Einmaligen, das keineswegs nur im Lokaltypischen liegt (str. 418).

⁷ Usp. npr. http://en.wikipedia.org/wiki/Yiddish_theatre i http://en.wikipedia.org/wiki/Habima_Theatre.

⁸ Čovjek bi mogao pomisliti da je u Kindermannu čučio stari nacist koji se nakon holokausta nije želio prisjetiti da je postojala snažna tradicija židovskog kazališta na jidišu u istočnoj Europi. Međutim, i sama Država Izrael je potiskivala jidiš na račun hebrejskog jezika. Prije dolaska nacista na vlast literaturom i kazalištem na jidišu bavili su se Fritz Mordechai Kaufmann (1919) i Alexander Eliasberg (1920), a nakon Drugoga svjetskog rata Herbert Freedman (1964), kojeg je Kindermann možda mogao zamoliti da napiše poglavlje o židovskom kazalištu u razdoblju naturalizma i impresionizma. Nadalje, za preporučiti je zbornik radova o židovskom kabareu u Beču 1890-1938, koji je uredio Hans Veigl (*Luftmenschen spielen Theater*, Beč 1992). Popularnim židovskim kazalištem u Berlinu bavio se je i berlinski germanist Peter Sprengel (specijalist za Gerharta Hauptmanna), i to u knjizi *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*, Haude & Spener, Berlin 1997.

5. UKRATKO O ANTIPATIJAMA CRONIJE I MARCHIORI TE O OBJEKTIVNOSTI TALIJANSKIH DIPLOMSKIH RADOVA

Kao što sam već spomenuo, Creizenach 1901. negira postojanje razvijenih hrvatskih srednjovjekovnih žanrova te ignorira hrvatsku narodnu čakavštinu kao hrvatski književni jezik – a na toj hrabrosti mogao mu je pozavidjeti i Arturo Cronia. U biti, Creizenach se djelomice može shvatiti kao preteča Artura Cronije po negativnom stavu prema stanju razvijenosti južnohrvatske književnosti. No, pogledajmo sada koliko antipatije prema hrvatstvu ima kod Cronije i njegove učenice Marchiori. Antun Pavešković u svom osvrtu na knjigu Valnee Delbianco *Talijanski kroatist Arturo Cronia* 2004. ne može prešutjeti ono što se sluti između redova što ih je Cronia napisao o starijoj hrvatskoj književnosti i Marinu Držiću: *Sve ono što je u istočnojadranskoj pisanoj kulturi bilo netalijansko, unaprijed je proglasio bezvrijednim. Doduše, ni samo talijanstvo hrvatskih žala nije prošlo osobito sjajno, budući da je Cronia u njemu nalazio tek bližedi, nebitni i nevrjedni odraz apeninske matice. Dakle, hrvatska književnost i kultura južnih krajeva posve je nevrjedna, a i ono nešto mrvica sumnjive vrijednosti palo je s talijanskoga stola.* Iz erudite Artura Cronije, podrijetlom Zadranina, progovarali su stanoviti postkolonijalistički iredentizam i kroatofobija, *sav se njegov životni žar može iščitati iz kolonijalne frustracije s gubitka zavičaja*, umjesto znanstvenosti u pristupu književnom djelu Marina Držića dominirala je očito *neurotiziranost nacionalno-političkim opsjenama* (isto). Pavešković ističe: *Cronijina tragična krilatica glasi: poznavati da bi se mrzilo.* Ako Talijan protjeran iz Zadra (zbog kolektivne krivice fašizma i nacizma protjerivani su nakon Drugoga svjetskog rata i Nijemci, i to njih 12 milijuna, ali se ne usude, valjda, zaboraviti razlog njihova protjerivanja uz konsenzus Saveznika i dogovor na Konferenciji u Potsdamu) tako piše u svojim radovima o povijesti hrvatskog kazališta i književnosti, možda je i donekle razumljivo. No, zašto je studentica Artura Cronije Jolanda Marchiori (rođena 1919. u Padovi) nastavila stopama svojega učitelja? Zato jer je takav stav u tadašnjoj Italiji bio politički korektan (a očito je prihvatljiv i u sadašnjoj talijanskoj javnosti kojoj teško pada smanjenje intenziteta televizijskih odašiljača koji još uvijek, stanje travanj 2011., ometaju prijam hrvatskog televizijskog programa na hrvatskoj obali i otocima)? Na Marchiorin niz književnoznanstveno promašenih teza te njihovih osporavanja u reakcijama Franje Švelca upozorava Maria Rita Leto u uspješno sastavljenoj leksikonskoj natuknici *Marchiori, Jolanda* u *Leksikonu Marina Držića*. Isto vrijedi i za izvrsno napisanu natuknicu Valnee Delbianco *Hrvatsko-talijanske polemike* u istom leksikonu.

Na kraju osvrta na talijanske antipatije i ambivalencije htio bih proanalizirati natuknicu Sofije Zani *Talijanski diplomski radovi o M. Držiću*. Radi se o dvanaest diplomskih radova koji opsegom variraju od 80 do 270 (opseg doktorskih disertacija!) stranica, obranjenih od 1945. do 1957. godine. Diplomski rad studentice Wally Bottaro iz 1945. završava priznanjem da je *potraga za utjecajima na Držićevo stvaralaštvo uzaludna, jer je preuzimao samo »najbolje od najboljega«* (str. 786)? Dalje, u diplomskom radu studentice Jole Dacome (1948) se nakon uvodnog pozivanja na teze Artura Cronije ipak priznaje nakon usporedbe Držićeva djela i talijanskih *uzora* sljedeće: Gellijeve inovacije Držić *uspijeva inkorporirati bez tragova nasilja ili nedosljednosti* (str. 787). Dacome uspoređuje Držićeva *Skupa* s djelom A. F. Grazzinija *Opsjednuta* (1561) te dolazi do sljedećeg zaključka, kako ga prenosi Sofia Zani: *Dijalog istih tih Držićevih likova, po mišljenju autorice, jest »spretniji, brži, sočniji, manje prostački«.* U nastavku rada analizira se *Držićeva umj. vještina i jezik. Zaključuje se da je*

za njega škrtoš samo književni motiv kojemu pristupa s lakoćom, kao poticaj za komediju, no ona nastaje iz dvosmislenih situacija, zapleta i dosjetke. Držić u potpunosti poznaje tajne komičnoga, igre riječi i zvukova, pa spontanost i tečnost jezika, koje se isprepleću sa živahnošću mjesnoga govora, čine to djelo originalnim (str. 787). Studentica Franca Manzini bavila se u radu obranjenom 1950. godine Držićevom *Hekubom* te došla do sljedećeg zaključka: *Dakle, više nego prijevod, Držićevo je djelo slobodna interpretacija Dolceove drame, a ono što je ispustio približava ga Euripidovu tekstu. Nedvojbeno je Držićeva zasluga što je, posvetivši se žanru koji je u to doba bio smatran »najvišim književnim žanrom«, ponudio slav. varijantu jednoga od najljepših djela antičke grč. književnosti* (str. 787-788). Dalje, u diplomskom radu Jolande Infantino o Držićevu djelu *Tripče de Utolče* iz 1951. godine ističe se Držićeva sličnost s Aretinom, i to: *sposobnost da iz stvarnoga života izabire tipične likove, zatim živahnost i svježina u predstavljanju, oštroumnost u poetiranju, spretnost i lakoća s pomoću kojih na scenu dovodi likove pune života*. Zaključak ovog diplomskog rada laskav je za dubrovačkog komediografa: *Držić je uspio oslikati nov i životopisan ambijent i plastičnim prikazati izvanredno bogatstvo tipova i karaktera Dalmacije, u kojoj se miješaju ljudi i rase* (str. 788). Da zaključim: čak i kada se talijanski diplomanti uvodno pozivaju na tezu svog učitelja Cronije o dubrovačkoj književnosti kao pukoj imitaciji talijanske književnosti (iz teksta *Il Cinquecento nella letteratura serbo-croata in Dalmazia*, 1945-46), tijekom analize i interpretacije tekstova većinom zapravo dolaze do dokaza o Držićevoj originalnosti i autentičnosti dubrovačke književnosti u kontekstu europske renesanse.

6. ŠTO JOŠ NIJE REČENO O BIRNBAUMU (A TREBA SPOMENUTI PRIJE KRAJA)?

Neka mi prije zaključka bude dopuštena jedna korekcija / nadopuna natuknice (autor Milovan Tatarin) o Henriku Birnbaumu u *Leksikonu Marina Držića*, gdje stoji sljedeći iskaz: *Ponovio je tvrdnju Wilhelma Creizenacha (Povijest novije drame / Geschichte des neueren Dramas, II, 1901) o posebnosti Grižule, svojevrsne prefiguracije Sna ivanjske noći ([A] Midsummer Night's Dream) Williama Shakespearea*. Moguće da je to Birnbaum bio tvrdio u nekim ranijim tekstovima. Međutim, on tvrdi u tekstu *Novgorod and Dubrovnik. Two Slavic city republics and their civilizations* da su i Držić i Shakespeare vjerojatno crpili gradivo iz istoga književnog uzora: *Born just over a half century earlier than Shakespeare and familiar with Italy from his student years in Siena, Držić apparently drew largely from the same literary sources as did, in some of his plays, the great English writer, whatever his true identity* (str. 387). Isto je već bio rekao u tekstu *Regusa revisited: Moreover, it has been suggested by some scholars that Shakespeare in writing his play used an unknown Italian source which may have served as a model for Držić* Plakir (str. 353). Zanimljivo je usput primijetiti da je teza o mogućem jednom zajedničkom uzoru za dvojicu komediografa poprilično atraktivna: primjenjuje ju i Luigina Cappellari u diplomskom radu o Držićevu *Džuhu Krpeti*. Dubrovačka komedija ima sličnosti s dramom *Pelagrilli* Ascanija Cacciacontea, koja je tiskana šest godina nakon Držićeve smrti. Stoga autorica iznosi pretpostavke *da je Držić poznao to djelo prije no što je objavljeno ili su obojica autora imala na umu kao predložak neku neobjavljenu komediju sienske škole, izgubljenu ili samo izvođenu* (Sofia Zani, str. 789). Konačno, i Albert Bates Lord (usp. tekst natuknice koji je napisala Lada Čale Feldman u *Leksikonu Marina Držića*) napominje *da su te dodirne točke* (između *Plakira* i *Sna ivanjske noći*, op. Ž.

U.) *posljedica zajedničkoga europskoga duhovnog naslijeđa, a ne izravnih doticaja*. Istoga je mišljenja bio i naš anglist Josip Torbarina (usp. tekst leksikonske natuknice koju je napisao Tomislav Brlek).

Uz ovu korekciju / nadopunu htio bih dati još samo kratki komentar na Birnbaumovu podnožnu bilješku br. 7 na stranici 343. teksta *Ragusa revisited*. Birnbaum ovdje ukazuje na prastari dalmatinski jezik⁹ (ilirsko-vulgarnolatinski), koji je uz hrvatski štokavski i čakavski dijalekt, zatim književni latinski te mletački dijalekt talijanskoga bio u uporabi na nekim mjestima na hrvatskoj obali i na nekim jadranskim otocima. Uistinu, zahvaljujući genetskim mješavinama podrijetlom heterogenog stanovništva na hrvatskoj obali moglo je doći do briljantnih ljudskih proizvoda i intelektualnih vrhunaca. Da je slučajno postojala *čista rasa* koja se miješala sama sa sobom, posljedična degeneracija bi vjerojatno bila onemogućila ono što Birnbaum naziva dubrovačkim doprinosom svjetskog dramskog književnosti. Konačno, ovaj tip višeslojnog multikulturalizma u svim tipovima interakcija (od genetskih do jezičnih i književnih) nešto je što je postajalo i postojat će na obalama svih svjetskih mora i oceana – pa i na obalama i otocima Goldonijeve Italije ili Shakespeareovoga Ujedinjenog Kraljevstva.

7. ZAVRŠNE PRIMJEDBE

1.

Ako se inzistira na partikularizmu i regionalnosti u hrvatskom kulturnom krugu (te se naglašava pojam dalmatinske i dubrovačke književnosti), onda se u usporedbi s talijanskim kulturnim krugom također treba precizno naznačiti talijanski grad, regija ili jedna od talijanskih država kao što je Mletačka Republika (o čijoj je neslavnoj ulozi u rušenju Bizanta i razaranju hrvatske obale za vrijeme Križarskih ratova najbolje mudro šutjeti). Takvo regionalno specificiranje valjalo bi ići uz opasku da su u nekom razdoblju na nekom talijanskom teritoriju upravljali tuđinci: Francuzi, Španjolci ili Habsburzi, s posljedicom da je i sama talijanska *izvornost* vrlo heterogena i *neoriginalna* te i sama proizvod dijakronijskih dodira i interakcija s drugim kulturama, uključujući i Bizant i Grčku i rimsku antiku i Osmanlije i Arape. Uz to, megalomanski podsvjesni mit o tome da bi suvremena Republika Italija mogla biti pravna sljednica Rimskog Carstva jednako je besmislena kao i pomisao da bi današnja Grčka mogla biti pravna slijednica carstva Aleksandra Makedonskoga. Oba su carstva bila tadašnji multi- i interkulturalni, sinkretistički talionički kotlovi naroda i narodnosti (i religija, uključujući i mitraizam i kršćanstvo), vjerojatno s pripadnom svojom varijantom ideologije o *bratstvu i jedinstvu* i istovremenom hegemonijom *izabranih* vladalačkih naroda. Bez sado-mazo konstelacije *master / slave* očito se nikada nije moglo...

2.

Nadalje, neki se strani povjesničari kazališta u pristupu Marinu Držiću postavljaju na postkolonijalističke i rasističke pozicije koje odaju tip odnosa obilježen predrasudom da Držić (kao i njegova domovina) pripadaju *nižem* i nekoć podjarmljenom. Pa je stoga i hrvatstvo dubrovačke kulture i kulture te Držićeve književnosti upitno. Ta je sfera ili talijanska ili

⁹ Usp. npr. http://en.wikipedia.org/wiki/Dalmatian_language.

srpskohrvatska – ali hrvatskom ne može biti, (Kao da na području Srbije ne postoje ne-srpski elementi te se samo ondje smije rabiti čisti termin *srpski*.) Creizenach & Comp. služe se starim austroslavističkim, kolonijalističkim, za finije razlikovanje neosjetljivim terminom za jezik i književnost Hrvata, a to je srpskohrvatski jezik i srpskohrvatska književnost (radi se o izmišljotini iz vremena prije dviju Jugoslavija, što mnogi studenti ne znaju!) – iako se ne bavi djelima porijeklom srpskih književnika, nego samo hrvatskih književnika. Ne bavi se djelima književnika koji bi inzistirali na pojmu *srpskohrvatskoga*, nego se bavi djelom književnika koji je bio rimokatolički svećenik, a kao takav nije mogao biti srpski pravoslavac. Za razliku od Creizenacha i Cronije, Henrik Birnbaum ponavlja više puta u svojim istraživanjima da je hrvatska kultura (a napose dalmatinska i dubrovačka), zajedno s češkom i poljskom dio zapadnoeuropske kulture (usp. *The Slavic share in Western Civilization: the Early Period*, str. 521), dio zapadnoga kršćanstva (sa svim svojim manama i vrlinama).

Svakako, lingvističke sličnosti sa jezikom Srba postoje u domeni vukovskog srpskoga, koji sami Srbi u tadašnjoj Srbiji i nisu govorili, a sam Vuk Stefanović Karadžić je kao što je poznato u svoj srpski korpus ubacivao i nesrpsko blago narodne i visoke književnosti te takav jezik ponudio stanovnicima Srbije kao jezik koji trebaju naučiti. Valja podsjetiti na stav Stjepana Babića (str. 142): *Hrvatski i srpski jezik imaju veoma različitu povijest pa je teško uspoređivati duga razdoblja normalnoga književnojezičnoga razvoja hrvatskog jezika s kratkim razdobljem pretkaradžičevskoga, a i početnog Karadžičeva srpskoga, jer stoljećima Srbi nisu imali svoj književni jezik po mjeri narodnog govora, nego su se uglavnom služili crkvenoslavenskim /.../*. Dakle, lingvistička sličnost hrvatskoga i srpskoga jezika (izvan Srbije!) datira od razdoblja opredjeljenja hrvatskih iliraca za štokavski dijalekt te istovremene uspostave vukovskoga srpskoga jezika. Međutim, ostale su razlike u uporabi pisma te u pripadnosti različitim europskim kulturnim krugovima i mentalitetima. Nije nebitno istaknuti da (nažalost – ili na sreću) ne postoji hrvatskosrpski niti srpskohrvatski prijevod *Biblije* (neka vrsta balkanske varijante *Einheitsübersetzung*-a, pri čemu valja istaknuti da njemački protestanti svejedno i dalje slobodno koriste Lutherov prijevod, a ne usuglašeni zajednički evangeličko-rimokatolički: svatko se drži svojega unatoč proklamiranim zajedničkim platformama) – već samo rimokatolička hrvatska verzija na latinici i srpska pravoslavna verzija na ćirilici. Osobno zastupam stav da bi se Balkan trebao skandinavizirati, i to u smislu da se ne dopusti da se slični jezici poput danskog, švedskog i norveškog (američka diplomacija bi vjerojatno htjela i ovdje štedjeti i inzistirati da njihovi diplomati uče jedan, skandinavski jezik) pretvaraju u švedsko-norveški i slično, kao i da se švedska i norveška književnost ne pretvaraju u švedsko-norvešku književnost. Kao što se norveški filmovi (ili npr. američki filmovi s norveškim titlovima) u Švedskoj ne titlaju na švedski, ne trebaju se niti srbijanski filmovi u Hrvatskoj titlovati na hrvatski. Razlike postoje, ali komunikacija i razumijevanje na *zapadnom Balkanu* nisu ugroženi.

No, da zaključim ovu primjedbu. Marin Držić nije predstavnik srpskohrvatske književnosti. Radi se o hrvatskoj književnosti, i to u dodiru s **crnogorskim jezikom i kulturom** (koje ima u Fotezovoj reskripciji!) kao i u dodiru s Vlasima (i pravoslavicima i katolicima) s područja današnje Bosne i Hercegovine.¹⁰ A prava, izvorna Srbija je negdje istočnije od tih geografskih koordinata.

¹⁰ O starosjedilačkim Vlasima u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini i njihovoj serbizaciji i kroatizaciji usp. npr. Anzu-
lović (str. 65-66).

3.

Dalje, kojega književnog povjesničara ističe Birnbaum? U tekstu *Ragusa revisited* Birnbaum ističe na kraju svog teksta da je Kombolova *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda* (izdanje od 1961) *the best Yugoslav university text available*. Osobno naglašavam da bi stoga Kombolovo djelo trebalo prevesti na engleski i njemački da se stranim slavistima (ponajprije studentima) i povjesničarima svjetske književnosti konačno omogući prvi pravi uvid u davne početke hrvatskog jezika i književnosti – i da se ne blamiraju svojom neupućenošću. (To bi istovremeno dokazalo apsurdnost pojma srpsko-hrvatske književnosti.) Također, Birnbaum se bez predrasuda poziva i na *Theatergeschichte Europas* Heinza Kindermanna, bez obzira na njegovu problematičnu prošlost u Hitlerovu *Trećem Reichu*. Nadalje, u tekstu *Ragusa revisited* Birnbaum ističe da je Držićev *Dundo Maroje* autoru osigurao *mjesto među velikim dramatičarima svjetske književnosti* – i time se potpuno slaže s Kindermannom. Birnbaumov tekst završava nedvosmislenim hvalospjevom dubrovačkom renesansnom kazalištu:

In summary, then, it can be said that the theater of Ragusa, while influenced by and in many ways dependent on foreign, particularly Italian models, nevertheless can be considered one of the more intriguing components in European Renaissance theater. It occupies a prominent place in the general history of theater, both as an original variety of contemporary drama and, in the oeuvre of Marin Držić, as a prelude to the subsequent spectacular development of this art form, culminating in Shakespeare in Molière. Moreover, in the history of Slavic literature Ragusan Renaissance drama no doubt marks one of the absolute peaks (str. 362).

4.

Konačni dojam: u povijesti hrvatske drame i kulture strani stručnjaci često odaju počast i iskazuju simpatije prema nekoj drugoj (npr. talijanskoj) povijesti kulture, uz primjenu dvostrukih mjerila pri određivanju originalnosti u dramskom stvaralaštvu i kazališnoj praksi. Čak ostaje dojam, da je hrvatska kultura u Dalmaciji i Dubrovniku doživjela svoj vrhunac jer je u biti bila – (polu)talijanska! O tome svjedoče dva problematična *ispada* i samog kroatofila Henrika Birnbauma u tekstu *Ragusa revisited*, gdje se sugerira da je Dubrovnik na Dravi Vlaha Bogišića u mađarskoj zoni, a stvarni Dubrovnik-Ragusa u talijanskoj, što je stav koji je ovaj prijatelj Hrvatske¹¹ nakon Domovinskoga rata sasvim sigurno napustio:

As for the Croats, one has to discriminate between an inland Croatian, or rather mixed Hungarian-Croatian (istaknuo Ž. U.), *and a littoral Dalmatian-Croatian cultural subsphere. It is of the latter that Ragusa-Dubrovnik became the center* (str. 342).

From cities like Florence, Ferrara, Urbino, Siena, and Rome, the commedia erudita soon spread to many other cultural and political centers of Italy and also to the semi-Italian city of Ragusa (istaknuo Ž.U.) (str. 354-355).

¹¹ Usp. o tome Ladić (2004).

BIBLIOGRAFIJA

- Branimir Anzulović, *Mit o nebeskoj Srbiji. Polazište osvajačkih ratova i zločina u 20. stoljeću*. Večernji posebni proizvodi, Zagreb 2011. (Izvornik: *Heavenly Serbia: From Myth to Genocide*. New York University Press, Hurst Publishers, New York, London 1999)
- Stjepan Babić, *Hrvanja hrvatskoga*. Školska knjiga, Zagreb 2004.
- Slavko Batušić, *Kroatien*. U: Heinz Kindermann (ur.), *Theatergeschichte Europas (X. Band. Naturalismus und Impressionismus. III Teil)*. Otto Müller, Salzburg 1974, str. 242-262.
- Henrik Birnbaum, *On Medieval and Renaissance Slavic Writing. Selected Essays*. The Hague, Paris 1974. /relevantno poglavlje *Ragusa revisited: the playwrights of the renaissance*, str. 341-362/
- Henrik Birnbaum, *Aspects of the Slavic Middle Ages and Slavic Renaissance culture*. Peter Lang, New York 1991. (American University Studies, Series XII, Slavic Languages and Literatures, Vol. 4) / relevantna poglavlja: *Novgorod and Dubrovnik. Two Slavic city republics and their civilizations*, str. 355-395; *The Slavic share in western civilization. The early period*, str. 513-523; *Renaissance poets and playwrights in Dubrovnik*, str. 713-737/
- Marijan Bobinac, "Ins Exotische [...] und doch nicht zu weit weg." *Zum Kroatien- und Kroatienbild in der deutschsprachigen Literatur bei Doderer und vor ihm*. U: *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit "Fremdem"*. Vlado Obad zum 60. Geburtstag. Uredio Željko Uvanović. Filozofski fakultet u Osijeku. Osijek 2010, str. 407-423.
- Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*. 2. sv. *Renaissance und Reformation*. 1. dio. 2. prošireno i popravljeno izdanje. Verlag von Max Niemeyer, Halle 1918. (1. izdanje 1901) (relevantno poglavlje *Das serbo-kroatische Drama in Kroatien*, str. 472-490; tekst u PDF-formatu, čak više izdanja Creizenachova djela, može se downloadirati s web-stranice <http://www.archive.org>).
- Arturo Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*. Nuova accademia, Milano 1956. (relevantna poglavlja: *Nella luce della Rinascita /Secolo XVI/*, str. 31-65; *Catarsi letteraria in Dalmazia*, str. 79-98)
- Valnea Delbianco, *Talijanski kroatist Arturo Cronia*. Književni krug, Split 2004.
- Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. II. Band. Das Theater der Renaissance*. Otto Müller Verlag, Salzburg 1959.
- Heinz Kindermann (Theaterforscher). U: [http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Kindermann_\(Theaterforscher\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Kindermann_(Theaterforscher))
- Mihovil Kombol, *Hrvatska književnost do Narodnog preporoda*. Priručnik za učenike, studente i učitelje književnosti. Uredio Slobodan Prosperov Novak. 4. izdanje. Školska knjiga, Zagreb 1996.
- Zoran Ladić, *In memoriam: Henrik Birnbaum (1925-2002)*. U: *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, Vol. 21, ožujak 2004, str. 369-372.
- Jolanda Marchiori, *Riflessi del teatro italiano nel "Dundo Maroje" di Marino Darsa*. Tip commerciale, Venezia 1958. (Rivista dalmatica; anno 29, serie 4, fasc. 2 i 3, 1958)
- Josef Matl, *Lik Tudeška u komediji »Dundo Maroje« Marina Držića*. U: *Marin Držić. Zbornik radova*. Ur. Jakša Ravlić. Matica hrvatska, Zagreb 1969, str. 407-409.
- Leksikon Marina Držića*. 2 sv. Uredili Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Matajija i Leo Rafolt. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2009.
- Antun Pavešković, *Fusnote ljubavi i zlobe (19)*. Valnea Delbianco: *Talijanski kroatist Arturo Cronia. Književni krug, Split 2004*. U: http://www.dhk.hr/Republika/fusnote_19.pdf ("Republika", 61 (2005), 11/12 ; str. 230-233)

- Sandra Richter / Anja Hill-Zenk, *A history of poetics. German scholarly aesthetics and poetics in international context, 1770-1960*. De Gruyter, Berlin (et al.) 2010. (O Heizu Kindermannu str. 255 i d., "Poetry and 'Volkheit' – a new literary science: Heinz Kindermann (1937)")
- Robert K. Sarlos, *Review: Theatergeschichte Europas (X. Band. Naturalismus und Impressionismus. III Teil)*. By Heinz Kindermann. Salzburg: Otto Müller, 1974. Pp. 754 + illus. U: "Theatre Research International (New Series)", Cambridge 1976, 1, str. 223-225.
- Matko Sršen, *Knjiga-labirint ili knjiga držičološke strave*. U: "Kazalište", Zagreb, 37-38, 2009, str. 68-79.
- Matko Sršen, *Komedije od Pometa i jubilarna držičologija*. U: "Republika", Zagreb, god. LXVI, br. 7/8, 2010, str. 162-178.
- Željko Uvanović, *Deutsch-kroatische Literaturvergleiche. Vier Studien*. WiKu-Wissenschaftsverlag Dr. Stein, Köln, Duisburg 2010. (relevantno poglavlje: *Themen und Techniken des Unterhaltungstheaters in zeitgenössischen Inszenierungen von Marin Držićs Dundo Maroje und Ferdinand Raimunds Volksstücken*, str. 9-26)
- Sofia Zani, *Talijanski diplomski radovi o M. Držiću*. U: *Leksikon Marina Držića*. 2 sv. Uredili Milovan Tatarin, Slobodan Prosperov Novak, Mirjana Mataija i Leo Rafolt. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2009, str. 786-790.

HRVATSKA KNJIŽEVNA HISTORIOGRAFIJA O SMJEŠNICAMA

1. KAKO JE ZAPOČELA PRIČA O SMJEŠNICAMA

Hrvatske su smješnice, odnosno komedije u prozi nastajale tijekom druge polovice 17. stoljeća, svoja prva tiskana izdanja doživjele skoro dva i pol stoljeća kasnije, a jedna od njih još i danas čeka svoje prvo tiskano izdanje. Rukopisi su pronalazeni slučajno i to kod ljudi kojima je sakupljanje starina bilo više hobi (kao što to u slučaju *Ljubovnika* potvrđuje jedan *natkomesar financijske straže*) ili su se kod njih našli sasvim slučajno (kao što to potvrđuje slučaj učenika koji je svom profesoru Radatoviću donio rukopis jedne smješnice, a da i nije znao o čemu je riječ). Prema pronađenim su se rukopisima njihovi vlasnici različito odnosili: jedni su nesebično izvještavali stručnu javnost o njihovu pronalasku (Petar Kolendić, Petar Karlić), posuđivali svoje rukopise drugima kako bi već pripremljena izdanja za tisak bila što kvalitetnija i potpunija (na primjer, kada je Vinko Radatović već imao pripremljen tekst *Šimuna Dundurila* za tisak, doznao je za njega Petar Kolendić koji je posjedovao jedan cjelovito sačuvan rukopis iste smješnice i ustupio mu ga na uvid), a bilo je i onih koji su ljubomorno čuvali ono što su pronašli kako ih u objavljivanju pronađenih rukopisa ne bi netko preduhitrio, previdjevši u svemu tome jednu sitnicu, a to je smrt (tako, na primjer, Franjo Fancev nije bio sklon otkriti svojim čitateljima podatke o izvorima njegovog rukopisa komedije *Lukrecija ili Trojo* koji je posjedovao, ali smrt ga je preduhitrila, rukopis nije objavio, jer je ostao u njegovoj posmrtnoj ostavštini i bio objavljen znatno kasnije u odnosu na ostale smješnice, tek 1971. godine).

Prva se informacija o smješnicama u hrvatskoj stručnoj i kulturnoj javnosti pojavila 1918. godine i to na neuobičajen način – objavljivanjem samo jedne uloge iz komedije *Ljubovnici*. Rukopis je slučajno dospio u ruke Petra Kolendića: *O Spasovu ove godine imao sam prilike da s monsign. Bulićem pregledam u Šibeniku obilatu i dragocjenu zbirku starina, što je dug niz godina ovdje-ondje po Dalmaciji, ne bilježeći nažalost nalazišta, nasljedovanja vrijednim zanosom sabirao jedan natkomesar financijske straže pokojni Antun Lukanović († 4. decembra 1916.). Šteta samo, što ga knjige nijesu gotovo nikako interesirale. Od rukopisa našli smo tako jedva jedan neznatan relativno noviji naš zbornik crkvenih propovijedi i jedan manji rukopis iz prvih godina 17. vijeka, za koji su me baštinici pokojnikovi upozorili, da je u*

njemu ispisana komedija, o kojoj je evo riječ. (Kolendić 1918: 347). Tako je Kolendić sadržaj komedije rekonstruirao na temelju prepisane samo jedne uloge – uloge Dotura Prokupija i završnih dijelova rečenice replike lika koja prethodi replici Dotura i na koji se on nadovezuje. Slučajno pronađeni rukopis samo jedne uloge iz *Ljubovnika* u kasnijim će godinama pokazati da će upravo ova komedija, nakon što bude pronađen i njezin cjelovit rukopis, biti najizdavanija smješnica (osim objavljene uloge Dotura Prokupija još je tri puta objavljen cjelovit rukopis *Ljubovnika*: 1921, 1967, 1994. godine!), da će najčešće ona privlačiti pozornost stručne javnosti¹ i da će naponi oko popularizacije smješnica opet završiti njome, jer će Frano Čale 1994. godine objaviti novu redakciju *Ljubovnika*. Tomu u prilog ide i razmišljanje samog Miroslava Krležu iz 1948. godine, jer je i on priznavao vrijednost teatru smješnica, i to posebice *Ljubovnicima*. Krleža je, naime, u eseju *O našem dramskom repertoaru* naglasio: *Isto tako treba ispitati i obnoviti komediju dell'arte iz sedamnaestog stoljeća, koju je Držić tako sretno anticipirao već prije sto i pedeset godina. Naš Grominjalo, naši Ždere, Kusala, Zapletala, Puljizi, Škripala, Benetine, Poplesije i Muzuvijeri, te tipične bufonarije "krivile su obraz i cerile zube" raznovrsnim autoritetima: konvencionalnim lažima i predrasudama vremena, a da ti motivi i danas djeluju s pozornice, dokazuju nam Ljubovnici.* (Krleža 1973: 243). Vrijednost *Ljubovnika* posebice dolazi do izražaja na kraju eseja kada Krleža u desetak vrijednih tekstova hrvatske dopreporodne dramske književnosti svrstava i *Ljubovnike*: *Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim Dubravka, Ljubovnici i dvije ili tri molijereske frančezarije kao varijante komedije dell'arte, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća.* (Krleža 1973: 249). Posebnu vrijednost smješnicama izrekao je Nikola Batušić konstatirajući da nakon Marina Držića *dubrovačko glumište sve do Jerka Škripala, dakle, vjerojatno do 1656. godine, gotovo stotinu godina uz jedan neznatni izuzetak, nije na svojim pozornicama vidjelo komediju i čulo prozu!* (Batušić 1978: 121-122). Riječ je o vremenu u kojemu su kazališnu praksu činile pastorale, melodrame (a možda i opera), prevedene ili adaptirane tragedije, barokni spektakli, nabožno-religiozne igre, ali ne i komedija u prozi, kaže Batušić.

Zašto i ostala djela ove provenijencije nisu doživjela istu sretnu sudbinu *Ljubovnika*, leži možda u činjenici da *su zbog neadekvatnih izdanja i komentara, te zbog jezičnih teškoća nedovoljno poznata i prisutna u kulturi.* (Čale 1994: 8). O kakvim je neadekvatnim izdanjima riječ, Čale nije posebice objašnjavao. Danas kada se ćirilica ne uči u osnovnoj školi neadekvatnost spomenutih izdanja silno je očita i razumljiva. Naime, od deset naslova koliko ih se danas svrstava u smješnice, jedan je još uvijek u rukopisu (*Sin vjerenik jedne matere*), a četiri su doživjela samo svoje prvo i to ćirilčko izdanje: dva u *Zborniku za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku*, Knjiga VI, 1922. (*Jerko Škripalo, Beno Polesija /Robinja/*), treća je smješnica ćirilicom tiskana u Knjizi XXIII iste srpske edicije iz 1931. godine (*Šimun Dundurilo*), a četvrta je smješnica (*Lukrecija ili Trojo*) godine 1971. objavljena također na ćirilici u *Zborniku Matice srpske za književnost i jezik*. Osim navedene četiri smješnice još je jedna, dakle, peta komedija (*Pijero Muzuvijer*) doživjela najprije svoje prvo ćirilčko izdanje i to u već spomenutom *Zborniku za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku*, Knjiga VI,

¹ Frano Čale kaže da je samo jedna od deset smješnica izazvala *jednu od življih rasprava među stručnjacima za stariju hrvatsku književnost* (Čale 1994: 18), a to su *Ljubovnici* (i to zbog nejedinstvenog jezičnog izraza jer se miješaju štokavsko-ijekavski i čakavsko-ikavski oblici i zbog neadekvatnog prvog / 1921 / i podjednako neprihvatljivog drugog / 1966 / tiskanog izdanja, kaže između ostalog Frano Čale).

1922. godine, ali uz napomenu da se kasnije pojavilo i njezino latiničko izdanje u dvadesetoj knjizi edicije Pet stoljeća hrvatske književnosti iz 1967. godine. Tako su do spomenute 1967. godine (dakle, do pojavljivanja dvadesete knjige edicije Pet stoljeća hrvatske književnosti) od deset naslova smješnica širem hrvatskom čitateljstvu bila dostupna tek četiri latinička izdanja (*Ljubovnici*, *Mada*, *Starac Klimoje*, *Džono Funkjelica*), zbog čega je potreba za njihovim upoznavanjem i predstavljanjem široj kulturnoj javnosti neupitna.

2. HRVATSKA KNJIŽEVNA HISTORIOGRAFIJA O SMJEŠNICAMA

Hrvatska književna historiografija vrlo često naglašava da se nakon vrhunskih ostvarenja u renesansi oživljavanje književnokulturnog života u primorskim gradovima javlja još jednom i na prijelazu iz sedamnaestog u osamnaesto stoljeće. Vidljivo je to, na primjer, u osnivanju književnih društava, u *živahnom kazališnom životu u Dubrovniku* (Kombol 1961: 287), u pojačanoj književnoj proizvodnji i broju književnika, među kojima je više erudita a manje pjesnika, kako kaže Kombol. Pri tome je odsutnost proznoga medija vrlo izrazita, kako u odnosu na epiku² tako i u odnosu na dramske žanrove.³ Stoga je pronalazak naprije samo jedne uloge iz komedije u prozi, a kasnije i deset zasebnih komedija u prozi iz druge polovice 17. stoljeća, znatno upotpunio kazališni život toga vremena novom, proznom dimenzijom.

2.1. Komedija u prozi / smješnica / *ridiculosa* / bufonarija

Riječ je o tekstovima koji su se sve do druge polovice 20. stoljeća žanrovski određivali kao *komedije*. Učinio je to i Branko Vodnik (1913), i Mihovil Kombol (1961), i Slavko Ježić (1993), i Nikola Batušić (1978), pa i jedan od njihovih najboljih poznavatelja Franjo Švelec (1974.). Genološki su bile određivane i kao *renesansne komedije*, odnosno kao *derivirane eruditne komedije*⁴ sve dok žanrovsku odrednicu *smješnice* u hrvatsku književnu historiografiju nisu uveli Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac (Novak, Lisac 1984a: 332; Novak, Lisac 1984b: 131; Kombol, Novak 1992: 340; Novak 1999: 564; Novak 2004: 178) naslovljujući jedno poglavlje u knjizi *Hrvatska drama do Narodnog preporoda* (1984b) kao "*Smješnice*" (*ridiculose*) *XVII stoljeća* (Novak, Lisac 1984b: 131), uz napomenu da su se ove komedije još u *XVII. stoljeću nazivale smješnice i bufonarije* (Novak, Lisac 1984b: 109; vidjeti i Kombol, Novak 1992: 340). Novak će još pojasniti da su *smješnice* domaći hibridni komički žanr koji se naslanja na talijanske tiskane *ridiculose* (Novak, Lisac 1984a: 332), što znači da su smješnice *izravni prijevod naziva za srodan žanr talijanskih ridiculosa, po svemu su kompromisni kazališni projekt. Našle su se ridiculose iliti smješnice na pola puta. Bile su*

² No, kako proznih žanrova u to doba (barok – op. Z.Š.) u hrvatskoj književnosti gotovo i nema, a još dugo ih neće ni biti, narativni tekstovi u stihu s povijesnom ali i individualnom, intimnom tematikom popunjavaju u hrvatskoj književnosti onu lakumu koja – u odnosu na europsku književnost – postoji zbog nepostojanja proznih narativnih vrsta – romana i pripovijetke. (Fališevac 1997: 13)

³ Dobro je poznata stvar da je stara dubrovačka literatura, koja je tako bogata pjesmama svake ruke, vrlo siromašna literarnom prozom; uprav imamo samo nekoliko drama što su prozom napisane, a od kojih su najpoznatije iz XVI. vijeka Držićeve komedije a iz XVIII.-oga prijevodi nekoliko Molijerovih komedija. (Rešetar 1922: VII)

⁴ Početkom 20. stoljeća kada se u znanosti tek počelo upozoravati na komediografsku produkciju 17. stoljeća te su drame nazivali čak "renesansnim komedijama" nalazeći da se tu radi o deriviranom obliku eruditne komedije. Zatim ih se odlučnije povezivalo s "commedijom dell'arte" /.../. (Kombol, Novak 1992: 342; Novak, Lisac 1984b: 123).

one s jedne strane posljednji iskaz starog eruditnog teatra, svih onih napisanih i propisanih komedija koje su svoj apogej doživjele u renesansi, dok su s druge strane hrvatske smješnice bile reakcija na iskustva modernije i novije komedije dell'arte i na njezinu nenapisanost. U smješnicama susrela su se dva različita, ali ne i nepodudarna iskustva; gestička nenapisanost i tekstualna fiksiranost. (Novak 1999: 564). O naslonjenosti hrvatskih smješnica na talijanske *ridicolose* piše i Antonia Blasina: Naziv smješnica upućuje na izvorno podrijetlo od talijanskog izraza *commedia ridiculosa*, kojim se označavalo vrstu što je bujala u Italiji početkom 17. stoljeća, a onda se nastavila tijekom toga stoljeća, sve do Carla Goldonija. Te komedije imaju u potpunosti napisan tekst, a prikazivahu ih diletantni, za razliku od komedije dell'arte, što su ih improvizirali glumci koji su imali na raspolaganju samo scenarij ili *canovaccio*. (Blasina, 2003: 5)

Smješnicama, *ridiculosama*, *bufonarijama* (tako ih nazivaju protivnici smješnica)⁵ ili jednostavno *komedijama* u prozi druge polovice 17. stoljeća povijesti stare hrvatske književnosti posvećivale su različitu pozornost: neke ih nisu ni spomenule (Frangeš 1987), neke tek usputno (Vodnik 1913: 265) ili jednom rečenicom (Ježić 1997: 86)⁶, a veći im je broj povjesničara dodijelio znatno više prostora, od pola do skoro trideset stranica teksta.⁷ Ohrabrujuće djeluje spoznaja da im upravo suvremena znanost o književnosti pridaje sve veću pozornost (usp. Blasina 2003; Ereiz 2004) naglašavajući pri tome nerješivost nekih pitanja još i danas. Posljedica je to činjenice što su rukopisi smješnica u 20. stoljeću pronađeni, uglavnom, bez naslovnih listova, ali i s nekim drugim oštećenjima. Naslovi pod kojima ih danas poznajemo bili su često puta stvar dogovora ljudi od struke i reakcije šire kulturne javnosti, a ne samih pisaca, i kao takvi se tijekom vremena ustalili te ih danas skoro i ne doživljavamo kao naslove koje im nisu nadjenuli sami autori. Potvrđuje to, na primjer, podatak da su samo dvjema komedijama sačuvani izvorni naslovi (*Starac Klimoje*, *Šimun Dundurilo*), dok su za ostale oni dogovorno određeni pa su se kao *naslovodavci* pojavili Franjo Fancev (u odnosu na komedije: *Džono Funkjelica*, *Sin vjerenik jedne matere*, *Mada*), zatim Milan Rešetar (u odnosu na komediju *Beno Poplesija*) i Petar Karlić (u odnosu na komediju *Ljubovnici*).

⁵ Pojam *bufonarija* sadrži stanovito omalovažavanje, jer Antonia Blasina kaže da su komedije druge polovice 17. stoljeća njihovi anonimni autori nazivali *smješnice* ili, *podcjenjivački*, *bufonarije*. (Blasina 2003: 5) U Novak – Liščevoju knjizi stoji zapisano još i ovo: *U razdoblju koje ograničavamo 1656. i 1699. u Dubrovniku, a i u srednjedalmatinskim komunama, napisano je i izvedeno desetak komedija, koje su anonimni autori nazivali smješnicama, a protivnici bufonarijama.* (Novak, Lisac 1984: 107)

⁶ U Jelčićevoju se *Povijesti* izrijekom spominju *Ljubovnici* i *Starac Klimoje*: *Poslije komedija nepoznatih autora Ljubovnici, Starac Klimoje i još nekih, koje su zacijelo nastale još krajem XVII. stoljeća, u Dubrovniku je Korčulanin Petar Kanavelović (1637-1719), prema nekim glasovima suvremenika, pisao i predstavljao komedije; bilo ih je, govori se u nekim dokumentima, i više od dvadeset. Ali do danas nam nije poznata nijedna.* (Jelčić 1997: 86)

⁷ Na primjer: Ježićeva je *Hrvatska književnost* (1993) napredak u odnosu na Vodnikovu *Povijest* (1913), jer gotovo pola stranice posvećuje smješnicama (iako ne koristi taj pojam) i to u okviru poglavlja *Epigoni u Dalmaciji i u Dubrovniku; konac baroka* (Ježić 1993: 153); u Kombolovoj su *Povijesti* cijele četiri stranice posvećene smješnicama u okviru poglavlja naslovljenog kao *Doba primorskih akademija* (Kombol 1961: 299-302); u Liberovoj je *Povijest*, odnosno u Švelčevu im je tekstu posvećeno cijelo jedno poglavlje od deset stranica naslovljeno *Dubrovačka komedija XVII stoljeća* (Švelec, 1974: 261-271); Batusić im je posvetio četrnaest stranica (Batusić 1978: 121-134), a Novak i Lisac u *Hrvatskoj drami do Narodnog preporoda* dodijelili su im čak 29 stranica (Novak, Lisac, 1984: 107-114, 123-141, 159-162); u Kombol-Novakovoj *Hrvatskoj književnosti* na šest se stranica čita o ovim komedijama, uz napomenu da je priča o smješnicama oprimjerena konkretnim izvadkom iz *Jerka Škripala, Ljubovnika, Sina vjerenika jedne matere* (Kombol, Novak 1992: 338-344), dok je u Novakovoj *Povijesti* devet stranica posvećeno smješnicama, a iz *Ljubovnika* je donijet duži citat (pogl.: *Commedia dell'arte u dubrovačkoj inačici, Smješnice ili ridiculose: Ljubovnici etc., Židovi u dubrovačkim smješnicama* /Novak, 1999: 563-571/).

Na primjer: komediji *Džono Funkjelica* nedostajao je naslovni list, pa je naslov odredio priređivač Fancev kazavši da je u komediji glavno lice *Džono Funkjelica*, samo u njegovoj ulozi nema ništa komično, i zbog toga ona bi se mogla nazvati i imenom pedanta Teofrasta koji je od komičnih lica u komediji svakako najznatniji. (Fancev 1932: 161). Možda je stoga Fancev kritičku napomenu naslovio kao *Gono Funkjelica (Pedant Teofrast)* (Fancev, 1932: 162), a samu komediju odredio kao *Džono Funkjelica, komedija* (Fancev 1932: 165). I naslov komedije *Sin vjerenik jedne matere* odredio je Fancev, kako kaže, po uzviku glavnoga lica u završnoj sceni: “Čudnih stvari! Sin vjerenik jedne matere!” /.../. (Fancev 1932: 161) Suvremena je historiografija ovaj naslov prokomentirala riječima: *Nespretni naslov stavili su joj suvremeni historičari*. (Novak, Lisac 1984b: 159). Naslov komedije *Mada* određen je na sličan način, a sam Fancev kaže: *Njen je natpis u zborniku samo “Komedija”. I takovu natpisu ime “Mäda” (Madda) dodao sam ja po imenu Gabrine kćeri, ali dopuštam, da se mogla i drukčije zvati, tako ili po Mandinu ocu “Gabru”, ili i po djetiću “Fantaziiji.”* (Fancev 1938: 229).

Nadalje, rukopis komedije *Ljubovnici* objavio je pod tim nazivom Petar Karlič, iako komedija *naslova u rukopisu nema* (Čale 1994: 18). Za Karličev je naslov struka rekla da doista odražava sadržaj komedije i da je dobro, kako kaže Frano Čale, što je danas općeprihvaćen. Ipak, i neke druge opcije bile su predlagane, a bile bi i održive: *Komediju se moglo nasloviti po imenu glavnog ženskog lika, Lukreciji, a bili bi joj prikladni i naslovi Dotur Prokupio, Pedant i slično*. (Blasina 2030: 96). I Vinko Radatović je u svom tekstu iz 1931. godine spominjao *Ljubovnike*, ali je u zagradu stavio i neke druge mogućnosti: (“*Lukrecija*” ili bolje “*Fabricijo Pisoglavić*”) (Radatović 1931: VII).

Nesigurnost oko naslova vezuje se i uz smješnicu *Lukrecija ili Trojo*, za koju je Miroslav Pantić zapisao: *Toj je komediji ovde stavljen naslov Lukrecija ili Trojo, ali su je njen pisac, njeni davnašnji izvođači i njeni prvi gledaoci mogli zvati, a verovatno su je i zvali, i sasvim drukčije*. (Pantić 1971: 187).

I na kraju, pri određivanju naslova oštećenih smješnica morala se voditi briga i oko izbjegavanja mogućih nesporazuma i nedoumica. Tako je, na primjer, Branko Vodnik svojevremeno komediju *Mada* nazvao i *Robinja* prema Mandinim riječima kojima ona sebe u razgovoru s ocem naziva robinjom. Ovakav je naziv mogao stvoriti zbrku, jer se komedija *Beno Poplesija* prije negoli joj je Milan Rešetar promijenio naziv u *Beno Poplesija*, također, zvala *Robinja* (ili *Komedija nazvana Robinja*).

Danas deset hrvatskih smješnica bez obzira na oštećenost rukopisa koji su stigli do nas, ima svoje naslove, niti jedan se ne ponavlja dva puta (iako je postojala i ta opasnost!) i više nisu u odnosu na navedenu razinu otvoreno pitanje naše književne historiografije. Otvorenih pitanja ipak još uvijek ima, posebice u odnosu na autorstvo i vrijeme njihova nastanka.

2.2. Autorstvo

Već je bilo rečeno da su smješnice stigle do nas u rukopisima, uglavom bez naslovnih listova, što onda znači i bez imena autora. Teze o njihovu podrijetlu su različite.

Prema *prvoj* se autorstvo ovih komedija pripisuje određenim imenima, među kojima se

najčešće spominje Petar Kanavelić (Vodnik 1913;⁸ Rešetar 1938⁹), zbog čega se govorilo i o stanovitoj *kanavelićomaniji* u našoj književnoj historiografiji (Blasina 2003¹⁰) protiv koje se silno bunio Franjo Fancev. On je, naime, nesnalaženje starijih književnih povjesničara u odgonetavanju autorstva anonimnih tekstova iz 17. stoljeća i njihovu sklonost pripisivanja ovih djela Kanaveliću komentirao riječima da to i nije ništa čudno jer *se još i u 20. stoljeću pri svakom novo nađenom rukopisu na Korčuli već iz lokalnoga patriotizma odmah pomišljalo na Kanavelovića kao njihova autora.* (Fancev 1938: 229).

Pored Kanavelića kao mogućeg autora smješnica pojavljuju se i imena nekih drugih pisaca kao što su: Dubrovčanin Frano Radaljević (u. 1667), Džanluka Antica (u. 1688), Sigismund (Šiško) Menčetić mlađi (u. 1709), sin pjesnika *Trublje slovinske*, zatim Ivan Bunić Sarov (Ivan Bunić mlađi; u. 1712. /Novak, Lisac 1984: 107/), negdje se navodi i ime Ignjata Đurđevića (Kombol 1961: 299; Švelec 1974: 263), kao i *mnogi drugi kojima se danas pamte tek imena, ali se o opsegu njihova komediografskoga ili glumačkog udjela ne zna ništa.* (Novak 1999: 565). Ostala su tako zabilježena imena nekih glumaca-amatera (Gavdžo Lukov Sorkočević, Božo Pavov Saraka, Dživo Marinov Gundulić, Frano Šimunov Getaldić) kojima su vlasti veljače 1667. godine pismeno zabranile pojavljivanje dubrovačkih građana kao likova na pozornici, što znači da je o njima ovisilo što će u komediju ući (Švelec 1984).

Prema *drugoj* tezi u ovim se komedijama prepoznavao samo *puki odbljesak komedije dell'arte* (Batušić 1978: 127), odnosno nijekala im se književna autonomnost.

A prema *trećoj* tezi o autorstvu, kojoj je struka danas sklonija, hrvatska je komedija 17. stoljeća *autohtonoga postanja, s primjesama nekih dramaturgijskih shema talijanske improvizirane komedije* (Batušić 1978: 127-128), a autor je možda množinski – koautor, jer su na konačnom izgledu predstave, po svemu sudeći, radili i predstavljači, i organizatori i vođe amaterskih družina.

Kada je dakle riječ o autorima smješnica i njihovim imenima, onda i danas vrijedi napomena da o njima nema neposrednijih dokaza.

⁸ O Kanavelićevu dramskom radu Branko Vodnik kaže: *Kanavelić je napisao crkveno prikazanje 'Muka Isukrstova', preveo je pastirsku tragikomediju Giambattiste Guarini-a 'Pastor fido', a izvorna mu je komedija iz dubrovačkoga života 'Andro Šitikeca'.* (Vodnik 1913: 265), a Milan Rešetar komentira: *Nije se dakle čuditi što naši noviji literarni historičari (Popović, Gavrilović, Vodnik, Bogdanović) ne umiju ništa više da kažu već da je Kanavelović napisao i jednu komediju Andro Šitikeca (svi četvorica pišu tako sa Š-), po čemu se vidi da su svi crpili iz istog izvora i da niko od njih nije zavirio ni u Ljubića ni u uvodu Sv. Ivanu gdje se izrijeком govori da je K. (Kanavelić – op. Z.Š.) ostavio cijelu zbirku drama, od kojih je Andro Šitikeca samo jedna.* (Rešetar, 1922: VIII). Danas se inače komedija *Andro Šitikeca* uzima kao prijelazni oblik od smješnica prema frančezarijama.

⁹ Milan Rešetar kao mogućeg autora navodi Kanavelića: *Možemo, dakle, pored te razlike u jeziku, slobodno uzeti da su sve četiri drame od jednog istog pisca, na što nas donekle upućuje i to, da su sve četiri (Jerko Škripalo, Pijero Muzuvijer, Beno Poplesija /Robinja/, Vučistrah /Krunoslava/ – op. Z.Š.) sačuvane u jednom istom rukopisu i da su sve prikazivane iste godine 1699. Ako su pak zbilja od jednog istog autora, onda ja ne znam komu bi se prije mogle pripisati do Kanaveloviću: za njega eto znamo da je pisao u drugoj polovici XVII. vijeka drame u prozi, a ove četiri su baš iz toga vremena: /.../. (Rešetar 1922: IX)*

¹⁰ Antonia Blasina kaže da Petar Kolendić, kao i mnogi drugi, mislio da je autor *Ljubovnika* Kanavelić: *S Kolendićem su se složili neki znanstvenici, koji, od Branka Vodnika do Vinka Radatovića, a u novije doba Dušan Berić i Zlata Bojović, pripisuju Kanaveliću autorstvo Ljubovnika, dakako, zbog srodnosti s drugim komedijama tog autora.* (Blasina 2003: 95).

2.3. Vrijeme nastanka / izvođenja

Vrijeme nastanka smješnica još je uvijek otvoreno pitanje, iako književna historiografija pokušava do njega doći različitim posrednim podacima. Od deset komedija samo se za jednu zna točno vrijeme prikazivanja, i to za onu koja još ni danas nije tiskana (*Sin vjerenik jedne matere*), za njih se četiri na temelju *unutrašnjih podataka* odgonetava vrijeme nastanka ili prikazivanja (*Jerko Škripalo*, *Džono Funkjelica*, *Pijero Muzuvijer*, *Šimun Dundurilo*), za tri se zna prema podatku na naslovnom listu rukopisa da su bile izvedene *prid dvorom* 1699. godine (što za *Jerka Škripala* znači njegovo drugo izvođenje na sceni, a u odnosu na *Pijera Muzuvijera* i *Benu Poplesiju* vjerojatno njihovo prvo uprizorenje),¹¹ dok se za preostale četiri komedije ne mogu ni pretpostaviti traženi podaci (*Mada*, *Starac Klimoje*, *Ljubovnici*, *Lukrecija ili Trojo*): *U Italiji komedija živi paralelno s melodramom. U nas, naprotiv, nakon M. Držića, A. Sasina i M. Benetovića kao da su komici zašutjeli, sve do pedesetih godina XVII stoljeća. Ali ni za te godine nemamo znatnijih podataka. Crpimo ih što iz ponekih detalja iz samih komedija, što iz arhivskih zapisa.* (Švelec 1974: 262). Spomenuti *unutrašnji podaci*, odnosno detalji koji se spominju u samom tekstu komedije a uz čiju pomoć su povjesničari odgonetavali vrijeme nastanka ili prikazivanja određenih smješnica, odnose se na sljedeće:

– prirodne nepogode (velika trešnja u Dubrovniku 1667. godine). Djelovanje dubrovačkog kazališta druge polovice 17. stoljeća uvelike je uništio veliki potres 1667. godine, a nakon njega i požar koji se silno razbuktao. Dubrovčani koji su preživjeli apokalipsu, počeli su obnavljati grad zbog čega su uvjeti za kazališne predstave bili gotovo nikakvi. Upravo veliku trešnju spominje u *Džonu Funkjelici* smiješni kapetan Straccia-bandiera koji se *razmeće pred razrušenim Dubrovnikom uzvikujući: 'Giuradio, dohode mi spiriti da bih jednijem puhnućem vrgo per terra ove muralje razrušene od trešnje i konsumane od ognja ...'*, čime nam uz još neke detalje pomaže pri datiranju komedije. (Švelec 1974: 268).

– prirodne pojave (Kirchova kometa). Na temelju spominjanja *njeko komete* u komediji *Pijero Muzuvijer* detektira se vrijeme njezina prikazivanja: *Miroslav Pantić uspio je datirati i komediju Pijero Muzuvijer: 'Njen junak, mladi Dubrovčanin Miho Mostarda, koji bi hteo da se ženi, što mu otac, razume se, u prvi mah zabranjuje, odlučuje se da vidi šta bi o njegovim izgledima mogle da kažu zvezde i spominje tada događaj koji je u one dane silno uzbudio duhove u Evropi, pa dabome i u njegovu gradu: /.../ Istekla je njeka kometa i od varijeh se variji diskorsi čine /.../ Prema Katalogu kometa astronomske opservatorije u Beogradu /.../ 1680. g. se pojavila takozvana Kirhova (Kirch) kometa, koja je bila vidljiva u decembru 1680. do kraja februara 1681., a golim okom mogla je biti viđena u januaru 1681. g.' Dakle, zaključuje Pantić, Dubrovčani su komediju Pijero Muzuvijer morali gledati u veljači 1681. g.* (Ereiz 2004: 19-20).

– društvena zbivanja (ratovi koji se vode u 17. stoljeću). Za komediju *Šimun Dundurilo* pretpostavlja se, naime, da je mogla nastati između 1689. i 1697. godine i to na temelju razgovora u trećem činu (*Šimun Dundurilo*; III, 6) koji vode zaljubljeni starac Niko i njegov sin Luko o ratovima koji *okupaju quasi vas svijet* i u kojemu se spominju *Frančezi*, što se dovodi u svezu s napadom Francuza na Njemačku (francuski kralj Luis XIV objavio je rat

¹¹ U odnosu na komediju *Pijero Muzuvijer* postoji i drugačije mišljenje, pa je tako Miroslav Pantić na temelju spominjanja *njeko komete* (Kirchove komete) u samom tekstu došao do zaključka da su je Dubrovčani gledali nešto ranije, u veljači 1681. godine (v. Ereiz 2004: 20).

protiv Njemačke 1689. godine) i s potpisivanjem mira (mir sklopljen 1697. godine). Kako se navedeno posredno ticalo i Dubrovnika (u svezi mletačkih namjera o zapošjedanju turskih područja oko Dubrovačke Republike), to su upravo o spomenutim ratovima Dubrovčani mogli razgovarati i u svakodnevnom životu (Švelec 1974: 263), ostavljajući nam tako stanovite tragove za detektiranje vremena nastanka komedije *Šimun Dundurilo*.

– imena stvarnih, živućih Dubrovčana uključenih u komediju. Za odgonetavanje vremena nastanka *Jerka Škripala* bitne su, na primjer, dvije osobe koje se spominju u komediji, ugledni dubrovački trgovac i teološki pisac Židov Aron Koen i pisar Maro Ruga: *Prema arhivskim istraživanjima, Aron Koen mogao bi biti dobro poznati dubrovački rabin, koji je živio između 1586. i 1656. godine a za Mara Ruga utvrđeno je da nije bio samo kancelist u Gradu, nego i u Župi. /.../ Podaci o Rugi pouzdaniji su nego oni o Koenu. Bio je kancelist sve do smrti, 11. lipnja 1656, /.../* (Blasina 2003: 10), iz čega slijedi određeniji zaključak da je *Jerko Škripalo* napisan prije 11. lipnja 1656. godine kada je Ruga, koji se u komediji spominje, umro. A Miroslav Pantić zaključuje da se *dubrovački komediografi nisu bavili mrtvima nego živima*. (Pantić 1956: 396)

– sudski zapis. U odnosu na odgonetavanje vremena prikazivanja određene komedije zanimljivi su i sudski zapisi, jer su se vlasti bavile i kazalištem, i to onda kada se tražila dozvola za priredbu na javnom mjestu ili kad bi se dogodio kakav incident na samoj priredbi ili u svezi s njom (npr. znale su se voditi žustre rasprave zbog sadržaja komedije koji je nekoga povrijedio, vodili su se i glumački sporovi, trebalo je sankcionirati i nedolično ponašanje publike poslije predstave, itd. /Batušić 1978: 123/). Stoga je istinita konstatacija da *kada se u Dubrovniku sud ili slična državna ustanova nijeanimala za kazalište, nitko drugi, na žalost, nije bilježio datume predstava*. (Batušić 1978: 123). Tako zahvaljujući jednom skandalu vezanom uz komediju *Sin vjerenik jedne matere* danas se zna točan datum njezina izvođenja (iako se još ni danas ne zna kada će ova smješnica doživjeti i svoje prvo tiskano izdanje!): u kazališnom prostoru dubrovačkog Orsana 27. veljače 1683. godine izvedena je ova komedija u čijem se drugom činu prikazuje vrlo realistično ali i humoristično obrezivanje kod Židova. Sljedećeg su dana, 28. veljače 1683. godine, povrijeđeni Židovi tužili *rečitant*e koji su u spomenutoj sceni bili odjeveni kao Židovi, neki prekriveni bijelim velom, *halekajući* na pozornici i vičući *Jevreji jarci...*, *Adonaj* a izgovoreno je i ime dubrovačkog trgovca Samuela Papa. Pred sudom su o skandalu svjedočili Marin Crijević i Orsat Ranjina, koji su među *rečitantima* (glumcima) prepoznali dvojicu pučana, Antuna Krivonosića i Nikolu Rigi. Na temelju ove tužbe podnijete dan nakon predstave (28. veljače 1683) danas se, dakle, zna točan datum njezine izvedbe (27. veljače 1683).

– ukomponiran drugi žanr (datirano pismo). U komediju *Džono Funkjelica* umetnuto je trgovačko pismo datirano s 10. veljače 1676. godine. Budući da je za put od Beograda do Dubrovnika bilo potrebno desetak dana, to je ono stiglo na odredište krajem veljače, dakle u vrijeme poklada kada su se komedije smjele prikazivati i javno izvoditi (Ereiz, 2004: 20). Stoga bi veljača 1676. godine imala *značiti da se te godine komedija ili izvodila ili je tada bila napisana*. (Švelec 1974: 262)

* * *

Uz sve navedene napore književnih povjesničara vrijeme nastanka ili vrijeme prvog prikazivanja određenih smješnica još se i danas svodi na nešto duže vremensko razdoblje,

odnosno općenito na drugu polovicu 17. stoljeća (vrijedi to posebice za sljedeće komedije: *Mada*, *Starac Klimoje*, *Ljubovnici*, *Lukrecija ili Trojo*).

2.4. Književna tradicija

Komedije u prozi druge polovice 17. stoljeća u hrvatskoj su književnoj historiografiji imale nesreću da ih se češće određivalo prema onome što nisu, a rjeđe prema onome što one jesu. Naglašavalo se da one nisu ni renesansne eruditne komedije (Švelec 1984), ali u cijelosti ni komedije s potvrđenom poetikom talijanske komedije dell'arte¹² (Kombol 1961: 302), odnosno da je riječ o tekstovima koji su u sebe primali *onoliko koliko su iskale potrebe i mogućnosti recepcije u sredini u koju su dometi susjedne kulture brzo i bez teškoća dopirali*. (Čale 1994: 48). Nakon objavljivanja smješnica u prvoj polovici 20. stoljeća (samo je *Lukrecija ili Trojo* tiskana u drugoj polovici 20. stoljeća!) uslijedili su kritički osvrti u kojima je u mnoštvu prigovora pozitivno bilo samo to *što ih uopće imamo* (Rešetar 1922: X), jer su *jedine svoje vrste u dubrovačkoj književnosti* druge polovice 17. stoljeća, zbog čega Rešetar zaključuje da *je zato sigurno vrijedno da se iznesu na svijet* (Rešetar 1922: XI). Rešetar im je još zamjerao da su izrađene po šablona, da su lica stereotipna (zaljubljeni starci, rasipni mladići, nevjerne žene, bezobrazne sluškinje, oholi Bokelj, smiješni znanstvenik, hvalisavi vojnik...), da često *navlače tuđe haljine*, da je kompozicija slaba, dramaturgija loša, dijalozi plitki, a humor prisiljen (v. Rešetar 1922: X-XI). Za Kombola su one pučko-lakrdijskog značaja, pune stereotipnih likova i općenito, u tim je komedijama sve pretjerano (karakteristi su postali karikature, komiku zamjenjuje lakrdijaštvo, a senzualnost opscenost) (v. Kombol 1961: 301). Za Šveleca one su opet tanke i plošne, nisu vješto sazidane i vođene, puno je naivnih rješenja i nemotiviranih postupaka (Švelec 1974: 270-271). Tako su se u većini slučajeva zamjerke odnosile na književne tradicije koje su u smješnicama bile prepoznatljive, ali koje one nisu u cijelosti potvrđivale. Hrvatska književna historiografija pri tome govori o eruditnoj komediji, koja je u hrvatskoj renesansnoj književnosti u Marinu Držiću imala svog europskog predstavnika, te o komediji dell'arte, a rjeđe o talijanskim ridiculosama.

Eruditnu komediju (učenu) 16. stoljeća određuju pored sadržajnih (tema ljubavi),¹³ neke formalne (pet činova, u dijalogu sudjeluju odjednom najviše tri lika, lik se u jednom činu pojavljuje samo jedanput) i teatrološke odrednice (radnja se zbiva na ulici ili trgu s više kuća, zbog čega likovi koji govore, moraju izaći iz kuće napolje na ulicu ili trg). Vrlo jasno je određen sustav njezinih komičnih tipova (Hosley), koji se dijele na primarne i sekundarne, a svaki opet na muške i ženske, što u konačnici izgleda ovako:

1. primarni muški likovi (a/ mladi zaljubljenik – *adulescens*; b/ starac – *senex*: najčešće otac, ljubomorni ili prevareni muž, tutor; c/ sluga – *servus*);

¹² *Povezanost hrvatske komedije sedamnaestog stoljeća i talijanske Komedije dell'arte svodi se na dosta ograničene korelacije. Ne može se govoriti o tome da je u nas bilo kazališnih pojava koje bi se izrazito podudarale s prekomorskom improviziranom komedijom. Drugim riječima, o takvu se jedinstvenu kazališnom organizmu kao što je Komedija dell'arte pa i o sukladnosti našeg žanra s njom ne može raspravljati ako predmetom proučavanja nisu scenarij odnosno canovaccio, profesionalne družine, kontinuitet narudžbi i s tim u vezi visoka tehnička i artistska razina izvedbi, maske, lazzi, specifični društveno-povijesni preduvjeti postanka i razvoja i sve ono zbog čega je Komedija dell'arte dosegla savršenost i slavu /.../. (Čale 1986: 47).*

¹³ *Vječna je tema eruditne komedije – ljubav. Mladi par nailazi na brojne prepreke koje postavljaju starci (škrci ili smiješni ljubavnici), i jedni i drugi se za ostvarenje svojih želja koriste uslugama svojih slugu, česti su postupci presvlačenja i prepoznavanja. (Ereiz 2004: 23)*

2. primarni ženski likovi (a/ djevojka – *virgo, puella*; b/ kurtizana ili žena preljubnica – *meretrix*; c/ udovica, mlada žena ili starija gospođa, koja se ponovo udaje – *matrona*);

3. sekundarni likovi koji su: a) rijetki u renesansi (parazit, svodilja, lihvar, ribar); b) česti (hvalisavi vojnik, sluškinja, liječnik/advokat/doktor) i c) koji su novi u renesansnoj komediji (vještica, luda) (v. Senker 2002: 7-33).

Hrvatska renesansna komediografska tradicija (Marin Držić) iako oslonjena na europska suvremena književna zbivanja, donosi i nešto novo, što se prema mišljenju Borisa Senkera vidi u sustavu komičnih likova koji je kod Držića nešto izmijenjen: primarni bi se muški likovi (starci) mogli podijeliti na a) mrzovoljne škrcce, pretjerano samožive ili nemoćne starce i b) na stare ljubavnike i muževe koji se žele prikazati mlađima; sluškinje¹⁴ i svodnice bi prema važnosti trebale prijeći u primarne ženske likove, dok se likovi negromanta i parazita ne bi mogli svrstati u skupinu rijetkih likova u renesansnoj komediji (v. Senker 2002: 9-32).

Neki od navedenih likova u smješnicama će biti više ili manje uspješni: zaljubljeni će starci biti nasamareni od slugu, najviše će biti udaljeni od realnosti a najviše približeni konvencionalnim likovima staraca iz talijanske pisane i artistske komedije (često će se prurušavati u nekog drugog, a upravo će ih prurušavanje udaljavati od mogućeg, realnog lika / Švelec 1974: 266/); sluge će biti razboritiji od svojih gospodara, pomagat će im u ljubavnim avanturama i podrugivati im se, jer će iz njihovih ludosti željeti izvući probitak za sebe, imena će im biti u skladu s funkcijama u igri (Ždero, Kusalo, Proždor, Obložder, Intrigalo, Zapletalo, Zijehalo, Prhun, Limica /turpija/, Prconja, Fantažija, Truma, Busman, Tikvulin...), a neka će direktno podsjećati na komediju dell'arte (Puličinela, Skapin) (Švelec 1974: 270); manje će uspješni biti likovi u kategoriji mladića zaljubljenih u prostitutke ili u časne djevojke (Švelec 1974: 268).

Likovi, teme, situacije, pozornica eruditne komedije bit će prisutni i u hrvatskim komedijama druge polovice 17. stoljeća, ali književni će povjesničari gotovo redovito pri tome napomenuti da je riječ o drugom vremenu (Npr. lik dubrovačkog starca Židova posve je nova pojava u ovoj komediji, jer je to sada dubrovački, a ne rimski Židov kao u Držića!), i da se ne može bezrezervno povući znak jednakosti između eruditne komedije 16. stoljeća i smješnica 17. stoljeća, što potvrđuje i sljedeći sažeti prikaz:

Eruditna komedija	Smješnice
1. Jedinstvo mjesta i vremena, peteročinska kompozicija	– <i>Naše komedije XVII stoljeća nisu renesansne komedije, kako su gdjekad bile nazivane. Nisu ni retardirane eruditne komedije, jer nisu građene na teoretskim načelima te komedije, tj. na jedinstvu mjesta i vremena, i nisu sklopljene u pet činova.</i> (Švelec 1974: 271).

¹⁴ Sluškinje u komediji mogu biti i *ljubovnice*, zbog čega Švelec lik ljubovnice dijeli u dvije skupine: ljubovnice iz solidnih porodica (ostaju posve neizrazite i u njih su zaljubljeni mladići, a ponekad i starci) i puno zanimljivije brojne godišnice, tovjernarice, kmetice, prostitutke, svodnice itd. koje poprimaju dubrovačke karakteristike prema uključenosti u konkretni ambijent, približavajući se svojim modelima iz dubrovačke stvarnosti (Švelec 1974: 269).

2. Okrenutost svjetlu	– Okrenutost mraku: u <i>Hvarkinji</i> , kao prethodnici hrvatskih smješnica, dio se radnje dešava noću što je karakteristično za onovremene smješnice koje su za razliku od eruditnih komedija tražile manje svjetlosti i vidljivost prikazivanih elemenata. (Novak 1997: 550)
3. Nesamostalnost geste	– Gesta zadobila samostalnost (Novak 1999: 565)
4. <i>Imitatio</i> stvarnosti	– <i>Repetitio</i> gesta i riječi čija su značenja vezana uz scenu, a ne uz stvarnost publike (Novak 1999: 566)
5. <i>Furor comicus</i> zahvaća čitavu scenu i čitav trg	– <i>Furor comicus</i> zahvaća tek djelić tijela, neki scenski rekvizit, feral što se ugasio (Novak 1999: 568)
6. Melodramtična prepoznavanja	– Ovdje gotovo da ih i nema (Novak, 1999: 568)
7. U odnosu na sadržaj i likove riječ je o: <i>odnosu oholih, glupih ili lakomih gospodara i domišljatih slugu, o ruganju praznovjerju, škrtosti, lažnoj učenosti, o više nego jezičnom sudaru latinskog i talijanskog s narodnim govorom, o novcu kao dominantni i sredstvu kupovanja ljubavi, sklapanja braka ili nasušnih egzistencijalnih potreba pa zato i pokretaču radnje /.../</i> . (Čale 1994: 24).	– Sve se to u <i>Ljubovnicima</i> , odnosno smješnicama, ipak reducira na znatno pojednostavnjenu formulu otprije rabljene bokačovske “beffe” koja oslobađa pobjedu uma nad glupošću, bez dubljih misaonih ili moralističkih dimenzija. (Čale, 1994: 24)
8. U Držićevoj je eruditnoj komediji prisutno: poštivanje Aristotelovih jedinstava, pet činova, stalna pozornica (pозornica s trojim vratima), stalni likovi, sluge koji zapliću radnju, karakteristični motivi presvlačenja i prepoznavanja (v. Ereiz 2004: 25).	– Na toj tradiciji izrast će naše smješnice koje će zbog toga stalno biti uspoređivane sa svojom slavnom prethodnicom. Međutim, Dubrovnik sredine sedamnaestog stoljeća nije Dubrovnik Držićeva vremena. (Ereiz 2004: 25)

*Komedija dell'arte*¹⁵ (*komedija glumaca od zanata*¹⁶) koja nastaje u Italiji kao reakcija glumaca na nedostatak pisanih tekstova, također se vrlo često dovodi u svezu s hrvatskim komedijama 17. stoljeća, i to kao suvremeni komediografski utjecaj. Ipak, neka njezina bitna obilježja hrvatske smješnice ne potvrđuju u cijelosti kao što su, na primjer: improvizacija,¹⁷

¹⁵ Ova se komedija još naziva i: improvizirana komedija, komedija maski, bufonska komedija, histrionska komedija, komedija a *soggetto*, pri čemu: *Sva ta imena zajedno oblikuju sljedeću križaljku: talijanske komedije na zadanu temu, rađene na način glumaca pod maskom i to na nepredviđeni način.* (citirano prema Ereiz 2004: 27)

¹⁶ Glumčeva je profesionalnost podrazumijevala različite vještine (glasovne, mimičke, koreografske, tehničke, akrobatske).

¹⁷ Talijanska improvizirana komedija ne znači improviziranog glumca. Glumac je trebao neočekivano govoriti (improvizirati) o različitim stvarima i to na mjestima u predstavi koja su bila posebno označena u scenariju. U

profesionalizam glumaca, maske i različiti jezici (ili govori) kojima maske govore.¹⁸ Uočavaju se sličnosti, ali i razlike, što je sažeto prikazano u sljedećem prilogu:

Kommedija dell'arte	Smješnice
Slično	
<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Usporednost hrvatskih komedija s komedijom dell'arte vidi se primjerice u nizu sadržajnih obrazaca, koji se od teksta do teksta ponavljaju, raspodijeljeni u brze prizore, a oni su po funkciji i zacijelo po načinu scenske interpretacije podsjećali na bravurozno izvođenje takozvanih "komičkih fragmenata" u talijanskom teatru.</i> (Čale 1994: 29). 2. Iskrivljavanje stranih imena kao poticaj smijehu (sluge pogrešno izgovaraju Straccia-bandiere kao "Sasra-bandiera" u <i>Džonu Funkjelici</i>. (Batušić 1978: 130). 3. Smješnice potvrđuju neke poznate maske komedije dell'arte (Skapin – dosjetljiv sluga u komediji <i>Lukrecija ili Trojo</i>) (Pantić 1971: 191). 4. Spretnost zapleta i brzina radnje u <i>Ljubovnicima</i> (Čale 1994: 22). 	
Različito	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Nisu tekstualno fiksirane, nastaju na temelju komičkog scenarija (<i>canovaccio</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> – Redovito su bile tekstualno fiksirane (Novak 1999: 565) – To su <i>pisane komedije</i>, gotovo bez improvizacije, jer npr. u komediji <i>Lukrecija ili Trojo</i> nema znaka & koji su dubrovački autori stavljali kada su poneka mesta u drami, ili poneke scene, prepuštali slobodnoj inspiraciji izvođača. (Pantić 1971: 190).

te svrhe stajale su mu na raspolaganju zbirke *lazzija* koje je prema vlastitim sposobnostima mogao koristiti u određenom trenutku, a: *Lazzo, znamo, može biti duhovita izreka ili lakrdijaška radnja koja se osamostaljuje u strukturi komičkih fragmenata te predstavlja varijaciju, mimsku igru, umetnutu bufonsku scenu.* (Čale 1986: 60)

¹⁸ I maska i jezik kojim maska govori pridonosi njezinoj profilaciji kao *ozbiljne* ili *smiješne*: *Ljubovnici* (ne nose masku, koriste književni jezik i ozbiljan su lik); *Kapetan* (Scaramuccia, Spaventa ili Stracia-bandiera: ne nosi uvijek masku, često govori španjolski); *Sluškinje* (mogu ali i ne moraju nositi masku, govore na dijalektu, odjeća nije stilizirana); *Doktor* (starac, nosi crnu masku koja mu prekriva čelo i nos, crni šešir široka oboda, odjeven u karikiranu nošnju bolonjskih doktora, svojim replikama karikira školničko znanje); *Pantalone* (stari trgovac, nosi masku – dugi nos, šiljasta brada, nakostriješeni brkovi, prosijeda duga kosa, šešir bez oboda, crveni uski kostim i dugi crni ogrtač, s obaveznom kesom za pojasom); *Sluge* (*Zanni* – prvi je Zanni lukav, duhovit, varalica, spletkar; drugi je Zanni naivan, nezalica i često izvlači deblji kraj).

-
2. Naziva se još i *komedijom glumčeva umijeća* (Batušić 1978: 122), jer glumac gotovo cijeloga života igra jednu ulogu, stvara posebne gegove, tj. *lazzo: formule što ih je (glumac – op. autorice.) pridometao na ona mjesta u scenariju koja su se doimala akciono mrtvima* (Batušić 1978: 122).
- *lazzo je svojevrsno privatno pravo i vlasništvo pojedinca koji tek autorovom smrću prelaze u opće dobro i fundus izraza pojedinoga glumačkog tipa.* (Batušić 1978: 122)
- *glumačka umijeća su lazzi i tzv. entrate tj. ulasci i odlasci s pozornice trenuci kada glumac gotovim sklopovima rečenica komične intonacije i podteksta nagoviješta gledalištu svoje običaje, značaj i scensku namisao.* (Batušić 1978: 122).
-
3. Izvode profesionalne družine
- Smješnice izvode neprofesionalni dilemtanti, amaterske družine (Novak, Lisac 1984b: 123) koje su se zvale: *Veseli, Nedobitni, Razborni*, pjevali su svoje polemičke pjesme (Novak 1999: 565), imali svoje grbove (*Nedobitni* su imali znak *pomu / palmu /*, *Razborni kamen / hrid /* a pod njim ključ i mač (Rešetar 1922: XII).
-
4. Glumac je profesionalac koji cijelog života igra isti tip
- Glumac je amater (Batušić 1978: 128).
-
5. *Naša stvarnost* nije im svojstvena
- Odražavaju tzv. domaću stvarnost, govori se o njihovoj *našijenstvu*, što je logično jer najdrevnija karnevalska očitovanja karakterizira vezanost s aktualnošću (Novak, Lisac 1984b: 123).
-
6. Talijanske *ridicolose* (tiskane u malenim knjižicama, s potpisom autora, vrlo visokih naklada i do par tisuća)
- Na smješnice utječe talijanski teatar improvizacije, ali uz napomenu da taj teatar: *u hrvatsku književnost ne dolazi direktno preko suvremenih izvedbi “comedije dell’arte” već ona stiže k nama iz druge ruke, posredno, preko žanra srodnih ali tiskanih komedija-smješnica koje se u Italiji nazivaju ridiculosama, a koje posvema odgovaraju svijetu ovih naših deset komedija.* (Novak, Lisac 1984b: 124)
-

7. Talijanski suvremenici potpisuju <i>ridiculose</i>	– Smješnice autori ne potpisuju (Novak 1999: 565).
8. <i>Ridiculose</i> kao polemika: svojevrsni akademski odgovor profesionalnim glumcima koji na trgovima ugrožavaju napisanost komičkog žanra	– Smješnice nisu nikakva polemika nego kompromis između vlastite tradicije i aktualnih talijanskih trendova (Novak 1999: 568).
9. Shematizam	– Likovi <i>djeluju stanovitom uvjerljivošću sredine, staleške pripadnosti, osjećanja, mišljenja</i> (Čale 1994: 23).
10. Maska je svojstvena komediji dell'arte	– Ne postoje dokazi da su glumci nosili maske (Čale 1994: 30).
11. Nisu do kraja napisane	– <i>Nisu ni komedija dell'arte, jer su uglavnom dokraja napisane, s izuzetkom u Sinu vjerniku jedne matere, gdje su dvije čitave scene označene znakom za slobodno davanje. One su, u stvari zapisane onako kako su mogle biti izgovorene u kakvoj artistskoj komediji, a ipak ne pripadaju toj vrsti, jer njihove tekstove nisu tek na pozornici stvarali profesionalni glumci, već su ih pisali mladi dubrovački entuzijasti kao podlogu za svoje predstave.</i> (Švelec 1974: 271).
12. Produktivan žanr (spominje se preko ti- suću scenarija)	– Naši odjeci na komediju dell'arte svedeni su na <i>desetak očuvanih komedija</i> (Čale 1986: 49).

Iz navedenih je sličnosti i razlika zabilježenih u hrvatskim povijestima književnosti te u književnopovijesnim raspravama i studijama vidljivo da je usporednost naših smješnica s navedenim dvjema europskim književnim tradicijama ograničena, odnosno da je naša sredina u bilo kojem pogledu (publika, tehničke, organizacijske, izvedbene mogućnosti) u odnosu na talijansku *liliputanska: Povezanost hrvatske komedije sedamnaestog stoljeća i talijanske Komedije dell'arte svodi se na dosta ograničene korelacije. Ne može se govoriti o tome da je u nas bilo kazališnih pojava koje bi se izrazito podudarale s prekomorskom improviziranom komedijom. Drugim riječima, o takvu se jedinstvenu kazališnom organizmu kao što je Komedija dell'arte pa i o sukladnosti našeg žanra s njom ne može raspravljati ako predmetom proučavanja nisu scenarij odnosno canovaccio, profesionalne družine, kontinuitet narudžbi i s tim u vezi visoka tehnička i artistska razina izvedbi, maske, lazzi, specifični društvenopovijesni preduvjeti postanka i razvoja i sve ono zbog čega je Komedija dell'arte dosegla savršenost i slavu /.../. (Čale 1986: 47).*

* * *

Hrvatske su smješnice dakle u sebe ukomponirale i vlastitu kazališnu prošlost, i tradiciju eruditne komedije, i suvremene trendove talijanske artistske komedije i zbog toga o njima govorimo kao o hibridnom žanru.

3. KAKO BI SE MOGLA NASTAVITI

Priča o smješnicama mogla bi se nastaviti istraživanjem onoga što je prethodilo i onoga što je uslijedilo nakon njihove pojave, što u prvom slučaju podrazumijeva Benetovićevu *Hvarkinju* za koju hrvatska književna historiografija kaže da je prva hrvatska smješnica ili njihova najava, a u drugom slučaju misli se na *Andru Stitikecu* i *Iliju Kuljaša* koje Slobodan P. Novak interpretira kao prijelaz od smješnica prema frančezarijama (Novak 1999: 572-574). Pri tome bi komparativno čitanje trebalo uzeti u obzir najmanje dvije kategorije – smijeh i svakodnevicu kojima do danas hrvatska književna historiografija nije poklanjala dovoljno pozornosti.

Dok je starija književna kritika bila sklona oštrim, a često puta i negativnim ocjenama hrvatskih smješnica,¹⁹ u novije su vrijeme zamjetna nastojanja u smjeru njihova prevrednovanja. Tako se ističe, na primjer, vrijednost realizma u njima, povezanost sa svakodnevnim životom dubrovačkog društva, ali uz napomenu da sve navedeno još uvijek nije dovoljno ni proučeno ni pravedno ocijenjeno (Pantić 1953: 212). Naime, objektivno istraživanje smješnica druge polovice 17. stoljeća moguće je provesti samo djelomično, jer je riječ o dramskoj umjetnosti koju treba sagledati u totalitetu njezinih sastavnica – tekst, glumac, publika (Batušić, Švacov 1986: 443), što u većini slučajeva nije moguće: *Neuvjerljivo je i povijesno neopravdano afirmirati kazališni fenomen tumačiti kao sliku primitivizma sredine, publike, kulture, i monotoniju struktura, jednoobraznost scena i tipova, opetovanje postupaka ocjenjivati samo na razini sačuvanog teksta kao 'literature' /.../*. (Čale 1986: 59).

Tako je starija kritika ocijenila da jedino jezik (dubrovački govor) ima vrijednost kao spomenik jednog vremena, dok je kao slabe i neoriginalne ocijenila i fabule, i likove, i zaplete, i kompozicije. Naglašavala je da u tim komedijama nedostaje *ono čega baš u komedijama najviše treba – zdravog neprisiljenog humora! Šale ima dosta, ali ponajviše je masna, a slabo duhovita, a osobito u psovka, koje svaki čas siplje, jezik je autoru jako razvezan*. (Rešetar 1922: XI). Tako im se, s jedne strane prigovarao nedostatak *salonskog humora* (Kolendić 1918: 350), a s druge strane nije se poklanjala naročita pozornost kategoriji smijeha ostvarenoj u njima.²⁰ Tomu u prilog ide i sljedeći podatak: godine 2003. tiskana je monografija o smješnicama Antonije Blasine pod nazivom *Hrvatske komedije 17. stoljeća* (Matica hrvatska, Zagreb) u kojoj autorica daje prikaz svih deset dubrovačkih komedija iz druge polovice 17. stoljeća. Godinu dana kasnije (2004) Silvana Ereiz obranila je magistrski rad pod mentorstvom prof. dr. sc. Dunje Fališevac pod nazivom *Strukturne i žanrovske karakteristike dubrovačkih smješnica*, osvrnuvši se pri tome i na knjigu Antonije Blasine riječima: *Najveći je propust ove knjige autoričino tumačenje smješnica i ignoriranje komičkih postupaka kao strukturnog dijela smješnica*. (Ereiz, 2004: 4). Autorica Ereiz je to dopunila svojim istraživanjem lazzija i ektemporiranja u smješnicama, ali ne i drugih pojavnih oblika smijeha (v. Šundalić 2008).

¹⁹ Pišući o *Jerku Škripalu* Miroslav Pantić kaže: *Današnjem čitaocu, međutim, ta stara komedija ne donosi mnogo uživanja; svatko, tko se odvaži da je pročita, brzo će se i lako složiti s ocenom, koju je o njoj pre blizu pola veka izrekao Pavle Popović, koji se prvi nad njom zaustavio. 'Lepa nije – govorio je Popović s razlogom – ni jaka, još manje fina; naprotiv. Ona ima dosta grubosti, a naročito pornografije i skatologije ... Ona nije ni vešto sastavljena, i jedna vrlo plitka intriga služi joj kao osnov; rasplet je još naivniji ...'*. (Pantić 1956: 393)

²⁰ Autorica ovih redaka pozabavila se kategorijom smijeha hrvatskih smješnica na znanstvenom savjetovanju Kroležini dani u Osijeku 2007. i došla do zaključka da svi pojavni oblici smijeha u smješnicama nisu samo banalni i grubi, nego da progovaraju o svojim autorima i kao o obrazovanim piscima (npr. korištenje postupka versus rapportati; v. Šundalić 2008: 287-310).

Nadalje za smješnice se kaže još i to da su nastale u želji za ponovnim povezivanjem života i pozornice (N.Batušić), zbog čega se kao drugi mogući put nastavljanja priče o njima nameće i istraživanje svakodnevice, kako *Hvarkinje* kao njihove najave, tako i preostalih deset smješnica, odnosno dviju komedija (*Andro Stitičeka, Ilija Kuljaš*) kao prijelaza prema frančezarijama.

Stoga bi se na pitanje – kako nastaviti priču o smješnicama – moglo odgovoriti: kroz smijeh i svakodnevicu.

4. KAKO BI SE MOGLA ZAVRŠITI

Hrvatska je književna historiografija svojim pozornim čitanjem smješnica pokazala da tristo i nešto više godina nakon njihova nastanka sva pitanja nisu dobila odgovarajuće odgovore: od početnoga žanrovskog određenja komedija u prozi stiglo se do smješnica i ridiculosa, početna konkretna imena pisaca zamijenio je kolektivan autor, za neke se još ni danas ne zna kada su nastale ili kada su prvi puta izvedene, a elementi različitih književnih tradicija (eruditna komedija, komedija dell'arte, hrvatska književna dramska tradicija) isprepleteni s konkretnom dubrovačkom svakodnevicom rezultirali su autohtonim književnim oblikom. Oko iskazivanja vrijednosnih sudova književni povijesničari nisu uvijek imali usuglašene stavove. Najviše je hvale izrečeno o *Ljubovnicima*, što potvrđuje Krleža već 1948. godine, ponavlja Čale 1994, odnosno Novak 1999. godine.²¹ Nasuprot tome ista je komedija, *Ljubovnici*, za Šveleca tanka i plošna (Švelec 1974: 271) zajedno s još njih pet (*Mada, Starac Klimoje, Beno Poplesija, Lukrecija ili Trojo, Sin vjerenik jedne matere*), a kao punije i punokrvne izdvaja on komedije: *Pijero Muzuvijer, Džono Funkjelica, Šimun Dundurilo, Jerko Škripalo*, jer vrve od mnogih elemenata iz dubrovačkog života (Švelec 1974: 271).

Prema onome što se prikazivalo, ponovo su više sreće imali *Ljubovnici*. Tako u "Kazališnom listu", Vjesniku hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (broj 10, god. 1947/1948) piše da Veliko kazalište prikazuje 17. 12. 1947. *Ljubovnike* (srijeda), a predstavljeni su ovako: *Kao posve obnovljena repriza davat će se ponovno nakon duže stanke komedija "Ljubovnici" od nepoznatog dalmatinskog pisca XVII. vijeka, jedno od izvanredno značajnih djela naše klasične komediografije. U režiji Tita Strozzića podjela glavnih uloga je slijedeća: Lovro – Josip Petričić, Dotur – Mato Grković, Fabrizioo – Pero Budak, Intrigalo – Borivoj Šembera i Dragan Knapić (u alternaciji), Proždor – Stevo Vujatović, Lukrecija – Nađa Grahor, Anka – Ervina Dragman, Vesela – Paula Herberger i Ada Nagy. U novije se vrijeme češće spominje i izvodi, što zbog politike²² što zbog samog teksta, smješnica *Lukrecija ili Trojo*.*

²¹ Najkvalitetniji hrvatski tekst u tom žanru je komedija *Ljubovnici*, koja je izvorno napisana u *Dubrovniku*, ali je bila poznata i u Dalmaciji, gdje je prepisivana, pa i otkrivena tek u novije vrijeme. (Novak 1999: 568)

²² U "Slobodnoj Dalmaciji" (13. 6. 2007) pisalo se o skandalu vezanom uz smješnicu *Lukrecija ili Trojo: Skandal. Premijera dubrovačke smiješnice "Lukrecija" u režiji Jagoša Markovića nepotrebno dovedena u vezu sa Srpskom akademijom*. Bila je to posljedica činjenice što je u najavi riječke premijere pisalo prema SANU, tekst pronašao Antun Kolendić, što struka drži krajnje neukusnom provokacijom. Redatelj Marković prije 13 godina *Lukreciju* je pripisao nepoznatom bokokotorskom autoru, pisao je tada Jasen Boko.

U dnevnom se tisku tada moglo pročitati i ovo: *Srpska akademija nauka i umjetnosti, jedna od ustanova izravnog odgovornih za krvava zbivanja u posljednja dva desetljeća od nastanka Memoranduma, na velika se vrata vraća u hrvatsku kulturu. Naime, dramska premijera Riječkih ljetnih noći "Lukrecija o' bimo rekli Požeruh", anonimnog autora iz 17. stoljeća, najavljena za 11. srpnja, u najavi nosi tekst: "Prema SANU, tekst pronašao Antun Kolendić".*

Mediteranizaciju jezika nisu svi odobrali: Riječ je o dubrovačkoj smiješnici "Lukrecija ili Trojo", jednoj od deset sačuvanih, nastaloj u razdoblju od 1655. godine do kraja stoljeća, za koju u riječkoj verziji jezičnu

Tako je u Rijeci Narodno kazalište Ivan Zajc 19. svibnja 1974. godine prouzvelo suvremenu obradu *Lukrecije* u adaptaciji Antona Kolendića i to pod nazivom *Lukrecija iliti Ždero*, koja je, kako kaže Jasen Boko, i tada bila sporna. Godinu dana kasnije, 29. svibnja 1975. godine, na Danima hvarskog kazališta prikazana je ponovo *Lukrecija iliti Ždero* od Nepoznatog kotorskog pisca u Hvarskom kazalištu, a plakat koji je najavljiavao predstavu izgledao je ovako:

NARODNO KAZALIŠTE »IVAN ZAJC« — RIJEKA

Četvrtak, 29. svibnja 1975. Početak u 20 sati

HVARSKO KAZALIŠTE

NEPOZNATI KOTORSKI PISAC

LUKRECIJA ILITI ŽDERO

Komedijska u tri akta
Za suvremenu pozornicu priredio dr. ANTON KOLENDIĆ

Redatelj: VLADO VUKMIROVIĆ
Scenograf: DORIAN SOKOLIĆ
Kostimograf: RUŽICA NENADOVIĆ-SOKOLIĆ

Glazba: DELO JUSIĆ Koreograf: JOŽA KOMLJENOVIC
Korepetitor: Petja Todorova-Tataj Slikar maski: Karlo Bučić
Lektor: mr. ZLATA BOGDAN

OSOBE:

ANTONIO, Mlečić	Asim Bukva
ELENA, žena mu	Zdenka Trajer
DŽONO, sin mu	Mirko Catalić
TROJO, bogataš	Dušan Dobrosavljević
LUKRECIJA, kći mu	Zrinka Kolak
FRANO, student	Nenad Segvić
DOKTUR	Ivan Bibalo
SKAPIN, djetić u Antonija	Zdenko Botić
DINA, ciganka	Mirjana Pitušljen
ESMERALDA, vještica	Vera Petrić
ŽDERO, djetić u Troja	Slavko Sestak
PRVA CIGANKA (ESMERALDA)	Zlata Perlić
DRUGA CIGANKA	Dunja Ilakovac-Hercog
PRVI CIGANIN	Daniilo Martić
DRUGI CIGANIN	Boris Lučić
MEDVJED	Alojz Usenik

Inspicijent: Alojz Usenik Saptač: Nevenka Dobrosavljević

Pružvedbu suvremene obrade ove komedije prikazalo je 19. svibnja 1974.
Narodno kazalište »Ivan Zajc« u Rijeci.

Preslik plakata donijet prema zborniku *Dani hvarskog kazališta. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Čakavski sabor, Split 1976. (nepaginirana stranica)

adaptaciju "va nove čakavsko-mediterranske kolorature" potpisuje Daniel Načinović. Sama ideja da se dubrovačkoj smješnici dodaju "mediterranske kolorature", kao da je riječ o komediji nastaloj na Pacifiku, krajnje je redikulozna, ali ozbiljniji problem sigurno je spominjanje Srpske akademije nauka i umjetnosti u ovom kontekstu.

Izuzmemo li srpsko svojatanje kompletne dubrovačke književnosti, "Lukrecija" dubrovačkog anonimusa iz 17. stoljeća (Slobodan Prosperov Novak, naš najveći autoritet za dubrovačku književnost vjeruje da je njezin autor Petar Kanavelić) nema baš nikakve veze s Antunom Kolendićem, a pogotovo ne sa SANU.

Tadašnja je zbivanja komentirao i Slobodan P. Novak: *Dubrovačku smješnicu Lukrecija ili Trojo objavio je u Zborniku Matice srpske Miroslav Pantić, ali ta institucija nema nikakve veze sa SANU, kao što ta komedija nema veze sa srpskom književnošću.*

Kakva je to glupost 35 godina nakon objavljivanja spominjati izvor, pritom i lažan, hoćemo li onda uz svakog Držića spominjati kako je tekst prema JAZU? Onaj tko je tako nešto najavio užasno je nepismen čovjek i volio bih da mi objasni vezu Srpske akademije nauka i umjetnosti s dubrovačkim smješnicama. Mislim da se samo radi o jeftinoj provokaciji koja je pritom krajnje neukusna! (preuzeto prema <http://www.google.hr/>)

Potkraj 90-ih godina Jasen Boko je pripremio radioadaptaciju *Lukrecije*, a režirao je Dejan Šorak; godine 1995. komedija *Lukrecija ili Trojo* prikazana je kao *Lukrecija iliti Žde-ro*, nepoznatog autora iz Kotor, Pozorište na Terazijama, Teatar "T", Beograd (Novi Sad 1995) (podatak preuzet sa stranice <http://www.google.hr/>) na Sterijinom pozorju 1995. godine u adaptaciji Antona Kolendića i pri tome dobila čak devet nagrada, a *bokokotorskoj* je dramskoj književnosti naglo otvorila vrata na književnu scenu. Ovakvim je postupkom dubrovačka smješnica osim naslova promijenila i pripadanje nacionalnoj književnosti. U 21. stoljeću ova smješnica i dalje privlači pozornost. Izvodi se na Riječkim ljetnim noćima 2007, uz malo izmijenjen naslov koji sada glasi *Lukrecija o' bimo rekli Požeruh* u režiji Jagoša Markovića, crnogorskog redatelja, dok je jezičnu adaptaciju *va nove čakavsko-mediteranske kolorature* potpisao Daniel Načinović. (podatak preuzet sa stranice <http://www.rijeckeljetnenoci.com/2007/lukrecija.htm>). Predstava je okarakterizirana kao komad s pjevanjem, vikanjem i plivanjem, a jednu od glavnih uloga pored samih glumaca ima i more: *Predstava je nastala u najboljoj tradiciji ambijentalnog teatra, a opet se od sličnih uprizorenja izdvaja maštovitim pristupom koji more koristi kao ravnopravnog sudionika izvedbe. Pećinska plaža Glavanovo i more pritom nisu samo kulisa, nego akter zbivanja, sa svim nepredvidljivostima ambijentalnog teatra.* (Iz obrazloženja Nagrade "Novog lista" za najcjelovitije ostvarenje Riječkih ljetnih noći 2007). Plakat koji je najavljivao predstavu nije više pripisivao smješnicu nepoznatom kotorskom piscu i izgledao je ovako:



Anonimus iz 17. stoljeća

LUKRECIJA O' BIMO REKLI POŽERUH

jena zmešana štorija od teatra, mora i amora, ča ju je na novo zrihtal i va nove čakavsko-mediteranske kolorature prehitil **Daniel Načinović**, redatelj: **Jagoš Marković**
10., 11., 12., 13, 14., i 17. srpnja 2007. plaža Glavanovo (Pećine), u 21,30 sati Premijera Hrvatske drame

Scenograf **Dalibor Laginja**

Kostimograf **Leo Kulaš**

Oblikovatelj svjetla **Deni Šesnić**

Govor tijela **Marija Momirov**

Lektorica **Mirjana Crnić**

Izbor glazbe **Jagoš Marković**

Specijalni efekti **Milan Alavanja i Miroslav Vučković**

Komedija je kao djelo *Anonimusa iz 17. stoljeća*, a u režiji Jagoša Markovića prikazana i 2010. godine na Riječkim ljetnim noćima (podatak preuzet sa stranice: <http://www.izlasci.net/dogadjanja/03-07-2010/lukrecija-obimo-rekli-pozeruh-komedija-plaza-glavanovo-na-pecinama-rijeka>), a o predstavi ponešto govore i sljedeće fotografije:







Slike preuzete sa stranice: http://kamo.hr/pls/me/media.print_media_popup?i_area_id=12&i_object_id=4000441&i_topic_id=&i_is_picture=1&i_is_video=1&i_org_id=&i_media_id=4013147

*

Sve izrečeno do sada pokazalo je dakle:

1. da je jedna smješnica još uvijek samo rukopisna i to ona o kojoj imamo točan podatak o njezinu izvođenju (*Sin vjerenik jedne matere*),
2. da su od deset smješnica, koliko ih stara hrvatska književnost ima, *Ljubovnici* bili prva objavljena smješnica,
3. da su upravo *Ljubovnici* doživjeli najveći broj izdanja (četiri, ako se uzme u obzir samostalno objavljena uloga *Dotura Prokupija iz Ljubovnika!*),
4. da je najveći broj književnih povjesničara isticao upravo *Ljubovnike* kao vrijedan komediografski tekst iz stare hrvatske književnosti i
5. da je smješnica *Lukrecija ili Trojo*, jedna od deset spomenutih, posljednja objavljena, ali da je upravo ona najviše uzburkala kulturnu javnost, što zbog njezina pogrešnog pripisivanja bokokotorskoj književnosti, što zbog njezina pogrešnog dovođenja u svezu sa SANU.

Stoga se kao mogući završetak priče o smješnicama nameće sljedeće: svih deset smješnica učiniti dostupnima široj čitateljskoj javnosti (u latiničkom izdanju i na jednome mjestu u obliku antologije) i o njima govoriti na temelju onoga što one jesu, a ne na temelju svega onoga što one nisu.

LITERATURA

- Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978, str. 541.
- Antonia Blasina, *Hrvatska komedija 17. stoljeća*. Matica hrvatska, Zagreb 2003, str. 207.
- Frano Čale, *O sudbini i značajkama "Ljubovnika"*. U: *Ljubovnici. Komedija iz 17. stoljeća* (Nova redakcija). Priredio Frano Čale. Književni krug, Split 1994, str. 5.-33.
- Silvana Ereiz, *Strukturne i žanrovske karakteristike dubrovačkih smješnica* (magistarski rad; mentorica Dunja Fališevac). Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu (rukopis), Zagreb 2004, str. 215.
- Dunja Fališevac, *Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici*. Književni krug, Split 1997, str. 371.
- Franjo Fancev, *Četiri dubrovačke komedije iz kraja 17. stoljeća*. Građa za povijest književnosti hrvatske, Knjiga XI, uredio Franjo Fancev, Nadbiskupska tiskara, Zagreb 1932, str. 161-165.
- Franjo Fancev, *Četiri dubrovačke komedije iz kraja 17. stoljeća (Nastavak)*. *Dubrovačke komedije "Mada" i "Starac Klimoje"*. Građa za povijest književnosti hrvatske, Knjiga XIII, uredio Franjo Fancev, Nadbiskupska tiskara, Zagreb 1938, str. 227-229.
- Franjo Fancev, *Dva dubrovačka komediografa iz kraja 18. stoljeća*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, VIII, 1928, str. 160-176.
- Franjo Fancev, *Dvije pučanske družine iz kraja 17. stoljeća*. "Nastavni vjesnik", 39 (1930-31) 5/8, Zagreb 1932, str. 136-164.
- Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana 1987, str. 563.
- Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti*. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne, Naklada Pavičić, Zagreb 1997, str. 434.
- Slavko Ježić, *Hrvatska književnost od početka do danas (1100-1941)*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 2¹⁹⁹³. (prema prvom izdanju iz 1944), str. 464.
- Petar Kolendić, *Fragment jedne dubrovačke komedije iz XVI. vijeka*. "Nastavni vjesnik", knj. XXVI, sv. 6, Zagreb 1918, str. 347-354.
- Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Narodnog preporoda*. Matica hrvatska, Zagreb 1961, str. 481.
- Mihovil Kombol, *Hrvatska književnost do Narodnog preporoda*. Hrvatska čitanka za više razrede srednjih škola, Drugi dio, Izdanje nakladnog odjela hrvatske državne tiskare, Zagreb 1943, str. 434.
- Mihovil Kombol – Slobodan Prosperov Novak, *Hrvatska književnost do Narodnog preporoda*. Priručnik za učenike, studente i učitelje književnosti. Drugo, dopunjeno izdanje priredio Slobodan Prosperov Novak. Školska knjiga, Zagreb 1992, str. 471.
- Gjuro Körbler, *Andro Stitikeca, komedija Petra Kanavel(ov)ića, Korčulanina*. Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor (Beograd), II/2, 1922, str. 227-259.
- Miroslav Krleža, *O našem dramskom repertoaru (Povodom 400. godišnjice Držićeve Tirene)*. – Eseji i putopisi. Priredio Ivo Frangeš. Pet stoljeća hrvatske književnosti, Knjiga 95/V, Zagreb 1973, str. 233-249.
- Slobodan Prosperov Novak – Josip Lisac, *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, I. dio. Logos, Split 1984a, str. 381.
- Slobodan Prosperov Novak – Josip Lisac, *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, II. dio, Logos, Split 1984b, str. 464.
- Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*, II. Knjiga. Antibarbarus, Zagreb 1997, str. 671.

- Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva "poroda od tmine" do Kačićeva "Razgovora ugodnog naroda slovinskoga" iz 1756*, III. Knjiga. Antibarbarus, Zagreb 1999, str. 943.
- Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Raspeta domovina*. Svezak I. Marjan tisak, Split 2004, str. 285.
- Miroslav Pantić, "*Lukrecija ili Trojo*" – dubrovačka komedija iz XVII veka. Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, Knjiga devetnaesta sveska prva, Novi Sad 1971, str. 186-195.
- Miroslav Pantić, *Susreti s prošlošću – ogledi i studije*, Prosveta, Beograd 1984, str. 462.
- Miroslav Pantić, *Nekoliko beležaka uz staru dubrovačku komediju 'Jerko Škripalo'*. Anali Hrvatskog instituta u Dubrovniku, br. 4-5, 1956, str. 393-400.
- Armin Pavić, *Historija dubrovačke drame*. JAZU, Zagreb 1871, str. 198.
- Pometova družba. Komediografija od Nalješkovića i Držića do danas*. Izbor, predgovor i prilozi Branko Hećimović. Društvo hrvatskih humorista, Zagreb 1973, str. 387.
- Vinko Radatović, *Petar Kanavelović kao pisac komedija*. Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, IX/1, 1929, str. 32.-70.
- Vinko Radatović, *Predgovor*. U: *Šimun Dunderilo, dubrovačka komedija XVII veka*, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda, Prvo odeljenje, Spomenici na srpskom jeziku, Knjiga XXIII, objavio Vinko Radatović, Srpska kraljevska akademija, Beograd – Sr. Karlovci 1931, str. I.-XXXV.
- Milan Rešetar, *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. vijeka*. Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku, Knjiga VI, Beograd 1922, str. 231.
- Milan Rešetar, *Uvod*. U: *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. vijeka*, Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda. Prvo odeljenje. Spomenici na srpskom jeziku, Knjiga VI, Beograd 1922, str. VII-XXII.
- Boris Senker, *Kazališne razmjene*. Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, Zagreb 2002, str. 214.
- Zlata Šundalić, *Smijeh hrvatskih smješnica*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. – 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2008, str. 287-310.
- Franjo Švelec, *Dubrovačka komedija XVII stoljeća*. U: *Franjo Švelec, Nikola Ivanišin, Miroslav Vaupotić, Nedjeljko Mihanović, Dubravko Jelčić, Izabrana djela*. Priredili Slobodan Prosperov Novak i Krešimir Nemeć. Pet stoljeća hrvatske književnosti, Knjiga 162, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1984, str. 63-77.
- Franjo Švelec, *Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća*. U: Franičević, Marin, Švelec, Franjo, Bogišić, Rafo, 1974. *Povijest hrvatske književnosti*, Knjiga 3 – *Od renesanse do prosvjetiteljstva*, Liber – Mladost, Zagreb 1974, str. 175-292.
- Branko Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga I. Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*, S uvodom Vatroslava Jagića o hrvatskoj glagolskoj književnosti, Matica hrvatska, Zagreb 1913, str. 410.

ISTRAŽIVAČI POVIJESTI ISUSOVAČKOG KAZALIŠTA U HRVATSKOJ

Širenje Družbe Isusove započelo je zamolbom Dubrovačke Republike iz 1555. godine upućenom Ignaciju Loyolskom da pošalje svoje misionare, no tada još prilike nisu sazrele i valjalo je počekati stotinjak godina. U međuvremenu je želja za dolaskom isusovaca iskazana i u sjevernim hrvatskim krajevima, još za života utemeljitelja isusovačkog reda. Poznato je da su isusovci Tomo Zdelarić iz Lupoglava, Marko Pitačić iz Siska i Ljudevit Lukerić iz Splita djelovali kao misionari zalazeći u krajeve pod Turcima sve do Slavonije, a i da su isusovci Antonije Possevina i Bartol Sfondrati sudjelovali u vizitacijama stranih krajeva.¹ Isusovačko je školsko kazalište u Hrvatskoj zaživjelo u 17. a značajno se proširilo u 18. stoljeću. Osnivanjem škola u više hrvatskih gradova isusovci su položili temelj za buduću odgojno-obrazovnu djelatnost, ali pridonijeli su i da budu među prvim organizatorima kazališnog života u Hrvatskoj. Isusovci su došli 1606. u Zagreb, 1627. u Rijeku, 1632. u Varaždin, s prekidima od 1606. i kontinuirano od 1658. bili su u Dubrovniku, a poslije odlaska Turaka od 1698. i u Požegi. Nakon poziva za upravljanje župama krajem 17. stoljeća kolegiji u Osijeku i Petrovaradinu osnovani su i započeli s radom u prvoj polovici 18. stoljeća. Zanimljivo je da uglavnom odmah po osnivanju gimnazija nastaju i prve predstave kao važan dio u odgoju i obrazovanju mladih učenika. Zato je u isusovačkom kazalištu ponajviše bilo predstava nabožnog i poučnog sadržaja koje su obuhvaćale biblijske teme, grčku i rimsku povijest te mitologiju, legende o svecima, rodoljubne drame i legende, povijesne drame, komedije, moralne drame s poukom, drame raznih sadržaja te alegorije, prigodnice i pastorage.² Kazalište kao jedan od segmenata ukupnoga isusovačkog rada u Hrvatskoj rjeđe je bilo promatrano kao zasebna cjelina i uglavnom se uključivalo u istraživanja povijesti ili povijesti književnosti. Stoga je cilj ovoga rada pokazati kako je stasala svijest o isusovačkom kazalištu kao važnoj kulturnoj činjenici te tko je i kako usustavljivao povijest kazališne isusovačke aktivnosti iznoseći podatke koji bi mogli rasvijetliti okolnosti izvedbe.

Ako podaci o dolasku i osnivanju gimnazije Družbe Isusove u pojedinom gradu i jesu pouzdani i iscrpni, s podacima o isusovačkoj kazališnoj djelatnosti nije uvijek tako. Premda iznimno važne za kulturni život toga vremena u Hrvatskoj, pa i za ovu temu, kazališne su predstave bile samo jedan segment ukupne isusovačke djelatnosti. Podatke o izvođenju isu-

¹ Mijo Korade, *Vjerski, odgojni i književni rad Družbe Isusove, Isusovačka baština u Hrvata*. Muzejsko galerijski centar, Zagreb 1992.

² Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978, str. 174-176.

sovačkih kazališnih predstava istraživači su mogli pronaći naoko jednostavnije nego kad su se laćali rekonstrukcije predstava postavljenih izvan okvira crkvenih zajednica, redovničkih ili laičkih.³ Naime, jedan od osnovnih izvora za povjesničare kazališta bili su isusovački ljetopisi. Budući da je svaka samostanska zajednica prema internim propisima bila obavezna bilježiti svoje samostanske i redovničke poslove i tako pravdati boravak u pojedinom gradu, ljetopisi su iznimno koristan izvor informacija, a redovničkoj pomnji i sustavnosti valja zahvaliti što je područje kazališne djelatnosti zabilježeno i u velikoj mjeri istraženo. Međutim povjesničari isusovačkog kazališta nisu imali lagan put, često su dolazili u nedoumicu, što je katkada vodilo i do pogrešnih zaključaka, a razlog se nerijetko krio u stilu kojim su kronike pisane. Premda su isusovci svojoj kazališnoj aktivnosti pridavali veliku važnost, same kronike nude o pojedinoj predstavi najviše po nekoliko redaka, nerijetko se bilježi da je predstava izvedena, načelno se navodi koji je razred učenika izveo predstavu, a naslov izvedenog komada ili autor i ne spominju se. Opisuje se ozračje u kojemu je predstava izvedena, pozornost se pridaje sadržaju i moralnoj pouci, a brojne su i napomene o nazočnosti pojedinih uglednika. Osim toga, poseban je problem i utvrđivanje autorstva uprizorenih komada, a zbog činjenice da dramski tekstovi izvođenih predstava nisu sačuvani, kroničarske su napomene o sadržaju pojedinih predstava stoga od velike važnosti. Koliko god se crpljeni podaci nama danas činili šturi i nepotpuni, valja imati na umu da je velik broj predstava ostao nezabilježen zbog požara ili drugih okolnosti. Današnji znanstvenici i brojku od četiri stotine zagrebačkih isusovačkih predstava uzimaju s oprezom jer je repertoar zacijelo bio opsežniji, samo što su knjige izgubljene pa su i podaci nepotpuni.

Kronika zagrebačkoga kolegija bila je sačuvana i pohranjena u Kraljevskom zemaljskom arhivu u Zagrebu, a na njezino postojanje upozorio je Ivan Kukuljević još 1851. pozivajući obrazovane *našince* da prouče taj rukopis, no njegov je poziv u prvo vrijeme ostao bez pravog odaziva. Među prvima o isusovačkom kolegiju u Zagrebu pisao je na samom kraju 19. stoljeća svećenik Janko Barlè koji se zanimao za hrvatsku kulturnu povijest pa je, sažeto situirajući isusovačko kazalište u društvene i kulturološke prilike onoga vremena, u nevelikom članku objavljenom u "Vienac" iznio više podataka o osnutku isusovačke gimnazije u Zagrebu i o njezinoj kazališnoj djelatnosti pozivajući se na kroniku zagrebačkog kolegija.⁴ Krajem 19. stoljeća dinamiziralo se i pisanje o kajkavskom kazalištu pa je zanimljivo što Barlè na kraju ističe da ga je na pisanje članka potaknula namjera da se vidi kako su upravo pitomci zagrebačke isusovačke gimnazije bili prvi pokretači kazališne umjetnosti u Hrvatskoj. Sistematizirajući kajkavsku književnost Đuro Šurmin već 1894. navodi *Lizimakušu* u svojim *Pabircima*⁵ ističući tu dramu više u okvirima književnog nego kazališnog života, premda su i književni povjesničari poput njega bili ponukani zahvatiti i u povijest kazališta. Nešto je opsežnije o kazališnoj djelatnosti zagrebačkoga kolegija pisao Branko Vodnik navodeći veći broj predstava, među njima i prvu isusovačku tijelovsku predstavu *Poetica laudatio* u prvoj knjizi svoje *Povijesti hrvatske književnosti* iz 1913. godine.⁶ Nekoliko godina poslije

³ Usp. Lucija Ljubić, *O izvorima izvođenja predstava u sjevernom dijelu Hrvatske do 1840.* i Martina Petranović, *Izvori predstavljanja u južnome dijelu Hrvatske do 1840.* U: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2004.

⁴ Janko Barlè, *Predstave kod zagrebačkih isusovaca*. "Vienac", g. XXIX, br. 23, Zagreb, 5. VI. 1897, str. 375-376.

⁵ Đuro Šurmin, *Pabirci po kajkavskoj literaturi*. "Vienac", g. XXVI, br. 43-52, Zagreb 1894.

⁶ Branko Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 1. Matica hrvatska, Zagreb 1913.

pojavi su se istraživači koji su obavili velike, temeljne analize o povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj proširujući svoj interes i na druge gradove u kojima se njegovala kazališna aktivnost, a to su – redosljedom objavljivanja svojih prvih radova o toj temi – isusovac Miroslav Vanino i književni povjesničari Franjo Fancev i Tomo Matić. Za razliku od ostalih, nešto su više zanimanja pokazivali i za druge okolnosti izvedaba, posebice za opremanje kazališnih prostora i odigranih predstava, a – kušajući situirati predstave i ukupnost kazališne djelatnosti u vrijeme i prostor – Vanino je često navodio podatke o nazočnim gledateljima i odcjcima predstava među njima.

Miroslav Vanino krenuo je od najdostupnijeg vrela, sačuvane kronike zagrebačkoga kolegija koju su spominjali i njegovi prethodnici, svjedočeći o isusovačkoj svijesti o širenju katoličkog nauka i približavanju sredini u kojoj su djelovali.⁷ Isusovci su u Zagrebu pripremili i odigrali više od četiri stotine predstava, a Vanino ih je razvrstao prema predmetu prikazivanja dajući javnosti na uvid podatke do kojih je mogao doći; riječ je najčešće samo o temi ili sadržaju djela kojima nisu sačuvani ni naslovi ni tekstovi. Vaninova istraživanja ukupne povijesti i udjela isusovačkog reda u Hrvatskoj obuhvaćala su širok raspon tema, pa ako – za razliku od Fanceva i Matića – i nije napisao veći broj studija o kazališnoj tematici, hrvatsku je kulturu zadužio s nekoliko iznimno vrijednih radova u kojima je naveo velik broj predstava i ostalih okolnosti isusovačkoga kazališnog života, među kojima se posebice ističu radovi o zagrebačkom i varaždinskom kolegiju. Njegova su istraživanja poslije objavljena u knjigama *Isusovci i hrvatski narod* u kojima su, uz spomenuti zagrebački i varaždinski, obrađeni svi kolegiji: dubrovački, riječki i požeški, no zbog teško dostupne ili izgubljene građe ne uvijek jednako iscrpno i temeljito. Za razliku od izvora o povijesti školskoga kazališta u Zagrebu, varaždinski su podaci manje brojni. Isusovci su zacijelo i u Varaždinu pisali svoju kroniku, no ona je nestala, možda u velikom požaru 1655. pa je Vanino svoje ekscerpiranje radio na temelju osamnaest sačuvanih domaćih godišnjih izvješća te provincijskih izvješća.⁸

Koliko su istraživanja otežana nepostojanjem sačuvanih izvora, a nerijetko zavode i na pogrešan trag, govori i sljedeći primjer. Do riječkih godišnjaka Vanino nije mogao doći jer su bili izgubljeni pa je svoj rad temeljio na studiji Aladára Festa, ravnatelja državne mađarske gimnazije u Rijeci koji je još 1901. objavio rad o riječkoj isusovačkoj aktivnosti⁹ posluživši se prvim dijelom rukopisa *Historije* riječkoga kolegija koji prati događaje do 1737, a za koji Vanino piše da je zametnut ili čak sakriven. Za drugi dio kolegijske *Historije* 1738–1772, Vanino piše da je nesumnjivo propao. Osim Festove studije, Vanino je uključio i podatke iz tridesetak kolegijskih rukopisa godišnjih izvješća (*Annuae*), a značajne dopune načinio je uz pomoć provincijskih izvješća iz bečke dvorske knjižnice. Međutim, i *Annuae* i *Historia* nepotpune su s obzirom na podatke o kazališnom radu kolegija. Slično je postupio i Dražen Budiša krajem 20. stoljeća, kada je, uz navedene materijale, uključio i studiju Andrije

⁷ Usp. članke Miroslav Vanino, *Povijest kazališta isusovačke gimnazije u Zagrebu*, “Hrvatska prosvjeta”, g. III, Zagreb 1916. i *Prinosi povijesti varaždinske gimnazije XVII. i XVIII. vijeka*, “Vrela i prinosi”, br. 2, Sarajevo 1933. Dopunjeni članci objavljeni su u knjizi *Isusovci i hrvatski narod I*, Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, Zagreb 1969.

⁸ Miroslav Vanino, *Đačko kazalište, Isusovci i hrvatski narod II*. Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, Zagreb 1987. To je nadopunjena Vaninova studija *Đačko kazalište isusovačke gimnazije u Varaždinu* objavljena u “Hrvatskoj prosvjeti”, g. III, Zagreb 1917, str. 374-376, 423-427.

⁹ Aladár Fest, *Adalékok Fiume iskolaügyének történetéhez – Contributi per la storia della pubblica istruzione in Fiume. Programma del Regio Ungherese gimnasio superiore dello stato in Fiume*, g. XXXI, Rijeka 1901.

Račkoga¹⁰ te popisao sve naslove koji se spominju u Festovoj studiji. I dok su navedeni radovi jezgroviti i iscrpni u nabranju naslova i godina, svoja je istraživanja, katkad i na uštrb navođenja naslova i godina, Miroslav Vanino proširivao na sve sastavnice kazališnih predstava, od imena sudionika i uglednika pa do opreme pozornice i napomena o velikaškim donacijama pojedinoj predstavi, čime je dokazao ne samo svijest o važnosti prikupljanja građe, nego i o udjelu likovne sastavnice u kazališnoj umjetnosti kao i o vrijednosti navođenja ostalih podataka o okolnostima izvedbe. U kronikama se o tome piše vrlo malo i većinu zaključaka hrvatski su istraživači donosili na temelju sačuvanih podataka iz kulturno srodnih europskih sredina. Tako se, primjerice, prva predstava u Varaždinu bilježi 1637. godine, kad se pojavljuju i prve napomene o kazališnoj dvorani koja se nalazila u gimnazijskoj zgradi. Čitajući opsežne redovničke kronike Vanino je, primjerice, uočio i izdvojio podatak da je za varaždinsku predstavu *Sveta Katarina* nabavljeno dvanaest kulisa, među kojima su valovi i oblaci; da je, zahvaljujući donaciji grofova Draškovića, u kazališnoj dvorani napravljen strop i obnovljena pozornica za predstavu *Maria Stuart* 1699. Vizualna sastavnica isusovačkih predstava nesumnjivo je izazivala divljenje i zaokupljala pozornost gledatelja jer šturi kroničari nerijetko ushićeno ističu još *prizore pomoću svjetiljke i skioptikonske* predstave, što su vjerojatno inačice kazališta sjena. Upozoravajući na prostore u kojima su predstave izvođene, opremu scene ili problematiku ženskih uloga koje su u isusovačkim predstavama tumačili muškarcima, Vanino se dokazao kao temeljit istraživač koji je cijenio i razumio važnost kazališne umjetnosti.

U vrijeme objavljivanja Vaninovi studija o zagrebačkom i varaždinskom kolegiju Franjo Fancev dvadesetih se godina 20. stoljeća bavio slavonskom književnošću, kad je u radu *Isusovci i slavonska knjiga XVIII. stoljeća*¹¹ locirao ključne dokumente o djelatnosti ostalih kolegija apostrofirajući posebice kazališno djelovanje požeškoga kolegija. Ondje je 1729. godine izvedena *Muka* na hrvatskom jeziku, no iznimno zainteresiran za datiranje prvih izvedaba na hrvatskom jeziku, Fancev je prema bilješkama zaključio da se možda već 1718. u Požezi glumilo na hrvatskom jer su za predstavu *Sapritius et Nicephorus* dijeljene periohe na latinskom, njemačkom i francuskom koje su imale poznatijim jezicima objasniti sadržaj predstave.¹² Dodir s kolegijskim rukopisima, uz posredovanje Vjekoslava Klaića, vjerojatno je dodatno potaknuo Fanceva da se prihvati rada na zagrebačkoj *Gradi*, tim više što je neke od preuzetih Vaninovi podataka o zagrebačkom kolegiju u svojim knjigama objavio Frank Wollman.¹³ Fancevljeve upute o postojanju ljetopisa te njegov vlastiti rad na istraživanju povijesti isusovačkog kazališta znatno je dinamizirao sljedeće desetljeće koje je i najbogatije po broju objavljenih podataka i otisnutih članaka. Tada su obavljena glavna istraživanja o isusovačkom kazališnom životu, ponajviše u sarajevskom časopisu "Vrela i prinosi" koji je posebnom pomnjom bilježio povijest isusovačkog reda.

¹⁰ Andrija Rački, *Iz prošlosti sušačke gimnazije (1627-1927)*. Primorski štamparski zavod, Sušak, bez oznake godine.

¹¹ Franjo Fancev, *Isusovci i slavonska knjiga XVIII. Stoljeća*. "Jugoslavenska njiva", g. VI, knj. 1, br. 3-6, Zagreb 1922.

¹² Franjo Fancev, *Isusovci i slavonska knjiga XVIII. Stoljeća*. "Jugoslavenska njiva", g. VI, br. 3, Zagreb 1922, str. 188: '*Periochae distributae sunt latino, germanico et gallico idiomate. 'Kako su se pri ovakvim prikazivanjima 'periochae' davale gledaocima, koji nisu razumijevali jezika na kojemu se prikazivalo, to bi se moglo misliti, da se već ovaj put prikazivalo narodnim jezikom.*

¹³ Frank Wollman, *Srbochorvatské drama. Přehled vývoje do války*. Filosofická fakulta University Komenského z podpory Ministerstva školství a Národní osvěty, Bratislava 1924. i *Dramatika slovanského jihu*, sv. 2, Nákladem Slovanského ústavu – v Komisi knihkupectví orbis, Prag 1930.

Sustavan pregled rada zagrebačkoga kolegija, na kakav je Kukuljević poticao i pozivao osamdeset godina prije, načinio je tridesetih godina 20. stoljeća književni povjesničar Franjo Fancev pokazavši zanimanje za arhivsku građu i lativši se proučavanja isusovačkih ljetopisa pa je u *Starinama* u dva nastavka objavljena opsežna *Grada za povijest školskog i književnog rada isusovačkoga kolegija u Zagrebu (1606–1772)*.¹⁴ Koliko su zavojiti putovi do samih izvora, koliko vremena i napornog rada iziskuju te s kojim se problemima istraživači susreću, može posvjedočiti i Fancevljev predgovor *Gradi* u kojemu stoji da je autor sastavio tekst služeći se rukopisom pohranjenim u Kraljevskoj sveučilišnoj knjižnici u Budimpešti *Historia Collegii Zagrebiensis S. I.* te poviješću zagrebačkoga isusovačkoga kolegija sačuvanom u zagrebačkom Kraljevskom zemaljskom arhivu¹⁵ koja obuhvaća tek prve godine djelovanja isusovačke gimnazije u Zagrebu. Budući da Fancevljeva *Grada* nije cjelovit prijepis kolegijske povijesti – osim za godine od 1606. do 1609. – autor je načinio izbor preuzevši vijesti koje govore o radu kolegijske gimnazije i održavanju predstava, zatim vijesti iz kojih se razabiru podaci o književnom radu nekih kolegijskih članova, vijesti o kolegijskom seminaru te prvi podaci o osnivanju i djelovanju bratovština. Fancev je ustvrdio i imena isusovačkih kroničara, a uvrstio je i neke druge važnije događaje hrvatskoga javnog života. Radi lakše preglednosti, među kazalima na kraju drugog dijela Fancev navodi kronološki popis izvedenih predstava, deklamacija i svečanosti. Na popisu se nalazi stotinjak godina u kojima su se održavale predstave, a godišnje je, u različitim svečanim prigodama, izvedeno i po nekoliko predstava, što samo svjedoči o bogatom i kontinuiranom isusovačkom kazališnom radu. Ekstenzivni izvodi iz zagrebačkih isusovačkih godišnjaka dosad su najiscrpniji u kazališnopovijesnoj literaturi. Dva sveska *Starina* s objavljenom *Gradom* na latinskom jeziku i popisom predstava na kraju dragocjen su prilog u istraživanju zagrebačkoga isusovačkog kazališta jer su svojevrsna sinteza postojeće građe i najmanje su pod utjecajem priređivačeva izbora podataka. Naime rad na tekstu objavljenom u “*Starinama*” Fanceva je, kako sam piše, odveo u bečku Sveučilišnu knjižnicu gdje je u godišnjim izvješćima pronašao podatak koji ga je uvjerio da se na narodnom jeziku glumilo već 1644, a to ga je približilo zaključku da pasionske igre na Veliki petak nisu samo svojina glagoljaške i dalmatinsko-dubrovačke baštine, nego su zacijelo izvedene i u sjevernim hrvatskim krajevima.¹⁶ O tome je napisao *da je naročito crkvenih prikazivanja na narodnom jeziku osim u oblasti hrvatske glagolske i dalmatinsko-dubrovačke književnosti bilo valjada i u ovim našim stranama i ranije nego ih sasvim sigurno možemo potvrditi*.¹⁷ Fancev je u tom radu plasirao i nepotvrđenu i neopovrgnutu tezu da se na hrvatskom jeziku u Zagrebu glumilo još prije. Naime zabilježeno je da su 1618, u prigodi izbora činovništva zagrebačkoga gradskoga magistrata, u zagrebačkom

¹⁴ Franjo Fancev, *Grada za povijest školskog i književnog rada isusovačkoga kolegija u Zagrebu*. “*Starine*”, JAZU, knj. XXXVII, Zagreb 1934, str. 1-176 i knj. XXXVIII, Zagreb 1937, str. 181-304.

¹⁵ Fancev se ovdje poziva na E. Laszowskog koji je taj tekst izdao u XV. knjizi “*Vjesnika kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskoga zemaljskoga arhiva*” pod naslovom *Povijest zagrebačkih Isusovaca od g. 1608-1618*.

¹⁶ F. Fancev donosi i citat (kurziv i spacioniranje prema: “*Starine*”, knj. XXXVII, 1934, str. 63.) toga dijela austrijskih *Annua: Scholae in disciplina et vigore pristino persistunt. Humaniores agendo se ordini cuilibet probarunt, tum maxime, cum S. Stanislaus Eppus. et Martyr praemiorum solitae distributioni praelusit; deinde cum die Parasceves ad pium animorum motum Amoris et Doloris in Christo patiente certamen patrio idiomate produxit* u kojemu se ne navodi točno o kojoj je predstavi riječ pa to Fanceva potiče i na pretpostavku da se i prije 1766. u Zagrebu glumilo na hrvatskom.

¹⁷ Franjo Fancev, *Iz daleke prošlosti hrvatskih gimnazija*. “*Nastavni vjesnik*”, knj. 40, sv. 1-4, Zagreb 1931/1932, str. 5.

kolegijskom kazalištu odigrane dvije predstave. U prvoj je igran *Divus Hermanus Christi Domini convictor et collusor*, a u drugoj *Funestum illud animae exilium tragicumque contra corpus jurgium... quod alicubi Sanctus Bernardus graphice depignit*¹⁸ te budući da naslov ukazuje na pregovaranje duše i tijela, Fancev pretpostavlja kako je zapravo riječ o hrvatskom *Noćnom viđenju svetoga Bernarda od proklete duše s telom na grobu karajuće kruto hasnovito čteti*. Isusovac Miroslav Vanino, jedan nezaobilaznih istraživača i proučavatelja povijesti isusovačkoga kazališta u Hrvatskoj, unatoč činjenici što je i sam proučio isusovačke ljetopise, godinu 1644. nije istaknuo kao relevantnu u tom smislu, nego je ustvrdio da je prva predstava na hrvatskom jeziku *Kir pozvan na prijestolje (Cyrus in solium vocatus)*¹⁹ iz 1766. godine, što su poslije potvrdili i ostali istraživači. Vanino iznosi i tvrdnju da je riječ o prijevodu latinske drame isusovca Charlesa de la Ruea, a dodaje i podatke da su predstavu izveli učenici sintaksisti pod ravnanjem magistra Ivana Lašića. Isusovački kroničar, osim što ne uskraćuje barem najmanje podatak o izvođačima i njihovu voditelju, odnosno redatelju, ni na tom mjestu ne govori mnogo o predstavi, nego se više posvećuje opisivanju ugođaja koji je taj kazališni događaj stvorio pa se divi ljepoti predstave i materinskom jeziku.

Objavljivanje zagrebačkih podataka pridonijelo je i otkrićima o kazališnoj aktivnosti u drugim hrvatskim gradovima. Iz isusovačkih kronika potječu i podaci o predstavama izvedenima u 17. stoljeću u isusovačkoj misionarskoj postaji u Karlovcu. Riječ je o godinama 1646, 1647. i 1648. i pasionskim igrama ili dijaloškim pjesmama koje su izvođene na otvorenom.²⁰ Tri godine za redom isusovački su zagrebački đaci održavali na Veliki petak predstave u Karlovcu. Premda kronike drukčijim riječima govore o sadržaju predstava, Fancev pretpostavlja da su karlovačka i zagrebačka predstava, obje odigrane 1644. na Veliki petak, zapravo jednake i da se radi o jednoj te istoj predstavi izvedenoj u dva grada, i to na hrvatskom jeziku. Osim toga, zagrebačko-karlovačke veze potvrđuje i kroničarski zapis u kojemu stoji da su 1622. godine u Zagrebu nastupili neki karlovački glazbenici na predstavi zagrebačkoga isusovačkoga kazališta u povodu proslave kanonizacije sv. Ignacija i sv. Franje Ksaverskoga jer tako vještih glazbenika nije bilo u Zagrebu.²¹

Premda su hrvatskim istraživačima na raspolaganju stajala objavljena mjesta iz zagrebačke kolegijske kronike, dolazilo je do mnogih prijepora u tumačenju površnih i kratkih rečenica koje su ljetopisci bilježili, a katkad je, kako što se vidi – u nemogućnosti da se teze materijalno verificiraju – dolazilo do zaključaka koje su ostali istraživači mogli samo ili prihvatiti ili odbaciti jer je bilo doista teško ustvrditi ostale okolnosti izvedbe, a nerijetko je i datiranje predstava dovodilo istraživače u sumnju. Nakon što je otkrivena i objavljena građa o zagrebačkom kolegiju, stvoren je temelj za sljedeća istraživanja koja su se kretala oko užih, specijaliziranih tema. Tako je književni prevoditelj Ante Šimčik objavio dvije periode zagrebačkih školskih predstava iz 18. stoljeća.²² Riječ je o dvjema predstavama, *Paradysus*

¹⁸ Franjo Fancev, *Iz daleke prošlosti hrvatskih gimnazija*. "Nastavni vjesnik", knj. 40, sv. 1-4, Zagreb 1931/1932, str. 5.

¹⁹ Miroslav Vanino, *Školsko kazalište, Isusovci i hrvatski narod I*. Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb 1969.

²⁰ Preuzimajući podatke svojih prethodnika, o tome je pisao Hinko Tomašić, *Kazalište u Karlovcu (1646–1941)*. U: *Rad JAZU*, knj. 17, Zagreb 1981, str. 423–424.

²¹ Usp. i F. Fancev, "Starine", XXXVII, 1934, str. 47. U dodatku knjige XXXVIII, 1937, na str. 298. zapsan je naslov *De gestis sanctorum*.

²² Ante Šimčik, *Dvije kazališne cedulje školskih predstava zagrebačkih iz XVIII. Stoljeća*. "Vrela i prinosi", br. 2, Sarajevo 1933, str. 44–52.

Alaodini, izvedenoj u Zagrebu 2. veljače 1728, te *Orest i Pilad (Verus amor, de morte et invidia triumphans, in Pylade et Oreste)* za koju Šimčik nije mogao odrediti točan datum izvedbe jer su dvije periohe bile zalijepljene jedna za drugu. Dvije godine poslije replicirao mu je Franjo Fancev dajući kolegi svojevrsnu ironičnu poduku iz istraživačkog rada.²³ Već na početku teksta, Fancev žustro izlaže svoje izvore i polemizira sa Šimčikom priznajući mu, doduše, da točan datum izvedbe na temelju otisnute periohe nije mogao utvrditi, no opominje ga da je mogao krenuti drugim putem. Naime, Fancev tvrdi da je predstava *Verus amor* izvedena 1719, a to je Šimčik mogao provjeriti da je pogledao u djelo *Catalogus librorum Zagrabiae ab anno 1690. usque ad annum 1800. impressorum Adama Alojzija Baričevića*, gdje stoji da je predstava izvedena 1719, dakle devet godina prije predstave *Paradysus Alaodini*. Zanimljivo istraživačko nadmetanje za povijest hrvatskoga kazališta bilo je dragocjeno jer je Fancev već na istoj stranici rada napisao da je, istražujući periohe austrijske isusovačke provincije, pronašao najstariju hrvatsku periohu koja dolazi iz varaždinskog školskog teatra, a sastavljena je za predstavu *Alvarus Luna*. I Fancev se, poput Šimčika, susreo s problemom nezabilježene godine. Varaždinska perioha sadrži mjesto, dan i mjesec ali ne i godinu, no Fancev je do nje došao posredno, istražujući biografiju jednoga od isusovačkih đaka pa je ustvrdio da je predstava izvedena 1710, dakle devet godina prije zagrebačke o kojoj je govorio i Šimčik.

Kad je riječ o istraživanju osječke kazališne baštine, hrvatska je znanstvena zajednica uskraćena za neobjavljenu i nedostupnu disertaciju Stjepana Pelca o povijesti školske drame u Hrvatskoj (*Zur Geschichte des Schuldramas in Croatien und Slawonien*), koja je obranjena 1914. na bečkom Filozofskom fakultetu.²⁴ Iako su zacijelo prethodili Fancevljevim i Matićevim istraživanjima, neki od Pelcovih rezultata objavljeni su dvadesetak godina poslije. Tridesetih godina Fancevljevim je tragom o sačuvanoj požeškoj kronici krenuo Tomo Matić i u sljedećih je desetak godina obavio važna istraživanja za povijest isusovačkog kazališta u slavonskim krajevima. Istražio je ne samo mjesnu, požešku kroniku, nego je proučio i provincijska izvješća, dnevnike i druge dostupne rukopise proširujući svoj interes i na neke tiskane članke te je napisao opsežnu i znanstveno vrijednu studiju u kojoj je jedno poglavlje posvećeno kazališnoj aktivnosti.²⁵ Matić je za požeški kolegij učinio nešto slično kao Fancev za zagrebački: služeći se sačuvanim rukopisima odabrao je važna mjesta koja govore o kazališnoj aktivnosti, citirao ih i kronološki poredao tako da je moguće pratiti aktivnost isusovačkog kazališta u Požegi do ukinuća reda. Utvrđena je prva požeška kazališna predstava i prva predstava na hrvatskom jeziku, opisan je prostor u kojem su se održavale predstave, a u kronologiji se spominju naslovi i učenički razredi koji su izveli predstavu, dok se mjestimice pojavljuju i uputnice prema kazališnoj djelatnosti isusovačke gimnazije u Osijeku, o čemu je Matić već za dvije godine objavio još jedan opsežan članak u Radu JAZU.²⁶ Iste

²³ Usp. Franjo Fancev, *Prvi poznati diletanti isusovačkog školskog teatra u Varaždinu i Zagrebu*. "Vrela i prinosi", br. 5, Sarajevo 1935, str. 127: *Ovaj moj prilog u svom glavnom dijelu bio je koncipiran otprilike još prije deset godina, ali sam njegovo objavljivanje od godine do godine odlagao zbog nekoliko sitnijih pitanja što sve dosad nisam bio stigao da ih preispitam i definitivno utvrdim.*

²⁴ Podatak preuzet prema radu Stanislava Marijanovića, *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. Stoljeća*. U: *Dani hvarskog kazališta. XVIII stoljeće*, knj. 5, Čakavski sabor, Split 1978.

²⁵ Tomo Matić, *Isusovačke škole u Požegi (1698–1773)*. "Vrela i prinosi", br. 5, Sarajevo 1935, str. 1–61. Na stranici 38–42 otisnut je repertoar požeškoga isusovačkoga kazališta.

²⁶ Tomo Matić, *Osječka humanistička gimnazija od osnutka do godine 1848. Prilog za povijest srednjih škola u Hrvatskoj*. Rad JAZU, knj. 257, JAZU, Zagreb 1937.

je godine i Stjepan Pelc objavio dva kratka i jezgrovita članka o isusovačkim i franjevačkim predstavama, a riječ je vjerojatno o izvacima iz disertacije, rekonstruiravši repertoar i sastavivši kronologiju na temelju osječkoga dijarija.²⁷ Pregledavši osječki *dijarij*, Pelc je ustvrdio da započinje s 1. studenoga 1763. i ide do 20. rujna 1772, no u drugoj polovici *Dijarija* primjećuje se da bilješke nisu pomno unošene: preskače se po nekoliko dana, a u dnevniku je – između 15. kolovoza 1770. i 1. srpnja 1772 – čak dvanaest praznih stranica, što ga je navelo na zaključak da je kroničar bio preopterećen zbog velikih obaveza i razmjerno malog broja osječkih isusovaca, a to navodi na pretpostavku da je zacijelo i u to vrijeme bilo predstava o kojima, nažalost, nema materijalnog traga.

Temeljitim čitanjem sačuvanih *dijarija* i godišnjaka Matić je sastavio povijest osječke gimnazije, pomno izlažući okolnosti nekoliko kazališnih izvedaba, kao i uvjeta u kojima su osječki daci pohađali nastavu. Svoje je zaključke potkrepljivao usporedbama s djelatnošću isusovačkih kazališta u drugim hrvatskim gradovima. Uočio je da se na repertoaru isusovačkih kazališta pojavljuju različita dramska djela te da se samo neki naslovi podudaraju, no budući da dramski tekstovi nisu sačuvani, a zapisi kroničara ne bilježe uvijek ni naslove ni sadržaje prikazanih djela, teško je utvrditi pravo stanje. Komparativnim istraživanjem rekonstruiranoga zagrebačkoga, požeškoga i osječkoga isusovačkog repertoara, Matić je došao do zaključka da je u Zagrebu izveden veći broj predstava nacionalne tematike.²⁸ Međutim i u tom članku Matić iskazuje i sumnju u pojedine kroničarske formulacije koje istraživače dovode u zabludu: jesu li, primjerice, *declamationes* recitacije ili kazališne predstave, ili podrazumijevaju oboje – nastavljajući da je zacijelo riječ o kazališnim predstavama i tako ih on u svojim radovima i tretira. Posebnu pozornost pridavao je uporabi hrvatskog jezika u školama, bilo u književnim djelima, bilo u kazališnim predstavama, pa je istražio knjižnice zagrebačkoga, varaždinskoga i požeškoga kolegija i osječke misije analizirajući njihov sadržaj, ali i potkrepljujući tvrdnju da su to *sponenici najstarijih poznatih nam uređenih knjižnica u Hrvatskoj, a ujedno su ogledalo ambijenta, u kojemu se odgajala gotovo sva naša svjetovna i duhovna mladež, koja je hotjela da u domovini steče više obrazovanje*.²⁹ Iako je bio zainteresiran za isusovačke teme, Matić ih je radije promatrao kao jednu od komponenti u istraživanju hrvatske kulturne baštine uključujući isusovačku baštinu u šire nacionalne okvire.³⁰ Tako je i u svojoj knjizi o dopreporodnom prosvjetnom i književnom radu u Slavoniji jedno poglavlje posvetio isusovačkim dramama i recitacijama te prodoru hrvatske riječi na ta područja.³¹

Započevši sredinom drugog desetljeća 20. stoljeća pa završavajući uoči Drugoga svjetskog rata, objavljen je temeljni i najveći dio podataka o djelatnosti isusovačkoga kazališta u Hrvatskoj. Miroslav Vanino, Franjo Fancev i Tomo Matić te Josip Predragović istražili su isusovačke kronike i ljetopise, a pišući o isusovačkoj kazališnoj aktivnosti donekle su rekon-

²⁷ Stjepan Pelc, *Školska drama osječkih isusovaca i franjevaca u XVIII vijeku*, p.o. iz Zbornika arheološkog kluba "Mursa". Tisak štamparskog zavoda Krbavac i Pavlović, Osijek 1937.

²⁸ Tomo Matić, *Kazalište u starom Osijeku. Građa za povijest književnosti hrvatske*, knj. XIII, JAZU, Zagreb 1938.

²⁹ Tomo Matić, *Knjižnice zagrebačkoga, varaždinskoga, i požeškoga kolegija i osječke misije*. "Vrela i prinosi", br. 11. Sarajevo 1940, str. 67.

³⁰ Tomu Matića posebno je zanimao prodor hrvatskog jezika u javni život u Hrvatskoj, osobito u Slavoniji, pa su na tom tragu i njegovi radovi *Ratio educationis od g. 1777. i "linguae patriae" u osječkoj gimnaziji*, "Nastavni vjesnik", knj. XXXVI, Zagreb 1928. i *Matija Petar Katančić, profesor u osječkoj gimnaziji*, "Nastavni vjesnik", knj. XXXVII, Zagreb 1929.

³¹ Tomo Matić, *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije preporoda*. HAZU, Zagreb 1945.

struirali repertoar. Predragović je objavio opsežnu studiju o isusovačkom radu u Petrovaradinu, no podaci o predstavama oskudni su i znadu se samo naslovi drama. Primjerice, kronika bilježi podatak da je 1766. izveden *Raspikuća*, a predstava se podjednako svidjela i uglednicima i puku. Godine 1767. izveden je *Kremes*, 1768. *Sebičnjak*, a 1769. *Erazmo Montano*.³² Godine 1713. u Petrovaradinu su izvođeni anđeoski slavopjevi, *Genii*, na tijelovskim procesijama, i to kao obredna igra na hrvatskom, njemačkom i latinskom jeziku. Predragovićevim radom zaključena je faza fundamentalnih istraživanja o djelatnosti isusovačkih gimnazijskih kazališta koja su znanstveno obrađivana u širim okvirima djelovanja isusovačkih gimnazija te su obuhvaćala povijesne i kulturne okolnosti njihova rada.

Sljedećih nekoliko desetljeća, zapravo do sredine sedamdesetih godina, znanstveni je interes za isusovačko kazalište bio mnogo manji, a dinamika objavljivanja radova o toj temi znatno slabija. Iako se to dijelom može pripisati političkim okolnostima koje nisu bile blagonaklone prema istraživanju crkvene kulturne djelatnosti, razlog je i u istraženosti velikog dijela dostupne i poznate građe. Osim toga, pregled kazališne povijesti uglavnom je smještan na margine književnih pregleda ne uspijevajući se još izboriti za svoju samostalnost, a isusovačko kazalište nije se moglo podičiti većim brojem redaka ni zbog toga što je iz tog vremena sačuvano svega nekoliko dramskih djela. U to se vrijeme znanstvena literatura kretala u dva smjera: prema uključivanju odabranih podataka o isusovačkom kazalištu u šire povijesne i književne preglede ili prema teatrološkoj interpretaciji istraženih podataka. U prvu skupinu ulaze dva važna književna pregleda Mihovila Kombola, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*³³ i rad *Hrvatska drama do 1830.*³⁴ u koja su uvršteni rezultati istraživanja njegovih prethodnika o isusovačkom kazalištu, iako je veći prostor posvećen dopreporodnom kazalištu u dalmatinskim krajevima. Nešto je više podataka, posebice požeških i zagrebačkih, uvrstio Krešimir Georgijević proučavajući književnost u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni od 16. do 18. stoljeća.³⁵ Gimnazijske povijesnice i svečane obljetnice nova su prigoda da se čitatelji podsjetu na isusovačke zasade pojedinih gimnazija pa u tu kategoriju ulaze radovi Krešimira Filića o varaždinskoj, Kamila Firingera o osječkoj te Slavka Batušića o zagrebačkoj klasičnoj gimnaziji.³⁶ Sva se trojica autora pozivaju na korijene isusovačke djelatnosti navodeći podatke o kazališnom radu, s time da je samo Slavko Batušić, kao što je i iz naslova vidljivo, svoj interes usmjerio isključivo na školsko kazalište pa je stoga – u odnosu na preostala dva – njegov nevelik rad obogaćen najvećim brojem repertoarnih podataka proizašlih iz istraživanja njegovih prethodnika. Međutim, Slavko Batušić pošao je i korak dalje nastojeći iz dostupne građe rasutih podataka izdvojiti tematske odjeljke o okolnostima kazališne izvedbe. Tako je u tom radu objavio, iako male, ali za povijest hrvatskog kazališta važne, stručne teatrološke odlomke o prostoru izvedbi, o vrsti dramskih tekstova,

³² Josip Predragović, *Isusovci u Petrovaradinu (1693.–1773.)*. “Vrela i prinosi”, br. 9, Sarajevo 1939.

³³ Mihovil Kombat, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb 1945. Drugo izdanje 1961.

³⁴ Mihovil Kombat, *Hrvatska drama do 1830.* “Hrvatsko kolo”, g. II, br. 2-3, Zagreb 1949.

³⁵ Krešimir Georgijević, *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*. Matica hrvatska, Zagreb 1969.

³⁶ Krešimir Filić, *Povijest varaždinske gimnazije*, u: *Spomenica varaždinske gimnazije 1636–1936*, Varaždin 1937; Kamilo Firingera, *Osječka gimnazija (1729–1929)*, “Život i škola”, g. V, br. 7-8. Osijek 1956.; Slavko Batušić, *Klasična gimnazija kao školsko kazalište 1607–1804*. U: *Zbornik naučnih i književno-umjetničkih priloga bivših đaka i profesora zagrebačke Klasične gimnazije o 350-godišnjem jubileju 1607. – 1957.* Odbor za proslavu 350-godišnjice Klasične gimnazije u Zagrebu, Zagreb 1957.

organizaciji kazališne predstave i njezinu redatelju, o glumi, glumcima i publici. Radovi Slavka Batušića među prvima su koji se mogu nazvati kazališnopovijesnima i koji se, koliko god to građa dopušta, usredotočuju na rekonstrukciju kazališne predstave, što je jedan od temeljnih ciljeva teatrologije. Obljetnica zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta bila je poticaj Pavlu Cindriću, jednom od važnih istraživača zagrebačke kulturne ali i kazališne povijesti, da u časopisu "Veliko kazalište" pedesetih godina, u sezoni 1955/1956, u nastavcima objavljuje povijest zagrebačke kazališne tradicije, počevši od prvih početaka pa preko isusovačkog kazališta i dalje. Oslanjajući se više na historiografske činjenice te brojnost i iscrpnost podataka, Cindrić je kao glavni i odgovorni urednik ali i suradnik za *Enciklopediju Hrvatskoga narodnoga kazališta* 1969. napisao prvi opsežan i detaljan pregledni rad koji je, temeljeći se na dotad obavljenim istraživanjima o zagrebačkoj glumišnoj prošlosti i, za razliku od njih, posve kazališnopovijesno osmišljen i usredotočen na kazališne podatke³⁷ koji su imali posvjedočiti kontinuitet kazališnog života u Zagrebu.

Godina 1978., kad je objavljena *Povijest hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića, svojevrsna je razdjelnica u povijesti istraživanja isusovačkog kazališta.³⁸ Najprije, hrvatska je znanost dobila prvi pregled povijesti glumišne aktivnosti u Hrvatskoj s popisom važnije literature o toj temi. Za povijest isusovačkog kazališta u Hrvatskoj važno je naglasiti da je prvi put prikazana sustavno teatrološki, opsežno ali i udžbenički pregledno, uz isticanje temeljnih činjenica iz opće kulturne povijesti. U poglavlju o isusovačkom kazalištu Nikola Batušić pisao je o općim značajkama, nabrojio je i razvrstao dramske teme isusovačkih predstava, analizirao je lokalitete i pozornice na kojima su se održavale predstave, scensku opremu, glumu i glumce te organizaciju predstava donoseći svoje zaključke ne samo na temelju radova hrvatskih istraživača, nego i stekavši uvid u stručnu literaturu srodnoga civilizacijskog kruga. Napisavši povijest hrvatskoga kazališta i inkorporirajući opsežno poglavlje o isusovačkoj kazališnoj aktivnosti, Nikola Batušić stvorio je ne samo temelje za samostojni razvoj teatrologije u Hrvatskoj, nego je i potvrdio da je povijest isusovačkog kazališta dragocjena sastavnica ukupne hrvatske povijesti kazališta.

Zahvaljujući dobrim dijelom i pokretanju znanstvenog savjetovanja *Dani hvarskog kazališta*, sedamdesetih se godina pojavio veći broj znanstvenih radova o hrvatskoj književnosti ali i o kazalištu. Pozornost je tih prvih godina bila usmjerena na dopreporodno razdoblje pa je i dopreporodno glumište potvrdilo svoju nedjeljivost od ostatka kazališne kulture. Iako su rasprave u tim zbornicima više poticale teme o dalmatinskim kazališnim predstavama, u nekoliko je navrata obrađivana i isusovačka kazališna baština. Nikola Batušić sazeo je isusovačku kazališnu aktivnost usredotočivši se na inscenijske činjenice i usporedbe s drugim srodnim kazališnim sredinama.³⁹ Suženost sačuvane arhivske građe s jedne strane, a s druge strane istraženost kronika i dijarija te utvrđena kronologija učinili su da se od osamdesetih godina naovamo o isusovačkom kazalištu pisalo rjeđe i specijalistički pa se, uz književne pregledne radove u kojima se godina izvedbe navodi samo kao opće mjesto, uočavaju radovi utemeljeni na reinterpretaciji dramske baštine, komparativnoj repertoarnoj analizi ili interdisciplinarnom pristupu iz očišta povijesti umjetnosti, antropologije ili povijesti.

³⁷ Pavao Cindrić, *Trnovit put do samostalnosti (do 1860)*. U: *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1969*. Enciklopedijsko izdanje, Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed – Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Zagreb 1969.

³⁸ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978.

³⁹ Usp. rad Nikole Batušića *Školska kazališta u 18. stoljeću kao oblik scenskoga izraza*, u: *Dani hvarskog kazališta*, XVIII stoljeće, knj. 5, Čakavski sabor, Split 1978.

Iako nevelika, dramska je isusovačka baština izazivala pozornost istraživača ponajviše zato što je vrlo malo sačuvanih tragova o dramskim predlošcima, a to je od početaka istraživanja isusovačkog kazališta ostavljalo dovoljno prostora za znanstveno utemeljene, ali neovjerene istraživačke slutnje. Jedna od takvih je i Fancevljeva teza o latinskoj drami *Hevonomus* kojoj bi autor bio zagrebački župnik Sv. Marije Juraj Wyrffel, no ne zna se je li i kada drama izvedena.⁴⁰ Nikola Batušić i Alojz Jembrih autori su nekoliko znanstvenih radova o isusovačkoj drami u kojima se pokušava utvrditi autorstvo. Jembrih je analizirao tekst drame *Sissiensis victoria* izvedene 1717. godine pripisujući autorstvo Andriji Mandelu koji je dramu pisao pod vodstvom svog profesora Ivana Donatija,⁴¹ a Nikola Batušić u središte je svog interesa u jednom radu stavio nepoznatu dramu o Kiru izvedenu ne samo jedanput, 1758. i 1766, pa i ne samo na latinskom, nego i na hrvatskom jeziku.⁴² Analizirajući u drugom radu *Vladimira*, Kristijanovičev dramski fragment, Batušić ga je usporedio sa sačuvanim podacima o zagrebačkoj isusovačkoj predstavi o Vladimiru iz 18. stoljeća pronalazeći poveznice jezuitske tradicije s hrvatskom kajkavskom dramskom književnošću 19. stoljeća.⁴³ Pišući radove u kojima je znatno pomicao granice istraženosti hrvatske kajkavske dramatike, Batušić je ukazivao i na važnost istraživanja isusovačke baštine koja stvara važan spoj prema novijim razdobljima u povijesti hrvatskoga kazališta. Osim toga, u više je navrata naglašavao da je isusovačko kazalište u Zagrebu, Varaždinu, Osijeku, Požegi, Karlovcu i Rijeci bilo *nosiocem svekolike scenske djelatnosti u banskoj Hrvatskoj, pa se tako tijekom 17. i 18. stoljeća prvi puta u povijesti može govoriti i o posvemašnjoj integraciji hrvatskog anacionalnog prostora u kazališnom smislu, jer je upravo djelatnošću spomenutih gimnazijskih teataru anulirana dotadanja kazališno-praktična prevaga južnohrvatskih krajeva.*⁴⁴ Nadalje, Alojz Jembrih napisao je knjigu o Kazimiru Bedekoviću istraživši među ostalim temama i njegov dramski opus, ali bez podataka o izvedbama,⁴⁵ slično kao što je Marijan Varjačić svojim radom o Ivanu Belostencu i školskoj drami potaknuo na arhivsko istraživanje kazališne djelatnosti pavlinskog reda.⁴⁶

Nastojeći nadopuniti repertoar zagrebačkoga i varaždinskoga kolegijuskoga kazališta Jembrih je – iz tematsko-sadržajnog kuta – načinio analizu repertoarnih prožimanja u dvama hrvatskim gradovima te na Sveučilištu u Grazu.⁴⁷ Idući tragom nekadašnje isusovačke crkvene provincije odvojeno je usporedio zagrebački i varaždinski repertoar s gradačkim uočivši

⁴⁰ Franjo Fancev, *O drami i teatru kaptolskoga Zagreba*. "Hrvatsko kolo", knj. XIII, Zagreb 1932.

⁴¹ Jembrih, Alojz, *Prva školska drama o sisačkoj pobjedi*. "Gesta", g. V, br. 15-16, Varaždin 1983.

⁴² Nikola Batušić, *Nepoznata drama o Kiru iz zagrebačkog gimnazijskog kazališta*. U: *380 godina Klasične gimnazije u Zagrebu, 1607–1987*. Zbornik radova, Obrazovni centar za jezike – Latina et Graeca, Zagreb 1987.

⁴³ Nikola Batušić, *Vladimir – dramski fragment Ignaca Kristijanovića*. U: *Zbornik Klasične gimnazije u Zagrebu 1607–1997*, Potencijal d.o.o., Zagreb 1997.

⁴⁴ Nikola Batušić, *Nepoznata drama o Kiru iz zagrebačkog gimnazijskog kazališta*. U: *380 godina Klasične gimnazije u Zagrebu, 1607–1987*. Zbornik radova, Obrazovni centar za jezike – Latina et Graeca, Zagreb 1987, str. 44-45.

⁴⁵ Alojz Jembrih, *Kazimir Bedeković. Teološki, filozofski i dramski pisac 18. stoljeća*. Grad Ludbreg – Filozofski fakultet Družbe Isusove, Beč – Ludbreg – Varaždin – Zagreb 2001.

⁴⁶ Marijan Varjačić, *Ivan Belostenec i školska drama*. "Gazophylacium", g. X, br. 1-2, Zagreb 2005.

⁴⁷ Usp. radove Alojza Jembriha *Tematska srednjovjekovno-dramska prožimanja na sveučilištu u Grazu i Zagrebačkoj gimnaziji (1586–1770)*, u: *Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, knj. 2, Književni krug, Split 1985. i proširen rad *Isusovačka školska drama u zagrebačkoj i varaždinskoj gimnaziji*, "Kazalište", br. 4, Varaždin 1995.

neke zajedničke naslove i naslutivši druge, nezabilježene. Repertoarnih se pitanja isusovačkog kazališta i triju misijskih predstava iz 17. stoljeća dotaknuo Branko Hećimović pišući o kazališnoj povijesti grada Karlovca.⁴⁸ O isusovačkoj kazališnoj baštini opsežno je pisao Marijan Varjačić sastavljajući pregled varaždinskog kazališnog života, detaljan i informativan, kadšto i sluteći neke dosad još nepoznate podatke koji bi bitno popunili sliku varaždinskoga isusovačkog kazališta.⁴⁹

Isusovačko kazalište kulturna je činjenica koju ne zaobilaze ni stručnjaci s drugih znanstvenih područja i polja. Razmjerno raskošna oprema pozornice i kroničarsko divljenje *skioptičkim* predstavama bili su poticaj Sanji Cvetnić da napiše rad u kojemu je sačuvane slike sv. Ladislava s prijelaza 17. u 18. stoljeće protumačila u svjetlu scenografskih rješenja zagrebačkoga isusovačkoga kazališta.⁵⁰ Povjesničarskim interesom istražujući osječke ljetopise Stjepan Sršan naišao je i na gradske bilješke o održanim predstavama, među kojima je i nekoliko isusovačkih.⁵¹ Interdisciplinarnim pristupom odlikuju se i prigodni zbornici sastavljeni u čast poznatim istraživačima hrvatskog udjela na različitim područjima kulture. O tome svjedoče zbornici starijim istraživačima Franji Fancevu i Tomi Matiću, Kamilu Firingeru i Nikoli Batušiću u kojima se navode njihove znanstvene i stručne zasluge u istraživanju pojedinih pitanja hrvatskoga kulturnog života pa tako i isusovačke kazališne baštine. Uz poznavanje povijesti umjetnosti i glazbe, kao i onodobne arhitekture, ushićenost zbog lijepo opremljene scene, možda i visok izdatak za kulise ili kostime u nekoj predstavi, potvrdit će pretpostavku da se isusovačko kazalište, uzmu li se u obzir tadašnji uvjeti, odlikovalo razmjernom baroknom raskoši, a nerijetko će motivirati i kakvu zajedljivu primjedbu nekoga prethodnog istraživača zato što je kroničar gotovo zanijemio od oduševljenja pa nije zabilježio ni naslov ni sadržaj odigranoga komada, a kamoli da je vodio računa o mukotrpnom poslu što za nekoliko stotina godina čeka one koji požele donekle rekonstruirati predstavu.

Međutim sačuvane bilješke ipak su hrvatske istraživače uvijek dovoljno nukale i poticale da se više od stotinu godina, s jačim ili slabijim žarom i intenzitetom, bave temom isusovačkog kazališta. Kao što se vidi, taj se rad odvijao u nekoliko faza. Od sredine 19. pa do početka 20. stoljeća sporadično su se pojavljivali kraći članci i poticaji za proučavanje isusovačke djelatnosti, a njihovi su autori različitih struka i interesa. U drugom desetljeću 20. stoljeća počelo je traganje za arhivskom isusovačkom građom koju su postupno obrađivali hrvatski povjesničari, i književni i kazališni, proučavali je i postupno objavljivali tako da je do početka Drugoga svjetskog rata bio istražen i objavljen najveći dio arhivske građe. Najveće zasluge u toj fazi rada pripadaju Miroslavu Vaninu, Franji Fancevu i Tomi Matiću te Josipu Predragoviću. Sljedeća je faza trajala do kraja sedamdesetih godina. O isusovačkom se kazalištu pisalo mnogo manje, najčešće u sklopu književnih pregleda ili obiljetničkih gimnazijskih izdanja. Nakon poslijeratnog zatišja jačao je interes za kazališna pitanja, najprije iskazan u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnog kazališta* da bi vrhunac dosegno objavljiva-

⁴⁸ Branko Hećimović, *Karlovačka kazališna stoljeća. Povijesno podsjećanje s više digresije*. U: *Karlovačka kazališna stoljeća*, Matica hrvatska, Ogranak Karlovac – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Karlovac – Zagreb 1995.

⁴⁹ Marijan Varjačić, *Varaždinsko kazalište. Od početaka do danas (1637.–2007.) Varaždinska kazališna stoljeća*. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Varaždin 2007. To je dopunjen autorov članak iz časopisa "Encyclopedia moderna", g. XVIII, br. 48, Zagreb 1998.

⁵⁰ Sanja Cvetnić, *O mogućim utjecajima scenografije isusovačkoga kazališta u 17. i 18. stoljeću na suvremena slikarska rješenja u Zagrebu*. "Vrela i prinosi", br. 20, Zagreb 1994/1995.

⁵¹ Stjepan Sršan, *Osječki ljetopisi 1686.–1945*. Povijesni arhiv u Osijeku, Osijek 1993.

njem *Povijesti hrvatskog kazališta* Nikole Batušića kad je prvi put teatrološki obrađena tema isusovačkoga glumišta, čime je otvoren put prema budućim istraživanjima, usmjerenima na dramsku književnost, repertoar i interdisciplinarni pristup. Danas se čini da je stupanj istraženosti građe o isusovačkom kazalištu vrlo visok, no ipak ostaje da se vidi hoće li ta građa – u naznačenim trima pristupima – biti reinterpetirana i dopunjena nekim novim otkrićima i zaključcima. Povjesničari isusovačkog kazališta u Hrvatskoj svoj su cilj postigli dokazavši da je zahvaljujući i isusovačkim đaćkim predstavama, ostvaren i održan kontinuitet hrvatskoga glumišta.

ZABORAVLJENO LICE MODERNE: VIKTOR TAUSK

I. UVODNO POSTAVLJANJE PROBLEMA: VLADOJE SLOVAČIĆ VERSUS ANTE TRESIĆ PAVIČIĆ

Premda je prvi poticaj za proučavanje obimne građe vezane za život i djelo Viktora Tauska, svestranog umjetnika, pravnika, liječnika i psihoanalitičara iz prvoga kruga Freudovih sljedbenika, bio vezan uz namjeru da napišem romanesknu trilogiju na razmeđu činjeničnog i fikcionalnog,¹ u tijeku procesa pisanja mnoge su teme i problemi vezani za uže područje mogega znanstvenoga interesa – simptomatologiju europskoga moderniteta, dramatologiju i teatrologiju – ostali tek djelomice iskorišteni u književne svrhe, ili namjerno zaobiđeni, sa sviješću da je potencijal pronađenih tematskih čvorišta znatan ako ga sagledamo iz perspektive humanističkih i društvenih znanosti. U ovome radu pokušala bih naznačiti nekoliko pristupnih pravaca koji Tauska s jedne strane vraćaju u kontekst hrvatske Moderne u njenom formacijskom razdoblju, dok s druge strane otvaraju širok spektar komparativno-književnih mogućnosti interpretacije stilskih obilježja i motivskih kompleksa prisutnih u književnom (i u užem smislu dramskom) pismu toga književnika koji je nedvojbeno tipičan, a mogli bismo reći i reprezentativan predstavnik srednjoeuropskog odvojka modernističkoga iskaza.

Viktor Tausk je pristupnicu za hrvatsku književnu scenu dobio preko oca Hermanna Tauska, učitelja u rodnoj Slovačkoj, hrvatskog žurnalista, prevoditelja i izdavača lista “Südslavische Revue”, rođenog 1850. u slovačkom mjestu Kollarowitz, koje je tada pripadalo Habsburškoj monarhiji, baš kao i gradovi u Hrvatskoj i Bosni u kojima je Hermann živio s mnogobrojnom obitelji: od kratkih perioda provedenih u Ravnoj Gori i Koprivnici, preko agramerskih i sarajevskih godina do posljednjih dana provedenih ponovno u Zagrebu gdje je i pokopan 1916. godine, kako su izvijestile “Narodne novine” na *Mirogoju u izraelitičkom odjelu*.² Hermann Tausk (čije je ime u Hrvatskoj i Bosni nerijetko bilo pisano fonetski, pa tako i u nekrolozima) redovito je izvještavao za “Sarajevski list”, “Bosnische Post”, “Agramer Tagblatt”; bio dopisnik listova kao što su bili “Pester Lloyd”, “Neue Freie Presse” i “Kölnische Zeitung”. Povodom smrti Hermanna Tauska, sve su lokalne novine pisale slično “Hrvatskome dnevniku”:

Tausk je rodom Slovak, a prešao je u Zagreb prije kakvih 35 godina. Tu je našao ubrzo svoju drugu domovinu, te je radio na promicanju hrvatskih potreba kao da je rođeni Hrvat.

¹ Sibila Petlevski, *Vrijeme laži. Tabu I. Fraktura*, Zaprešić, 2009; Sibila Petlevski, *Bilo nam je tako lijepo! Tabu II. Fraktura*, Zaprešić 2011.

² *Umro Herman Tausk*. “Narodne novine”, br. 71. Zagreb, utorak 28. ožujka 1916.

*Suragjivao je kod „Agramer Tagblatta“, te je nastojao da vanjski svijet nepristrano uputi u zahtjeve i težnje Hrvata. Osobito se blizo prislonio pravašima, te je s pravaškim utemeljiteljima, prvim radnicima i vogaama njetio dobre odnose, a po tome u tom smjeru izvješćavao stranu publiku i novinstvo, za koje je i mnogo suragjivao.*³

Hermannova sklonost pravaškoj stranci, koju je dijelio s prijateljem Silvijem Strahimirov Kranjčevićem, također je u prvim godinama književnog djelovanja mladoga Viktora Tauska imala posrednog utjecaja na njegov rani, ali stjecajem okolnosti i kratkotrajni prodor u elitni spisateljski krug okupljen oko sarajevske “Nade” koju je uređivao upravo Kranjčević. Još kao gimnazijalac Viktor je pisao lirske pjesme, a nekoliko ih i objavio u “Nadi” pod pseudonimom Vladoje Slovačić (*Sivo oko*, 1897. i *Zimsko cvijeće*, 1898). Kranjčevićevski intonirano *Sivo oko* osamnaestogodišnjega mladca prisposodabljalo je susret sa ženstvom susretu s elementarnom silom prirode. Oko u koje se mladi muškarac zagledao bilo je *duboko ko okean sinji što je / Sjajno, žarko, nepojmljivo / Ko stoljeće neživljeno / Gdje se dani još ne broje*.⁴ Pogled u žensko tajanstvo tu se doživljava sudbinski – kao susret s prirodom koja može, rečeno stilom folklorne tradicije – *rosom rositi ili munjom ubiti*. Iz te ne osobito samosvojne pjesme, može se ipak razaznati temeljni odnos oko kojega je Viktor Tausk, kao uostalom i većina europskih modernista, namotao svoju poetiku. Radi se o odnosu subjekta i epohe koji se razvija kroz žudnju za stjecanjem iskustva. Neiskusni subjekt započinje odbrojanje svojih dana od nulte točke negdje u vakuumu *neživljenog stoljeća* koje još nije oboljelo od društvenih bolesti. Mladi Tausk 1897. još uvijek računa na mogućnost paralelnog, harmoniziranog razvoja čovjeka i društva; dapače, uvjeren je da putevi introspekcije, automatski osvjetljavaju i labirint društvenih premežavanja. Takvo pouzdanje u *naturalnost* socijalne dijakronije ubrzo će ga napustiti i otvoriti put skepsi i pobuni protiv autoriteta: društvenih, vjerskih, obiteljskih i književnih, da bi se nekoliko desetljeća kasnije to bogoborstvo proširilo i na autoritete znanosti i struke. *Sivo oko* se naknadno iskazuje kao paradigmatičko. Ono je istodobno početak i kraj Tauskove potrebe da se integrira u domaćim literarnim krugovima i unutar njih etablira jer će u tom – danas jasno vidimo – tipičnom modernističkom intelektualcu, impuls izdavanja utemeljen na bolnoj introspekciji, nadjačati impuls uklapanja u lokalnu nišu. Individuacija postaje važnija od socijalizacije – traženje *sebe* kao poniranje u tvorbene dubine jastva, postaje imperativ koji počinje mladoga Tauska silno uznemiravati počevši od trenutka kad u sebi prepozna tragove onog istog, u užem smislu krvnog, i u širem smislu patrijarhalnog nasljeđa koje je prethodno ritualno odbacio. Obračun s ocem u sebi – motiv kojega bi se, s naknadnim poznavanjem Tauskove biografije i povezanosti s Freudovom školom i Freudom osobno, moglo tumačiti isključivo u psihoanalitičkom ključu – zapravo je dio opće simptomatologije moderniteta. Odatle valja interpretirati poetičke rezove unutar opusa toga pisca. Namjerno posizemo za terminom opus, premda je književna ostavština Viktora Tauska nevelika. Naime to je autor koji je, uz ono malo poetskih, prozних i dramskih uradaka koji nisu bili posthumno spaljeni izričitom željom njihova tvorca, uspio dokazati ne samo uključenost u tada aktualna književna strujanja, nego i samosvojnost, čemu svakako doprinosi i pogled na Tauskove psihoanalitičke oglede, stručne i znanstvene tekstove na interdisciplinarnome razmeđu medicinskih, estetičkih, u užem smislu psihoanalitičkih i filozofskopravnih uvida. Tausk se – odlaskom u Beč, prvo na studij prava, potom na studij medicine,

³ *Domaće vijesti*. Herman Tausk – umro. “Hrvatski dnevnik”, br. 90. Sarajevo, četvrtak 30. ožujka 1916, 3-4.

⁴ Vladoje Slovačić. *Sivo oko*. “Nada”, br. 13, Sarajevo, 19. juna 1897. (1. jula 1897), 245.

u doslovnom i prenesenom smislu odlijepio iz gravitacijskog polja matične sredine, premda se u početku njegova osobna *secesija*, inzistiranje na raskolu starog i novog, doimala kao poetička gesta zažarenog pripadnika Mladih unutar pokreta hrvatske Moderne. Ipak, valja obratiti pozornost i na reverzibilnost toga postupka u kojemu smo prepoznali modernističku *gestu* jer je njegovo počelo u teatralizaciji života, pa se već samim time otvorio prostor za oscilaciju između sfere života i sfere umjetnosti. Uloga koju je Viktor Tausk, pod pseudonimom Vladoja Slovačića, poželio na sebe preuzeti u književno-kritičkoj obrani poetičkih načela Mladih, istodobno će poprimiti i dimenziju neposrednoga financijskog pomaganja – društvenog agiranja i skupljanja sredstava kako bi se omogućilo tiskanje mladih hrvatskih modernista.⁵ U kolovozu 1898. Viktor Tausk pokušava ishodovati financijsku potporu za časopis “Mladost” kod bečkoga urednika Silberera, a tada s nestrpljenjem očekuje i korekture svoje studije-pamfleta koja je tiskana te iste godine pod naslovom *Dr. A. Tresić-Pavičić kao liričar: študija*.⁶ Viktor Tausk, odnosno Vladoje Slovačić, odgovara iz poetičkih premisa Mladih na kritike koje je prema njima usmjerio generacijski Mladima bliži, ali Starima skloniji, Tresić Pavičić čija je uloga u književnom životu bila osnažena uredničkom pozicijom u upravo do njega osnovanom časopisu “Novi vek” (1897-1899). Slovačić se bavi dvjema Tresićevim zbirkami – *Glasovima s mora jadranskoga* iz 1891. koju je Tresić potpisao pseudonimom Mosorski guslar i *Novim pjesmama* iz 1894.

U Matoševoj skici grupnoga portreta mladih pisaca za koje on otvoreno priznaje da ih ne poznaje osim po nepovoljnim citatima iz nesklonog im Tresićeva časopisa, a bez potrebe da ih pobliže upozna, Viktor Tausk je bio imenovan u množini, kao simptom ništožnosti nove generacije nekih *famoznih Slovačića Tauska*.⁷ Viktor Tausk je premlad da bi se razračunavao s književnim protivnicima olako, grupno i bez argumentacije, pa mu nema druge nego opravdati polemičku pobudu studioznim pristupom primjerenim analitičkoj kritici. Zato i kaže da mu je žao što Tresiću mora posvetiti svoju knjižicu jer po njegovu mišljenju *Tresić nije zanimiva pojava, ali je na žalost važna pojava u našem literarnom životu*.⁸ Analitičko polazište Slovačiću Tausku daje za pravo da Tresića kao *slabi individualitet* naposljetku svede na društveni fenomen – *karakteristikon za hrvatsku književnost*.⁹ Tresić mu je povod da izrazi duboko nezadovoljstvo hrvatskim književnim prilikama u kojima se jaka društvena pozicija

⁵ U pismohrani časopisa *Mladost* Stanislav Marijanović je pronašao pismo Dušanu Plavšiću (bankaru, suprugu sestre Kranjčevićeve žene Ele) s potpisom V. Tausk (Usp. S. Marijanović, *Fin de Siècle hrvatske moderne. Generacije “mladih” i časopis “Mladost”*. Revija. Izdavački centar radničkog sveučilišta “Božidar Maslarić”, Osijek 1990, 129). Viktor Tausk u tome pismu javlja da će Viktor Silberer, urednik *Die Sportzeitung* a *drage volje girira nekoliko stotina forinti za “Mladost”*, te da sutra očekuje prve rekture svoje brošure o Tresiću-Pavičiću. Faksimil spomenutog pisma tiskan je i u sklopu ogleđa Branimira Donata posvećenog Viktoru Tausku. Usp. B. Donat, *Viktor Tausk, Sigmund Freud i hrvatska moderna okupljena oko zagrebačko-bečkoga časopisa “Mladost”*. U: B. Donat, *Središte na rubu*, Fraktura, Zaprešić 2007, 419-459. Pismo je pisano rukopisom Viktora Tauska, na papiru s tiskanim memorandumom njegova oca (redacteur Herman Tausk, Sarajevo) čemu je rukom dopisan datum 2. VIII. 1898. Godinu dana prije, Viktor Tausk je upisao studij prava na bečkome sveučilištu. Kao mjesto izdanja brošure o Tresiću Pavičiću navedeni su Beč i Zagreb. Također treba napomenuti da je sin Viktora Silberera – Herbert Silberer – zajedno s Viktorom (Victorom) Tauskom pripadao prvome krugu Freudovih suradnika.

⁶ Vladoje Slovačić, *Dr. A. Tresić-Pavičić kao liričar: študija / piše Vladoje Slovačić*. Beč: Vladoje Slovačić, F. Bogović, Zagreb 1898.

⁷ Usp. Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela XIII, Polemike (1898 - 1908)*. JAZU, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976, 189.

⁸ Vladoje Slovačić. Op. cit. 6.

⁹ Ibid. 23.

koristi kao sredstvo utjecanja na savjest kritičara. Uređivanje vlastitoga lista prijeti postati oblikom monopoliziranja medijskoga prostora, a Tresićeva već tada uočljiva književna produktivnost također se sagledava u negativnom svjetlu kao simptom nacionalne društvene bolesti u kojoj množina brzo nadomješta kakvoću i svatko vrijeđi toliko koliko sam daje. Tada aktualni trenutak u kojem Slovačić Tausk vidi doba *literarne nemoći*, na hrvatskom književnom prostoru dovodi – po njegovu mišljenju – do izmicanja kriterija vrsnoće, i najgoreg od svih zala, a to je nesposobnost da se izvrši komparativno vrednovanje domaće i stranog. Ostavimo li po strani valorizaciju doprinosa pojedinih pisaca u razdoblju Moderne kao pravca i onodobna književna nadmetanja i uzajamna prigovarivanja, teško je iz današnje pozicije ne zamijetiti koliko je u općoj ocjeni bolji hrvatskoga intelektualnog života, Viktor Tausk bio u pravu. Upravo zbog sprege politike i književnosti, zavodničkog pjeva moći koji je opčinio mnoge hrvatske intelektualce, pri čemu krvave pouke prvih dvaju desetljeća dvadesetog stoljeća nisu ni danas do kraja usvojene, Slovačić Tauskova, tada još pomalo nadobudno mladenački intonirana kritika, s vremenom se pokazala bolno točnom. Vladoje Slovačić napada Mosorskog guslara kao megalomana bez pokrića čije je djelo zapravo konglomerat tuđih preuzetih obilježja. Naziva ga *neposrednim prenosiocem olimpske poezije u hrvatskom narodu spremnim terorizirati sve mlade i mlade*. Ali, Tresić je zapravo samo poslužio kao povod za obranu prava Mladostaša na samosvojan put pod toplinom *modernog, mladog sunca*. Bila je to ujedno i obrana prava na slobodu učenja iz vlastitih grešaka, vitalne potrebe novoga naraštaja pisaca da *gledaju na svoje naočari svijet*.¹⁰ Oko pojma *moderno*, u kojem Slovačić Tausk vidi *pojam čovjeka na prelazu u dvadeseti vijek*¹¹ lomila su se koplja kako u Hrvatskoj, tako i u drugim srednjoeuropskim kulturnim krajolicima. Poetički okvir i idejno gravitacijsko polje unutar kojega je nastala Tauskova studija o Tresiću, u potpunosti odgovara srodnim mladostaškim programatskim tekstovima koji su ostavili većega traga u hrvatskoj književnoj historiografiji. Tu mislim prvenstveno na ideje Pilarove *ratne stranke* secesionista proklamirane u seriji napisa posvećenih *svim protivnicima novih smjerova* u “Viencu” 1898¹² i na programatski istup u ime Mladih pod naslovom *Naše težnje* što ga je Milivoj Dežman Ivanov objavio prigodno u “Hrvatskom salonu” te iste godine, a u kojem je modernoga stvaraoca definirao kao individualista koji se ne pokorava školama i tradicijama nego priznaje samo zakon vlastitih živaca, osjećaja, nagona i vlastite subjektivnosti.¹³ Ipak, ne treba zaboraviti da se Viktor Tausk godinu dana prije Pilara i Dežmana Ivanova usudio probno pustiti u opticaj svoju inačicu Hermann Bahrovog *Nervenkunsta* kao jedne od ključnih riječi srednjoeuropskog moderniteta. Tausk, odnosno Slovačić, izvukao je *moderno* kao pojam iz odijeljenih pretinaca stilskih pravaca poput realizma, naturalizma i simbolizma, postavio znak jednakosti između pojma *moderno* i pojma čovjek i na taj ga način univerzalizirao i teatralizirao izmjestivši ga iz polja pisane riječi u sferu življene riječi. Glavni problem nove umjetnosti Tausk više ne vidi u tekstu nego u kontekstu, ne dijagnosticira ga u stilu, nego u odnosu. Dramaturgija odnosa čovjeka prema čovjeku izbija u prvi plan, a moderno postaje čovjek sam, *suština naših misli o nama i o svijetu, poglavito o nama i o našem snošaju prema drugome čovjeku*. Moderno se vidi na bahrovski način, kao *produkt izmoždenih*

¹⁰ Ibid. 23.

¹¹ Ibid. 5.

¹² Ivo Pilar, *Secesija, studija o modernoj umjetnosti – Svim protivnicima novih smjerova posvećeno*. “Vienac”, Zagreb 1898, god. XXX br. 35-39.

¹³ Milivoj Dežman Ivanov, *Naše težnje*. “Hrvatski salon”, Zagreb 1989.

mozgova i razdrtih živaca.¹⁴ Gotovo da bi se moglo iz navedenog zaključiti da razlika između Tresića Pavičića i Viktora Tauska uopće nije morala biti praktičnopoetička da bi ta dva intelektualca stala na branike suprotstavljenih načela. Uostalom, ni Tresić Pavičić nije tako stameni neo-klasicist, rigidni prenositelj *olimpske poezije* u hrvatski književni okoliš, kakvim ga se često želi prikazati:

*Tresićeva, s današnjeg motrišta pretjerana alergija na tada nove umjetničke struje, napose na secesiju, zahtjevala je popriličnu obrambenu virtuoznost, ne bi li se poneko vrlo cijenjeno i blisko djelo – poput Bukovčeva slikarstva – izbavilo iz kobnog okružja. No neće li na sličan način, A. B. Šimić i Krleža nastupiti protiv ekspresionizma? Stvaralac, međutim, nije ni svjestan toga da u vlastitom djelu uspješno popušta pred nečim što u tuđem ili općenito izaziva njegovu sumnju ili čak odbojnost.*¹⁵

Mladen Machiedo, u ogledu pod naslovom *Ante Tresić Pavičić, zataškan, tiskan i netiskan*, iz knjige *Duž obale*, izvlači ulomak iz Tresićeva putopisa *Po moru* objavljenog 1897, upravo u godini Bečke secesije, u kojem secesionistički kolorit – žuto, zlatno, zumbulplavo i ruмено – dominiraju opisom otočkoga krajolika. Uz analizu versifikacije Tresića Pavičića i stihovnoga repertoara njegove lirike, Kravar će upozoriti na tradicionalno podrijetlo Tresićevih metara.¹⁶ S druge strane, Tausk kao jedan od onih zastupnika modernističkih novina kojima se Matoš ismijavao kao *bečkim gigerlima*, baštini ritam hrvatske, bosanske i srpske folklorne tradicije. O tome svjedoči i Tauskov prevoditeljski trud; on će naime za Fischer Verlag prevesti na njemački *Zidanje Skadra, Smrt Relje od Budima, Nahod Simeon, Muke i osveta Rizvanbegovice ...* Ipak, teško da bi se moglo zamisliti dva tako oprečna senzibiliteta kao Tresićev i Tauskov. Tresić je pisac čija poetika teži ravnovjesju; njegov je ideal *stasis*. Nasuprot tome, Tausk je pisac kojega zanima odnos; njegov poetički *raison d'être* je *proces*. Dalo bi se raspravljati o dramaturškim posljedicama takvih afiniteta – jer obojica su se okušali u dramskoj formi. Višekratno spominjane godine 1897. Tresić objavljuje povijesnu dramu *Simeon Veliki* koja je dvije godine prije izgubila na natječaju raspisanom povodom otvorenja nove kazališne zgrade u Zagrebu. Zahvaljujući toj činjenici mogao se proširiti utjecaj Vojnovićeva *Ekvinocija*, kojemu je na Miletićevu natječaju dana prednost, a samim time utrt je put hrvatskom kazališnom modernizmu. Tresić je kazališni konzervativac, pasatist koji deklarativno zastupa patriotsku didaktičnost. U programatskom tekstu *Rane otadžbine* objavljenom u “Novome vijeku” 1899. godine, povrijeđene taštine, predbacit će mladim piscima da idu u svemu za modom, pa tako i u drami, i javno izražavaju prezir prema povijesnoj drami i tragediji. Tresić drži da *natezanje, kričanje i ubijanje* na pozornici nema prava zvati se umjetnošću. Sa scene bi prognao *obične bludnice* i *najogavnije zločince* kakvi se pojavljuju kao moderne *dramatis personae*, a mišljenja je da je hrvatski narod još više nego drugi narodi upućen na *historičku dramu* jer ona mora vršiti dvije uloge: patriotsku i zabavnu, odgajati u *ljubavi za otadžbinu* i naučiti nas uživati u pjesničkim ljepotama. Povijesnu dramu smatra vrhuncem umjetničkog stvaranja, pri čemu je – misli Tresić – daleko lakše donijeti na pozornicu *krvavi ili bučni događaj iz modernog života gdje se bore male i obične duše, vođene malim i niskim čuvstvima, najelementarnijim i najsurovijim porivima brutalnog egoizma*.¹⁷

¹⁴ Vladje Slovačić, *Ibid.* 5.

¹⁵ Mladen Machiedo, *Duž obale. (Hrvatske i mletačke teme)*. CERES, Zagreb 1997, 158.

¹⁶ Usp. Zoran Kravar, *Stih i kontekst: teme iz povijesti hrvatskoga stiha*. Književni krug, Split 1999.

¹⁷ Ante Tresić Pavičić, *Rane otadžbine*, „Novi Vijek“ 1899.

Tauskovo dramsko pismo ničem drugom i ne stremi nego prikazu tih tresiećevski rečeno, poriva brutalnog egoizma. U središtu njegove pozornosti je moderni čovjek onakav kakav jest, zahvaćen u trenutku hvatanja u koštac s problemima koji ga čine čovjekom svojega, a ne nekoga drugog vremena herojske prošlosti:

*Moderno, to je danas pojam čovjeka na prelazu u dvadeseti vijek, na prelazu iz stoljeća pare i električke u vijek, koji će da riješi neriješeni do sada problem čovjeka prema čovjeku, problem muža i žene, problem individua i problem hljeba.*¹⁸

Tauska zanimaju djela *modernih majstora na polju drame i romana*. On posebno ističe Nijemce i *Sjevernjake (Švede, Norvežane, Dance)*. Ne bismo pogriješili kad bismo uz Tauskovo viđenje dramske moderne vezali germanske i skandinavske utjecaje, dok bismo, s druge strane, razlikovna obilježja Tresiećevog tipa modernizma najbolje objasnili, kao što to sugerira Mirko Tomasović, djelatnim dodirima s romanskim literaturama. Romanska komponenta je, prema Tomasoviću, oblik modernističkog remediteraniziranja hrvatske književnosti.

*Ona je tek čestica remediteraniziranja hrvatske književnosti, poglavito pjesničkog temperamenta i oblika, za što su neprijeporno zaslužni Tresić, Nazor, Begović, Nikolić, a njih će slijediti tečajem cijeloga 20. stoljeća i drugi južnjaci, na čelu s tada nadolazećim Augustinom Ujevićem. Započeli su, treba im priznati, bitan povijesni proces, još u trajanju. U trenutku moderne taj je proces na smjeru estetizacije i europeizacije nacionalne književnosti, ali i s uporištem u njezinim vlastitim vrelima iz humanističko-renesansnog i baroknog doba, u tradiciji zlatnih stoljeća, kada su književnosti s mediteranskih prostora u apogeju. Naša je moderna također imala i obilježje latentnog, istina neartikuliranog felibriža, odbacivši zazor, nametnut u 19. stoljeću, prema historijskim idiomima hrvatske pisane riječi, prema čakavskom i kajkavskom mediju. Dohod i ponovni uspon na nacionalni Parnas pisaca iz Dalmacije označio je prema tome obnovu jedne od bitnih sastavnica hrvatskoga literarnog identiteta, mediteranske, koja je sastavnica u prošlosti korespondirala s Europom, a i tada se smještala u njezin kulturni kontekst. Isto tako kao što je u novije doba od romantizma, druga sastavnica, srednjoeuropska, također postajala znamenom pripadnosti istom kontekstu.*¹⁹

U analizi Tauskove drame *Zwielicht* – koju je Tauskova sestra Nada Tausk-Maskerano prevela *Polumrak*,²⁰ točno kao što izvornik sugerira, jasno je da bi se isti naslov mogao prevesti i kao *Sumrak* u smislu prijelaza u noć, individualnoga duševnog i kolektivnoga društvenog stanja sumraka koje bi stari Latini opisali satom koji je *inter canem et lupum* i metaforički predstavlja vrijeme u kojem se pas želi odmoriti, a vuk krenuti za tragom krvi u lov.

II. SUMRAK OBITELJSKIH BOGOVA

Tauskova drama pisana je 1905, kad je autoru bilo dvadeset i šest godina, u trenutku odluke da napusti ženu i dvoje djece, ostavi unosni posao advokata u Bosni i posveti se istraživanju vlastitih umjetničkih potencijala u Beču i Berlinu. Dobar uvid u životopis Viktora Tauska otkriva da je riječ o drami s prepoznatljivim motivima iz njegova bračnoga života. Možda je – na osobnoj razini – sam čin pisanja toga autobiografičnog teksta imao terapijski

¹⁸ Vladoje Slovačić. Op. cit. 5.

¹⁹ Mirko Tomasović, *Hrvatska moderna: Kvartet od dva dueta*, "Vijenac", broj 223, Zagreb, 19. rujna 2002, 6-7.

²⁰ Viktor Tausk, *Polumrak. Drama u četiri čina* (1905). Prijevod s njemačkog Nada Tausk Maskerano. „Scena“. Časopis za pozorišnu umetnost, broj 1-2, Novi Sad 1980, 200-219.

učinak na njegova autora, ali introspektivno poniranje pisca u vlastitu psihu zapravo je imalo ambiciozniju svrhu – trebalo je iz pojedinačnog izvesti opće, na osnovi simptoma individualne krize ispisati dramu o simptomatologiji društva na modernističkom *Wendepunktu*, razdjelnici epoha na kojoj se mora izvagati cijena starih naspram novih vrijednosti. Tresćeovski rečeno, željelo se prikazati *krvavi događaj iz modernog života*. S polazištem u zapletu koji bi se mogao okarakterizirati naturalistički tipskim – a ne bi ga se postidio ni Tucić – Tausk gradi konverzacijsku dramu. U središtu konverzacijske drame nalazi se dilema mladog intelektualca koji nije dorastao očekivanoj ulozi dobrog muža i oca obitelji, pa se osjeća rastrgan između nejasnih, nikad do kraja osvijetljenih motiva koji ostaju negdje na raskrsnici između svjetlog poriva, pseće privučenosti domu, situacije u kojoj muškarac samoga sebe vidi u ulozi pripitomljene životinje, s jedne strane, i mračnog, nagonskog poriva za slobodom, vučje seksualne gladi, s druge strane.

Naturalizam je sugeriran i scenom: studentskom sobom u kojoj se nalazi napola prazna polica s knjigama, kožnati divan, jedan stolić, otvoreni umivaonik, krevet na kojemu je uz razbacano rublje i odjeću odložena i violina. Na stolu se nalaze papiri, ovratnici, manšete, knjige, svjetiljka sa zelenim sjenilom i crvenim ružama od papira, na zidu jeftine slike alpskih pejzaža i obiteljske fotografije u staromodnim okvirima. Na podu je otvoren, još poluprazan, kovčeg. Kristijan u kojemu se može prepoznati brat Tauskove žene Marthe, Hugo Frish, nezavršeni student, oblomovska figura, leži na podu i mora ga se preskakivati. Materijalna oskudica je zavila samački stan u prohladni polumrak, a atmosferu, uz piće, podgrijava i živahna intelektualna rasprava o književnosti i svrsi života i svijeta. Uz muške sudionike, tu je u ravnopravnoj ulozi konverzacijske partnerice i jedna žena, Dorica Willamy, za koju bismo mogli pretpostaviti, znajući tadašnji Tauskov krug prijatelja, da bi mogla biti Lucy von Jacobi, osebjuna intelektualka koja je paralelno razvijala glumačke, kazališno-kritičke i žurnalističke sposobnosti, a upravo zahvaljujući Viktoru Tausku koji je između 1906. i 1909. objavljivao kazališne kritike u “Die Weltbühne”, i sama je dobila poticaj za pisanje. Drugu jaku žensku individualnost koja je pojavljuje u drami (i pritom uzima aktivnoga učešća kako u naturalističkom zapletu, tako i u konverzacijski iznesenoj borbi ideja), autor imenuje Marija. Ona je žena dr. Wolfganga kojega more iste brige kao i dr. Tauska. Intelektualno jaka, emocionalno velikodušna, moralno superiorna i požrtvovna, Marija iz drame, baš poput stvarne supruge Viktora Tauska – socijaldemokratkinje Marthe Frisch, preuzima roditeljske obveze i daje slobodu mužu kako bi mogao razviti umjetničke talente bez prinude zarađivanja za obitelj. Kad Tauskov lik lakonski zaključi da je njegova iznevjerena žena *natčovječno dobar stvor*, otvorit će prostor za definiranje moderne žene kao nadljudske, titanske kombinacije razuma i osjećaja; ponovnog spoja biblijske Marte i Marije – one koja radi i one koja uzdiže duh.

Tragika *događaja iz modernog života* je u razdirućem osjećaju dužnosti koji, umjesto da proizlazi iz prirodne pobude na supatni osjećaj, proizlazi iz društvene prisile, dvostrukog morala patrijarhalnog društva. Djeca se začimaju u *užasnoj borbi straha, požude i osjećaja dužnosti*.²¹ Na isti način nastaju i djela moderne epohe: ona su *djeca pukog slučaja, stvorena u polutami u valu slabe žudnje*.²²

²¹ Vladoje Tausk. Op.cit. 201.

²² Ibid. 208.

Lik nazvan Josip Fargut iznosi tezu:

*Dakle, gledajte. To je polutama osjećaja dužnosti. Supatnja, osjećaj dužnosti sve to djeluje samo onda sigurno ako djeluje jasno, bez dvojbe i bez kolebanja. Ako je tako, onda nas svako djelo koje je proizašlo iz ovakvog osjećaja izdiže na ljestvicu naših djela. Iz polutame samo slučajno dospijevamo na pravi put. Čovjek je izložen zabludama. A ako hoće očistiti svoju ličnost do kristalne bistrine i boriti se protiv zabluda onda, silom prilika, povuče za sobom i druge – ženu, djecu, braću, sestre i prijatelje i na kraju umre daleko ispred cilja. Treba biti na čistu sa sobom.*²³

Tauskova drama govori o nemogućnosti modernog čovjeka da bude načistu sa sobom: svi su razlozi zatamnjeni povijesnim naslagama društvenih prisila. Nemogućnost razaznavanja čistih rješenja dovodi do zaključka da se *svaki život ispašta smrću*. Dok govori o odnosu muža i žene, Tauskova drama razotkriva izvorište traume u borbi autoriteta kroz odnos oca i sina. *Polumrak* je drama o sumraku obiteljskih bogova. To je drama o *mladiću iz provincije, koji je prerastao svoju domaću okolicu*,²⁴ ali u podtekstu toga komada koji je u istoj mjeri autobiografski, u kojoj je i programatski modernistički komad, progovara žudnja da se razruše tabui starog, patrijarhalnog poretka.

III. NAVOD UMJESTO ZAKLJUČKA: UVIJEK NA PUTU, UVIJEK MEĐU STRANIM LJUDIMA, U STRANIM ZEMLJAMA²⁵

Viktor Tausk se danas, s povijesne distance, doima kao paradigmatička figura dvadesetog stoljeća. Svojom biografijom – židovskim vjerskim nasljeđem i intelektualnim odabirom ateizma, obiteljskim migracijama uzduž i poprijeko Habsburške monarhije, intelektualnom radoznalošću i burnom seksualnošću koja ga je tjerala na upoznavanje različitih urbanih središta tadašnjega znanstvenog i umjetničkog života, naposljetku i osobnom životnom tragičkom obilježenom traumom Prvoga svjetskog rata – svjedočio je svoju epohu, veličanstveni trenutak rasapa starih vrijednosnih sustava i groznicu potrage za novinom. To *Novo* je, kroz simptomatologiju moderniteta, proizvelo intelektualnu klimu Europe u kojoj i danas živimo. Rođen je u Žilini u Slovačkoj, u židovskoj obitelji koja je, tipično za tadašnju Habsburšku monarhiju proputovala čitavim teritorijem imperije. Tauskovi su, svojim postankom, a da toga uopće nisu bili svjesni, svjedočili razudenost teritorija Austro-Ugarske Monarhije. Potekli su iz udoline između slovačkih Tatri odakle je bio njihov otac i ravnogorskog polja gdje je, među drugim doseljenicima iz Češke u Hrvatsku, mladost provela njihova majka. Ravna Gora je još od Josipa II. bio *povlašteni grad*, mjesto trgovine uzduž osamnaestostoljetne Karolinške ceste kojom je nailazilo sve dobro i loše: hrana i bolest, prosperitet i smrt od kolere. Bilo je to mjesto nadanja u bolju budućnost gdje su roditelji Viktorove majke Emilije otvorili trgovinu mješovitom robom i lijekovima. Nekad se tamo protezala gusta šuma okružena brdima ispod kojih je izviralo šest tječića ponornica. Taj kraj uz rijeku Dobru nekad je bio gusto posijan karaulama na crti obrane od Turaka. Obitelj Tausk je bila mnogobrojna. Činilo se da Tauskovi mogu mirno putovati od šiljatih planinskih lanaca Tatri do snježnih goranskih

²³ Ibid. 214.

²⁴ Ibid. 207.

²⁵ Ibid. 211.

krajolika Hrvatske i natrag, preko pitomih brežuljaka oko Zagreba i Varaždina, sporim tokom rijeke Save, preko ravnice do Bosne na drugoj obali, u Sarajevo još uronjeno u duh mračnoga *bosanskog vilajeta* Osmanlijskog carstva, a onda opet do metropola monarhije: Agrama, Budima, Pešte i Beča – i svih onih manjih i većih gradova u kojima su tražiti svoju osobnu sreću, stjecali prva znanja i mladenačka iskustva, prvi put ljubili i stradali, u koje su doseljavali, iz kojih su odlazili, u koje su se uporno vraćali i odakle su bježali progonjeni. Simptomatičan je – u smislu usklađenosti s razočarenjima poslijeratne Europe – i drastični završetak Tauskova života – njegova neopoziva odluka da izvrši samoubojstvo bez mogućnosti uzmaka; istovremenim pucanjem u sljepoočnicu iz oficirskog revolvera i vješanjem na gajtan zastora uz prozor samačkog stana s pogledom na Beč, metropolu izgubljenih iluzija jedne čitave generacije mladih ljudi. U vremenu nastanka drame *Polumrak* jedan od likova, Kristijan, ustvrdit će o Wolfgangu koji u drami predstavlja masku iza koje se skriva autorov glas:

*Ti još uvijek tražiš rupu kroz koju bi Tvoja duša mogla uzletjeti na svoj trijumfalni let. Ovdje jednu ruku. (Kažiprstom napravi kretnju pucanja prema sljepoočnici). Ti si već odavno zreo za to.*²⁶

Freudova teza da je ratna trauma uzrokovala Tauskovu smrt, tek je djelomice točna. Može se bez pretjerivanja reći da je već s dvadesetak godina započeo proces koji je biografiju Tauska fikcionalizirao, spektakularizirao i odvlačio prema žanru nekrografije: drastičnog poricanja jedne jedine, tobože istinite, biografske, a samim time i identitetne opcije koja započinje *vremenom nevinosti* na nekoj sretnoj *rodnoj grudi* i unatoč seriji nesporazuma pojedinca i njegova društva, na koncu uspijeva pomiriti sve dileme odrastanja i uspješno integrirati odmetnutog sina u okrilje zajednice po nekom hipokritskom, lažno sentimentalnom, prosvjetiteljskom načelu. Tausk je bio doktor prava koji se na nagovor samoga Freuda pridružio prvom krugu sljedbenika, bolje rečeno sukreatora psihoanalitičke škole. Budući da je iz prijepiske s mladim Tauskom Freud dobio dojam da je riječ o doktoru medicine, nagovorio ga je da napusti Berlin u kojem je tada živio kao novinar, dramski pisac i glazbenik, i pridruži mu se u Beču. Tausk je u rekordnom roku završio još jedan fakultet, studij medicine, i s iskustvom rada s najtežim psihijatrijskim slučajevima na klinici doktora Juliusa Wagnera Jauregga – što i nije bio tako čest slučaj među tadašnjim psihoanalitičarima od kojih mnogi nisu bili liječnici po formalnome obrazovanju – otvorio je vlastitu psihoanalitičku praksu koja je, premda uspješna u startu, bila naprasno prekinuta dramatičnim okolnostima Prvoga svjetskoga rata i Tauskovom mobilizacijom na volhinijsko ratište, konkretno u stožer u Lublinu.

Veliki gubitak iluzija nakon Prvoga svjetskog rata ostavio je tragični pečat na intelektualcima toga doba. Ipak, već tada uočena visoka stopa samoubojstava među umjetnicima i znanstvenicima nije bila tek završni čin produženog nezadovoljstva, nego i rezultat modernih promjena u pristupu konceptu smrti. Estetika samoubojstva bila je u vezi s pokretom dekadencije, čemu treba pridodati i popularnost terorizma među širokim pariškim masama *Fin de siècle* i simpatije prema anarhizmu koje su povezivale stvarne bombaške napade s intelektualnim protestom i kazališnom izvedbom. Neo-romantička zaraza samoubojstvom slična kolektivnoj psihozi nazvanoj Wertherovim efektom zahvatila je mlade nakon što si je Otto Weininger, također Viktorov znanac, ceremonijalno oduzeo život 1903. u bečkoj kući u kojoj je umro Beethoven. Georg Simmel 1910. piše esej *Metafizika smrti*, a time je otpočeo proces demaskiranja hipokrizije razgovora o toj temi. Simmel, uostalom kao i Tausk, nije

²⁶ Ibid. str. 211.

mogao percipirati smrt drukčije nego kao pojavu sljubljenu sa životom u uvjerenju da je svaki ljudski postupak i povijesni događaj od samoga početka obilježen svojim krajem. Iste 1910. godine Freud organizira simpozij o fenomenu samoubojstva, posebice među studentima. Da ironija bude veća, Wilhelm Stekel, koji je predsjedavao tom diskusijom Bečkoga psihoanalitičkog društva i koji je tvrdio da nitko tko barem jednom nije spekulirao o ubojstvu neke druge osobe ne može sam sebi oduzeti život, puno godina poslije Viktora Tauska, također je počinio samoubojstvo. Estetika smrti na prijelazu stoljeća imala je određenu dozu heroičke naivnosti koja se izgubila s dolaskom Velikoga rata ustupivši mjesto *simptomatologiji takozvane ratne psihoze*²⁷ koju je Tausk analizirao u vezi sa svim simptomima koje danas podvlačimo pod zajednički nazivnik post-traumatskoga sindroma: od ponovnog proživljavanja, izbjegavanja, hiper-nadraženosti i emocionalne tuposti do halucinacijskog stanja svijesti nazvanog *stanjem sumraka*. Čini se da je spoznaja nemogućnosti utjecanja na okolnosti u slučaju Viktora Tauska dovela do autodestrukcije. Zapravo je to bio samo radikalni izraz istoga onog nepovjerenja prema zajednici koji su osjećali i Dadisti kad su na drukčiji način, ali ne manje osviješteno pokušali izvesti svoju *intervenciju u nesvrhoviti poredak epohe*. Tausk uzima aktivnoga učešća u fascinantnome razdoblju živoga intelektualnog dijaloga u salonima, poput onih u Beču i Berlinu gdje su slobodno otvarane mnoge i danas tabuizirane teme. To je epoha propitivanja Erosa i Thanatosa u kojem libido kao afirmacija životne sile nalazi protutežu u privučenosti smrti, a potreba za samopotvrđivanjem ne isključuje rasap identiteta. Dolazi do promjena u empatijskoj sferi – s krizama identiteta i krizama suosjećanja koje su bile dio simptomatologije moderniteta. Intelektualci toga vremena bili su svjesni da žive na prekretnici, na ivici provalije, na duhovnome *Wendepunktu*. Strahote prvoga svjetskoga rata samo su produbile njihove dileme i pojačale osjećaj egzistencijalne mučnine. Wolfgang iz Tauskove drame je izjavio:

*U slijedećem času, kad je zašlo veliko svjetlo, a razum svojom polutamom obavio sve što se može vidjeti, onda činim ono što čini čovjek koji nađe đon i kaže da tome pripada cipela. Povlačim konzekvence.*²⁸

Prihvatanje posljedica i preuzimanje odgovornosti za epohu, nekim je modernistima predstavljalo pitanje života i smrti. Treba se samo prisjetiti još jednoga primjera, *Bajke o kraljevima*, ruskoga pjesnika Nikolaja Gumiljova iz 1905. godine. U toj *skaski* u stihovima, Lucifer, dok prezire i ismijava čovjeka koji je pristao na pakleni poredak, zamračuje njegov vid u polutamu i s krajnjim cinizmom mu daje na poklon šestoga konja moderne apokalipse čije je ime Očaj.

²⁷ Viktor Tausk, (1916). *Diagnostische Erörterungen auf Grund der Zustandsbilder der sogenannten Kriegspychosen*. Izvorno pročitano na Drugoj konferenciji medicinskih službenika, Lublin, 19. siječnja 1916.

²⁸ Ibid. 201.

LITERATURA

- Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Matica hrvatska, Zagreb 2001.
- Branimir Donat, *Središte na rubu*, Fraktura, Zaprešić 2007.
- Milivoj Dežman Ivanov, *Naše težnje*. "Hrvatski salon", Zagreb 1989.
- Zoran Kravar, *Stih i kontekst: teme iz povijesti hrvatskoga stiha*. Književni krug, Split 1999.
- Mladen Machiedo, *Duž obale. (Hrvatske i mletačke teme)*. CERES, Zagreb 1997.
- Stanislav Marijanović, *Fin de Siècle hrvatske moderne. Generacije "mladih" i časopis "Mladost"*. Revidirano. Izdavački centar radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić", Osijek 1990.
- Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela XIII, Polemike (1898- 1908)*. JAZU, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976.
- Sibila Petlevski, *Vrijeme laži. Tabu I*. Fraktura, Zaprešić 2009; S. Petlevski, *Bilo nam je tako lijepo! Tabu II*. Fraktura, Zaprešić 2011.
- Ivo Pilar, *Secesija, studija o modernoj umjetnosti – Svim protivnicima novih smjerovaposvećeno*. "Vijenac", Zagreb 1898, god. XXX br. 35-39.
- Vladoje Slovačić, *Dr. A. Tresić-Pavičić kao liričar: studija / piše Vladoje Slovačić*. Beč: Vladoje Slovačić, F. Bogović, Zagreb, 1898.
- Vladoje Slovačić, V. *Sivo oko*. "Nada" br. 13, Sarajevo, 19. juna 1897. (1. jula 1897).
- Viktor Tausk, *Polumrak*. Drama u četiri čina (1905). Prijevod s njemačkog Nada Tausk Maskerano. "Scena". Časopis za pozorišnu umetnost, broj 1-2, Novi Sad 1980, 200-219.
- Viktor Tausk, *Diagnostische Erörterungen auf Grund der Zustandsbilder der sogenannten Kriegspychosen*. 1916.
- Ante Tresić Pavičić, *Pjesme; Putopisi; Katarina Zrinjska*. Pet stoljeća hrvatske književnosti; knj. 61. Priredio Šime Vučetić. Matica hrvatska, Zagreb 1963.
- Ante Tresić Pavičić, *Rane otadžbine*, Novi Vijek 1899.
- Ante Tresić Pavičić, *Simeon Veliki: historijska tragedija u pet činova*, Matica hrvatska, Zagreb, 1897
- Mirko Tomasović, *Hrvatska moderna: Kvartet od dva dueta*, "Vijenac", broj 223, Zagreb, 19. rujna 2002.

KAZALIŠNI KRITIČARI O RAIĆEVIM REŽIJAMA *HAMLETA*

Raićeve postave Didringove drame *Opasna igra* i Shakespeareova *Koriolana* otvaraju poglavlje hrvatske modernističke (suvremene) režije. Netom toga u Shakespeareovu *Hamletu* 1909, a potom u svojevrsnoj premijernoj obnovi istoga djela 1912, Raić donekle korigira dotada zastupljeni model, no koji i nadalje podrazumijeva njegovo europsko iskustvo kao i zagrebačku kazališnu tradiciju. Naime zamisao režije *Hamleta* Ivo Raić usklađuje s nazorima Maxa Reinhardta (vitalnost uprizorenog ovisi o glumačkoj zvijezdi / zvijezdama), ali ubrzo mnogo se više zauzima za ideju o važnosti homogene suradnje redatelja, scenografa i interpreta (jedinstvenost stila, odnosno teatar ansambla poput Craiga i Stanislavskog).

Pitanje rekonstrukcije i umjetničkoga situiranja u slijed hrvatske kazališne povijesti prvih Raićevih dramskih režija u Zagrebu (u inozemnom razdoblju, 1900/1901. do 1909, isključivo je glumac), a na temelju oskudna autentičnoga materijala, otvara višestruka pitanja kulturalnoga tipa. Nedvojbeno je činjenica da su Raićeve spomenute postave Didringove drame i Shakespeareova *Koriolana*, odnosno *Hamleta* 1909. i 1912. (novina potonje prije je u glumačkoj podjeli negoli u izmijenjenom redateljskom rješenju) izazvale scensko-izvedbenu rezonanciju kakvu je već prije toga najavljivao dramski program zagrebačkoga kazališta, zahvaljujući dramaturgu Nikoli Andriću i redatelju/glumcu Josipu Bachu (obojica istodobno, ali iz drugačijih kazališnih zaduženja, nastoje na repertoarnom aktualiziranju Strindberga, Ibsena i Čehova kao najistaknutijih primjera), a interpretativni dosezi ansambla, potaknuti Miletićevim reformama i uspostavom Hrvatske dramske škole, donose sve zrelije plodove (zastupljenost realističko-naturalističkog stila nasuprot historičkoj teatralnosti). Redateljski elitizam spomenutih Raićevih predstava na taj način postaje izravna konkretizacija napora zagrebačkoga kazališta na europeizaciji njegove scene, ponajprije dramskoga programa.

Modernost Raićevih režija, posebno Shakespeareova *Koriolana* i *Hamleta* zahvaća u još uvijek nedovoljno raščišćenu povijesno-kazališnu problematiku koja polazi manje od čisto estetičkih dvojbi i pitanja, a više je posljedica idejnih i umjetničkih razgraničenja među kazališnim kritičarima i krugovima publike. Stručna i društvena recepcija Raićevih režija (*Didring Opasna igra* i Shakespeare *Koriolan*) tumači ih oduševljeno jakom pa i izravnom primjenom Reinhardtovih načela, a te postavke njihovih očevidaca (Benešić, Grković) svojim su raspravama N. Batušić i Senker mjerodavno unijeli u povijest hrvatskoga kazališta. Premda Batušićeve i Senkerove tvrdnje imaju opravdano uporište u onodobnoj europskoj kazališnoj panorami, jer Berlin je jedno od scenski uzbudljivih čvorišta i poslije Praga, dje-

lomično i Pariza, značajan za hrvatsku, modernističko stvaralaštvo općenito, ostaje ipak otvorenim ne duguju li početne Raićeve režije i iskustvu širih stvaralačkih razmjera već zbog toga što je on, zahvaljujući svome stalnom životnom i profesionalnom opredjeljenju prema istraživanju i primjeni kazališnih aktualnosti, proveo svoje najzrelije glumačke sezone (1906-1909.) u Hamburgu, nastupajući često u predstavama Leopolda Jessnera, koji također nosi, osim Maxa Reinhardta, redateljsku perjanicu njemačkoga kazališta tih, ali i sljedećih godina.

Iako isprepletenost scenskoga znakovlja modernističke umjetnosti čini osnovu Raićevih režija, i ne samo *Hamleta*, bilo bi preuzetno na izdvojenome primjeru iz njegove stvaralačke kronologije tražiti korijene mogućih uzora jer repertoarna opstojnost te Shakespeareove tragedije na zagrebačkoj pozornici izuzetno je zanimljiva u nacionalno kazališnom, ali i umjetničkom smislu.

Izvedba *Hamleta 2.* studenoga 1909. nije oglašena kao premijera premda je na kazališnoj cedulji istaknuto Raićevo ime. To je pitanje načeo Nikola Batušić u raspravi *Prve režije Ive Raića u Zagrebu*,¹ a za razliku od Slavka Batušića,² pripisuje Raiću redateljsko autorstvo *Hamleta*, kao i postavu te iste Shakespeareove tragedije 1912, a izneseni zaključak u skladu osobnih znanstvenih interesa podastire i Boris Senker u svojoj knjizi *Bard u Iliriji*.³ Teatrografijski izvori o dotadašnjoj repertoarnoj zastupljenosti *Hamleta* potkrepljuju podatak da se na Miletićevu anonimnu režiju 1895. dovezuje Raić 1909. s tom razlikom što je predstavu u međuvremenu vodio od 1902. Andrija Fijan te bio, osim 1898, i tumač naslovnoga lika. Fijanovo takovrsno preuzimanje Miletićeve postave *Hamleta* ne odstupa od još uvijek europski važećih scenskih postupaka, ali formalno prigušuju proces redateljskog osamostaljenja kao ključne stvaralačko-umjetničke struke.

I poslije Miletićeve ostavke postoje određeni napori u održanju i proširenju udarenih temelja u izvedbenoj modernizaciji zagrebačke scene. Za Mandrovićeve intendanture njegov (ali i Miletićev) dramaturg Nikola Andrić⁴ inicijator je izgradnje shakespeareijanske pozornice za izvedbu *Romea i Julije* namijenjene isključivo gostovanju Ive Raića 1903. godine, zapravo pokušaju njegova zaposlenja u Zagrebu. Taj repertoarni presedan mogao bi se teoretski izvesti iz Andrićeva izvrsnog poznavanja francuskoga i njemačkoga kazališta, Raićeva angažmana u praškom Národnom divadlu i Mandrovićeve te konačno i Fijanove sklonosti spram Raića za vrijeme njegova pohađanja Hrvatske dramske škole, kada su potonji glumački velikani, za razliku od Miletića, uvjereni u njegove kreativne sposobnosti. Možda najkonkretniji povod takvoj Mandrovićevoj odluci (Andrić ima snažan upliv na svog novog intendantu i mnogo samostalnije donosi odluke nego za Miletićeve ere), a zahvaljujući i Fijanovu⁵ zauzimanju, Raićev je uspjeh u Pragu gdje tumači lik Romea u Shakespeareovoj tragediji *Romeo i Julija* u Kvapilovoj⁶ režiji, pa mu glumačku nadarenost konačno priznaje

¹ Nikola Batušić, *Prve režije Ive Raića u Zagrebu*. "Prolog", VI, 19/20. Zagreb 1974, str. 5-15.

² Slavko Batušić, *Shakespeare u Zagrebu*. U: *Hrvatska pozornica*. Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost. Zagreb 1978, str. 53-89.

³ Boris Senker, *Bard u Iliriji. Shakespeare u hrvatskom kazalištu*. Disput. Biblioteka Četvrti zid. Zagreb 2006.

⁴ Nikola Andrić, *Shakespeareova pozornica. Prigodom Romea i Julije u hrvatskom kazalištu*. "Hrvatsko pravo", 2215. Zagreb, 31. ožujka 1903, str. 1-2.

⁵ Branko Hećimović, *Mato Grković*. U: *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom ili Velika imena hrvatskoga glumišta*. AGM i HDKKT, Zagreb 1995, str. 72.

⁶ Jaroslav Kvapil (Chudenice, 25. rujna 1868. – Prag, 10. siječnja 1950). Jedan od najznačajnijih čeških redatelja do Drugoga svjetskoga rata. Karijeru počeo kao novinar i suradnik u modernističkim časopisima. U razdoblju

i Miletić,⁷ samokritički korigirajući u dokumentarnoj monografiji *Hrvatsko glumište* svoj nekadašnji zaključak o svojim *favoritima*: Josipu Bachu, Nini Vavri i Josipu Štefancu.

Za tu iznenadnu likovno-scenografsku aktualizaciju Shakespeareova *Romea i Julije*, a posve previđenu u dosadašnjim povijesno-kazališnim raspravama,⁸ na pozornici je izgrađena konstrukcija zasnovana na dva prostora za igru, koja odijeljena draperijama, omogućuju simultanost radnje bez usporavajuće promjene dekora što je praktična primjena suvremenih kazališnih pogleda (M. Reinhardt na taj način redateljski-likovno rješava *Hamleta*, 1906) i osobito važna epizoda za recepciju Raićeve redateljske poetike.

Za rekonstrukciju Raićeve režije Didingove drame *Opasna igra* postoje scenografske skice Branka Šenoe,⁹ opsežna kritika Julija Benešića¹⁰ i impresivna sjećanja Mate Grkovića,¹¹ a za Shakespeareova *Koriolana* redateljska knjiga, fotografije¹² i niz novinskih prikaza (vrednovano u spomenutoj raspravi Nikole Batušića). Takovsrni rekonstrukcijski parametri mogu se tek djelomično primijeniti na Raićevu redateljski inovacijsku preinaku Shakespeareova *Hamleta*. Unatoč tome što dramaturg Ivo Vojnović¹³ i Josip Bach¹⁴ redateljski i prijateljski (na njegovu svestranost i nenametljiv udjel u programskoj organizaciji Drame upozoravaju Hećimović¹⁵ i Batušić¹⁶) pripremaju Raićev povratak, a posredno tome pridonosi i Milan Begović¹⁷ svojim zapisima o njihovom, istina kratkotrajnom, ali istodobnom boravku u Hamburgu, poslije izvedbe *Koriolana* stišava se interes za scensku koncepciju kakvu je Raić

Raićeva angažmana u Národnome divadlu (1903-1906) u Kvapilovoj redateljskoj poetici dominiraju simbolički i impresionistički scensko-izvedbeni elementi.

⁷ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*. Priredio Nikola Batušić. Biblioteka Prolog. Velika edicija, knj. I. CKD, Zagreb 1978, 413.

⁸ Antonija Bogner-Šaban, *Nikola Andrić u zrcalu kazališne povijesti*. U: *Novi sadržaji starih tema. Studije i rasprave*. Kapitol, Zagreb 2007, str. 157-196.

⁹ Scenografska zbirka u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti kazališta i glazbe HAZU, br. 1585.

¹⁰ J. B-ć. (Julije Benešić), *Shakespeare: Koriolan*. "Narodne novine", 75, 229, Zagreb, 7. listopada 1909, str. 4.

¹¹ Branko Hećimović, *Velika imena Hrvatskoga glumišta IV. Mato Grković*. "Republika", XXVIII, 11. Zagreb 1973, str. 1230. Također: Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom ili Velika imena hrvatskoga glumišta. Mato Grković*. AGM i HDKKT, Zagreb 1995, str. 71-75.

¹² Arhiv dramskih tekstova u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti kazališta i glazbe HAZU, br. 836.

¹³ Ivo Vojnović, *O Ivi Raiću*. "Teatar" I, 5. Zagreb, 10. februara 1923, str. 1.

¹⁴ O prisnoj privatnoj, ali stručnoj vezanosti Josipa Bacha i Ive Raića svjedoči i njihova korespondencija pohranjena u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta i Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici. Sadržaj brojnih pisama odnosi se na razdoblje Raićeva boravka u inozemstvu (1900-1909) i dragocjen su izvor za spoznavanje njegove kazališne poetike.

¹⁵ Tema o udjelu Josipa Bacha u povijesti hrvatskoga kazališta sastavnim je dijelom ukupnog znanstvenoga djelovanja Branka Hećimovića, a izravno se njome bavi u tekstu *Tri Krležine kazališne kritike*. U knjizi: *U zagrljaju kazališta*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb 2004, str. 157-171.

¹⁶ Nikola Batušić, *Josip Bach i moderna*. Zbornik: *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište. Inventura milenija*. Drugi dio. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb – Osijek 2002, str. 122-134.

¹⁷ Milan Begović, *Ivo Raić, njegova umjetnost i njegova smrt*. "Savremenik", 24, 12-13. Zagreb juni – juli 1931, str. 376-382. Ponešto promijenjen i dopunjen tekst: *Ivo Raić*. "Srpski književni glasnik", Nova serija, knj. XXXIII, 5. Beograd, 1. jul 1931., str. 376-382. Uostalom M. Begović posvećuje I. Raiću svoju burlesku *Gospođa Sreća ili Pierot-ovo ranjeno srce*. O tome: A. Bogner-Šaban, *Milan Begović Gospođa Sreća ili Pierot-ovo ranjeno srce*. U: *Novi sadržaji starih tema*. Kapitol. Zagreb 2007, str. 55-67.

ostvario u prethodnim režijama. Iz vremenskoga udaljenja i povijesno-kazališnog iskustva, a ponajviše iz ukupnog opusa Ive Raića, nadaje se zaključak da 1909. godine zagrebačko društveno okruženje (uključene su kazališne i recepcijske sastavnice) priželjkuje promjenu na vlastitoj pozornici, ali koje nije još uvijek spremno otvoreno prihvatiti umjetničku realnost modernističkih intencija nasuprot dotadašnjem kontinuitetu zagrebačkoga (nacionalnoga) scenskog (ponajprije likovnog) izraza.

Fascinacija Raićevim *Koriolanom* listom je pripisana pogledima Maxa Reinhardta (scenografska reduciranost svedena na dorske stupove na lijevoj i desnoj strani portala povezanih arhitravom, stalnost mizanscenskoga tlorisa). Postavka o Reinhardtovom utjecaju postojano se povlači u stručnim razmatranjima (Josip Lešić¹⁸ je stilski uzbudljivo razvija bez unošenja novih argumenata u monografiji *Istorija jugoslavenske moderne režije, 1861–1941*), ali i pored njezina potrebitog uvažavanja podliježe stanovitim dopunama koje logično proistječe iz Raićevih estetskih i kazališno-multipliciranih spoznaja.

Devet godina kružeći austrougarskim prstenom usložene Europe (Hamburg je posredno uključen u taj kompleks) Raić se neminovno susreo, ili izravno sudjelovao u transformacijskim vidovima scenskoga iskaza. Primjera radi, Reinhardtove režije Shakespearea na komornoj pozornici Deutsches Theatera u Berlinu 1903. i 1904. likovno/scenografski neobično podsjećaju na istodobne postave Jaroslava Kvapila *Romea i Julije, Troila i Kreside* i *Sna ivanjske noći* (Raić nastupao u njima) u Národnom divadlu (prema arhivalijama Državnoga arhiva odnosno Češkog instituta za kazalište u Pragu). Po svemu sudeći prožimanje kulturnoga duha individualno se rasplamsava u različitim, ali umjetnički povezanim središtima (Reinhardt gostuje u Pragu u židovskom Njemačkome kazalištu, Kvapil zainteresirano prati zbivanja u njemačkim kazalištima – podaci prema njegovoj korespondenciji), pa je stoga prilično ishitreno Raićeve režije Didringa, a napose Shakespearea, prisposodobiti isključivo Reinhardtovim revolucionarnim potezima. U taj kazališni kompleks činjenica valja uključiti i prevrednovanje nacionalne scenske tradicije pri čemu je Raić spontano napravio umjetnički rez kakav je zahtijevalo vrijeme njegova nastupa, ali i njegova kazališna orijentacija.

Poznato je da je Ivo Raić poslije Národnoga divadla angažiran u Hamburgu sve do ljeta 1909, gdje brojne uloga tumači u režijama Leopolda Jessnera¹⁹ u Thalia-Theateru (Kazalište Thalia). Poslije Kristalne noći Jessner, kao i Reinhardt, emigrira u Ameriku zamijenivši svoju dotad uspješnu i kazališno utjecajnu karijeru anonimnim konzultantskim savjetima u filmskoj industriji. Za razliku od Reinhardta čiji je umjetnički opus ostao zonom interesa njemačkih kazališnih povjesnika, o Jessnerovim stvaralačkim dometima počinje se ozbiljno i sustavno raspravljati tek poslije rušenja Berlinskoga zida, a inovativnost njegove metode, u novije doba, smješta se uz bok Reinhardt, ili joj se čak daje prednost po nekim redateljskim rješenjima. Takav primjer je Jessnerova postava drame F. Wedekinda *Proljeće se budi*, 1906, u kojoj Ivo Raić kao tumač lika Moritza Stiefela ostvaruje jedan je od svojih ranih interpretativnih vrhunaca (realističko-simbolički stil). Od šezdeset i devet uloga ostvarenih

¹⁸ Josip Lešić, *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861-1941)*. Sterijino pozorje – “Dnevnik”, Novi Sad 1986, str. 71–80.

¹⁹ Leopold Jessner (Königsberg /danas Kaliningrad/ 3. ožujak 1878. – Los Angeles 13. prosinca 1945) Jedan od najistaknutijih njemačkih redatelja u razdoblju kazališnoga ekspresionizma. Karijeru započeo kao glumac, a režijom se bavi od 1904. godine. Prvo u Thalia Theateru u Hamburgu do 1915, a zatim u Deutsches Staadt Theater (Njemačko državno kazalište) u Berlinu, 1919-1930. U berlinskim godinama najpoznatije su mu režije: F. Schiller *Wilhelm Tell*, 1919, W. Shakespeare *Richard III* i *Hamlet*, obje 1920.

u Hamburgu Raić nastupa u desetak Jessnerovih režija, uglavnom Schillera i Shakespearea. U Jessnerovoj radnoj biografiji (riječ je o izboru poetički ključnih rasprava i stručnih tekstova) *Theater der zwanziger Jahre*²⁰ predočena su njegova teorijska promišljanja o funkciji scenografskih elemenata, geometričko-simboličkog oblika, međusobno povezana manjim ili većim brojem stuba, a njihovoj izvedbenoj sugestiji pridonosi promišljeno osvjetljenje fokusirano, opozicijom tamnih i svijetlih efekata, na ključnu dramsku scenu (srodan učinak Raić postiže na početku predstave *Opasna igra* E. Didringa – spuštanje osvjetljenja lišća sa stropa pozornice uz zvukove glazbe). Pojam Die Treppe (stuba) njemačkim stručnjacima (Matthias Heilmann)²¹ postao je sinonim za vrednovanje Jessnerovih redateljskih nazora, pa iako će se ta istaknuta ekspresionistička likovnost njegovih predstava razmahati tek dvadesetih protekla stoljeća (kada je Josip Badalić²² i Kalman Mesarić²³ uvode u hrvatsku kazališnu literaturu), ona je već najavljena u Raićevim hamburškim sezonama, npr. *Macbeth*, 1908. godine.

Budući da i u postavi *Hamleta* 1909. objedinjuje redateljsku i scenografsku funkciju, Raić je scenski prostor organizirao po načelu već poznatom iz *Koriolana*. Stupovi i lukovi bili su okvir, ali povezani jessnerovskim stubama postaju mjestom scenskoga središta (takvo redateljsko-likovno rješenje Raić često koristi u glazbenim/opernim režijama – J. Offenbach *Lijepa Jelena*), dok se u lučnom zaslonu prospekta mijenjaju prizori, popraćeni glazbom i izmjenom osvjetljenja (na sačuvanoj fotografiji²⁴ – treći prizor III čina – u kraljevskoj molitvi vidi se glumac pred stiliziranim oltarom). Iako su Raićeve postavbe *Koriolana* i *Hamleta* 1909. godine jasno označile nestajanje režije historističkoga tipa koji je inaugurirao Stjepan Miletić kao oduševljeni poklonik Shakespearea, njihov modernistički scenski iskaz nije uklapljen u ostale umjetničke razine tih uprizorenja. U *Hamletu* nastupaju Andrija Fijan i Marija Ružička-Strozzi, a sudbinski sraz Hamleta i Gertrude dopunjava ljubimica zagrebačkoga građanstva Ljerka Šram kao Ofelija. Premda podjela nije zasmetala ni jednom kritičaru, ipak valja upozoriti na Raićev kompromis u izboru nositelja glavnih uloga, jer je načelno volio raditi s mladim glumcima, podređujući njihove interpretacije svojem poetičko-redateljskom određenju, na što upozorava i Branko Gavella još u vrijeme pisanja kritika u "Agramer Tagblattu", a zatim o tom specifičnom pedagoškom prosedeu razglaba u svojoj knjizi *Hrvatsko glumište*.²⁵

Po svemu sudeći Raić je u prvoj režiji *Hamleta* zauzet postupkom legitimnog eklekticizma europske provenijencije, a uzdajući se pritom ponajprije u razglašenost jedne od kapitalnih Fijanovih kreacija. Umjetnička pozicija Marije Ružičke-Strozzi također je neupitna, Šramica je neodoljiva (A. G. Matošzanosno esejizira),²⁶ ali ipak njihov zajednički nastup, a

²⁰ Leopold Jessner, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Izabrao i priredio Hugo Fetting. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1979.

²¹ Matthias Heilmann, *Leopold Jessner – Intendant der Republik*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2005.

²² Josip Badalić, *Kriza u modernoj drami*. "Kazališni list", II, 9. Zagreb 1922, str. 1-2.

²³ Kalman Mesarić, *Hamlet. Kazalište u Frankopanskoj ulici*. "Riječ" (Tjednik). XXV, 38. Zagreb, 23. studenoga 1929, str. 11-12. Isti: Obnovljeni "Hamlet" na našoj sceni. "Komedija". Tjednik za kazalište, književnost i umjetnost. II, 42 (85). Zagreb, 15. decembra 1935, str. 1.

²⁴ Foto dokumentacija arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

²⁵ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*. Pogovor Nikola Baćušić. Biblioteka Zora. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb 1982, str. 88-95.

²⁶ Antun Gustav Matoš, *Zagrebačka kronika*. U: *Sabrana djela. Theatralia – O glazbi*. Sv. X. Uredili: Nikola Baćušić i Lovro Županović. JAZU, Liber – Mladost. Zagreb 1973, str. 214-216.

osobito pojedinačna ostvarenja Shakespeareovih likova, najavljuju potrebu preinake (modernizacije) stila interpretacije. Naime, Raićevoj redateljskoj viziji više ne odgovara teatralna patetika pa makar i *umjetničkoga dua koji je vladao zagrebačkom pozornicom 40. godina* (Slavko Batušić).²⁷ Stoga se nije čuditi da Julije Benešić,²⁸ koji je i opet kao i kod *Koriolana* ostavio korisne indikacije o Raićevu *Hamletu*, diskretno upozorava na standardnost Fijanove interpretacije, istina, *bogate varijacijama i u detalju uvijek zanimljivu*. Milutin Cihlar Nehajev²⁹ mnogo je izravniji: *Fijanov Hamlet bio je niz dobro izrađenih scena, cizeliranih izreka – ali čovjekom postao je taj danski kraljević u prizorima gdje je Fijan mogao pustiti maha svom temperamentu. Svaka njegova žilica drhtala je uz Shakespeareov stih – i bijes sa materom, veselje nad otkrićem zanijelo je i onoga tko se iza predstave morao pitati: da li je to Hamlet?*

Nekoliko mjeseci poslije premijere *Hamleta* u Zagrebu gostuje Eduard Vojan,³⁰ tumačeći 21. svibnja 1910. naslovni lik Shakespeareove tragedije. Glumački značajnik i jedan od najvećih trageda onodobnog češkoga kazališta svoga je *Hamleta* ostvario u Kvapilovoj režiji, a zahvaljujući umjetničkoj eksponiranosti Narodnoga divadla i svojoj uključenosti u recentne scenske zahtjeve, Vojanovo utjelovljenje engleskoga junaka posve je pogodovalo estetskom sklopu Raićeve režije. Vojan je iz *ruševina naturalizma i romanticizma stvorio novi stil što ga Stanislavski i Brahm utjecajem Zaccanija i Duseove postaviše kao codex glumačke umjetnosti*. Tu Parmačeviću³¹ tvrdnju podržava i Livadić³² izvrsno zapazivši *da je ovaj Hamlet prikaz neizmjereno mnogoumnoga čovjeka, kojega se čitavo biće iscrpljuje u velikoj inteligenciji. Vojanov je Hamlet glorifikacija snage ljudske i pokriva se tako posve s inteligencijom Shakespearea, koji je u to lice ulio najdublje svoje meditacije o čovjeku i životu i smrti*.

Vrativši se *Hamletu*, 2. studenoga 1912. Raić ne mijenja svoje prethodno redateljsko rješenje, a lik *Hamleta* donosi Josip Pavić. Prema Livadićevim³³ kriterijima Pavić je težište svoje interpretacije *bacio na mladička, lirski pesimistična raspoloženja srodna kontemplaciji mudraca pri tom ne vodeći brigu o konzektivencama Hamletovih filozofski dubokih odluka*. U

²⁷ Slavko Batušić, *Andrija Fijan*. U: *Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb 1969, str. 282.

²⁸ J. B-ć. (Julije Benešić), *Shakespeareov Hamlet*. "Narodne novine", 75, 251. Zagreb, 13. studenoga 1909, str. 4.

²⁹ Milutin Cihlar Nehajev, *William Shakespeare: Hamlet*. U: *Izabrani kazališni spisi*. Priredio nedjeljko Fabio. HDKKT. Zagreb 1986, str. 176-177.

³⁰ Eduard Vojan (Prag, 5. svibnja 1853 – Prag, 31. svibnja 1920) Najznačajniji češki glumac na prijelazu 19. u 20. stoljeća. Godinama član putujućih trupa, a 1888. dobiva angažman u Narodnom divadlu u Pragu. Glumački pristup izgradio je na tzv. realističko-psihološkoj analizi lika. Tumač važnih uloga za češku (Jan Žižka – A. Jirásek *Jan Žižka*, 1903, Jan Hus – A. Jirásek *Jan Hus*, 1911), ali i europsku dramsku književnost (Cyrano de Bergerac – E. Rostand *Cyrano de Bergerac*, 1904, Mefisto – J. W. Goethe *Faust*, 1906. i 1910). Posebno se istakao kao tumač glavnih likova u Shakespeareovim tragedijama (*Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*). Vojanova česta partnerica bila je uvažena tragetkinja Hana Kvapilová, udana za redatelja Jaroslava Kvapila. Za angažmana u Narodnom divadlu (1903-1905) Ivo Raić je često bio u podjeli s E. Vojanom.

³¹ Stjepan Parmačević, *Vojan*. "Pokret", VII, 115. Zagreb, 23. svibnja 1910, str. 2–3.

³² (ld) Branimir Livadić, *Gostovanje g. Edvarda Vojana*. "Obzor", 51, 140, Zagreb, 24. svibnja 1910, str. 1.

³³ (ld) Branimir Livadić, *Hamlet u novoj podjeli uloga*. "Obzor", 53. 307, Zagreb, 7. studenoga 1912, str. 2.

više puta citiranoj kritici (N. Batušić,³⁴ Fabio,³⁵ Senker³⁶) Cihlar Nehajev³⁷ konstatira preciznije od ključnog kazališnog kritičara moderne, da je Raićeva režija donijela duh europskoga modernizma (konstruktivna recepcija pojedinih scena), ali da još uvijek nije definiran i praktično primijenjen pojam suvremenog stila glume. Neposredno se nadovezujući na Vojanovo gostovanje, ali i neovisno o njemu, Pavićeva interpretacija zasnovana na impresionističkom poimanju Hamletova dramskoga značaja, ponovno ističe diskrepanciju Raićeve režije i stila glume, ali unatoč djelomičnom umjetničkom obuhvatu Pavićeva ostvarenja, ono podrazumijeva i odjeljivanje od dotadašnje estetsko-interpretativne norme zagrebačkoga kazališta. Ne dvojeći u promišljenost ni Livadićevih niti Cihlarovih zaključaka, kao i ostalih izvjestitelja o dotičnoj predstavi, valja naglasiti da je svima njima još uvijek nepomućeni uzor Andrija Fijan i scenski monumentalna psihološka literarnost njegova nastupa. Nije na odmet pripomenuti da su Andrija Fijan i Eduard Vojan podjednake glumačke veličine u svojem nacionalnom i kulturnom okruženju te da su glumački i umjetnički međaši u situiranju drugačijeg shvaćanja scenske umjetnosti.

Ivo Raić režira *Hamleta* još jedanput 1929. godine. Scenografiju je prema načelu koje je redateljski primijenio u *Koriolanu* i *Hamletu* oblikuje Ljubo Babić, a nositelji glavnih likova su čelni glumci tih godina: Tito Strozzi (Hamlet), Mato Grković (Klaudije), Nina Vavra (Gertruda), Božena Kraljeva (Ofelija). Trećeg Raićeva *Hamleta* treba analizirati i vrednovati u kontekstu umjetničko-kreativnih promjena koje su zahvatile zagrebačku pozornicu u protekla dva desetljeća (među inim redateljski udjel Gavelle i Strozija) i premda je Raićeva kazališna biografija dobro popunjena režijama Shakespearea, sve do posljednje tragedije *Antonio i Kleopatra* 1931, u kojoj sudjeluje kao glumac (posebnost njegove poetike), inscenacije *Hamleta* 1909. i 1912. ostaju izdvojeni, ali specijalistički uzorci koji potvrđuju redateljski obrat i mijenjanje stila glume kao organskih (pred)uvjeta za proces modernističke suvremenosti hrvatskoga kazališta.

³⁴ Vidi bilješku 1.

³⁵ Milutin Cihlar Nehajev, *Izabrani kazališni spisi*. Priredio Nedjeljko Fabio., HDKKT. Teatrolgijska biblioteka, knj. 14. Zagreb 1986.

³⁶ Vidi bilješku 3.

³⁷ Vidi bilješku 29, str. 78. i dalje.

GLEDATELJ KAO SUSTVARALAC Gavellin pojam *Mitspiela* (*suigre*) u svjetlu novije filozofije umjetnosti

... zbiljsko primanje, zbiljsko iskustvo djela, uvijek (je)postojalo samo za onoga tko je "suigrač", tj. tko djelujući uvodi vlastita postignuća.

Hans-Georg Gadamer

1.

Prema Branku Gavelli gluma nije *Schauspiel* (prizor, ono što se vidi), niti *Hörspiel* (ono što se čuje) već *Mitspiel*, *suigra* glumca i gledatelja.¹ Gledatelj je, dakle, **bitni moment** (*Wesensmoment*) glume odnosno kazališne izvedbe. Aristotel je preteča takvog stajališta u antici; u svoju čuvenu **definiciju biti** (*Wesensdefinition*) tragedije uključuje duševno stanje (*eleos*, *phobos*) gledatelja². Osim kopernikanskog obrata od predmeta k duhu u spoznaji, u novom vijeku Kant je i estetiku *prvi upravio na duh* (Bazala) primatelja ili promatrača. Prema Rüdigeru Bubneru, kantovska estetika raskida s iluzijom da u djelima ujedno susrećemo samu umjetnost, da je **objektivno** posjedujemo. Mudrost Kantova leži u načelnom odricanju od toga da bit umjetnosti naznači u smislu određenja odgovarajućih **objekata**.³ Kantovsku estetiku aktualizira kritika pojma **djela** i rasprava o **udjelu** primatelja u umjetnosti (gledatelja, čitatelja, slušatelja itd.). Može se reći da je Gavella, neovisno o poticajima, svoje stajalište formulirao blisko duhu kantovske estetike. Gavellina mudrost leži u tome što bit glume ne vidi tek u onome optičkom i akustičkom,⁴ gesti i govoru (u *predmetnom* ili *djelu*). *Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem. To slušanje i gledanje je samo prijenosno sredstvo...*⁵ (isticanje M.V.).

Gavella na jednom mjestu spominje svoju *pretkazališnu egzistenciju*. Shvaćanje glume on, kako sam kaže, duguje *najnovijim psihološkim istraživanjima*, koja su dokazala da su svi

¹ Branko Gavella, *Gluma; Glumac i gledalac*. U: Branko Gavella, *Glumac i kazalište*. Priredio Nikola Batušić, Sterijino pozorje, Novi Sad 1967, str. 24 i 151.

² Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću*, Zagreb 1977, § 11, str. 15.

³ Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, str. 38.

⁴ Branko Gavella, *Glumac i gledalac*. U: Branko Gavella, *Glumac i kazalište*. Priredio Nikola Batušić. Sterijino pozorje. Novi Sad 1967, str. 151.

⁵ Ibid., kao pod 4.

osjećaji (*Gefühlbetonunge*) uvjetovani organskim promjenama disanja, krvotoka i dr.⁶ Riječ je o fiziološkoj psihologiji (W. Wundt) i istraživanjima na području psihofizike i tzv. osjetne psihologije. Gavella se poziva i na svoja kazališna istraživanja (*Ono što pišem je plod prakse...*⁷). U *suigri* kao **zajedničkom doživljavanju** glumca i gledatelja prepoznamo i utjecaj psihologističke estetike koja je još vladala na bečkim katedrama u vrijeme Gavellina studija filozofije 1903-1908). Istom sa završetkom Gavellina studija koincidira rađanje fenomenološke estetike kao negacije psihologizma (W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, 1908). Psihološka estetika ispituje umjetničko djelo kao kompleks osjeta, predodžaba itd., a ne kao fenomen: ona ne pita **što** je umjetničko djelo nego **kako** ono djeluje.

Pojmovi se mijenjaju, a pod tim, kako kaže Hartmann, ne valja razumjeti samo opadanje (*Das Absinken*). S novim spoznajama u pojam se uključuju nove oznake, tako da preoblikuju njegov sadržaj. Pojam dobiva **novi život**. To nije njegova slabost već jedinstvena sposobnost. U svjetlu novije filozofije umjetnosti takav je slučaj i s Gavellinim poimanjem glume objektiviranim u terminu *Mitspiel*.

2.

Put prema razumijevanju glume i kazališta vodi (i) od **gledatelja** ili, jezikom Nicolaia Hartmanna, od strukture estetskog akta (*das ästhetische Aktgefüge*), to jest, od receptivnog akta gledatelja (*aufnehmenden Akt des Betrachters*).⁸ Mig za to daje nam i Gavellin pojam *Mitspiel*.

U analizi strukture estetskog akta Hartmann polazi od imena *estetika* (grč. *aisthesis*, zamjećivanje, zamjedba). Samo ime govori da je **percepcija / zamjedba** (*die Wahrnehmung*) forma datosti lijepog predmeta, resp. umjetničkog djela.

U percepciji iščezava granica između onog što je optički ili akustički dato i onog što je **dobano** (*Hinzugefügte*). Već u **svagdašnjoj** percepciji ima mnogo čega što se čulno uopće ne može shvatiti. Ulazimo u neku sobu i **vidimo** siromaštvo ili bogatstvo, nemarnost ili ukus stanara. Vidimo lice, figuru u kretanju, možda samo s leđa, i već time neposredno saznajemo nešto o duševnom životu čovjeka, njegovom karakteru, njegovoj sudbini. Percepcija prodire kroz vidljive forme u nešto što je načelno sasvim drugo, u **unutrašnjost** (*das Innere*), **duševnost** (*das Seelische*). Ovaj fenomen Hartmann naziva **gledanje kroz vanjštinu** (*das Hindurchblicken durch das Äußere*). Ono se ne umeće naknadno u refleksiju ili u razmišljanju, nego je **istovremeno** tu s čulnim viđenjem, kao **dopuna stvarnog** (*Ergänzung des Dinglichen*). Ono čulno posreduje unutrašnje. Po Gavelli, čulno, optičko i akustičko, posreduje unutrašnje (zajedničko doživljavanje glumca i gledatelja). U tom smislu možemo reći: *vidim i čujem* srdžbu, tugu, sumnju u mimici lica i u intonaciji... U pozadini Hartmannove analize percepcije ni na trenutak ne gubimo iz vida našeg gledatelja.

Detlev von Uslar kaže: *In jedem Akt der Wahrnehmung sehen wir mehr als das Sichtbare, weil wir, indem wir ein einzelnes Ding erkennen, zugleich das gesamte Umfeld miterahnen, in das es gehört – weil also in jedem Wahrnehmungsakt letztlich die Welt als ganze gegenwärtig ist.*⁹ U svakom činu percepcije mi vidimo više nego što je razvidno, jer prepo-

⁶ Branko Gavella, *Gluma*, u: Branko Gavella, *Glumac i kazalište*. Priredio Nikola Batušić. Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967. str. 24.

⁷ Ibid., kao pod 4.

⁸ Svi citati izvornika prema: Nicolai Hartmann, *Ästhetik*. Walter de Gruyter & CO., Berlin 1953.

⁹ Detlev von Uslar, *Psychologie und Welt*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972, str. 47.

znajući neku stvar mi u isti mah naslućujemo cijelo okruženje kojemu ona pripada – jer je, u svakom činu percepcije najzad prisutan svijet kao cjelina.

Cijeli perceptivni svijet prožet je **osjećajnim akcentima**. Govorimo o *radosnom prizoru* ili o *odvratnom dojmju*. Glasovi mogu biti *zastrašujući, umirujući* itd. Već riječi izražavaju nedvosmisleni **osjećajni ton** (*Gefühlston*). Uz **izgled** (*Anblick*) čovjeka vezuju se jake averzije kao i ugodni osjećaji. Neka osoba može neugodno djelovati čim je pogledamo kao što nam se može i svidati ili ulijevati povjerenje. Te su osjećajne reakcije na granici moralnog, ali još se uvijek neposredno i potpuno nereflektirano vezuju za percepciju. Ti, kao i svi drugi, perceptivni fenomeni **uvjet su mogućnosti glume**. Ako se prigovori, da ti osjećajni tonovi uopće ne pripadaju predmetu, onda, veli Hartmann, valja odvratiti onako kao što je nekada Demokrit odvratio na sasvim drugo pitanje: i boja i ton ne pripadaju predmetu, već postoje **samo za nas** (*nur für uns*). Osjećajni tonovi, baš kao boja i ton **pripisuju** se predmetu. Oni su nam dati u obliku predmetnih kvaliteta, a ne u obliku subjektivnih dodataka (kakvi po sebi u velikoj mjeri mogu biti), ne kao momenti akta, već jedino kao sadržajni elementi predmeta (u nas glume i izvedbe).

Da bi slušanje i gledanje bilo, kako kaže Gavella, **prijenosno sredstvo**, moguće je samo zbog naravi **estetske percepcije** (*ästhetische Wahrnehmung*). Ono što vrijedi za percepciju **uopće** (o kojoj je dosad bila riječ) vrijedi u još većoj mjeri za **estetsku** percepciju (u našem slučaju glume ili kazališne izvedbe). Ovdje **sagledavanje** (*Mitgesehene*) i **suosjećanje** (*Mitempfundene*) postaje istinski bitno. U estetskom odnosu još je važnija **pridodatost** (*Mitgegebenheit*) momenata i cijelih strana ili slojeva koji kao takvi čulno ne mogu biti dati, jer čulima nisu dostupni (nisu vidljivi i čujni). U estetskoj percepciji dobija rang bitnog ono što se i u svakidašnjoj percepciji uvijek zbiva, ali nam ne pada u oči. U kretanju ljudskog tijela / glumca, u impulzivnom okretu, tihom spuštanju glave, letimičnom skupljanju usana, neposredno shvaćamo ono što se po sebi ne može percipirati, *DUŠEVNU REAKCIJU* (*die seelische Reaktion*), *ONO UNUTRAŠNJE*¹⁰ (*das Innere*), *DOŽIVLJENO* (*das Erlebte*). Čitav svijet duševnog se otvara, munjevito osvijetljen ili obavijen tamom punom slutnje, no pritom se uvijek **otkriva** ono što je **skriveno** (*wird Verborgenes offenbar*). Percepcija transcendiraju samu sebe, postaje *otkrivajuća* (*offenbarend*). To otkrovenje osjećamo, ne kao obogaćenje spoznaje, nego kao *LJEPOTU* (*Schönheit*). Pojam otkrovenja dovodi nas u centar estetskog fenomena percepcije. Upravo ono je **uvjet mogućnosti** suigre glumca i gledatelja.

U estetskoj percepciji bitni su *detalji* (*Details*). Estetsko viđenje i slušanje primjećuju ono na što se ne obraća pažnja, preko čega inače osjetila prelaze. Detalji, sitne osjetilne pojedinosti imaju eminentno posredničku ulogu. One, najprije, dovode sve druge detalje u polje svijesti, djeluju kao **kristalizacijske točke** (*Kristallisationspunkte*) percepcije, i, zatim, istovremeno dopuštaju da se pojavi ono **neosjetilno, pozadinsko, duševnost** (*Unsinnliche, Hintergründige, Seelisches*).

U estetskoj percepciji je uvijek akcent na vanjskom, nevažnom i sporednom. Glumac (pisac, redatelj) vodi gledatelja, na njegovom putu prema unutrašnjem i značajnom, preko onog što je vanjsko u ponašanju, djelovanju i govoru osoba, u njihovom pokazivanju i skrivanju sebe, u njihovom vječnom zavaravanju i neočekivanom pogađanju onog što je točno.

¹⁰ *Gluma, dakle, čini ono što čine druge umjetnosti: pobuđuje naš unutarnji život na neku naročitu funkciju* (Branko Gavella, *Gluma*. U: Branko Gavella, *Glumac i kazalište*. Priredio Nikola Batušić. Sterijino pozorje, Novi Sad. 1967, str. 24)

Moglo bi se povjerovati da što su pojedinosti sitnije i ništavnije, utoliko je veća njihova **otkrivačka snaga** (*offenbarende Kraft*). Ovdje je skoro prinudna pomisao na genij Čehova.

S percepcijom je *vezan* (*gekoppelt*) i s njom uvijek postoji istovremeno (u njoj mu je *ishodište – Ausgangspunkt*) **više zrenje** ili **zrenje višega reda** (*die Schau höherer Ordnung*). To zrenje Hartmann naziva i *zrenje drugog ranga* (*die Schau zweiter Ordnung*), u razlici od *zrenja prvog reda* (*die Schau erster Ordnung*). Filozof koristi i termine *osjetilno zrenje* (*sinnliche Schau*), *nadosjetilno zrenje* (*übersinnliche Schau*) te *unutrašnje zrenje* (*die innere Schau*).

Više zrenje (= zrenje drugog reda = nadosjetilno zrenje = unutrašnje zrenje) vidi u pojedinačnom predmetu, resp. glumi, ono što osjetila direktno ne primaju. Radi se o fenomenima koje nam je otkrila već analiza percepcije (*otkrovenje, detalj*). Za više zrenje percepcija samo daje **povod**, a inače ono nastaje samostalno. Taj povod u percepciji je zapravo zrenje prvog reda ili osjetilno zrenje. Međutim obje vrste zrenja predstavljaju nedjelivu **cjelinu** u kojoj se mnogostruko prepleću i uzajamno uvjetuju.

Na ovom mjestu pada prva svjetlost na obilježje/*značajku spontanosti u strukturi receptivnog akta* (*der Einschlag der Spontanität im aufnehmenden Aktgefüge*). Ovdje se otvara slobodan prostor ili međuprostor (*der Spielraum*) za unutrašnje **produktivno** ponašanje, čije postojanje u receptivnom aktu promatrača, gledatelja nejasno osjećamo. Zrenje drugog reda je očigledno *kreativno ili bar rekreativno* (*schaffendes, zum mindesten ein nachschaffendes*): ono što je tim zrenjem sagledano NIJE DANO U PERCEPCIJI VEĆ SPONTANO PROIZVEDENO (od *uobrazilje*, kako kaže Kant), *opsjenarsko djelo* (*Gaukelwerk*) fantazije, ali ipak čvrsto vezano za osjetilni dojam.

3.

Gavellina formula govori nam da je **sustvaranje** glumca i gledatelja osnovni odnos u kazališnoj umjetnosti. Već se Hartmann u *Estetici* nedvosmisleno opredjeljuje prema onome što će poslije Hans-Georg Gadamer nazvati *Mitarbeit des Aufnehmendes* ili *der Anteil des Aufnehmenden an der Kunst* (*sudjelovanje / suradnja primaoca ili udio primaoca u umjetnosti*).¹¹

Er rückt zum Mitschaffenden auf, der das Unvollendete vollendet...¹² On se (promatrač / gledatelj) *uzdiže do sustvaraoca koji dovršava nedovršeno...* Prema Hartmannu umjetnička djela (resp. glumačka ostvarenja) karakterizira **moment nepotpunosti**¹³ (*das Moment der Unvollkommenheit*). Međutim, *nepotpunost* nije nedostatak; umjetnička su djela fiksirana samo u stanovitim potezima i zahtijevaju **aktivnu djelatnost primaoca**¹⁴ (*aktive Tätigkeit des Aufnehmenden*). Ta nepotpunost zapravo je prednost jer se u djelima umjetnosti uvijek ima još nešto **dogotoviti** (*zu vollenden*), **dopuniti** (*zu ergänzen*), i to, veli Hartmann, vijekovima očarava ljude.

Hans-Georg Gadamer pita se smijemo li uopće u nekom umjetničkom djelu razdvajati, kako se to čini u rukotvorstvu / obrtu i industrijskoj izradi, pravljenje i njegov proizvod, koji se nakon toga prepušta upotrebi i troši. *Das Kunstwerk ist offenbar nicht im gleichen Sinne*

¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Ende der Kunst?, Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute*, u: Hans-Georg Gadamer, *Das Erbe Europas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, str. 82.

¹² Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter & CO., Berlin 1953, str. 467.

¹³ Ibid., str. 469.

¹⁴ Ibid.

*ein Werk ... Das Kunstwerk ist eben nicht das Produkt, das nach getaner Arbeit fertig ist (isti-
canje M.V.). Das Kunstwerk ist überhaupt kein Gegenstand, dem man sich mit dem Maßstab
in der Hand nähern kann. Ein wirkliches Kunstwerk läßt sich nicht durch Meßvorgänge er-
fassen, auch nicht nach der Zahl der Bits.*¹⁵ Umjetničko djelo očito nije djelo u istom smislu
... Umjetničko djelo zapravo nije proizvod koji je nakon učinjenog rada gotov. Umjetničko
djelo nije uopće nikakav predmet kojemu se možemo približiti s mjerilom u ruci. Zbiljsko
umjetničko djelo ne da se shvatiti mjerenjima, također niti brojem bitova.

I u raspravi *Ende der Kunst?*¹⁶ (*Kraj umjetnosti?*) Gadamer, u okviru pitanja *što čini
nešto umjetnošću, nekoć i danas*, ukazuje na lažnu alternativu produkcije i recepcije, estetike
produkcije i estetike recepcije. Ne samo da svaka strana (umjetnik i primatelj) obuhvaća
ujedno i onu drugu, nego je riječ o **istosti** (*Selbikeit*) stvaranja i primanja umjetničkog djela.
Uspješno djelo, ono koje se posrećilo, nije puko postizanje nekog planiranog učinka, a gle-
dano s druge strane, ono nije ni ideja koju u tome prepoznaje primalac, ono ne smije polagati
pravo da **posve sadrži stvar**¹⁷ (*die Sache ganz zu erfassen*). Ili: da bude posve **gotovo**. Od-
nos djela i primatelja (resp. glumca i gledatelja) je poput pravog **dijaloga** u kojemu nastupa
nešto što se nije moglo predvidjeti, te što usmjerava daljni tijek razgovora. U našem je slu-
čaju taj odnos **suigra**; sama glumčeva igra nije dovoljna; ona traži **dijalog** s gledateljem ili
suigru u kojoj uvijek nastupa nešto što se nije moglo predvidjeti i što usmjerava daljni tijek
zajedničke igre glumca i gledatelja. U članku *Gluma*,¹⁸ gdje prvi puta izlaže svoje određene
glume kao *Mitspiel*, Gavella koristi izraze: *potpuno međusobno prodiranje glumca i gledao-
ca i obostrano potenciranje*.

Na primjeru pjesništva, a on je prototipski za sve umjetnosti, Gadamer analizira **surad-
nju primaoca** odnosno **udio primaoca u umjetnosti**.¹⁹ Za svu umjetnost vrijedi da tek u
prepoznavanju (*Wiedererkennung*) dolazi do svog **ispunjenja** (*Erfüllung*). Gadamer govori
o tri vrste ili forme prepoznavanja. **Razumijevanje** znači prvo ispunjenje prepoznavanja.
Pjesnički tekst (resp. kazališna izvedba, gluma) ne zahtijeva samo razumijevanje. Pjesničkim
jezikom otvaraju se prostori koje **ispunjava čitatelj koji razumije** (*die der vollziehende Leser
ausfüllt*). Analogno vrijedi i u kazalištu. Treću formu prepoznavanja, kaže Gadamer, ne želi
nazvati *ispunjavanjem* (*Erfüllen*) nego *dopunjavanjem* (*Auffüllen*). To mu se čini jednim od
najbitnijih uvida u pogledu bića svega umjetničkog iskustva uopće.

Dopunjavanje znači da čitatelj (ili gledatelj) **nadmašuje** (*hinausgreift*) još i ono što je
u samoj jezičnoj tvorevini (ili glumi) kao uhvatljivo i u njoj se pojavljuje i da je tako reći
nadilazi u smjeru onoga što ona želi reći. Mi umjetničko djelo dopunjavamo i tek u tom dopu-
njanju djelo dolazi do svoje navlastite zbiljnosti. Tek sada nestaje svaka suprotnost između
onoga što je umjetnik želio reći i onoga što primalac otuda uzima. *Sie sind eins geworden.
Oni su postali jedno*. Glumac i gledatelj u suigri postaju **jedno**.

To je razlog zašto djela umjetnosti svima onima koje općine (*die in ihren Bannkreis
treten*) pružaju pravi susret sa samim sobom. Tek to iskustvo znači potpuno ozbiljenje umjet-
ničkog djela, tako da više ne ustrajavamo na **distanciji** estetičkog suda nego posve **uranja-**

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Wort und Bild – "so wahr, so seiend"*. U: Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, I,
Band 8, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993, str. 390.

¹⁶ Ibid., kao pod 11, str. 78-86.

¹⁷ Ibid., kao pod 11, str. 79.

¹⁸ Branko Gavella, *Gluma*, u: Branko Gavella, *Glumac i kazalište*. Sterijino pozorje, Novi Sad 1967, str. 24 -25.

¹⁹ Ibid., kao pod 11, str. 82 i dalje.

mo u djelo. To je, veli Gadamer imao pred očima Hegel, kada je umjetnost kao *zor* postavio uz molitvu i filozofsku misao. Vidjeli smo da slično o očaranosti umjetnošću govori i Hartmann (*Das hält die Menschen, hält ganze Zeitalter in Bann. Vjekovima očarava ljude*). Naime, stalno iznova moguća *dopuna* umjetničkog djela).

Prema Gadameru, *igra (Spiel)*²⁰ se ograničava na to da se **prikazuje** (*sich darzustellen*). Svako je prikazivanje prikazivanje za nekoga. Zatvoreni prostor igre dopušta da *padne jedan zid (die eine Wand fallen)*. Igra vezana za kult i kazališna igra ukazuju preko sebe na one koji u tome sudjeluju kao promatrači. Igra je ovdje *prikaz za ... (darstellend für ...)*.

Kazališna igra, ma kako da je svijet koji ona prikazuje zatvoren u sebe, otvorena je prema strani gledatelja. Tek u njemu ona dobiva svoje puno značenje. *Igra sama CJELINA JE IGRA-ČA I GLEDATELJA (Das Spiel selbst ist das Ganze aus Spielern und Zuschauern)*. Igra se najbolje prikazuje onako kako je *zamišljena*, ne onome koji sudjeluje u igri, već onome koji je promatra. U njemu igra kao da se uzdiže do idealne visine. U kazališnoj igri gledatelj je doveden na mjesto glumca. On je taj, a ne glumac, *za koga i U KOME se igra (für den und vor dem Spiel spielt)*. Ovdje se ukida razlika između igrača i promatrača.

Za Gadamera uvođenje pojma igre ima poantu i da pokaže kako je svatko *SUIGRAC* (*Mitspieler*) u nekoj igri. Suigrač pripada igri; u kazalištu je to gledatelj. Ako gledatelj doista *prati* igru onda to nije ništa drugo nego *participatio*, **unutarnje sudjelovanje**. Igra je u tom smislu komunikacijsko djelovanje i zapravo **ne poznaje odmak** između onoga tko se igra i onoga tko promatra igru. Gledatelj nije puki promatrač onoga što se pred njim zbiva, **on sudjeluje** u igri, njezinim je dijelom.

Na drugom mjestu²¹ Gadamer kaže da je **bitak gledatelja** određen njegovim *biti tu (Dabeisein)*. *Biti tu znači sudjelovanje (Dabeisein heißt Teilhabe)*. **Gledanje (Zuschauen, grč. theoria)** je pravi način sudjelovanja. **Theoros** znači prvobitno sudionik, član svečanog poslanstva (npr. Atene u Del). Njegov je zadatak da *bude tu*. Theoros je gledatelj. On u svečanom činu sudjeluje tim *biti tu* i dobija sakralno-pravnu odliku tj. nepovredljivost (imunitet). Gledanje (*theoria*) ne smijemo misliti kao samoodređenje subjekta, već valja pomišljati od **onoga što se gleda**. Theoria, zbiljsko sudjelovanje, nije nikakav čin, već trpljenje, *pathos*, ponesena obuzetost onim što se promatra. To *biti-tu* ima karakter *biti-izvan-sebe. Bitak-izvan-sebe (Außersichsein)* je **pozitivna** mogućnost, *biti* posve pri nečemu prisutan. *Biti-tu* ima karakter samozaborava; *bit* je gledatelja da se samozaboravno preda samom prizoru. Međutim, samozaboravnost **nije isključujuće** (privativno) stanje jer proističe iz okretanja **prema stvari**. Gledanje (*theoria*) znači najvišu djelatnost i zbiljnost.

U raspravi *Umjetnost kao prikaz svijeta*²² na Gadamera se referira njegov učenik Günter Figal, 1949. Pitanje je što je zapravo **status** umjetničkog djela. Gadamer je na nj, kaže, odgovorio lapidarno: *Die Kunst ist im Vollzug*.²³ *Umjetnost je u izvedbi / izvršenju*. Ili, pomoću analogije: *Kunst ist im Vollzug, wie Sprache im Gespräch*.²⁴ *Umjetnost je u izvršenju kao jezik*

²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990, sta. 107-139; Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, u: Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, I, Band 8, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1993, str. 94-142.

²¹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990, str. 154.

²² Günter Figal, *Kunst als Welt Darstellung*. U: Günter Figal, *Der Sinn des Verstehens*, Philip Reclam jun. Stuttgart 1996, str. 45-63.

²³ Hans-Georg Gadamer, *Wort und Bild – "so wahr, so seiend"*. U: Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik*, I, Band 8, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1993, str. 391.

²⁴ *Ibid.*, str. 395.

u razgovoru. Odmah, u isto tako jezgrovitom stilu možemo reći: **Gluma je u suigri**. Suigra je u izvedbi / izvršenju glume kao što su to čitanje poezije ili slušanje i sviranje glazbenog djela. To pokazuje kako je malo umjetničko djelo (resp. gluma) *nešto osamostaljeno* (*etwas Verselbständigtes*). Pri stvarnom iskustvu umjetničkog djela ne ostajemo *na odmaku* (*auf Distanz*) i ne sudimo o **gotovom** (*fertiges*) produktu. Stoga je i prema Figalu problematično po analogiji s tehničko-proizvodnim djelovanjem govoriti o umjetničkom stvaranju kao o proizvodnji umjetničkih djela. Umjetničko je djelo (resp. gluma) ono što jest jedino po ispunjenju izvedbe / izvršenja u kojemu sudjeluje primatelj, tj. gledatelj u kazalištu.

Zato možemo poput Gadamera govoriti o *tajnovitoj i skrivenoj ISTOSTI u stvaranju i primanju*²⁵ (*geheime Selbikeit des Schaffens und des Aufnehmens*). Mogli bismo se, veli Figal pozvati na Jorzea Luisa Borgesa koji se u posveti svoje prve zbirke pjesama obraća čitatelju i proglašava slučajnom i sporednom okolnošću *što si ti čitatelj ovih okušaja a ja njihov sastavljač*. Figal ipak vidi odnosno ne želi previdjeti poteškoću u tezi o bitku umjetnosti u izvedbi/ izvršenju. Umjetničko djelo nije isto što i izvedba koja mu pripada. **Osebnost** (*Eigenart*) djela u odnosu na njegovo iskustvo postaje jasna u samom iskustvu. Čim ga **ponavljamo** (*wiederholt*) pokazuje se njegova **neiscrpnost** (*Unausschöpfbarkeit*): svaku sliku možemo gledati i drukčije, svaku pjesmu čitati drukčije, svako glazbeno djelo i drukčije slušati i izvoditi, kazališni komad možemo drukčije interpretirati, a glumačku interpretaciju vidjeti drukčije. *Der Vollzug ist die Interpretation*.²⁶ *Izvršenje je interpretacija*. Sva ta iskustva ostaju iskustva **jednoga** te istog djela. U svojoj istosti djelo izmiče izravnu zahvatu; samo djelo ne da se postaviti pored svojih iskustava, već se uvijek pokazuje *u pojedinom iskustvu* (*in der jeweiligen Erfahrung*).

Prema Figalu, dakle ipak se razlikuje iskustvo umjetničkog djela (*primanje*) i umjetnikova proizvodna djelatnost (*stvaranje*). Gadamerovu tezu o istosti primanja i stvaranja Figal zamjenjuje manje radikalnim stavom prema kojemu je iskustvo djela **slično** ili **nalik** (*ähnlich*) umjetnikovom stvaranju.

Vidjeli smo da i Gadamer govori o *osebnosti* umjetničkog djela. Umjetničko djelo (*ergon*) ne služi uporabi kao proizvodi *techne*. Umjetničko djelo nije određeno za jednu uporabu, ili bar ne nestaje u njoj. Nije toliko proizvedeno, to jest pripravljeno za uporabu, koliko je **postavljeno i izloženo**. Djelo je tu *sâmo* za sebe i u svom načinu bitka čista *energeia*.²⁷ *Energeia* u Aristotela znači **proces** ozbiljenja, a ne završeno stanje. Kao što je i Gavellin *Mitspiel* proces u kojem se ozbiljuje gluma kao umjetnost.

Rüdiger Bubner (1941) nastavlja se na Kanta u *njegovu naglašavanju subjektivnog iskustva kao odlučujućeg momenta pri svakom promišljanju umjetnosti* (D. Barbarić). Po njemu, temelj estetskog iskustva nesumnjivo čini realan osjetilni susret s djelom, prisutnost prilikom izvedbe, glasno ili tiho čitanje pjesme itd. Djelima umjetnosti nedostaje jednom zauvijek određivi **objektivni** sadržaj koji bi se **neovisno** o estetskom iskustvu mogao utvrditi. Poput Figala on ističe beskonačnu ponovljivost estetskog iskustva.²⁸ Jedno te isto djelo iz drukčije perspektive, u drugom sklopu, drukčijom inscenacijom, nudi se kao posve novo i neiscrpno, kao što je to bilo prvi puta.

²⁵ Ibid., str. 391.

²⁶ Ibid., str. 393.

²⁷ Ibid., str. 395.

²⁸ Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, str. 52-69.

Govor o **identitetu** djela lako zapada u opasnost pogrešnog **postvarenja**. Identitet se oblikuje tijekom niza uvijek iznova realiziranih estetskih iskustava. U kazalištu neko djelo postoji samo zajedno s poviješću njegova shvaćanja i interpretacije, koja uključuje suigru glumca i gledatelja. O identitetu djela u kazalištu govori i Hartmann.²⁹ Sa svakim izvođenjem kazališna igra je drukčija; shvaćanje glumca odnosno redatelja se mijenja. Dodajmo: mijenja se i shvaćanje gledatelja koje se ozbiljuje u izvedbi kroz suigru s glumcem. Identitet *djela* u kazalištu raspada se na niz izvođenja. Po Hartmannu identitet nipošto ne iščezava, već se održava i za različitim izvođenja. Međutim, djela se ne rastvaraju u neku određenost **objektivne** egzistencije koja bi jednom zauvijek vrijedila.³⁰ Estetsko iskustvo, izraženo i u Gavellinoj formuli, neprestano se **obnavlja**: i s istim i s novim glumcima i gledateljima.

LITERATURA

Bubner, Rüdiger, *Ästhetische Erfahrung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Figal, Günter, *Der Sinn des Verstehens*. Philip Reclam jun., Stuttgart 1996.

Gadamer, Hans-Georg, *Ästhetik und Poetik*. I, Band 8, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993.

Das Erbe Europas. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Vahrheit und Methode, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1990.

Gavella, Branko, *Glumac i kazalište*. Priredio Nikola Batušić. Sterijino pozorje, Novi Sad 1967.

Hartmann, Nicolai, *Ästhetik*. Walter de Gruyter & Co, Berlin 1953.

Uslar, von Detlev, *Psychologie und Welt*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972.

²⁹ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter & CO., Berlin 1953, str. 134.

³⁰ *Ibid.*, kao pod 28.

HRVATSKA OPERNA KRITIKA IZMEĐU DVAJU SVJETSKIH RATOVA NA PRIMJERU GOTOVČEVA *ERE S ONOGA SVIJETA*

Opera je vrsta glazbeno-scenskog djela *u kojemu*, kako kaže enciklopedijska definicija, *glumci prikazuju dramsku radnju pjevajući tekst uz pratnju orkestra. O. ide u red najsloženijih umjetničkih oblika. Uz vokalnu i instrumentalnu muziku ona uključuje i dramsku umjetnost, i glumu, i ples, a i likovne elemente izražene u dekoru pozornice i kostimima glumaca.*¹ Ona, dakle, po svojoj definiciji pripada (i) kazalištu. Međutim, kako je u toj definiciji na prvom mjestu glazba, tako se operno djelo najčešće doživljava ponajprije kao glazbeno djelo. O tome, primjerice, može posvjedočiti i činjenica da se popis opernih kritika ne nalazi u *Bibliografiji kazališta* (*Bibliografija*, sv. 16 i 17) Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, već u 13. i 14. svesku *Bibliografije*, koji su posvećeni glazbi. Sukladno tome, govoreći o opernoj kritici, ishodišnu točku nalazimo u glazbenoj kritici.

O prirodi glazbene kritike napisano je mnoštvo rasprava, u kojima se predlažu različite definicije, tako da se glazbenom kritikom označuju vrlo raznorodni napisi – od muzikoloških analiza do subjektivnoga kritičareva opisa njegovoga doživljaja pojedinoga glazbenog djela. Međutim, bit glazbene kritike je donošenje prosudbe, koja može biti učinjena tek na temelju provedene analize djela ili izvedbe, što uključuje analizu formalnih, harmonijskih, ritamsko-metarskih, kolorističkih, melodijsko-tematskih, interpretativnih i drugih aspekata. Pritom valja imati na umu da se kritika, ako i pretpostavlja zanat, ne svodi samo na njega. Glazbenu kritiku zapravo čini kritičareva interpretacija rezultata takve analize. A ta interpretacija ovisi o brojnim čimbenicima, primjerice o osobnim doživljajima, intuiciji, sklonostima, temperamentu, mentalitetu, *miljeu*, estetskim, idejnim i ideološkim usmjerenjima, ukusu, pa čak i modi. Usto ona mora biti literarno uobličena, pa se glazbenu kritiku zapravo može držati vrlo zahtjevnom literarno-glazbenom disciplinom. Zofia Lissa je štoviše isticala *da kritičar mora uvijek pokušavati zadržati ravnotežu na uskom bridu između znanosti i umjetnosti*, odnosno *da premda se oslanja na znanost, umjetnost pisca je ta što ga opskrbljuje medijem putem kojega bi on trebao uznemiriti čitaoca i usmjeriti mu perceptivnu i estetsku pažnju na djelo podvrgnuto kritici.*² Pred glazbenog kritičara očito se postavljaju mnogi zahtjevi. On bi, uz posjedovanje sposob-

¹ M. Kuntarić, *Opera*. U: *Muzička enciklopedija*, sv. 2. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974. Str. 725.

² Z. Lissa, *The Precarious Art of Music Criticism / La critique musicale – cet art precare / Musikkritik – eine schwierige Kunst*. "The World of Music", 3, Mainz 1972, 22.

nosti jasnoga pismenog izražavanja svoga mišljenja, morao poznavati skladateljsko-tehničke principe glazbenoga stvaralaštva, povijest, estetiku i sociologiju glazbe, što dakako uključuje i povijest glazbene interpretacije, a morao bi i vladati širokim općim obrazovanjem, napose u području estetike i disciplina vezanih uz druge umjetnosti. Potonje je poglavito važno kada glazbeni kritičar progovara primjerice o operi. Iz same definicije opere s početka ovoga rada jasno proizlazi da bi glazbeni kritičar morao pozornost usmjeriti, uz samu glazbenu komponentu djela i izvedbe, i na probleme vezane uz scensku umjetnost, dakle na režiju, scenografiju, kostimografiju, koreografiju plesnih dijelova, glumačke dosege pjevača itd. Imajući sve to na umu, ne čudi zaključak Wintona Deana, da idealan kritičar zamalo može naći svoje mjesto među mitskim bićima.³

U ovom radu pokušat će se odgovoriti na pitanje koliko su (ne)uspješno glazbeni kritičari između dvaju svjetskih ratova odgovarali navedenim zahtjevima, i to na primjeru opere *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca.

Premda se u onodobnoj glazbenoj kritici može uočiti raznovrsnost pristupa, dosadašnja su istraživanja potvrdila činjenicu da u njoj ipak dominira ideologija (neo)nacionalnog smjera. Niz istaknutih glazbenih pisaca i kritičara svojim su radovima izravno podupirali i promicali djela, koja po njihovu mišljenju odgovaraju zadanim kriterijima, odnosno zasnivanju umjetničke glazbe na folklornom izričaju, što je izravan nastavak ideja začetih u razdoblju narodnog preporoda i potom gorljivo zagovaranih po Franji Kuhaču u drugoj polovici 19. stoljeća. Temeljni njihov stav jest da će se samo na taj način sačuvati identitet i omogućiti afirmacija hrvatske glazbe u inozemstvu. Ova skupina kritičara ne zadovoljava se tumačenjem glazbenog fenomena, već izravno propisuje umjetnička načela, te, premda nominalno priznaje estetski kriterije vrjednovanja, u konačnici ipak jednostavno poistovjećuje estetski i nacionalni kriterij, pa stoga zapravo njihovi radovi pripadaju tipu ideološko-utilitarističke kritike. Premda polazi s drukčijih polazišta, snažne ideološko-utilitarističke osobine ima dakako i marksistička glazbena kritika, koja je međutim bila daleko manje utjecajna. Valja istaknuti i priloge tzv. impresionističke kritike, koja se zasniva na subjektivnom kritičarevu doživljaju, (pre)često zanemarujući kompleksnost kritičkoga zahvata, tako da se zapravo ističe kritičarska stilistika, odnosno naglasak nije na tome što je u njima kazano, već na tome kako je to oblikovano. Napokon, krajem tridesetih i početkom četrdesetih godina prošloga stoljeća pojavljuju se u hrvatskoj glazbenoj kritici i nagovještaji fenomenološkog pristupa.

Kako je poznato, *Ero s onoga svijeta* najveća je uspješnica hrvatskoga opernog stvaralaštva, koja je tijekom 75 godina svoga postojanja, samo na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu doživjela preko 660 izvedaba i učvrstila svoju poziciju u hrvatskoj glazbenoj tradiciji. Naime tradicija, bitna za sagledavanje povijesnoga kontinuiteta neke glazbe, zapravo je ono što generacija za generacijom baštini od prethodne, smatrajući svoj izbor preuzimanja vrijednim, ističe Marija Bergamo i nastavlja: U svakom novom izboru iz (dostupne) glazbene prošlosti *Ero se iznova potvrđivao, dokazujući tezu Zofie Lisse da "objektivna svojstva djela nisu dovoljna osnova za prelazak glazbenog djela u tradiciju" i da "veličina" (pri čemu se misli na značenje i vrijednost djela za određenu sredinu i vrijeme) "nije inherentna djelu, nego se postepeno akumulira tijekom procesa u kontaktu između djela i njegova primanja." Vrijednost se djela, dakle, u tradicijskom smislu, uvijek iznova i prije svega određuje u vremenu, u mreži svih onih*

³ Usp. W. Dean, *Criticism. U: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 5. Macmillan, London 1980. Str.48. Opširnije o značajkama glazbene kritike usp. S. Majer-Bobetko, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*. Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1994, str. 9-16.

činjenica i suodnosa koji uvjetuju najprije lik stvorena djela, a potom proces kojim ono postaje dio tradicijskog sloja, prevaljujući put od prihvaćanja, preko navikavanja na nj do "modela za uzor".⁴ Usto je *Ero* već od 1936. godine, kad je izveden u Brnu samo godinu nakon zagrebačke praiizvedbe, započeo svoj uspješan međunarodni scenski život. Do početka Drugoga svjetskog rata postavljen je u Austriji, Bugarskoj, Češkoj, Finskoj, Italiji i Njemačkoj, a dosad je uvršten na repertoar 80 hrvatskih i inozemnih kazališnih kuća.⁵ Kako je istakao Josip Andreis, *Ero* s onoga svijeta nije samo najuspjelija komična opera nastala do danas u Hrvatskoj, već i jedina hrvatska opera koja živi na stranim opernim pozornicama.⁶

Suočavanje glazbene kritike s takvim djelom svakako zaslužuje posebnu pozornost, pa je stoga i izabrano kao model na kojemu će se iščitavati dosezi hrvatske operne kritike između dvaju svjetskih ratova. U tom je razdoblju o *Eri* napisano i objavljeno, prema *Bibliografiji rasprava i članaka*, 30 glazbenih kritika. U ovom radu drugi tipovi tekstova, razni članci, intervjui i sl. nisu uzimani u obzir. Od trideset glazbenih kritika jedanaest se odnosi na praiizvedbu 2. studenoga 1935. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, tri na premijeru i pjevačka gostovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, a ostale na reprizne predstave u Zagrebu s izmjenama odnosno gostovanjima pjevača u pojedinim ulogama ili dirigenata, te na gostovanja zagrebačke opere 1937. i ljubljanske opere 1939. godine u Splitu.

Među jedanaest glazbenih kritika odnosećih se na praiizvedbu (v. Popis izvora) citiranom učestalošću izdvaja se ona Luje Šafraneka-Kavića, koja se okitila i epitetom *legendarna*. Tako u zborniku *Jakov Gotovac* iz 2003. godine urednice Jagode Martinčević, poglavlje *Kritika je rekla o Eri* započinje sljedećim ulomkom:

*Po slaboj prognozi djela već legendarni Lujo Šafranek Kavić, koji je u Jutarnjem listu od 5. studenoga 1935. članak završio riječima: "I opet je jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu", prigovara, među ostalim, sekundnim akordičkim kombinacijama Domine dionice koje zove "kakofonskim", kao i "opetovanim orkestarskim akcentima u ovoj akcijom mršavoj operi".⁷ Šafranek Kavić međutim ničim nije zaslužio da ga povijest hrvatske glazbe pamti kao osobu koja je krivo procijenila *Eru* i zaista zaslužuje revalorizaciju. Naime, ne samo da nigdje, a ponajmanje na kraju kritike, nije napisao tu glasovitu rečenicu o uzaludnosti skladanja *Ere*, već je štoviše doslovno istaknuo sljedeće: *Skladatelj g. J a k o v G o t o v a c stvorio je majstorsku, na mnogim mjestima inspiriranu i odličnu partituru, kod koje se može govoriti samo o raznim stupnjevima pozitivnih kvaliteta. Negativnih nema.*⁸ On, doduše, nije bio zadovoljan libretom pa je napisao i ovo: *U cijelosti neka nam je dozvoljena konstatacija da je opet jedan naš kompozitor utrošio silni napor na libreto koji nije adekvatan njegovoj vrijednoj partituri.*⁹ Ali izmišljotina, kojoj zasad nisam detektirala autora pa ni uzrok njezina nastanka, uporno se ponavlja u hrvatskoj glazbenoj publicistici. Najrecentnije je njezino pojavljivanje u tiskanim medijima u tekstovima *75 godina Ere s onoga svijeta* i *Najizvođenija hrvatska opera izdržala**

⁴ M. Bergamo, *Pedeset godina poslije... / Gotovčeva opera Ero s onoga svijeta i hrvatska glazbena tradicija*. U: *Jakov Gotovac*. Muzički informativni centar; Koncertna direkcija Zagreb, Zagreb 2003. Str. 137.

⁵ Detaljni podaci o izvedbama navedeni su u: *Ero u svijetu*. U: *Ibid.* Str. 169-171.

⁶ J. Andreis, *Jakov Gotovac*. U: J. Andreis, *Iz hrvatske glazbe*. Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu; Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1979. Str. 160.

⁷ *Kritika je rekla o Eri*. U: *Ibid.* Str. 179.

⁸ L. Šafranek-Kavić, *Ero s onoga svijeta. Praizvedba komične opere od Jakova Gotovca*. "Jutarnji list", 8540, Zagreb, 1935, 9.

⁹ *Ibid.*

test vremena Jagode Martinčević,¹⁰ objavljenima ove godine u “Cantusu”,¹¹ glasilu Hrvatskoga društva skladatelja. Napomenimo da je u potonjem članku navodni autor citirane rečenice preimenovan iz Luje u Juru Šafraneka Kavića. U elektroničkim se medijima ta rečenica pojavljuje u Wikipediji na internetu,¹² a izgovorena je, doduše, bez navođenja autorova imena, i u središnjem dnevniku HTV-a 2. studenoga 2010.¹³

Govoreći o praznovodbi Gotovčeva *Ere*, koja je bila – istaknimo i to – jedanaesta praznovodba hrvatske opere od 1918. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu,¹⁴ onodobna glazbena kritika pozornost ponajprije usmjerava na samo djelo i uglavnom ga ocjenjuje visokim ocjenama. Uostalom, Gotovčev glazbeni jezik zasnovan na folklornim uzorcima savršeno odgovara dominantnom glazbenokritičkom smjeru, koji, kako je već istaknuto, propagira (neo)nacionalni smjer, gdje kad i vrlo agresivno, kako primjerice pokazuje slučaj Krste Odaka. On je naime po povratku sa studija u Pragu uglavnom ocjenjivan kao darovit skladatelj sjajne kompozicijske tehnike ali *internacionalno* orijentiran, što mu je kritika znala i izravno predbacivati. Najizravniji je bio Kazimir Krenedić kad je ustvrdio: *Zlo je jedino u tomu, što g. Odak negira folkloru*.¹⁵ Kako je poznato, Odakov je odgovor bio apoteoza folkora, opera *Dorica pleše* 1934.

Unatoč mnogim laudama upućenim Gotovčevu *Eri*, uočene su i iznesene i brojne zamjerke, od onih koje se odnose na skladateljsku tehniku do onih ideološke prirode. Tako je primjerice praznovodba *Ere* poslužila vodećem ideologu (neo)nacionalnog smjera Antunu Dobroniću, s jedne strane, i zapravo jedinom marksistički orijentiranom glazbenom kritičaru Pavlu Markovcu, s druge strane, da u svojim kritikama progovore o idejnim postavkama. Dakako da to ne znači da nisu pozornost usmjerili i na već isticane skladateljske postupke te osobito na libreto. Dobronić se doduše zadovoljio tvrdnjom da je komična priča, koja je temelj libretoa, *po sebi nedostatna za dramsku akciju koja bi imala da ispuni tri čina. Zapreke i protivštine*, nastavlja Dobronić, *koje je libretista dao Eri da svlada po sebi su premale i prenaivne a da bi mogle da intenzivno zaokupe interes gledalaca kroz celo večé*.¹⁶ Markovac je, međutim, upravo libretoa iskoristio za prezentaciju svoje temeljne ideje o realističkom nacionalnom smjeru. Štoviše, kako je bio mišljenja da je rješenje nacionalnoga glazbenog izričaja bilo *relativno lako, /.../ jer*

¹⁰ 13. prosinca 2010. upitala sam u telefonskom razgovoru Jagodu Martinčević odakle njoj navedeni podatak, ali se ona nije mogla sjetiti kako je do toga došlo.

¹¹ Usp. J. Martinčević, *75 godina Ere s onoga svijeta*. “Cantus”, 162, Zagreb, 2010, 7; *Najizvođenija hrvatska opera izdržala test vremena*, “Cantus”, 165/166, Zagreb, 2010, 8.

¹² Usp. http://hr.wikipedia.org/wiki/Ero_s_onoga_svijeta. Očitano 12. srpnja 2010.

¹³ Opširnije o slučaju Šafranek-Kavićeve kritike usp. S. Majer-Bobetko, *I opet nije jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu*. “Arti musices”, 42/1, Zagreb, 2011, 71-78.

¹⁴ Prethodile su: Fran Lhotka: *Minka* (14. ožujka 1918); Lujo Šafranek Kavić: *Hasanaginica* (15. travnja 1924); Antun Dobronić: *Dubrovački diptihon* (24. ožujka 1925); Lujo Šafranek Kavić: *Medvedgradska kraljica* (29. rujna 1927); Božidar Širola: *Čitara i bubanj ili Neobični svatovi* (22. studenoga 1930); Jakov Gotovac: *Morana* (3. listopada 1931); Krešimir Baranović: *Striženo-košeno* (4. svibnja 1932); Josip Hatze: *Adel i Mara* (1. ožujka 1933); Antun Dobronić: *Udovica Rošlinka* (23. svibnja 1934); Krsto Odak: *Dorica pleše* (16. lipnja 1934). Do 1941. praznovodene su nakon *Ere* sljedeće hrvatske opere: – Božidar Širola: *Grabancijaš* (3. listopada 1936); Antun Dobronić: *Rkač* (1. prosinca 1938); Ivo Parać: *Adelova pjesma* (7. lipnja 1941).

¹⁵ K. Krenedić, *Odak – Štolcer; XIX. Intimno večé*. “Riječ”, 40, Zagreb, 1924, 4. O slučaju Krste Odaka usp. S. Majer-Bobetko, *Hrvatska glazbena kritika između dva svjetska rata na primjeru napisa o Krsti Odaku*. U: *Krsto Odak. Život i djelo. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20-22. listopada 1988*. Hrvatsko muzikološko društvo; Hrvatski glazbeni zavod; Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU. Zagreb 1997. Str. 145.

¹⁶ A. Dobronić, *Domaća operna premijera u Nar. Kazalištu u Zagrebu*. “Život i rad”, XXIII/147, Beograd 1936, 59.

se taj izgrađivao i van opere, u vezi s libretom ističe dvojaku problematiku: umjetničke i idejne provenijencije. Govoreći o umjetničkim značajkama Begovićeve libreta, i polazeći od činjenice da operni libreto mora da vodi računa o specifičnim zakonima muzičke arhitektonike, ma kakav bio inače odnos teksta i muzike u pojedinom djelu, Markovac zaključuje da Begovićeve libreto znači doduše velik napredak prema svim dosadanim pokušajima ove vrsti. On je kompozitoru omogućio ostvarenje većih zbornih ansambala, zaokruženih solističkih nastupa itd.; ali mu nije dao prilike za specifični operni dijalog, koji se ne odvija kao u drami, uzastopce, već paralelno, kako bi se omogućili dueti, terceti itd. Time su sve mogućnosti ograničene na solo i hor; otpada raznolikost kombinacija. U 3. činu ima zametaka takvim ansamblima, ali oni idu na štetu radnje i njenog tempa, zapadaju u stil kantate poput ruskih opera, radnja ide u širinu, umjesto da napreduje.¹⁷ Uz taj, kako ga Markovac naziva tehničko-artistički problem, postoji mnogo zamašniji problem principijelne, idejne prirode.¹⁸ I dok je artistička strana, po Markovcu, riješena, idejna nije. Protiveći se idealiziranoj slici seoskog života, u kojoj se uloga folkloru svodi na dekoraciju, on se zalaže za realizam, jer je uvjerenja da romantička narodna opera nije danas potrebna. Potrebno je u umjetnosti uopće nesentimentalno, neuljepšano prikazivanje činjenica, otkrivanje svega onoga, što dnevno susrećemo. Tek onda, kad će se u djelima osjećati taj dah života, kad će tražiti da zauzmemo stav prema životu, da stvorimo zaključke, odluke, tada će to biti prava savremena narodna opera, a ujedno i prava umjetnost. /.../ Znači, kompozitori treba da se idejno opredijele, jer se stvarnost može da zahvati i prikaže samo sa čvrstog idejnog stanovišta. Posve nove mogućnosti umjetničkog izražavanja i oblikovanja, nove scenske i muzičke forme leže na dlanu. Talenata imamo dosta. Nadajmo se, da će doskora shvatiti, kojim putem treba da idu.¹⁹ Za razliku od Markovca, Dobronić je više pozornosti usmjerio na samu glazbu kojoj prigovara mnoge nedostatke – od neadekvatne folklorne potke bečarca u dinarskom podneblju i nezanimljivih harmonijskih rješenja u okvirima toničko-dominantnih odnosa do kompozicijski nepovezanog mozaika, odnosno odsutnosti tematskog tkiva u prvim dvama činovima. Dobronić zapravo nije zadovoljan Gotovčevim vladanjem glazbenim zanatima, a potom ni njihovim umjetničkim oblikovanjem. Tragika je i ovog našeg mladog kompozitora, ističe on, da je ohrabren muzički i etički nedovoljno zrelim našim opštim muzičkim prilikama priono muzičko stvaralačkom radu bez prethodnog ovladavanja savremene kompozicijske tehnike, i tako u celokupnom njegovom dosadanjem stvaralačkom radu s velikim pretenzijama podao samo instinktivnim porivom, te usled toga u umjetničkom pogledu ostao u stadiju primitivnom i početničkom.²⁰ A sam Ero u čisto muzičkom pogledu ne znači napredak. Doduše, u odnosu na ranija djela (Morana, scenska glazba za Gundulićevu Dubravku), u Eri se može uočiti napredak /.../ u nešto pokretnijem orkestralnom slogu, u nekoj makar i primitivnoj polifoniji, a i sigurnijem baratanju sa spoljašnjim scenskim efektima. Mi međutim od g. Gotovca u buduće očekujemo napredak u samom muzičkom sadržaju, a ovo ističemo jer smatramo da prema drugim zagrebačkim kompozitorima, koji su sa g. Gotovcem na istoj ili vrlo bliskoj umetničkoj razini, te samo postavljaju, ali nikako ne rešavaju problem naše nacionalne opere sa stanovišta savremenog, umetničkog i kulturnog, "Ero s onoga svijeta" je u toliko simpatičniji u koliko je u ovom delu naš nacionalni muzički izričaj iskreniji.²¹

Dok su obojica znatnu pozornost usmjerili na samo djelo, to nije bio slučaj i s izvedbom.

¹⁷ P. Markovac, *Jakov Gotovac: "Ero s onoga svijeta". Komična opera u tri čina, riječi Milana Begovića*. "Književnik", 1, Zagreb 1936, 46.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, 46, 47.

²⁰ A. Dobronić, *Domaća operska premijera u Nar. Kazalištu u Zagrebu*. "Život i rad", XXIII/147, Beograd 1936, 58.

²¹ *Ibid.*, 59.

Na opernu praižvedbu Dobronić se uopće ne osvrće, a Markovac se njome bavi tek u posljednjem kratkom ulomku svoje kritike i to u maniri kritičara u dnevnom tisku. Pohvale upućuje Gotovcu kao dirigentu, uz prigovor koji se odnosi na mjestimice preglasan orkestar i nedovoljno dinamičko nijansiranje, samom orkestru i zboru, te pjevačima: M. Šimencu u ulozi Ere (*isticao elanom, zdravim i uvjerljivim humorom, muzikalnim shvaćanjem i lijepim glasovnim sretstvima*), Ančici Mitrović kao Domi (*muzički i glasovno na visini*), J. Križaju (*postavio je na scenu (kao Domin suprug Marko) jedan od svojih poznatih dotjeranih i zrelo izrađenih likova*), Giti Gjuranec (*sa mnogo topline prikazala lirsko-zanosnu Gjulu*), i L. Mirkoviću u ulozi mlina-
ra Sime (*ostvario jednu od svojih uspješnih komičnih figura*). O ostalim elementima predstave napisao je doslovno sljedeće: *Redatelj gđa M. Froman riješila je relativno uspješno svoju zadaću, premda je mjestimice popuštao tempo radnje, dok su se u plesovima, koje je uvijekbala, ispoljavali koreografski elementi, koji nikako ne spadaju u naš folklor. Ukusne scenske slike izradio je M. T r e p š e*. Recepciji u publike posvetio je, kako je to bilo uobičajeno, posljednju rečenicu, koja glasi: *Svježina i zamah čitave izvedbe, kao i samo djelo postigoše kod publike lijep uspjeh*.²²

Takav model operne kritike, kad je riječ o praižvedbi, uglavnom je podjednako zastupljen u časopisima i dnevnom tisku, u kojemu se, iznenađujuće, pojavljuju opsegom podjednake kritike kao u časopisima. U prvom je planu samo djelo, libretto i partitura, koji se podvrgavaju analitičkom promišljanju, gdje je kriterij nacionalnog vrlo važan, a tek zaključno se navodi nekoliko informacija o glazbenoj izvedbi, režiji i koreografiji, gdje i scenografiji. Među takvim kritikama u časopisima našla se i ona Slavka Teklića, u kojoj se, uz već navedene osobine, uočava i sklonost k tzv. impresionističkoj kritici. O tome neka posvjedoči sljedeća rečenica: *Kao što se Begovićev tekst odlikuje zrcalnom jedrinom, a stihovi mu teku poput bisernih gorskih potočića, isto takvom bistrinom odiše cjelokupna Gotovčeva partitura, koliko veličajni vokalni dio toliko i raskošna bujna instrumentacija*.²³ Širola je pak, u svom kritičkom osvrtu u beogradskom "Zvuku", posebno istaknuo, uz pjevačke, i glumačke kvalitete Šimenca u naslovnoj ulozi.²⁴ Isticanje dobrih glumačkih ostvarenja u operi potvrdio je i u svojoj kritici jedne od predstava iz 1940. godine, objavljenoj u dnevnom tisku,²⁵ u kojemu su kritičari češće obraćali pozornost na taj aspekt operne predstave. Kao primjer operne kritike praižvedbe Ere, a i kao dokaz ranije iznesenim tvrdnjama, u Prilogu ovom radu nalazi se prijepis kritike Luje Šafraneka-Kavića.

Istu koncepciju primijenio je i Kamilo Krvarić u svojim osvrtima na premijeru u Osijeku, koju je u pojedinim dijelovima ocijenio čak uspješnijom od zagrebačke praižvedbe. Nakon isticanja vrijednosti partiture i uspjeha na inozemnim pozornicama, poglavito u Berlinu, gdje je ovo djelo *izvedeno sa senzacionalnim uspjehom*, Krvarić progovara o samoj osječkoj premijernoj izvedbi sljedeće:

²² P. Markovac, *Jakov Gotovac: "Ero s onoga svijeta"*. *Komična opera u tri čina, riječi Milana Begovića*. "Književnik", 1, Zagreb 1936, 47.

²³ S. Teklić, *Veliki i značajni uspjesi Gotovčeva djela "Ero s onoga svijeta", komične opere u 3 čina*. "Hrvatski dom", 3, Zagreb 1936, 3.

²⁴ Usp. B. Širola, *Muzika u zemlji. Zagreb /O izvedbi opera Priča o nevidljivom gradu Kitežu N. A. Rimski-Korsakova i Ero s onoga svijeta J. Gotovca, u Zagrebu./*. "Zvuk", 8/9, Beograd 1935, 314.

²⁵ Usp. B. Širola, *Ero s onoga svijeta. Najnovije uvježbana Gotovčeva opera u djelomično novoj podjeli uloga, u Hrvatskom narodnom kazalištu*. "Jutarnji list", 10.196, Zagreb 1940, 16.

S osobitim zadovoljstvom možemo konstatirati, da se naše kazalište ne treba stidjeti prekjucheranje premijere, naprotiv, ono se može izvedbom ponositi. Kada bismo naime uspo- redili osječku izvedbu sa zagrebačkom, tada bismo morali konstatirati, da su nekoje scene nadmašile odnosne scene na zagrebačkom kazalištu. To je u prvom redu zasluga redatelja g. *Trbuhovića*. Tko uz to pozna mala sredstva, koja našem kazalištu zbog slabe subvencije stoje na raspolaganju, taj će cjelokupnom ensemblu na veoma uspjeljoj izvedbi čestitati, a napose glavnim trudbenicima redatelju g. *Trbuhoviću*, dirigentu ravn. *G. L. Mirskom* na solidnoj glazbenoj izvedbi, njegovom suradniku g. *L. Stepanovu* na izvrsno uvježbanim zborovima, nadalje talentiranom scenografu g. *Đ.oki/Petroviću* na harmoničnoj inscenaciji, naročito u drugom činu, a g. *O. Harmošu* na umjetničkoj baletnoj koreografiji narodnih plesova.

Osobito je ugodno iznenadio g. *Franjo Kloček* i u visoko pisanoj i veoma opsežnoj ulozi "Era". To je zaista do sada njegova najbolja uloga s pjevačke, a naročito s glumačke strane. U ženskim su glavnim ulogama nastupile gđe *Zdenka Rubin* i *stena* (sopran) kao *Đula* i gđa *Mara LEOVIĆ* (alt) kao *Doma*. Gđa *Rubinstein* kreirala je ovaj puta svoju najbolju pjevačku ulogu. Njena je scenska pojava veoma ugodna, tim više, jer je u posljednje vrijeme vitkija, što je veoma povoljno upotpunilo dojam njene kreacije. Gđa *Mara Leović* u ulozi komične *Dome* imala je bez sumnje s obzirom na odnos jake orkestralne podloge prema njenoj pjevačkoj dionici težak položaj. Tu joj je pomoglo njeno iskustvo, pa je svoj težak zadatak izvršila na opće zadovoljstvo, glasovno je bila u vrlo dobroj dispoziciji.

G. Milan Stajlar kao bogati seljak *Marko* dominirao je svojim prodornim basom, trudeći se iskreno da i glumom ostavi uvjerljiv dojam. – Po prvi puta nastupio je na našoj sceni kao baritonista u ulozi mlinara *Sime* g. *Emil Kutjara*. On nas je ugodno iznenadio kao veoma simpatičan i uporabiv pjevač i glumac, pa je u svojoj ulozi požnjeo mnogo uspjeha. Zgodno i umiljato čobanče utjelovila je gđica *Dragica Krog* u maloj svojoj ulozi, a momka tenorista g. *Franjo Gerbavac*. Zbor je bio izvrstan. Balet hrvatskog narodnog kola vanredno efektan. Pri tom su se u solističkom plesu naročito vidno istakli gđica *Krog* i g. *Krunoslav Škarica*. "Ero s onoga svijeta" može biti ne samo ponos hrvatske operne literature, nego po svojoj prekjucheranoj izvedbi i ponos našega kazališta.²⁶

Isti kritičar napisao je još dvije kritike osječkih izvedaba, u kojima je znatniju pozornost usmjerio na izvedbene pjevačke dosege, poglavito u posljednjoj kritici, kojoj je povod gostovanje dvoje zagrebačkih pjevača: Osječanke *Anke Jelačić* i *Lea Mirkovića*. *Anka Jelačić* je nastupila u ulozi *Dome*, u kojoj je briljirao /.../ njen opsežni, plemeniti glasovni materijal, koji se uz neobuzdanu snagu i prodornost odlikuje vanredno povoljno postavljenom tamnom bojom, naročito podesnom za operne uloge herojsko-dramskoga karaktera. Izjednačenost i pouzdano polaganje glasa omogućuje joj polučivanje ispravne tonske zaokruženosti. Gđica *Jelačić* pripada nedvojbeno u red naših najboljih altistica. Sretna je okolnost, što još uz svoje vanredne glasovne osobine posjeduje ugodnu i stasitu scensku pojavu. *Leo Mirković* u ulozi mlinara *Sime* predstavio se u do sada svojoj najboljoj ulozi. Veoma zahvalnu baritonsku ulogu *Sime* razradio je najsavjesnije, pa se njegova kreacija može smatrati uzornom. Uz lijepe pjevačke vrline, strogi ritam, ispravno fraziranje i muzikalno shvaćanje dionice, uspio je velikom svojom rutinom, osobito u višim glasovnim položajima, polučiti vanredne pjevačke efekte. I u pogledu glume znao je, kao iskusni glumac, izvrsno se prilagoditi intencijama uloge na veoma osebuju,

²⁶ K. Krvarić, *Ero s onoga svijeta*. Opera u 3 čina od *Jakova Gotovca*. "Hrvatski list", 277, Osijek 1940, 14.

nenametljiv način, podcrtavajući pri tome komičnu stranu partije, veoma inteligentno i pro-duhovljeno. Iz svih tih pjevačkih i glumačkih elemenata stvorio je plastičan tip mlinara Sime, kakvoga bolje sebi nemože zamisliti ni sam autor opere.²⁷

U toj je kritici, što valja istaknuti, Krvarić upozorio i na jedan element scenskih uprizorenja, pa tako i opernih, na koji onodobna operna kritika inače nije obraćala pozornost. On prigovara lošem osvjetljenju, što mu ujedno služi kao povod upućivanja prigovora kazališnoj i gradskoj upravi, odnosno njihovu odnosu prema teatru u Osijeku. *Ovom zgodom konstatiramo*, piše Krvarić, *da je reflektorska rasvjeta pozornice nedovoljna za postizavanje svjetlosnih efekata, a da o slabom svjetlu u raznim bojama i ne govorimo. Ne znamo, koji je tome razlog, da li pomanjkanje smisla za efektnu i umjetničku rasvjetu, bez koje pozornica ne može gledalištu dočaravati iluzije ili su po srijedi razlozi štednje*, koje drži škrtarenjem i sitničavošću, te zaključuje: *Imamo pravo zahtijevati od kazališne uprave i od gradske općine, da se to pitanje već jednom riješi.*²⁸

Premda su u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu upriličena samo gostovanja ljubljanske i zagrebačke opere u okviru kojih je izveden i *Ero s onoga svijeta*, glazbene kritike su svojim opsegom i sadržajem bile koncipirane kao da je riječ o praizvedbi ili premijeri, jer, napokon, za Split je to značilo prvo upoznavanje sa samim djelom. Usto je to bila prigoda da se progovori i o programskoj i organizacijskoj koncepciji gostovanja. Tako je Vojmil Rabadan prilikom gostovanja zagrebačke opere 1937. godine zaključio da je 20 predstava u 16 dana prevelik broj, *koji na ansambl stavlja neizdržive zahtjeve [...]* i dovodi do neizbježnog premora pjevača, *koji su kao na primjer gosp. Grba u dva dana pjevali tri opere! A gđa Mitrović za redom devet glavnih uloga!*²⁹ Dvije godine kasnije, kad je ljubljanska opera gostovala s istim djelom, svjestan svih problema u vezi gostovanja, on zaključuje da *kad se i ostvari san o stalnom splitskom kazalištu, Split se ipak u dogledno vrijeme ne može nadati vlastitoj operi, jer je teškom mukom uzdržavaju i naši veliki centrumi.*³⁰ Rabadan također inzistira na snažnijem promicanju hrvatskog repertoara. O gostovanju zagrebačke opere u Splitu i izvedbi *Ere* opsežnu je kritiku napisao i Boris Papandopulo, jedan od najistaknutijih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća i također strastven zagovaratelj nacionalnog izraza, kojim se ne osigurava samo naš *prodor u svijet*, već se i u širem europskom kontekstu glazbi nudi izlaz iz svojevrstne slijepe ulice u koju je, prema njegovu mišljenju, zapadnoeuropska glazba upala zbog prenaglašenog konstruktivizma.³¹ *Ero* odgovara svim Papandopulovim kriterijima, ističe *savršen libreto i sjajno muzičko ruho*, što mu osigurava *trajan uspjeh.*³²

Na primjerima opernih kritika pisanih o *Eri s onoga svijeta* potpuno je razvidno da je većinom operna kritika slijedila postavke (neo)nacionalne ideologije te da, s formalne strane odaje stanovitu shematiziranost. Značajnija je pozornost, naime, uvijek usmjerena na glazbene elemente, kako one koji se odnose na samo djelo, tako i one koji se odnose na izvedbu, te na libreto, kad je riječ o praizvedbi. Uz pjevačke se dosege gdjekad ističu i glumački, dok su pitanja režije, scenografije, koreografije i kostimografije razmatrana u mnogo manjem opsegu, često

²⁷ K. Krvarić, *Dva gostovanja u operi "Ero s onoga svijeta"*. "Hrvatski list", 354, Osijek 1940, 14.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ V. Rabadan, *Konac gostovanja Zagrebačke opere*. "Jadranski dnevnik", 115, Split 1937, 7.

³⁰ V. Rabadan, *Gostovanje Ljubljanske opere. Jakov Gotovac. Ero s onoga svijeta*. "Novo doba", 110, Split 1939, 3.

³¹ Usp. B. Papandopulo, *Muzika i politika*, "Novosti", 269, Zagreb 1931, 10.

³² Usp. B. Papandopulo, *"Ero s onoga svijeta". Komična opera u tri čina – Napisao Milan Begović – Uglazbio Jakov Gotovac*. "Novo doba", 102, Split 1937, 3.

tek dotaknuta i / ili potpuno izostavljena, poglavito kad nije riječ o praižvedbi. Pritom je takav model podjednako zastupljen u dnevnom i periodičkom tisku. Govoreći pak o profilu onodobnoga opernog kritičara, on u potpunosti korespondira s profilom glazbenog kritičara, jer se, kako je već i istaknuto, opernom kritikom bave glazbeni kritičari. Kako je razvidno iz priloženog Popisa izvora, među njima bili su skladatelji, muzikolozi, pisci i filmski redatelj, što dovodi do bolnog pitanja o relevantnosti pojedinih osoba da se tom djelatnošću uopće bave. A o tome je još sredinom prošlog stoljeća Adorno rezignirano pisao: *Kvalifikacija muzičkog kritičara ostaje iracionalna. Većinom je dovoljan izolirani žurnalistički talent za pisanje, uz verziranost i poneki neuništen interes za muziku: bitni faktor, nadležnost, mjerodavnost jednog kompozitora, sposobnost da se unutarne oblikovanje tvorevine razumije i procijeni, to se već i stoga ne traži jer nedostaju oni koji bi i samu tu sposobnost mogli prosuditi – kritičari kritičara.*³³ S druge strane, svatko tko piše o glazbi, dakle i operni odnosno glazbeni kritičar, suočava se s najvećim problemom u trenutku kad se o glazbi želi izraziti riječju, jer, kako je jednom zgodom rekao Milo Cipra, *kad je riječ o muzici i kad treba da se objasni fenomen muzike, ta riječ, izgovorena ili napisana, odjedanput je postala sumnjiva: ona je odjedanput postala neadekvatna onome što želi reći. /.../ Teško je, popularno rečeno, za određeni fenomen naći određenu riječ, određenu rečenicu, određenu misao, da se u tom času muzika ne pretvori u nešto što muzika više nije.*³⁴

PRILOG

Lujó Šafranek-Kavić, *ERO S ONOGA SVIJETA. Praizvedba komične opere od Jakova Gotovca. – Libreto Milana Begovića. – Dirigent skladatelj, režija i koreografija Margareta Froman, inscenacija Marijan Trepše.* “Jutarnji list”, 8540, Zagreb, 5. 11. 1935, 9.

Ne može se reći, da naši malobrojni muzičko-scenski autori nisu marljivi, svaka sezona donosi po nekoliko što opernih, što baletnih ili operetnih premijera. Ni jedan od ovih autora ne živi u tako sretnim prilikama da bi se nesmetano mogao posvetiti samo komponiranju. Svi oni zarađuju na drugi način dohodak za život a za komponiranje moraju posvetiti slobodno vrijeme nakon dnevnog rada, dakle, noći, blagdane, u najboljem slučaju ferije oni koji ih imaju. Što pod takovim okolnostima znači stvoriti jednu opsežnu opernu ili inače muzikoscensku partituru mogu u punom opsegu prosuditi samo oni koji znaju, kolika je to investicija koncentriranoga duševnoga rada, vremena i živaca. Zato je moralna dužnost faktora koji su odgovorni za izvedbu da dadu mogući maksimum kako bi s te strane bilo učinjeno sve što može pridonijeti uspjehu. Time bi bila donekle pružena protuteža za obično višegodišnji veliki napor autora. K tome treba uzeti u obzir okolnost da naši muzički autori – izuzev sporadične slučajeve da koje naše djelo prodre na ovu ili onu pozornicu u inozemstvu – normalno mogu računati samo na izvedbe u Zagrebu i eventualno u Beogradu i Ljubljani, t. j. sumarno tek na kojih desetak izvedbi. Mnogo više nego autori, sinovi velikih naroda koji imaju 20 do 60 opernih pozornica, naši skladatelji pišu prama tome iz čisto idealističkih poriva, jer u našim malim prilikama ne može biti govora ni o ekvivalentu za uloženi talent, spremu i trud a još manje o rentabilnosti.

³³ Th. W. Adorno, *Javno mnjenje i muzička kritika.* “Izraz”, 8-9, Sarajevo 1963, 157.

³⁴ M. Cipra, *Diskusija o referatu “Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo” F. Radovanovića.* “Zvuk”, 113-114, Sarajevo 1971, 162.

Volja i požrtvovnost naših kompozitora koji su dokazali ozbiljno nastojanje i sposobnost da unatoč svemu tome stvore domaću savremenu muzičko-scensku literaturu mora se respektirati i honorirati, od kazališta što vjernijom i dotjeranijom izvedbom, od kritike razumijevanjem a od publike pažnjom.

Nisu rijetki slučajevi da kod nas i jedni i drugi i treći olako, bez mnogo razmišljanja, osjećaja odgovornosti i pravedne objektivnosti prelaze preko svega toga što smo rekli. Zato smo držali potrebnim ova uvodna upozorenja povodom najnovije domaće operne premijere.

Ali ima još jedna velika teškoća s kojom se bore naši skladatelji. Mi nemamo ni jednog libretiste. To su u velikih naroda posebniiskusni specijaliste. Gotovo sva naša muzičko-scenska djela trpe od slabog libreta, a od koje odsudne važnosti je libreto za uspjeh djela zna svaki laik. Dobar libreto može čak spasiti slabiju partituru, ali nikada obratno. I najbolja partitura ne može dati trajni život slabom libretu. Literarna kvaliteta još nije nikakova garancija za to da je libreto kao operni tekst dobar.

On to nije u dovoljnoj mjeri ni u slučaju "Ere s onoga svijeta". Kompozitor Gotovac izabrao je temu pučkog vragoljana Ere, koju je onda obradio naš proslavljeni pjesnik i dramatičar g. M i l a n B e g o v i ć. Pa ipak, knjiga je i po konstrukciji i tehnički daleko od toga da bude dobar operni libreto. Akcije i protuakcije, zapleta i raspleta dakle i neke dinamike u radnji u opće nema. Tu se samo priča, kao u komediji, ali i to je vrlo malo. Sve ostalo su ilustratorni dodaci pučkih scena običaja i plesova gotovo bez svake unutarnje veze s radnjom. Odlični, duhovito humostitični /humoristični/ Begovićeви stihovi u narodnom duhu kao apsolutno pozitivna kvaliteta još sami ne mogu dati protutežu spomenutim negativnim stranama. Ali i ovi stihovi s operno-tehničkog gledišta nisu uvijek podesni, jer predstavljaju pretežno dialog iz samih kratkih rečenica, dakle s bezbrojem pjevačkih upada (Einsatz). To skladatelja sili na kratke fraze i ilustrativne orkestarske dosjetke više tehničke spreme nego inspiracije /inspiracije/. Tek na nekoliko mjesta, obično u formi pjesama narodnog stila, ima skladatelj priliku da stvara u širim, složenim linijama. U cijelosti neka nam je dozvoljena konstatacija da je opet jedan naš kompozitor utrošio silni napor na libreto koji nije adekvatan njegovoj vrijednoj partituri. To je šteta kao činjenica, a za nas i publiku je od sporedne važnosti, uolikoj mjeri je za to odgovoran jedan a uolikoj drugi autor, jer je to njihovo interno pitanje.

Skladatelj g. J a k o v G o t o v a c stvorio je majstorsku, na mnogim mjestima inspiriranu i odličnu partituru, kod koje se može govoriti samo o raznim stupnjevima pozitivnih kvaliteta. Negativnih nema.

Prije svega stil. G. Gotovac potpuno se je oslobodio ranijih romantizama i napisao je djelo koje je od prvog do posljednjeg takta nošeno duhom naše narodne pučke glazbe. On je našao svoj stil da iz sitnih formi pučkih napjeva iz raznih naših krajeva stvori sintezu, mozaik velikog formata, operu, u kojoj su sve pjevačke i instrumentalne fraze napisane u harmonijama, ritmovima, melodičkim obratima i intervalima iz našeg pučkog glazbenog riječnika. Ova konzekventnost sputava možda često njegovu vlastitu motivičku i melodičku invenciju, ali mu daje pravo na priznanje oznake "narodne opere" u punom smislu riječi. Sasvim je teoretsko pitanje općenitog značenja; ne bi li naš narodni stil u umjetničkoj muzici morao težiti za slobodnijim shvaćanjem, širinom i prije svega individualnim izražajem – kao kod Čeha i Rusa. Već odviše dugo ostajemo nekako uvijek na istom, objektivnom stepenu razvitka, prečesto susrećemo kod gotovo svih "narodnih" skladatelja uvijek iste kratke fraze i obrate iz folklora, preblizu smo još citatima.

Muzički jezik g. Gotovca je simpatično jednostavan, logičan i jasan, slobodan od problematike i eksperimenata. Pijevna, uvijek izrazito melodična fraza i linija razvija se na mjestima gdje to dozvoljava libreto u efektnu širinu, za pjevače zahvalno u liričkoj raspjevanosti, muzička deklamacija teksta razvija se iz unutarnje melodije riječi i stiha, ilustrativna karakterizacija u orkestru je uvijek markantna. Vrlo zanimiv u ritmizaciji, suzdržljiv u polifoniji, g. Gotovac se u harmoniji kreće uvijek na čvrstom tlu logike i određenog temeljnog tona. Tek za humorističnu karakterizaciju babe Dome služi se sekundnim akordičkim kombinacijama. Ali ove kakofonije su izuzeci primijenjeni motivirano s određenom svrhom. Instrumentacija je izvrsna, bujna u svojoj šarolikosti, karakteristična u diferensiranosti, znalacka i iskusna u gradacijama do blještavih kulminacija. Po našem ličnom ukusu ne bismo se tek na mjestima složili s opetovanim orkestarskim akcentima koji dosta oporo i nemotivirano upadaju u pratnju lirskih melodija ili čine deklamaciju za shvaćanje radnje važnih a kod toga humorističnih stihova nerazumljivom. Obzirom na osobito značenje razumljivosti šaljivih dialoga u ovoj akcijom mršavoj operi bilo bi možda općenito za preporučiti da se na takovim mjestima instrumentacija svugdje prorijedi gdje ona odviše pokriva pjevače, kako je to ispravno provedeno u I. činu, gdje Erove dosjetke djeluju.

Uz nekoliko vrlo uspjelih širokih lirika (Era) i Djule najjača su u Gotovčevoj partituri ona umetnuta dekorativno-ilustrativna mjesta, koja nemaju mnogo veze s radnjom ali mogu dobrim dijelom da paraliziraju mršavost libreta. To su velike pučke scene i plesovi, Zborovi žetelica i slugu u I. činu, zbor seljakinja u mlinu (II. čin) i naročito III. čin koji nema nikakove radnje nego je čitav jedna velika pučka scena proštenjarskog veselja. Iskusni majstor vokalnoga stavka, autora omiljele Jadovanke za teletom, napisao je i u svojoj novoj operi opet nekoliko vanredno zvučnih, svježih i efektnih zborova, koji u III. činu – velikoj gradaciji dovode do najsnažnije kulminacije sa završnim kolom. Pjesnik je dakle glavni posao i brigu za uspjeh prepustio kompozitoru, kojemu je zaista posrećilo da ga polučri prvenstveno samo s glazbenim i čisto operno-dekorativnim elementima, dobro u I., slabije u II. a odlično u III. činu.

Režiju vodila je jamačno u intencijama autora gdja Margareta F r o m a n pažljivo i pomno, posvećujući se naročito scenama masa, koje su slikovite i živahne. Mnogo raznih narodnih kola morala je ona do sada koreografirati tokom godina njezinog djelovanja u Zagrebu. Sigurno nije lako iz svoje fantazije pronaći toliko varijacija. Ali naš narod ima ih u neiscrpivoj množini, u svakom kraju i za svaku zgodu druge. Kolo u operi "Ero" je efektno i živahno, ali etnografi nisu najzadovoljniji s vjernošću. Dobro bi bilo da se karakter narodnih plesova studira na izvoru – na selu.

Odlična je karakteristična inscenacija g. Marijana T r e p š e a. Tri realistične slike dočaravaju vjerno dinarski pejzaž.

Solisti bili su s mnogo veselja kod stvari da svome kolegi, domaćem autoru pomognu do uspjeha. G. Mario Š i m e n c kome tipovi prirodnih i priprostih mladića vrlo dobro pristaju, kreirao je u najboljem raspoloženju naslovnu ulogu "Era", seoskog momka Miće, razvio je mnogo humora u vragoljastim dijalozima i svu ljepotu svojega bogatog, snažnog tenorskog metala u lirskim kantilenama. Uvjerljiv i iskren, simpatičan i dobroćudan, osvojio je srca publike za Gotovčevog glavnog junaka iako je ovaj vrlo daleko od Figara, Nasredina, Eulenspiegela pak i Grabancijaša ili Kerempuha.

Više glumački nego pjevački zahvalnu ulogu praznovjerne seoske nadžakbabe i maćehe Dome odlično je kreirala gdja Ančica M i t r o v i ć i obogatila je time široki krug svoje gotovo neograničene upotreblivosti opet jednom novom, komičnom varijacijom. Njezinog muža, bogatog gazdu Marka dao je naš suvereni g. Josip K r i ž a j opet s vanrednom karakterizacijom i

snažnim pjevačkim izražajem. U pasivnom sentimentalnom zadatku vjerenice Djule gdja Gita Gjuraneć je kao u ulozi Liu odlično otpjevala svoje melankoličke lirizme. Vrlo dobro zapoženi karakterni tip mlinara Sima dao je g. Leo

Mirković, u malim ulogama afirmirali su se gdja Marta Radmanović kao čobanče i g. Ivo Grdčak kao Momak.

Odličan naš orkestar izvršio je pod autoritativnim vodstvom kompozitora briljantno svoj nimalo laki zadatak. Naročito Gotovčevi interesantni, na mjestima komplicirani ritmovi bili su izneseni sa svom draži apartnih akcenata. Analogno važi za naš pouzdani i zvučni operni zbor, pojačan ispravno u posljednjem činu i operetnim zborom. Balet je temperamentno otplesao kolo s gđjama P. Hudi i O. Orlovom kao solisticama.

Publika primila je djelo osobito srdačno, naročito mladež priredila je skladatelju burne ovacije prije i poslije svakog čina i izazvala ga je nabrojeno puta pred zastor zajedno s izvođačima.

IZVOR

1. *** *Ero s onoga svijeta. Komična opera u tri čina od Jakova Gotovca*. "Komedijski", 35 (78), Zagreb 1935, 1.
2. Josip Andrić, *Hercegovački šaljivdžija kao junak u operi. Premijera opere Ero s onoga svijeta od Jakova Gotovca u Zagrebu*. "Hrvatska straža", 255, Zagreb 1935, 5-6.
3. Ivo Batistić, *J. Gotovac Ero s onoga svijeta*. "Hrvatski glasnik", 110, Split 1939, 3.
4. Vladimir Ciprin, *Gotovčeva opera Ero s onoga svijeta. U novoj podjeli uloga. U naslovnoj ulozi g. Kolarov. Đula gđa Tončić, a Doma gđica Jelačić*. "Večer", 5849, Zagreb 1940, 4.
5. Antun Dobronić, *Domaća operna premijera u Nar. kazalištu u Zagrebu*. "Život i rad", XXIII/147, Beograd 1936, 59.
6. Zlatko Grgošević, *Ero s onoga svijeta*. "Obzor", 254, Zagreb 1935, 2.
7. Žiga Hirschler, *Od bravara do tenora. Karijera Ivana Francla. Gostovanje u Gotovčevoj operi: Ero s onoga svijeta. Dirigent: Oskar Josefović*. "Večer", 5130, Zagreb 1938, 3.
8. Branimir Ivakić, *Vanja Leventova kao Madame Butterfly. Ero s onoga svijeta u djelomično novoj podjeli uloga*. "Obzor", 115, Zagreb 1940, 4.
9. Milan Katić, *Veliki uspjeh Gotovčeve komične opere Ero s onoga svijeta. Gostovanje Maria Šimencica*. "Novosti", 308, Zagreb 1935, 9.
10. Milan Katić, *Ero s onoga svijeta opet na zagrebačkoj sceni. Ovacije kompozitoru J. Gotovcu*. "Novosti", 137, Zagreb 1940, 8.
11. Kazimir Krenedić, *Jakov Gotovac Ero s onoga svijeta. Prva izvedba u Narodnom kazalištu u Zagrebu*. "Narodne novine", 255, Zagreb 1935, 2-3.
12. Kamilo Krvarić, *Ero s onoga svijeta, opera u 3 čina od Jakova Gotovca*. "Hrvatski list", 277, Osijek 1940, 14.
13. Kamilo Krvarić, *Povodom današnje treće izvedbe opere Ero s onoga svijeta, kojoj će osobno prisustvovati skladatelj Jakov Gotovac*. "Hrvatski list", 282, Osijek 1940, 17.
14. Kamilo Krvarić, *Dva gostovanja u operi Ero s onoga svijeta*. "Hrvatski list", 354, Osijek 1940, 14.
15. Milan Majer, *Jakov Gotovac: Ero aus jener Welt. Uraufführung am Zagreber Nationaltheater*. "Morgenblatt", 263, Zagreb 1935, 5.

16. Pavao Markovac, *Jakov Gotovac: "Ero s onoga svijeta"*. Komična opera u tri čina, riječi Milana Begovića. "Književnik", 1, Zagreb 1936, 44-47.
17. Boris Papandopulo, "Ero s onoga svijeta". Komična opera u tri čina – Napisao Milan Begović – Uglazbio Jakov Gotovac. "Novo doba", 102, Split 1937, 3.
18. Hubert Pettan, *J. Gotovac: Ero s onoga svijeta*. "Obzor", 128, Zagreb 1938, 4.
19. Hubert Pettan, *J. Gotovac: Ero s onoga svijeta. Gostovanje Gite Gjuranec i Živojina Tomića*. "Obzor", 249, Zagreb 1938, 2.
20. Vojmil Rabadan, *Jakov Gotovac: Ero s onoga svijeta*. "Jadranski dnevnik", 103, Split 1937, 7.
21. Vojmil Rabadan, *Konac gostovanja Zagrebačke opere*. "Jadranski dnevnik", 115, Split 1937, 7.
22. Vojmil Rabadan, *Gostovanje Ljubljanske opere. Jakov Gotovac. Ero s onoga svijeta*. "Novo doba", 110, Split 1939, 3.
23. Stanislav Stražnicki, *J. Gotovac: Ero s onoga svijeta*. "Novosti", 3, Zagreb 1938, 10.
24. Lujo Šafranek-Kavić, *Ero s onoga svijeta. Praizvedba komične opere od Jakova Gotovca*. "Jutarnji list", 8540, Zagreb 1935, 9.
25. Lujo Šafranek-Kavić, *Ero s onoga svijeta. Gostovanje tenora Ivana Francla*. "Jutarnji list", 9317, Zagreb 1938, 11.
26. Lujo Šafranek-Kavić, *Ero s onoga svijeta, djelomice nanovo uvježbana opera Begovića – Gotovca*. "Zagrebački list"[pod. izdanje], 440, Zagreb 1940, 2.
27. Božidar Širola, *Muzika u zemlji. Zagreb /O izvedbi opera Priča o nevidljivom gradu Kitežu N. A. Rimski-Korsakova i Ero s onoga svijeta J. Gotovca, u Zagrebu/*. "Zvuk", 8/9, Beograd 1935, 312-315.
28. Božidar Širola, *Ero s onoga svijeta*. "Jutarnji list", 10.196, Zagreb 1940, 16.
29. Sigismund Šteg, *Posljednje priredbe Zagrebačke opere u Splitu*. "Novo doba", 115, Split 1937, 3.
30. Slavko Teklić, *Veliki i značajni uspjesi Gotovčeva djela "Ero s onoga svijeta", komične opere u 3 čina*. "Hrvatski dom", 3, Zagreb 1936, 3-4.

LITERATURA

- Theodor Wiesengrund Adorno, *Javno mnjenje i muzička kritika*. "Izraz", Sarajevo, 8-9, 1963, 157.
- Josip Andreis, *Jakov Gotovac*. U: J. Andreis, *Iz hrvatske glazbe*. Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu; Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1979. Str. 160. Str. 119-166.
- Marija Bergamo, *Pedeset godina poslije... / Gotovčeva opera Ero s onoga svijeta i hrvatska glazbena tradicija*. U: *Jakov Gotovac*. Muzički informativni centar; Koncertna direkcija Zagreb, Zagreb 2003. Str. 131-142.
- Milo Cipra, *Diskusija o referatu "Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo" F. Radovanovića*. "Zvuk", 113-114, Sarajevo 1971, 162.
- Winton Dean, *Criticism*. U: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 5. Macmillan, London 1980. Str. 36-50.
- Ero u svijetu*. U: *Jakov Gotovac*. Muzički informativni centar; Koncertna direkcija Zagreb, Zagreb 2003. Str. 169-171.
- Kazimir Krenedić, *Odak – Štolcer; (XIX. Intimno veče)*. "Riječ", 40, Zagreb 1924, 4.
- Kritika je rekla o Eri*. U: *Jakov Gotovac*. Muzički informativni centar; Koncertna direkcija Zagreb, Zagreb 2003. *Ibid.* Str. 179-184.
- Marija Kuntarić, *Opera*. U: *Muzička enciklopedija*, sv. 2. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974. Str. 725-733.
- Zofia Lissa, *The Precarious Art of Music Criticism / La critique musicale – cet art precare / Musikkritik – eine schwierige Kunst*. "The World of Music", 3, Mainz 1972, 20-38.
- Sanja Majer-Bobetko, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*. Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1994.
- Sanja Majer-Bobetko, *Hrvatska glazbena kritika između dva svjetska rata na primjeru napisa o Krsti Odaku*. U: *Krsto Odak. Život i djelo. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20-22. listopada 1988*. Hrvatsko muzikološko društvo; Hrvatski glazbeni zavod; Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU, Zagreb 1997. Str. 143-155.
- Sanja Majer-Bobetko, *I opet nije jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu*. "Arti musices", 42/1, Zagreb 2011, u tisku.
- Jagoda Martinčević, *75 godina Ere s onoga svijeta*. "Cantus", 162, Zagreb 2010, 7.
- Boris Papandopulo, *Muzika i politika*. "Novosti", 269, Zagreb 1931, 10. http://hr.wikipedia.org/wiki/Ero_s_onoga_svijeta

HRVATSKA PERA U APOLOGIJI PLESNOG TEATRA

*Sinoć vidjeh čuvenu plesačicu. Tek sinoć (14. V. 1903)
jer bijah skeptičan.*

A. G. Matoš, *Isadora Duncan. Pečalba*, 1913.¹

Antun Gustav Matoš je autor prve hrvatske kritike suvremenog plesa, a napisao ju je još 1903, kad tek rijetki slute što je to, suvremeni, moderni, novi umjetnički ples, i što se to zapravo zbiva. Naime to je vrijeme kad se u Europi klasični balet izgubio u krutoj ispraznosti forme i preživljava tek kao predah i ukras u operama, a alternativa mu je erotski ples vodviljskog kiča. I onda dolazi Isadora Duncan, čudesno hrabra i nadahnuta, poput neke Ivane Orleanske, i tvrdi da će njezin ples promijeniti umjetnost 20. stoljeća!

Duhovito, vizionarski, otvoreno, Matoš se trudi biti objektivan u polemici sa samim sobom: istovremeno predstavljajući časnu tradiciju europskog duha i senzibilnog vjesnika novog doba. Matoš je vidio Isadoru zapravo na samom početku one njezine prave europske karijere. To je godina kada je poziva Cosima Wagner, i kada drži predavanje u Berlinu koje pod naslovom *Ples budućnosti* ostaje kao manifest novog, modernog plesa. Dakle, Matoš je vidio Isadoru prije Edwarda Gordona Craiga, prije Fokina i Pavlove, prije Stanislavskog. I naravno da je skeptičan.

Orkestar, na primjer svira Beethovena, a ona gestikuliše rukama i nogama, pada na pod, diže se, sklapa ruke i pruža ih u visinu: kao dijete... To je smiješno, ako nije podvala... Beethoven nije više nalazio tonova za sve zanose i gluhe boli titanske duše, a evo ta reklamska gospođica misli protumačiti svojim udima, glavom, desetinom prstiju i trupom sve ono što se jedva izražuje gestovima stoglavog orkestra...

A opet: *Žena u pokretu, plesačica pantomimska, može odista biti kao ishodište, žarište, simbol svih umjetnosti zajedno, jer je istodobni ritam (muzika), pokret (drama), gest (strast, lirika) i najzad, slika ili kip. Tako je i Mallarmé, suptilni i rafinovani Mallarmé, shvatio u zagonetnoj onoj crtici duboko, simbolsko značenje plesa, naslućujući u njemu jednostavnije i elegantnije rješenje onoga što je tražio Wagner: univerzalni, apsolutni izraz, najviši simbol.*

Ipak je to apsurdna ideja... Ples i gest svakako, kao i muzika, odgovaraju emocijama, ali to je izraz tako primitivan da ga već zaboravimo. Isti pokret može biti izraz najoprečnijih osjećanja.

¹ A. G. Matoš, *Isadora Duncan. Sabrana djela*, svezak V, JAZU / Liber / Mladost, Zagreb, 1973, 234-239.

Kako to ona misli izraziti svu složenost muzičkih oblika, pita se Matoš, solom prenijeti akord, glazbeno suglasje, simfoniju? Ipak je to pretenciozno i dokaz *modernog umjetničkog barbarstva, majmuskog snobizma, estetičke anarhije, dekadencije ukusa*. No opet je, primjećuje neodlučni Matoš, ta umjetnica izvanredna pojava u kozmopolitskoj umjetnosti. Jest apsurdna, ali vrlo ukusna i originalna. Čini se da je i kod Matoša pobijedila njezina mladenačka čistoća, nepatvoreni zanos i – ljepota tijela. Tijela koje je izloženo na neki novi ritualni, posvećeni, slavljenički, antički, do tada neviđeni način.

Ona pleše Orfeja i to, primjećuje Matoš, Gluckovog, ne Offenbachovog, i ne u bogatom, sjajnom ruhu, nego u koprenastoj nagosti. I kao da se naš pjesnik predaje prepuštajući se poeziji pokreta: Stopalo koje nije za cipelu već za mramorni pijedestal... Ta oživjela drijada, što igra u krugu ispod orkestra, pod ogromnim orguljama, usred dvorane šarene od svijeta... taj nježni i snažni stvor sa bokovima kao u visoke vaze, sa rukom i gestom vestalinke i Pitije, odista je sve: slika i simbol ovog svijeta. ..Ona je harmonijski stožer... oživjela pjesma, suza i radost...

Na koncu prikazivaše i plesaše Isadora Straussov valcer. Odjevena je u crvenu suknju do koljena. Najprije stajaše pod sparnim, sladostrasnim orkestrom kao vrući, podnevni makov cvijet. I makov cvijet, crvena ruža, rumena kamelija stane drhtati, buditi se, oživljavati, kretati se, kovitlati se na vjetru od muzike kao crven demon, kao ljudi, strasni purpurni plamen...

Na kraju Matoš zaključuje: *Isadora nije simbol apsolutne umjetnosti nego moderne reklame, i jest pretenciozna ali bi mogla biti prva prepородiteljica modernog plesa. Ona pleše dušu. Spiritualizuje ples, divinizuje ljudsku ljepotu i to je sasvim helenski. Pored nervoznog rictusa modernog baleta javila se želja za prirodnošću, intimnošću, iskrenošću, simbolizmom u plesu. ... išćahuruje se ples budućnosti, ozbiljan, dubok, gol i skladan kao klasični kip. ... Njezin pokušaj je nešto veliko i novo, renesansa plesanja i pokušaj da ta vještina i opet postane dostojna sestra muzike, poezije i plastike.*

Matoš je točno anticipirao ulogu i značenje Duncanove kao začetnice suvremenog plesa. S njom se plesna umjetnost osamostalila; neovisna o glazbi, scenografiji i libretu, vratila je pozornost umjetnika na tijelo, *tijelo koje je u stanju preobraziti svijet preobražavajući vlastitu materiju.*² I tek onda, dokazano samosvojna mogla je otpočeti novu, ravnopravnu suradnju s drugim umjetnostima u zajedničkom oblikovanju suvremenog teatra koje, kako je primijetio Majakovski, nije ogledalo nego – uznemirujuće staklo.

Još za života Duncanove po cijeloj Europi niču škole umjetničkog plesa. Beč je centar modernizma i izražajnog plesa i nije daleko od Zagreba, pa će to biti jedno od čestih odredišta zagrebačkih plesača – uglavnom su to djevojke iz naprednih građanskih obitelji. U Beču će, nakon Pariza i Münchena neko vrijeme boraviti i druga ključna ličnost europskoga suvremenog plesa: Rudolf Laban.³ Laban je prvi teoretičar suvremenog plesa koji od 1920 djeluje u Njemačkoj, vodi studij plesa i osniva skupinu Tanzbühne, a kasnije 1926. Koreografski institut (Choreographisches Institut) koji je zamislio kao laboratorij za umjetnost i znanost plesa.

² L. Louppe, *Poetika suvremenog plesa*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 2009, str. 66-67.

³ Rudolf Laban (Bratislava, 1879 – Weybridge, Surrey, 1958) bio je osoba renesansne širine interesa. Njegovo poznavanje umjetnosti, arhitekture, kazališta, režije, plesa, koreografije, tradicionalnoga plesnog naslijeđa, anatomije, psihologije i kristalografije, omogućilo mu je da formulira svoja učenja u teoriju umjetnosti pokreta. Labanova teorija grana se u tri glavna koncepta: prostorna harmonija ili koreutika, dinamička struktura pokreta ili eukinetika i labanotacija ili kinetografija kao sustav bilježenja pokreta. Prema I. Janković: „*Dama u crvenom*“ *sa stajališta Labanove analize pokreta: prostorna harmonija i efort*. U: “Kretanja”, časopis za plesnu umjetnost, br. 11, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2009.

Rudolf Laban dolazi sa svojom skupinom u Zagreb 1924, gdje je kao gost Proletnog salona 21. svibnja u Umjetničkom paviljonu⁴ održao predavanje o *novoj plesnoj umjetnosti* koja je samostalna umjetnost i koja može postojati i bez vanjskih poticaja ili ograničenja poput glazbe, radnje, sadržaja i kostima. *Na taj način biva apsolutni ples najčišćom umjetničkom tvorevinom.*⁵

Uoči nastupa Labanove skupine u Narodnom kazalištu u Zagrebu, "Scena", revija za sve pojave scenskog života donosi tekst Josipa Kulundžića *Ples kao posebna umjetnost*, Labanov tekst *Nova plesna umjetnost* te popis i sadržaj Labanovih plesnih scenarija. Kulundžić objašnjava *umjetnički ples* kao *pantomimu koja se razvija po zakonima ritma i muzičke dinamike*. Prihvativši od Labana tezu (koju je već Duncanova postavila) da je *za umjetnički ples muzika samo od sekundarne naravi: ona daje plesu formalističku strukturu*. Kulundžić vrlo zanimljivo dalje razlaže misao: *Ako je ta struktura izradjena u svijesti plesača-stvaraoca, t.j. plesač čuje z v u k o v e akcije u svojoj svijesti, on – stvarajući u korelatu s tom ritmodinamičkom strukturom – i ne treba muzike, po akcijskoj muzici u sferi imaginacije, po ritmodinamici svoje estetske svijesti*. Kulundžić razlikuje plesača interpretatora od suvremenog pojma plesača stvaraoca, istovremeno autora, medija i realizatora djela.

Kulundžić također razlikuje tri plesno scenska oblika: prvi je stari, tradicionalni balet kao plesni lartpurlartizam, (*ples stare opere i music-halla*); to je umorni, zastarjeli europski balet prije dolaska Djagiljevskih Ballets Russes. Pod drugim oblikom on navodi *ples za koncertni podij: polka, mazurka, vals, smrt labuda, leptiri, vizije noći, ples, ples...* čime očito aludira na repertoar Ruskih baleta koje obitelj Froman od 1921. prenosi na zagrebačku scenu. A treći je taj novi oblik plesa pred kojim je, drži Kulundžić, nesumnjivo budućnost. "*Umjetnički ples*", "*muzička pantomima*" je *ples teatra, scene. Ples radi akcije. Ples akcije. Drama u kretanjama i pokretu. Igra tjelesa. Igra.*

I na kraju Kulundžić će, onako malo u pjesničkom zanosu, kako to već umjetnici od pera znaju, na neki način potvrditi Isadorinu viziju plesa koji pokreće novo doba i preporod drugih umjetnosti:

Od kulture umjetničkog plesa teater je oplodjen zadnjim sjemenom... Budućnost teatra, njegov najveći uspon znači: jedinstvena umjetnička slitina svih umjetničkih oblasti. Umjetnički će ples kod toga reći posljednju riječ.

Labanov dolazak u Zagreb nije slučajna. U njegovoj skupini (Tanzbühne) koju čine njegovi suradnici i studenti iz škole u Hamburgu nastupa i mlada Vera Milčinović, kći hrvatskih književnika Adele i Andrije, kumče Ivana Meštrovića, dakle svakako osoba iz krugova kulturne elite Zagreba. Labanovom predavanju prisustvuje i Kalman Mesarić (inače tada i glavni urednik časopisa "Scena"). On će, kao i Kulundžić imati zanimljive opservacije.⁶

Za ritmičko-pokretnu manifestaciju onih umjetničkih doživljaja, koji sačinjavaju taj tako zvani ples, ova riječ – "ples" jedan je ne samo nepotpun, već i krivi termin. To bi se moglo moguće nazvati ritmička plastika. No ni to ne bi odgovaralo potpunoma onome pojmu, koji nastaje povodom ovih ritmodinamičkih pokreta...

Apsolutni ples je onaj, koji nastaje doživljajno i samorodno - kao i svaka umjetnost...

U novom – apsolutnom plesu ne polaže se težište akcije samo na noge, kako se to činilo

⁴ O tome izvještava i Kalman Mesarić u "Slobodnoj tribuni" od 24. V. 1924.

⁵ R. de Laban, *Nova plesna umjetnost*, "Scena", 21. V. 24, Zagreb 1924, 4-6.

⁶ K. Mesarić, *Apsolutni ples*, "Slobodna tribuna", 24. V. 1924

u starim plesovima. U apsolutnom plesu aktivno je cijelo tijelo. Svaki nerv i svaka muskula i mimika, sve to jedinstveno i harmonički upotpunjuje i sačinjava plesnu akciju. Apsolutni umjetnički ples ujedno je konstruktivan: aplikacija skulptorsko-slikarske plastičke tehnike na – pokret.

Uz Labanovo predavanje su nastupili i članovi skupine kao zorni primjer njegovih temeljnih postavki pokreta te pokazali što znači plesati bez muzike po unutarnjem ritmu. *Klavir, trubu, ili gong on upotrebljava tek tu i tamo i jedino kao oznaku dinamike. Nipošto kao pratnju. Gotski ples uz udaranje gonga bio je nadasve interesantan...*

I na kraju Mesarić nadahnuto povezuje viđeno u jedinstveni doživljaj: *Bila je bez sumnje sretna ideja, što se predavanje i ova kratka manifestacija apsolutnoga plesa smjestila u okvir izložbe Proletnog Salona. Labanova eksplikacija apsolutnog plesa bila je ujedno indirektna eksplikacija onih slika koje su visile oko plesnog podija, a kada su članovi Labanovog teatra ritmodinamičkim pokretima manifestovali svoje umjetničke doživljaje, ritam je Šumanovičevih slika oživio. Plastika je progovorila pokretno.*

Ukratko: za nas je Laban otkrivenje i snažan umjetnički doživljaj.

Gledajući na Valéryjev način⁷ na jednu Jedinstvenu Historiju Stvari i Duha, izražajni ples, *Ausdrucksanz* je zasigurno vrlo vidljiva oznaka umjetničke epohe ekspresionizma. Dakle i opet naša književna pera razumiju i prepoznaju i kontekstualiziraju i bezrezervno prihvaćaju nove europske tendencije. Zanimljivo je da suvremeni ples, koji nesumnjivo jest po mnogo čemu blizak suvremenoj poeziji, i suvremenom teatru, prepoznaju i prate književni, odnosno kazališni kritičari. Dok se već tada pokazalo da su tekstovi proizašli iz pera glazbenih kritičara mnogo suzdržaniji. Naime nekako je bilo (i jest)⁸ nepisano pravilo da područje baletne kritike pokrivaju muzički kritičari. Osnovno pitanje baletne kritike je prepoznatljiva forma i vještina interpretacije: čistoća linija, tehnika izvođenja figura, moć balansa itd. Tu nema psihologije, asocijacije, zaumne slutnje, empatije bliske suvremenom teatru. Tradicionalno, glazbeni i baletni, pa onda iz toga slijedi – i plesni kritičari teže se mire s novom estetikom, ili točnije s nedostatkom one stare, i teže prihvaćaju konceptualni pristup angažiranog tijela. Tako primjerice Lujo Šafranek Kavić,⁹ skladatelj i glazbeni kritičar, s matoševskom skepsom – primjećuje da je Laban vrlo smion i uvjerljiv u iznošenju svoje teorije i da je zainteresirana publika napunila kazalište tj. sa simpatijama *primila pokušaj nove vrsti scenske umjetnosti*.¹⁰ Ali kao skladatelj mora primijetiti: *Nije ples primarna umjetnost nego sekundarna koja nastaje iz primarne, a to je muzika, ili točnije ritam.*

Od Šafraneka Kavića također saznajemo¹¹ da je *plesni teatar Rudolfa Labana nastavio svoja gostovanja priredbom dviju večeri „Komornih plesova“, koje su ostavile jedinstveniji i zreliji dojam o njegovoj novoj umjetnosti, nego prvo gostovanje, koje je dalo povoda, da se je kritika i publika podijelila u dva tabora, u labanovce i antilabanovce, kako to biva obično kod svake novotarije.*

⁷ P. Valéry, *Degas ples crtež*. Mladost, Zagreb 1955, str. 65.

⁸ I dan danas, područje umjetničkog plesa ne može biti samostalno pa ga onda, primjerice, na razini grada Zagreba razmatraju u komisiji za kazalište, a na razini Ministarstva u komisiji za glazbeno-scensku djelatnost.

⁹ *Labanove večeri komornih plesova*. "Obzor", 25. V. 1924.

¹⁰ *Gostovanje plesnog teatra Rudolfa Labana*. "Obzor", 20. V. 1924.

¹¹ *Labanove večeri komornih plesova*. "Obzor", 25. V. 1924.

U svakom slučaju on je temeljit u analizi koreografija, oprezniji u izjavama, smatra da je Labanova umjetnost bolja u maloj formi, i svjestan je da je riječ o europskoj *novotariji* – u tisku se tih dana citiraju vrlo pozitivne strane kritike – ali ne do kraja provjerenom fenomenu. Lujo Šafranek Kavić će kasnije biti i autor dva baleta praizvedena u zagrebačkom baletu u koreografiji Margarite Froman (*Figurine*, 1926. i *Sanje*, 1932). On prati zagrebačku plesnu scenu prilično kritično, ali i s puno dobre volje, i u tom smislu je jako zgodna rečenica u kritici *Plesne večeri* Ane Maletić: *Radi se o – izuzev hrvatske seljačke plesove – modernom plastičnom pokretu i ritmičkoj gimnastici više nego o pravom plesu kao takovom, ali ne želim da i ovom zgodom ponavljamo naša naziranja o raznim smjerovima tog modernog tzv. plesa...*¹²

No tih 1930-ih se u Zagrebu otvaraju plesne škole, koje ujedno daju i satove plesne kulture za djecu i mlade, rekreaciju za odrasle, iz čijih se redova formiraju novi plesački kadrovi. Osim Šafraneka-Kavića redovito i sa sličnih pozicija piše osvrt Milan Katić. Iako ga pamtimo kao redatelja i scenarista Katić je zapravo također iz glazbene struke. (Završio je dirigiranje na zagrebačkom konzervatoriju.) Ovo bi bio sažetak njegovog generalnog stava: *Posljednjih godina djeluje u Zagrebu desetak plesnih studija, škola, tečajeva, ali mi još uvijek nismo tako daleko da bi mogli kazati: izgrađujemo svoju vlastitu i originalnu plesnu umjetnost...* Ipak Katić hvali rad mladih žena iz kojeg će *niknuti ono pravo*.¹³

Moramo ipak priznati da su ovi skeptični kritičari poput Šafraneka-Kavića i Katića imali vrlo visoke kriterije koje je nametnula Mia Čorak – kasnije u svijetu proslavljena Slavenka. Mia Čorak je sa 16 godina, 1932. postala prva hrvatska primabalerina. A uistinu je bila svjetski fenomen: odlazila je na usavršavanja u Beč kao centar plesnog modernizma i u Pariz prvim pedagogima ruske baletne škole jer joj je već tada – 1930-ih u Zagrebu – bilo jasno da je budućnost plesnog teatra u sintezi klasične tehnike i izražajnih mogućnosti suvremenog plesa.¹⁴ Mia Čorak je u Zagrebu priređivala zasebne večeri klasične odnosno moderne plesne umjetnosti. A kritika je konačno ujedinjena i jednoglasno zadivljena i fascinirana i predviđa joj sjajnu budućnost. (Koja se i ostvarila na razini svjetske povijesti plesa.) O njoj su se pisale ode i hvalospjevi, čak je 1932. izašla mala knjižica sa sakupljenim kritikama. Kao autori tih prikaza, i razgovora s Mijom Čorak javljaju se još Pavao Markovac, Žarko Harambašić, Zlatko Grgošević, Kazimir Krenedić, Stanislav Stražnicki, Vladimir Ciprin, Rudolf Matz, Boris Papandopulo...

No, tu je negdje i početak kraja. Umiješala se politika, nacionalizam, fašizam, komunizam... U vrijeme nesklono Muzama, čini se da se Terpsihora, vezana za iskreno, iskonsko slobodoumlje i krhkost živog tijela najdublje sakrila. Nažalost i Kulundžić i Mesarić su tek simpatizeri plesnog kazališta i u prvom redu književnici vezani za dramsko kazalište, i kolike su naše spoznaje, nisu nastavili rad na promišljanju plesnog teatra. Tek, istina, kao da iz nekih Kulundžićevih kasnijih tekstova analize glume¹⁵ proviruje Labanova teorija pokreta. Na to asocira pažnja koju posvećuje gesti i pokretu, koje s pravom razlikuje, kao i pristup *tijelu* kao prostornom i vremenskom fenomenu...

¹² Lujo Šafranek-Kavić. "Jutarnji list", 26. V. 1936.

¹³ Mk, "Novosti", 4. prosinca 1937.

¹⁴ Ne znam da li tih godina, između dva rata postoji još koja balerina / plesačica na svijetu koja istovremeno pleše u Ruskim baletima (uz Danilovu, Markovu, Tumanovu) i dobiva odličje od Labana – za 1. mjesto na Plesnoj olimpijadi koje dijeli s Mary Wigman i Kreutzbergom – prvim plesačima Ausdrucktanza...

¹⁵ J. Kulundžić, *Fragmenti o teatru*. Sterijino pozorje, Novi Sad 1965.

U Zagrebu 1944. izlazi knjiga Isadore Duncan: *Moje uspomene* koju je preveo, moglo bi se reći i priredio i uredio, i za koju je predgovor¹⁶ napisao Mato Gabrijel Hanžeković. Iz Hanžekovićeva predgovora nije razvidno da li mu je poznato Matoševo promišljanje i zapravo anticipacija revolucionarne Isadorine pojave. Ali je očito da je u međuvremenu Isadorina umjetnost etablirana i živa kroz mnoge škole njezinih učenica, a jedna od njih je i ona Mirjane Janaček Stropnik u Zagrebu. Hanžeković je, čini se, u prvom redu fasciniran nadahnutom slobodom djelovanja koje nije pristajalo na kompromis, a onda su mu Isadorina sjećanja zanimljiva i kao svjedočanstvo o umjetničkom životu u Europi prvih dvadesetak godina 20. stoljeća.

Hanžeković vrlo zanimljivo i angažirano, možda bi se moglo reći pjesnički proživljeno, suosjećajno, sažima i kronološki prati Isadorin životopis ističući bitne momente.

Svećenica novoga vjerovanja u poziv plesne umjetnosti.

Gajila kult plesa kao izraza najviše ljudske misli. Prodrla u srž plesa.

Ova nam se žena ukazuje kao nerazjašnjeni misterij. Bila je prva i najveća pjesnikinja plesa.

Hanžeković odlično odabire i citira jedan odlomak Isadorinog razmišljanja nastala tijekom promatranja djevojčice koja pleše na moru, gdje i kako nastaje pokret, i koreografski problem: kako taj pokret ponoviti odnosno prenijeti. Konstatirajući da je Isadorino izvorno shvaćanje *usvojeno od cieloga prosvjetljenog svijeta donielo procvat nove plesne umjetnosti*, Hanžeković radi malu digresiju i skreće pozornost na domaću scenu, koja eto, također spada u taj prosvjetljeni svijet. Doduše, ili ne poznaje škole i umjetnice koje su 1930-ih djelovale, ili je bolje da za njih ne zna – kako je to već kod nas s promjenama režima išlo, ali spominje svjetski uspjeh Mije Čorak koja je naše proslavljeno *diete Isadorine umjetnosti*, te prelazi na poznati teren: Školu umjetničke plesne kulture Mirjane Janeček-Stropnik,¹⁷ čije je nastupe pratio. Odnosno, preciznije, referira se na očito iznimno uspješni program *Komorno veče žive plastike i utjelovljene glazbe* koji je izveden 24. svibnja 1943. u Malom kazalištu Hrvatskoga državnog kazališta u Zagrebu u spomen na 10. obljetnicu smrti pjesnika Dragutina Domjanića¹⁸ i citira program u kojem je uvodni tekst M. Matijevića, a završni je autoričin s osnovnim pedagoškim i uopće umjetničkim postulatima, očito proizašlim iz škole Isadore Duncan. Time se Hanžeković vraća nazad na temu predgovora, te završava biografiju i daje završni sud o veličini i značenju Duncanove. Također treba spomenuti kao odličnu uredničku

¹⁶ I. Duncan, *Moje uspomene*. Naklada Ante Velzek, Zagreb 1944, 7-27.

¹⁷ Mirjana Dragana Janeček (Zagreb, 5. travnja 1902 – Samobor, 13. svibnja 1977) plesačica, koreografkinja i plesna pedagoginja, još tijekom studija u Pragu (četverogodišnji studij plesa na Prvni pražská škola Machanove-Rabasove, smjer Duncan), od 1922. priređuje solističke plesne koncerte i u Zagrebu, u duhu Isadore Duncan, ali uz naglašeniji dramski izraz. Svoj plesno scenski nastup naziva *dramatsko-meloplastična* umjetnost. Kasnije, po konačnom povratku u Zagreb i otvaranju vrlo cijenjene, državno odobrene škole umjetničke plesne kulture (djeluje od 1930. do 1947), razvija specifični vlastiti smjer kazališnog plesa koji naziva *živa plastika i utjelovljena glazba*. Riječ je o pokretima popraćenima glazbom, govorom ili pjesmom, i obrađenima na principu statike i dinamike u likovnom prikazivanju čovječjeg tijela. U okviru njezine škole od 1934-1936. djeluje i Glumačka škola pod vodstvom H. Nučića. Osuđena 1947. kao pripadnik Jehovinih svjedoka (*profašistička i špijunska organizacija*), izgubivši imovinu i građanska prava, odslužila je 5 godina u ženskom logoru u Slavonskoj Požegi, organizirajući i tamo plesne priredbe. Po povratku ponovno radi, ali bez prava javnosti.

¹⁸ Tom prigodom je u "Hrvatskoj pozornici" (godište 1942/1943, br. 33.) tiskan kao najava programski tekst Mirjane Janeček: *Nekoliko rieči o radu na pedagoškom polju* i tekst M. Matijevića *Živa plastika*. Zanimljivo je da Janečekova tada potpisuje *režiju i koreografiju*, a suradnici su joj: Marija Crnobori, Boris Papandopulo, Maja de Strozzi-Pečić, Stjepan Šulek i E. Kačina, no to je jedna druga tema koja će, nadam se, također jednom doći na red.

intervenciju preuzimanje teksta Else Huber-Wiesental *Značenje Isadore Duncan kao plesačice* koji, na kraju knjige, ima značenje pogovora.

Nakon rada na prijevodu Isadorine knjige Hanžeković će se javiti i u novinama varirajući gradivo. Odnosno, ovaj put obrnuto: pisanje o nastupima Škole Mirjane Janeček bit će mu povod da podsjeti na Isadorino djelo.¹⁹ No kako je sve nastalo u ovom periodu, kasnije iz predostrožnosti i upitne podobnosti preskočeno, tako je, parafrazirajući Branimira Donata, Društvo žrtvovanih hrvatskih umjetnika, dobilo nove članove.

Ono što je tužno i paradoksalno u cijeloj ovoj situaciji, to je ona humana, poletna ideja Duncanove, bit suvremenog plesa koju će Janečekova iskazati riječima: *Ne prestajem naglašavati slobodu: živite slobodno, krećite se slobodno, slušajte i krećite se u ljepoti prema svojim instinktima...* koja je u sve većem prijeporu sa stvarnošću. I nakon premnogih nasilnih nestajanja, bez obzira da li su bili na vrijeme i svojevrijedno, ili prema državnim presudama, u drugoj polovici 20. stoljeća krenulo se ponovno tiho, bojažljivo, ispočetka kao da nije bilo te slobode tijela u pokretu, plesa u prirodi, rasprava labanovaca i antilabanovaca, zlatnih 1930-ih, umjetnica, predstava, škola, kritičara, kao da Matoš već 1903. nije anticipirao revolucionarnost Isadorine pojave i mjesto plesa u suvremenoj umjetnosti. (I daleko od spoznaje da je nastavak toga našeg rano osviještenog buđenja u Americi gdje Tashamira i Slavenska uspješno djeluju...) Tek – često mi se o čini, da je od svega toga preživjela jedino skepsa!

¹⁹ M. G. Hanžeković, *Komorno veče studija umjetničke plesne kulture Mirjane D. Janeček-Stropnik*. "Gospodarstvo", 17. X. 1944., br. 231, str. 7- 8. M.G. Hanžeković, *III. Komorno veče studija umjetničke plesne kulture M. D. Janeček-Stropnik*. "Gospodarstvo", 4. XI. 1944, br. 240, str. 6.

13. GODINA DJELOVANJA ERNESTA DIRNBACHA – KAZALIŠNOG KRITIČARA "HRVATSKOG LISTA" (1929 – 1941)

1. UVODNA NAPOMENA

Dva su razloga odabira ove teme. Usprkos brojnim istraživanjima i radovima istaknutih znanstvenika koji su se predano bavili osječkim kazalištem, do današnjih je dana evidentan nedostatak recepcije i vrednovanja osječke kazališne kritike početkom i sredinom 20. stoljeća. Drugi je razlog želja za ponovnom procjenom rada Osječanina, Ernesta Dirnbacha, kazališnog kritičara "Hrvatskog lista" iz Osijeka. Iako je on autor velikog kritičarskog opusa od dvjestotinjak kritika o izvedbama i gostovanjima u osječkom Narodnom kazalištu, kao referentne se uzima samo pet negativnih kritika koje je napisao o Krležinim dramama (*Gospoda Glembajevi*, 1929, *Leda*, 1930, *Gospoda Glembajevi*, 1933, *U agoniji*, 1933. te *U Logoru*, 1937). Iz odgovora Krleže na te kritike, Dirnbach je kasnije u povijesti ostao zapamćen samo kao *malograđanin*.

Istraživanje se temelji na iščitavanju, klasificiranju, komparaciji, sintezi te kvalitativnoj i kvantitativnoj analizi oko četiri tisuće i pet stotina novinskih izdanja te dvjestotinjak Dirnbachovih kritika dramskog kazališta objavljenih u "Hrvatskom listu" od 1929. do 1941. godine, a osnova za analizu bili su radovi koji u sebi sadrže kritički sud o predstavi.

Iako se Dirnbach bavio i likovnom umjetnošću, književnosti, putopisnim reportažama, filmskom produkcijom, glazbenim kazalištem i drugim temama, one su u njegovom radu zastupljene u manjem broju od dramskih kritika pa se u ovom radu nisu uzimale u obzir.

U prvoj polovici 20. stoljeća razvijaju se novine, novinska profesija i jača nacionalna svijest u Hrvatskoj. Novinstvo sada zahtijeva obrazovane novinare koji će pisati brzo, argumentirano i istinito, ali i stilski prilagođeno mediju koji je u punom zamahu svog razvoja. Upravo zato, kako bismo dobili potpuniju sliku o Dirnbachu, prilikama i važnosti njegovog djelovanja u Osijeku, početni dio ovog rada temeljit će se na povijesti i razvoju "Hrvatskog lista" te strukturi istog, dok će se glavni dio rada temeljiti na vrednovanju rada Ernesta Dirnbacha kao dramskoga kazališnog kritičara.

2. "HRVATSKI LIST"

2.1. Nastanak i djelovanje

Do početka 20. stoljeća svaki oblik glasila u Hrvatskoj nosi naziv novine usprkos tome što ne odgovara definiciji novina kao takvoj – ne izlazi redovito, na naslovnici se nalazi feljton, dok

su aktualna politička zbivanja u sredini ili na kraju, a vanjski izgled je ilustriran u stilu časopisa. Novine u Hrvatskoj, pa i u Osijeku, tako imaju funkciju pukih obavještavača o zabavnim i kulturnim događanjima. Tek početkom 20. stoljeća kroz modernizaciju i tehnološki napredak može se govoriti o pravim novinama zbog dostupnosti velikog broja informacija što uvjetuje izlazak na dnevnoj bazi – sve postaje vijest – politički događaji, kulturni, tragedije, vojni red, obiteljski život, vrijeme, moda i drugo – novine dosežu svoju pravu definiciju: *.../ serijska publikacija koja se izdaje s utvrđenim i čestim razmacima, obično dnevno, tjedno ili polutjedno i koja izvještava o tekućim zbivanjima i temama od općeg interesa,*¹ a novinari moraju imati široko znanje, biti obrazovani i brzi jer je prošlo vrijeme pisanja rukom i stiliziranja tekstova.²

Buđenje nacionalne svijesti i jačanje političke borbe u kojoj svaka strana kroz medije želi lobirati za svoju istinu dovodi do razvoja obavijesno-političkog pristupa u novinama. Prvo takvo glasilo bio je “Branislav – list za politiku i narodno gospodarstvo” koji je izlazio samo godinu dana (1878 – 1879). Sljedeći politički orijentiran list bila je “Narodna obrana” (1902) koja se zbog svoje političke pozadine i problema sa Srpskom komandom okreće isključivo katolicima, prestaje baviti politikom te polako počinje gubiti čitatelje, a zatim, se 1923. i gasi.³

Zbog nedostatka pravog političkog glasila u Osijeku 1920. lokalni predstavnici Hrvatske zajednice dr. Franjo Papratović, dr. Milan Čaćinović, i dr. Vjekoslav Hengl osnivaju Građansku tiskaru kao odgovor na osnivanje Srpske štamparije d.d. povezane sa srpskom Radikalnom strankom.⁴ “Hrvatski list” prvobitno počinje izlaziti 4. siječnja 1920. godine u tisku Hrvatskog štamparskog zavoda d.d., a u Građanskoj tiskari u Kapucinskoj ulici 7, 24. listopada 1924. godine, kao list koji će *agitacijom i organizacijom među osječkim Hrvatima zastupati hrvatsku politiku i promicati je u pokrajini.*⁵ Oslonjen na tiskaru, “Hrvatski list” ubrzo postaje *najjači, najstručniji i najbolje uređen pokrajinski informativni list,*⁶ pa već 1923. godine naklada doseže 6000 primjeraka dnevno, 1924, 10000 primjeraka dnevno (Osijek je tada imao oko 34000 stanovnika)⁷ i dalje s godinama raste,⁸ razvijajući se u najveći osječki list koji opsegom, sadržajem i kakvoćom stoji rame uz rame zagrebačkim listovima. Vrlo brzo u svom razvoju izlazi iz granica grada Osijeka te se počinje čitati u cijeloj Hrvatskoj.⁹

Značaj “Hrvatskog lista” kao političkog dnevnika čija je svrha bila buđenje nacionalne svijesti ponajbolje se očituje u reakcijama na njegovo izlaženje: 12. kolovoza 1921. Osječko državno odvjetništvo i redarstveno povjereništvo zabranjuje izlaženje te tako do 28. prosinca 1921. godine izlazi pod imenom “Hrvatski glas”;¹⁰ 5. veljače 1923. ozloglašena novosadska skupina Orjuna izvela je bombaški atentat na tiskaru;¹¹ kralj Aleksandar I. Karađorđević 1929.

¹ Marina Vinaj, *Grada za bibliografiju osječkih novina 1848-1945*. “Knjižničarstvo”, 7/2003, str. 10-13.

² Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina 1848-1945*. Muzej Slavonije, Osijek 1998, str. 33.

³ Jasna Vuzem, *Osječke novine u zbirci Muzeja Slavonije*. Filozofski fakultet Osijek Odsjek za informacijske znanosti, veljača 2007, str. 16-18. (diplomski rad)

⁴ Ive Mažuran.../et.al./ *Od turskog do suvremenog Osijeka*. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti Osijek, Školska knjiga, Zagreb 1996, str. 372.

⁵ Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina 1848-1945*. Muzej Slavonije, Osijek 1998, str. 31.

⁶ Josip Horvat, *Povijest novinstva Hrvatske*. Golden Marketing, Zagreb 2003, str. 348.

⁷ Jasna Vuzem, *Osječke novine u zbirci Muzeja Slavonije*. Filozofski fakultet Osijek, Odsjek za informacijske znanosti, veljača 2007, str. 23.

⁸ Ive Mažuran, isto, str. 373.

⁹ Isto, str. 374.

¹⁰ Marina Vinaj, *Grada za bibliografiju osječkih novina 1848-1945*. “Knjižničarstvo”, 7/2003, str. 22.

¹¹ Franjo Tuđman, *Hrvatska u monarhističkoj Jugoslaviji*. Knjiga 1, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1993, str. 370.

raspušta parlament, zabranjuje rad svih političkih stranaka, zabranjuje političke skupove te uvodi oštru cenzuru i raspušta Društvo za izdavanje "Hrvatskog lista". Do 24. listopada izlazi dvotjedno: četvrtkom i nedjeljom, a od tada kao dnevni list¹² sve do 1945, kada partizani 14. travnja ulaze u Osijek i zauzimaju prostore tiskare obustavljajući daljnje tiskanje.¹³ Svoj vrhunac doživljava krajem tridesetih i početkom četrdesetih kada je jedini dnevni list u Osijeku.

2.2. Struktura "Hrvatskog lista"

Razvoj tehnologije, modernizacija tiskarskih strojeva i povećavanje naklade mijenja strukturu "Hrvatskog lista". Tekstovi se temelje na znanju, činjenicama i preciznim informacijama iz lokalnih i okolnih područja, ali i iz svijeta. Novine sadrže sve više informacija iz različitih područja interesa pa tako pronalazimo: političke članke, vijesti iz svijeta i šire okolice, gradske vijesti o gospodarstvu, kulturi i sportu, priloge o zemlji i svijetu, burzovne izvještaje, vremensku prognozu, brojne feljtone, oglasne priloge, posebne priloge povodom blagdana, priloge o modi, dječji dio "Hrvatskog lista", fotografije, a sve u svrhu udovoljavanja željama čitatelja i prilagodbi novina različitim društvenim slojevima, spolu i uzrastu.

U podlisku "Hrvatskog lista" izlaze i romani u nastavcima, a od 1936. godine počinje izlaziti Biblioteka "Hrvatskog lista" u sklopu koje izlazi oko pedesetak romana.

Struktura novina mijenja se od 1920. svakom godinom izlaženja pa tako početno izdanje iz 1920. godine ima četiri stranice po danu (od ponedjeljak do subote) i sastoji se od rubrike pod nazivom Najnovije vijesti (na naslovnici) koju prati urednički uvodnik (također na naslovnici). Ostatak novina temelji se na kratkim vijestima iz političkog života (na drugoj stranici), dok je treća strana rezervirana za Gradske vijesti, Književnosti i umjetnost, Sport i roman koji je izlazio u nastavcima. Četvrta strana donosi Kratke vijesti iz svijeta i Oglasnik. Nedjeljom "Hrvatski" list izlazi na sedam stranica, ali ne razlikuje se bitno strukturom već je spomenutim rubrikama dodana Pripovijest, *Oglasnik* na dvije strane te *Dopisi* iz raznih krajeva Hrvatske. Povećanjem naklade i rastom "Hrvatskog lista" u vodeće novine ovog područja raste i broj stranica na kojima izlazi.

3. ERNEST DIRNBACH

Ernest Dirnbach rođen je u Osijeku 1. srpnja 1901. godine kao sin Morica i Hermine r. Glatter. U Osijeku je završio osnovnu školu i realnu gimnaziju. Dolazi iz bogate osječke židovske obitelji koja se istakla svojim radom na kulturnoumjetničkom i humanitarnom području grada Osijeka. Članovi obitelji bili su vlasnici prve hrvatske tvornice papira i papirnate robe Mursa Mill, članovi Židovske bogoštovne općine, Židovskoga nacionalnog društva...

Obitelj Dirnbach bila je suvremena, politički osviještena i društveno angažirana obitelj koja je sudjelovala u organizaciji mnogobrojnih donatorskih programa: Zajednički odbor za provedbu akcije prikupljanja sredstava i predmeta za Židove protjerane iz Njemačke, prikupljanje novca za izgradnju općinskog doma, osnivanje židovske čitaonice (u čijem glazbeno literarnom dijelu nastupa i Ernest Dirnbach), sadnju šuma i mnogih drugih.

Ernest D. djelovao je kao publicist i književnik. Prvim književnim radovima javlja se 1918/1919. godine u tiskovinama "Omladina", "Jug", "Iskra", "Male novine", "Naša svijest",

¹² Marina Vinaj, *Grada za bibliografiju osječkih novina 1848-1945*. "Knjižničarstvo", 7/2003, str. 23.

¹³ Ive Mažuran, isto, str. 373.

a poslije je surađivao i u mnogim drugim novinama i časopisima “Krijes”, “Radnička riječ”, “Osječki katolički kalendar”, “Reflektor”, “Slobodna tribuna”, “Orkan”, za koje je pisao pjesme, kratke priče, humoreske, a povremeno i polemičke tekstove.¹⁴ Od 1930. do 1940. stalni je kazališni i likovni kritičar “Hrvatskog lista” u kojem objavljuje i svoja nepotpisana *Ulična prislušivanja “fetera” Franje (Vetters Franzes Straßenbelauschung)* na mješavini esekerskog i osječkog narječja u kojima je na duhovit način komentirao aktualna lokalna i svjetska događanja.¹⁵ Pisao je i pod pseudonimom Lav Vrelović.¹⁶

Nakon uspostave NDH uhićen je i deportiran u Jasenovac odakle je prebačen na Korčulu u Velu Luku 1941. Nakon kapitulacije Italije odlazi u Bari te odatle, 1944, emigrira u SAD gdje se nalazi na listi 982 izbjeglice, od kolovoza 1944. do veljače 1946, kojima je dopušten ulazak u SAD kao gostima Franklina D. Roosevelta u Fort Ontariu.¹⁷ U SAD-u je i preminuo u New Yorku 31. ožujka 1971, u Brooklynu, Kingsu.

3.1. Kazališna kritika Ernesta Dirnbacha

Do dolaska Ernesta Dirnbacha¹⁸ pisanje o kazalištu u “Hrvatskom listu” sporadično je i obavijesnog karaktera te su članci žanrovski pretežito najave. One se u pravilu nalaze na pretposljednjoj ili posljednjoj stranici pod rubrikom Književnost i umjetnost i sastoje se od nekoliko rečenica s podacima o vremenu održavanja, glumcima, autoru i nazivu te maksimalno dvije rečenice o sadržaju, a ponekad čak ni sa svim ovim informacijama.

Najave se do 1926. godine postupno razvijaju i prelaze u osvrt koji su kratki (zauzimaju 1/10 stranice) i nepotpisani. Autori tih osvrtâ pokušavaju publici prenijeti estetiku autora djela u nekoliko rečenica (ponekad!), međutim u većini slučajeva započinju s kratkim sadržajem nakon čega slijedi kratki osvrt na nastup ansambla (nastupi glumaca u glavnim ulogama popraćeni jednom ili dvije rečenice o uspješnosti ili ne), ponekad i kratki osvrt na režiju, a tekst se obično zaključuje primjedbom o ispunjenosti kazališta i reakcijom publike na izvedbu.

Kazališna kritika, kao autorsko djelo s književno-kritičkim sudom i stavom prema dramskom djelu i kazališnoj izvedbi pojavljuje se u “Hrvatskom listu” s dolaskom kazališnog kritičara Ernesta Dirnbacha te se poklapa s razvojem kazališne kritike kao žanra u cijeloj Hrvatskoj.¹⁹ Kritika se nalazi u drugoj polovici novina što je i razumljivo jer je “Hrvatski list” prvenstveno dnevno političko glasilo. Međutim važnost kritike očituje se u jasnoj odvojenosti od ostatka stranice masnom otisnutom linijom i naznačenim, podebljanim i velikim naslovom koji na stranici privlači pažnju. Također, kritika sada zauzima pola stranice novina, a često se proteže i preko cijele stranice (ovisno o autoru, žanru, dramskom djelu) ukazujući da uredništvo cijeni Dirnbacha, a i ostale kritičare koji se pojavljuju u vrijeme njegova pisanja (Lav Mirski,

¹⁴ Zlata Živaković-Kerže, *Židovi u Osijeku*. Hrvatski institut za povijest, Podružnica za povijest Slavonije i Baranje i Srijema, Slavonski Brod, Židovska općina Osijek, Pauk. Cerna 2005, str. 42, 47, 85/86, 170/171.

¹⁵ Velimir Petrović, *Essekerisch, das Ostjeker Deutsch*. Edition Präsens, Das Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas München, Wien 2001, str. 290.

¹⁶ Helena Sablić Tomić i Goran Rem, *Slavonski tekst hrvatske književnosti*. MH, Zagreb 2003, str. 480.

¹⁷ *List of the names of the 982 World War II. refugees who started their lives in the United States at Fort Ontario between 1944 and 1946*, <http://www.oswegohaven.org/List.html> (26. 8. 2010)

¹⁸ Prva Dirnbachova kritika objavljena je u “Hrvatskom listu” 23. veljače 1929. na komediju *Gabrijelovo lice* Josipa Kulundžića.

¹⁹ U “Hrvatskom listu” se i prije 1929. pojavljuju kazališne kritike kao autorska djela s književno-kritičkim sudom i stavom prema dramskom djelu te kazališnoj izvedbi, međutim ili su nepotpisane ili potpisane samo inicijalom (npr. G-a na izvedbu Krležinog *Vučjaka* u “Hrvatskom listu” br. 90. iz 1926.) te nemaju konstantu objavljivanja.

Stepanov, M.Č., *Theatralicus*, Žiga Hirschler i drugi) i da se prema potrebi uredništvo prilagođava njihovim tekstovima. Kritika izlazi redovno, a učestalost ovisi o broju izvedbi i gostovanjima te položaju osječkog kazališta koji se u Dirnbachovo vrijeme često mijenjao.²⁰

Zbog izbjivanja Drame iz matične kuće i ukidanja opere i operete broj objavljenih kritika po godinama varira u broju, pa tako Dirnbach u 1929. godini objavljuje dvije kazališne kritike (na Kulundžićevu komediju *Gabrijelovo lice* i Krležine *Glembajeve*), 1930, dvadeset i osam kritika i to većinom na gostovanja u Osijeku (Hudožestvenici, Jevrejsko kazalište, Bavarsko kazalište, Wiener Schauspieler Ensemble te na Kulundžićevog *Misterijoznog kamića*, Krležinu *Ledu* i druge), 1931. šest kritika, ponovo većinom na gostovanja (Japansko kazalište, gostovanje Olge Čehov...), 1932. jednu kritiku (gostovanje trupe dr. Baratova), 1933. deset kritika (na Jonsonovog *Volponea*, Hauptmannov *Pred zalaskom sunca*, Krležine *Gospodu Glembajeve*, Molnarovu *Dobru vilu...*), 1934. dvadeset i šest kritika (na Leonhardov *Uzrok*, Sofoklovog *Edipa*, Shawove *Kučevlasnike*, Begovićev *Bez trećega*, Stodolinu *Karijeru Joška Pučika*, Ibsenovu *Divlju patku...*) te nakon povratka statusa osječkom kazalištu, od 1935. do 1940, objavljuje oko dvadesetak kritika po sezoni, sve do 1941. kada objavljuje tri posljednje kritike (na Schillerove *Razbojnice*, Herzegovu *Plavu lisicu* i operetno gostovanje gđice Josipe Benčine).

Zanimljivo je da se posljednji Dirnbachov članak²¹ bavi *pionirima* osječkog kazališta u kojem pobrojava preminule i živeće članove ansambla odajući im počast, ali istovremeno, vjerojatno svjestan situacije i svoga židovskog podrijetla, piše epilog svom djelovanju kazališnog kritičara. Nakon uspostave NDH-a uhićen je i deportiran u Jasenovac.

3.2. Struktura Dirnbachove kritike

S obzirom da piše za dnevne novine koje zahtijevaju direktnost, brzu i točnu informaciju, a namijenjene su svim slojevima osječkog građanstva, njegove su kritike jednostavne, pregledne i jasne. U jednu ruku Dirnbach je ograničen činjenicom da piše za sve slojeve društva zbog čega je jezično, stilski i formalno *prisiljen* udovoljiti raznim slojevima građanstva. Međutim s druge strane, uspješno ostvaruje svojevrsnu sintezu znanstvenoteorijskog načina pisanja s novinarsko-obavještajnim što rezultira razumljivom kritikom lišenom *teškog* metakritičkog jezika, koja bi šarolikom čitateljskom krugu "Hrvatskog lista" bila beskorisna.

Direktnosti i jasnoći njegove kritike pridonosi i prepoznatljiva i konstantna struktura. Iz uvoda koji donosi informacije o dramatičaru i recepciji njegovih izvedbi odmah se može zaključiti da li će kritika biti negativna ili pozitivna. Nakon toga slijedi sadržaj izvedbe protkan analizom autorove poetike koju Dirnbach stavlja u kontekst vremena (društveno-politička situacija, temeljne vrijednosti društva) i uspoređuje s aktualnim dramskim tekovinama

²⁰ Ministarstvo prosvete u Beogradu, 27. ožujka 1928, nastavlja kulturno umjetničku izolaciju osječkog kazališta započetu još 1920, kada je iz imena izbačen pridjev hrvatski, ostavljajući u nazivu samo Narodno kazalište. Tog datuma osječko kazalište dobiva funkciju pokrajinskog i prisiljeno je opsluživati Vojvodinu i Srijem te Split kao Narodno kazalište za Primorsku banovinu, čime je Drama osječkog kazališta pretvorena u putujuću družinu. Potucanja po zemlji nastavljaju se od 1928, s ponekom pauzom (sezonu 1929/1930. *zimuje* Drama u Osijeku), do listopada 1933, kada Drama ponovno otvara sezonu u Osijeku s Vojnovićevom *Dubrovačkom trilogijom*. Međutim, pravi povratak u matični grad slijedi tek 28. siječnja 1934, kada Ministarstvo prosvete ukida Narodno kazalište kao pokrajinsko kazalište Savske i Primorske banovine. Vidi: Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb 1997, str. 36–39 i 42–60. i Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907–1941*, Matica hrvatska Ogranak Osijek i Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek 2010, str. 237–261.

²¹ Ernest Dirnbach, *Pioniri osječkog kazališta*. "Hrvatski list", 105 (7165), 13. 4. 1941, str. 9.

tadašnjice te opis glumačkih kreacija i zapažanja o režiji i scenografiji. Dirnbach također na kraju uvijek donosi komentar o posjećenosti izvedbe. Rezultat ovakve strukture je stvaranje povjerenja čitatelja koji uvijek znaju koje ih informacije očekuju, gdje ih u kritici mogu naći te izgraditi vlastito mišljenje o Dirnbachovom sudu i osloniti se na isti.

3.3. Dirnbach i dramatičari

Dirnbachova osjetljivost spram mješovitog čitateljstva najbolje se iščitava detaljnijom analizom same strukture njegovih kritika. Ako se radi o dotada nepoznatom dramatičaru ili djelu, prvi dio kritike daje čitateljima osnovne informacije o biografiji autora, njegovim ostalim djelima te recepciji: *Osječkoj je publici ime Hansa Jaraja dosta nepoznato na književnom polju. Njega se osječka publika jedino sjeća kao filmskog glumca, kada je igrao Schuberta u velikom Forstovom filmu o Schubertu. Međutim je Jaraj u Beču isto toliko poznat kao dobar glumac, kao i pisac uspješnih kazališnih djela, pokazavši ne samo prilično scensko iskustvo, nego i široku fantaziju, kojom vrlo smiono manipulira. Za Hansa Jaraja može se reći, da je bečki Sacha Guitry, samo s tom razlikom, da u Jarajevim djelima ima više težnje za originalnošću i više volje da se približi ozbiljnim literarnim problemima.*²² Osim toga, Dirnbach dramatičare koji su već viđeni na osječkoj sceni stavlja u kontekst prijašnjih izvedbi. U kritici iz 1935.²³ Dirnbach obavještava kako se publika na premijeri iznenadila prisustvujući Feldmanovom *Profesoru Žiču*, koji je za razliku od prvog Feldmanovog djela *Zec*, postavljenog 1934. kao *bezoblično i nejasno dramsko djelo koje se gubi u tehničkim slabostima i neobjašnjivoj simbolici*, okarakteriziran dijalogizma koji se razvijaju *neusiljenom dinamikom, prirodno, noseći u sebi simbole unutarnjih zbivanja*.

3.3.1. Kontekstualizacija i stav prema dramatičarima

Sljedeću pozitivnu karakteristiku Dirnbachove kazališne kritike pronalazimo već u jednoj od njegovih prvih kritika na izvedbu Krležinih *Gospode Glembajevih* 1929, u kojoj iznosi svoje stavove koje će u narednim godinama svog djelovanja i zadržati. Na samom početku iste, Dirnbach ustvrđuje kako u Hrvatskoj vlada *akutna kriza književne i kazališne kritike kojoj nedostaje autoritativna, samostalna i smjela misao koja će baciti jasno svjetlo na književno stvaranje tadašnjeg vremena.*²⁴ On kao rješenje nudi kritičara koji mora analitički promatrati izvedbu s dva aspekta: aspekta *kazališne, scenske tehnike* (koji radnji daje zanimljiv, uvjerljiv i snažan oblik koji ostavlja dojam na gledaoce) i aspekta *literarnog, idejne strukture djela*²⁵ (pod kojim podrazumijeva unutarnju vezu između dramske radnje koja se odvija na sceni i publike).

Tako će Dirnbach u svojim kritikama analitički procjenjivati kazališnu izvedbu komparirajući oba aspekta u nastojanju da kritički sintetizira tko je zaslužan za uspjeh/neuspjeh izvedbe, dramatičar koji je/nije uspio objediniti oba elementa ili redatelj koji je/nije uspio nadomjestiti literarnu slabost.

Nastavljajući se baviti dramatičarima, Dirnbach ih za svoje čitatelje kontekstualizira s pozicije vremena i zemlje (pišući o društveno-političkoj situaciji, temeljnim vrijednostima društva i uspoređujući ih s temama u djelu) iz koje dolaze pokušavajući približiti i pojasniti

²² Ernest Dirnbach, *Kristijano između neba i pakla*. "Hrvatski list", 22 (4926), 21. 1. 1935, str. 3-4.

²³ Ernest Dirnbach, *Profesor Žič*. "Hrvatski list", 51 (4955), 19. 2. 1935, str. 10-11.

²⁴ Ernest Dirnbach, *Miroslav Krleža na osječkoj pozornici*. "Hrvatski list", 318 (3072), 18. 11. 1929, str. 2.

²⁵ Isto.

poetiku dramatičara čitateljima kao što pokazuje uvod kritike o *Rodoljubcima* J. S. Popovića: *.../ Velik revolucionarni karbonarski pokret u Italiji, poveden za ujedinjenje Italije i njezino oslobođenje ispod dinastije Habsburgovaca, koji su razmahali tri neustrašiva rasna protagonista Mazzini, Garibaldi i Cavour, bio je signal za male narode u Evropi, da je konačno došao čas, da uredi svoje poslove. Burne i kritične godine 1848. plamtila je Evropa u revolucionarnim akcijama, koje su zahvatile i Kossuthovu Mađarsku. Nacijonalističke su težnje bile primarno diktirane ekonomskim razlozima i to je bio glavni pokretač, da se oživjela "francuska ideja" upustila u konačnu, nepomirljivu ekstremnu borbu protiv svete reakcije. I među vojvodanskim Srbima pojavio se 1848. pokret za samostalnost, ali je taj bio uperen protiv Mađara. Taj je pokret nosio operetne odlike, jer mu je nedostajala subjektivna baza. Jovan Sterija Popović, srpski pjesnik, izvrstan zapažać i dobar karakterizator našao je među tadašnjim vojvodanskim urotnicima samo koruptivne, sebične ciljeve, Don Quihotsku frazeologiju i nijedan ozbiljan potez. Da bi se narugao tim lažnim rodoljubivim elementima napisao je komediju "Rodoljupci", za koju Skerlić veli, da je "prikaz sveg onog što se pokazalo fantastično, neozbiljno, površno i važno u srpskom društvu prilikom pokreta od 1848.", dakle daleko od one individualne i kolektivne sposobnosti, koja je postojala u Garibaldijevoj Italiji. U tom vojvodanskom pokretu Sterija je našao same Falstaffe, kojima je dodao čestice Tartuffskog značaja.²⁶*

Uz navedeno, Dirnbach poetiku dramatičara komparira s europskom i svjetskom dramskom literaturom, citirajući pri tome razne teoretičare, dramatičare, kazališne kritičare, filozofe i druge umjetnike iz zemlje i inozemstva (Pirandello, Upton Sinclair, Paul Wiegler, Stanislavski, Kloubund, Goethe, Schiller, Herbert Jhering...²⁷), ostvarujući time sintezu dramatičareve biografije, recepcije, te odnosa u kojem njegova djela stoje naspram dramskih tekstova tadašnjice: *Poslije vjernog prikazivanja života bez ikakvog uljepšavanja, kakav je oblik unio u književnost Zola i poslije Übermensch-individualizma Friedricha Nietzschea, rađa se u Rusiji naturalistički dekadentizam, koji je imao jednog od najsjajnijih predstavnika u Leonidu Andrejevu. Dok je naturalizam sintetizirao sva realistička nastojanja dotle je dekadentizam sinteza svih naturalističkih smjerova i nazora. No ruski dekadentizam razlikuje se bitno od dekadentizma francuske književnosti. Dok je francuski dekadentizam kozmičkog, internacionalnog karaktera, dotle se ruski dekadentizam oslanja na specifički ruski psihološki kompleks čovjekoljubivosti i ruskog "weltschmerza". .../ Misterij ruske duše pune gorčine i bola zbog mizerije u kojoj se nalazi čovječanstvo titra i vibrira u djelima ruskih dekadentata. .../ Od svega preostaje samo divlja pijanka, životinjsko omamljivanje alkoholom, ubijanje bola u sebi zbog svoje nesreće i nesreće drugih ljudi – da bismo u "bijeloj logici", kako Jack London naziva pijanstvo ugušili krik za malo sreće koji nam razdire grudi. Takav je Andrejev i stoga ga se ne može nazvati zrelim predstavnikom ruske literature. No kraj svega toga on ima u literaturi svoje mjesto kao upotpunjavanje grafičkog prikaza po kojem se razvija literatura mistične Rusije.²⁸* Osim efekta koji se time ostvaruje kod čitatelja, Dirnbach je ovakvim načinom pisanja dokazivao i svoje poznavanje hrvatskih i svjetskih kazališnih prilika.

Dirnbach nema miljenika niti među žanrovima, niti dramatičarima. Jednako oštro hvali/kudi, ovisno o literarnoj vrijednosti i kazališno-scenskoj tehnici, poznate i nepoznate

²⁶ Ernest Dirnbach, "Rodoljupci" na osječkoj pozornici. "Hrvatski list", 71 (3184), 13. 3. 1930, str. 8.

²⁷ Paul Wiegler bio je njemački spisatelj i urednik i kazališni kritičar mnogih eminentnih novina poput: "Berliner Tageblatt", "Prager Bohemia", "Die Schaubühne". Herbert Jhering (Ihering) bio je njemački dramaturg, redatelj, novinar i kazališni kritičar koji je djelovao u novinama "Die Schaubühne" i "Berliner Börsen Courier".

²⁸ Ernest Dirnbach, *Ruski dekadentizam*. "Hrvatski list", 307 (4851), 6. 11. 1934, str. 7.

dramatičare, mađarske, njemačke, norveške, srpske, hrvatske, slovenske, francuske, ruske i ostale dramatičare i njihova djela s kojima se u trinaest godina djelovanja susretao.

Dirnbachov stav prema dramatičarima je konstantan: zamjera dugačke dijaloge, uporabu karakterno jednakih likova (svi negativni bez ijednog pozitivnog kontrasta što razvoj dramskog sukoba čini gotovo nemogućim), sporost i neprotočnost radnje, nepostojanje razrađenih dramskih sukoba, napetih zapleta, nepostojanje društvene kritike, frivolnosti i nepotrebne vulgarnosti te radnje s preopćenitim karakterima u kojima se publika ne može prepoznati ili s njima identificirati.

Dirnbach često u navodima spominje Sinclaira pa tako u kritici na Krležinu *Ledu* donosi Sinclairovu kritičko-realističku definiciju umjetnosti kojom se često koristi: */.../ umjetnost jest reprodukcija života, onakova kako ga zapaža umjetnik. Ta reprodukcija utječe na druge osobe time, što u njima izaziva promjenu osjećaja, uvjerenja i djelovanja.*²⁹ Kao i kasnije: *Da tog djelovanja nema, vidjelo se konkretno i na premijeri u osječkom kazalištu, gdje je publika sjedjela hladna, izmorena, kao da drijema u mješovitom vlaku na pruzi Osijek – Vrpolje. Rekli smo da je djelo zatajilo u tehničko-dramskom smislu. Može li biti zanimljivo djelo, u kojem nema nijedne pozitivno-aktivne osobe, nijedne antiteze, nijednog afronta protiv negativnih tendencija?*³⁰

S druge strane, otvoreno hvali one koji navedene elemente ostvare: *Suvremeni češki pisac Vilem Werner dao je dojmljivo kazališno djelo, u kojem se pokazao kao vješt izgrađivač scena. Radnja u njegovoj komediji ne stagnira niti jednog časa. Ona stalno proizvire iz sukoba. Ti su sukobi tim interesantniji, što svaki njegov lik nosi drugo obilježje i svaki je na svoj način predstavnik stare, odnosno mlađe generacije.*³¹

3.4. Dirnbach i redatelji

Dirnbach se nije opširnije upuštao u tumačenja i analizu redateljskih postupaka, već je jednostavno izražavao zadovoljstvo kada je mogao zaključiti da je redatelj korektno odradio svoj posao ili otvoreno nezadovoljstvo koje je često izražavao, zbog, prema njegovom mišljenju, krivih redateljskih podjela: *Razumijemo, da je vrlo teško spasiti ovakovu kazališnu radnju, u kojoj su sve figure konstruirane, svi monolozi i dialozi napisani poput kakvog nesređenog feljtona, koji se piše u kavanskoj vrevi, ali baš zato, što je radnja tako konstruirana i prazna, što su osobe tako arealne, trebala se najveća pažnja posvetiti podjeli uloga. Ta je po našem mišljenju provedena skroz pogriješno i u tome je daljni razlog za slab uspjeh predstave.*³² Rijetko Dirnbachovo upuštanje u detaljniju analizu redateljskih postupaka izazivala su iznimno loše napisana djela za koja je tvrdio da ih jedino redatelj može spasiti: *Nigdje se nije vidjelo toliko jasno, koliko je velik i važan režiserov posao kao baš u ovoj komediji tipova i karaktera, koja ne posjeduje u dramskom smislu prave radnje. Tim scenskim konturama trebalo je dati plastičnu kazališnu formu, ideju se trebalo oštrije fiksirati i dati joj tempo, koji je u originalu i suviše kondenziran. Gavella, koji se držao originala, učinio je od ove tehnički primitivne scenske radnje jedno domaće kazališno standard djelo.*³³

²⁹ Ernest Dirnbach, *Povodom izvedbe "Lede" na osječkom kazalištu*. "Hrvatski list", 169 (3282), 22. 6. 1930, str. 15-16.

³⁰ Isto.

³¹ Ernest Dirnbach, "Ljudi na santi". "Hrvatski list", 284 (5478), 13. 10. 1936, str. 11.

³² Ernest Dirnbach, *Premijera "Uspavanke" od Fodora*. "Hrvatski list", 312 (3425), 13. 11. 1930, str. 7.

³³ Ernest Dirnbach, "Rodoljubci na osjećajnoj pozornici". "Hrvatski list", 71 (3184), 13. 3. 1930, str. 8.

3.5. Glumci – pro i kontra

Drugi element kojem Dirnbach posvećuje najviše pažnje su glumci. Govoreći o glumcima Dirnbach se ne libi iskreno oduševljavati upotrebljavajući pridjeve poput *briljantan, divan, genijalan, autentičan* otvoreno se diveći kreacijama */.../ sva divlja, neukročena i pustopašna čud kapetana Siniše, ali u kojem se krio dobar i iskren karakter, našla je efektnog interpreta u gospodinu Jasniću. Topla, meka, kao kristal čista bila je gđica Vujić u ulozi kontese Nere, naglašeni kontrast neobuzdanom ratniku Siniši. Njih dvoje bili su glavni nosioci romantičko – dramskog dojma, koji je ispunio djelo i oni su svoje uloge apsolvirali s velikim uspjehom.*³⁴ Jednako tako, ne libi se kritizirati neuvjerljive glumačke kreacije: *O njihovoj igri nećemo govoriti potanje, jer se vidjelo da ni jedna kreacija nije istakla ozbiljnih pretenzija. Na taj su način svi tipovi prezentirani blijedo, nejasno i potpuno nemisterijozno, a niti su bili doista aktivni.*³⁵ Međutim, prilikom negativnih kritika glumaca često nalazi opravdanje u krivoj podjeli, lošem dramatičaru, bolesti glumaca, pa čak i kada je kritika u potpunosti negativna pokušava u sjećanje čitatelja prizvati prijašnje uloge u kojima su ostvarili iznimne glumačke kreacije: *Ni gđa Tanhofer, iako je igrala u svom “fahu” nije potpuno uspjela. Njezina je sinoćnja kreacija stajala ispod visine prijašnjih, a naročito daleko od uspjeha u “Crkvenom mišu” ili “Jahti”.*³⁶

Upoznat s prilikama u osječkom kazalištu, Dirnbach često pronalazi i olakotne okolnosti za glumce: *Pokazali su se nedostaci, koji prate svako novo djelo, kada se mora silom prilika naučiti za 14 dana*³⁷ ili na primjer: *Mnogo veće priznanje zaslužuje njegova požrtvovnost, koja je omogućila, da se predstava uopće održi. Treba naime znati, da je g. Tanhofer ležao bolestan i da je iz kreveta došao na pozornicu i odigrao fizički napornu ulogu, ne vodeći računa o posljedicama, koje je mogao imati od toga.*³⁸ Dirnbach je blag i prema mladim glumcima koji tek traže prostor afirmacije na sceni pa njihova loša ostvarenja pridodaje iskustvu ili ih opravdava završnom mišlju */.../ svakako se nadamo, da ćemo dopuniji sud o gđi Jovanović moći izreći kod njezine slijedeće kreacije, koja će joj vjerojatno bolje ležati od ove...*³⁹

Element koji ponajviše zamjera glumcima i u kojem im greške ne oprašta je govor. Dirnbach tako često u kritici oštro zamjera uporabu naglasaka i gramatičke nepravilnosti: *Ovom zgodom moramo istaći manu koja se uvriježila u ansambli. Jezik kojim se govori na našoj pozornici daleko je od gramatičke pravilnosti. Svako govori svojim naglaskom. To pogotovo neugodno strši u klasičnim djelima. Kazalište bi trebalo slijedeće sezone potražiti u jezičnim stvarima savjet kojeg profesora hrvatskog jezika, da bi se konačno i jezično pitanje riješilo na način koji će zadovoljiti osječku publiku.*⁴⁰

3.6. Polemike

Otvoreni i direktni Dirnbachovi stavovi dovode ga u sukobe pa se u svojoj karijeri često sukobljavao s profesorima hrvatskog jezika, dramatičarima i redateljima.

³⁴ Ernest Dirnbach, “Grička vještica”. “Hrvatski list”, (6369), 25. 02. 1939, str. 15.

³⁵ Ernest Dirnbach, Sinoćnja premijera “Čarobnjaka” u Narodnom kazalištu. “Hrvatski list”, 18 (3131), 19. 1. 1930, str. 11.

³⁶ Ernest Dirnbach, Premijera “Uspavanke” od Fodora. “Hrvatski list”, 312 (3425), 13. 11. 1930, str. 7.

³⁷ Ernest Dirnbach, Početak kazališne sezone u Osijeku. “Hrvatski list”, 79 (4623), 20. 3. 1934, str. 7.

³⁸ Ernest Dirnbach, Obnova kazališne sezone u Osijeku. “Hrvatski list”, 298 (4483), 28. 10. 1933, str. 7.

³⁹ Ernest Dirnbach, Premijera drame “Kuća žena”. “Hrvatski list”, 321 (3434), 22. 11. 1930, str. 7.

⁴⁰ Ernest Dirnbach, “Spletka i ljubav”. “Hrvatski list”, 65 (4969), 5. 3. 1935, str. 10-11.

3.6.1. U obranu hrvatskog jezika

Po pitanju jezika Dirnbach često ustaje u obranu duha hrvatskog jezika protiveći se posuđenicama i germanističkim rečeničnim strukturama *././ treba prigovoriti prijevodu djela koji ne odgovara duhu hrvatskog jezika.*⁴¹ Jezične nepravilnosti i nespretnosti tako često oštro osuđuje u svojim kritikama: *Ovom zgodom moramo opet prigovoriti, strašnom jeziku kojim se govori u našem kazalištu. Otkad mi govorimo: "budite spokojni", ili "stojim vam dobar" i.t.d. Ne znamo kakav je to jezik, ali znademo da se tako nikada prije nije govorilo u osječkom kazalištu, jer se pazilo, da jezik ostane u skladu s književnom čistoćom. Prijevod se toga djela čini, kao da potječe od čovjeka, koji baš nije na čistu s pojmovima gramatike i narječja. Tom zlu trebalo bi jednom stati na kraj, te ako se nikako drugačije ne može, neka se pozove u pomoć za dramaturga profesor hrvatskog jezika.*⁴²

Rezultat toga su i polemike u novinama sa stanovitim Jakovom Atijasom, s osječke realne gimnazije, kojemu na cijeloj stranici novina objašnjava pogreške u prijevodu: *././ Bez obzira na to, što je g. prof. Atijas, makar s univerzitetskom naobrazbom, u jednu jedinu, inače vrlo nespretno stiliziranu rečenicu, natovarilo niz pogrešaka, htio bih samo reći to, da sam bio u priličnoj zabuni, dok nisam konačno pogodio njegovo mjesto rođenja. S obzirom na ono "pravilno" i "književno" psovanje ulične "derladi" došao sam do zaključka da je g. prof. Atijas mogao ugledati svijetlo ovog svijeta jedino u Čačku, Nišu ili Skoplju, pa su mi stoga i mnogo jasnije "čaršijade" koje se provlače u njegove prijevode. Učeni g. prevodilac ne zna nadalje ni to, da ne valja upotrebljavati riječi "ubjedenje", jer su to posve nepotrebni rusizmi, za koje imamo posve dobre izričaje "uvjerenje". Pa i to, da ne valja svagdje upotrebljavati participe, našem je jezikoslovcu nepoznata stvar. Osim toga su u rukopisu mnogi složeni prilozii pisani rastavljeno, a treba ih pisati zajedno, što svako đaće mora znati, pa se tako i adverbii "nalijevo" i "nadesno" pišu zajedno, o čemu se gospodin profesor, također može uvjeriti ako pogleda u Boranićev pravopis...⁴³*

3.6.2. Sukob s Krležom

Najpoznatiji javni sukob vezan je uz kritiku djela Miroslava Krleže, u kojima ga je Dirnbach kritizirao povodom sljedećih izvedbi: 18. studenog 1929. *Gospoda Glembajevi*, 22. rujna 1930. *Leda*, 9. studenog 1933. *Gospoda Glembajevi*, 16. studenog 1933. *U agoniji*, te 14. siječnja 1937. *U Logoru*, a na što je Krleža oštro odgovorio u svojim polemičkim spisima *Moj obračun s njima*.⁴⁴ Dirnbachov sukob s Krležom⁴⁵ teško je razlučiti bez sagledavanja tadašnje društveno

⁴¹ Ernest Dirnbach, "Karijera Joška Pučika" od Ivana Stodole. "Hrvatski list", 269 (4813), 30. 9. 1934, str. 21.

⁴² Ernest Dirnbach, "Privremena sloboda". "Hrvatski list", 85 (4989), 26. 3. 1935, str. 10.

⁴³ Jezikoslovna smrt jednog profesora. "Hrvatski list", 342 (5936), 12. 12. 1937, str. 12.

⁴⁴ Krležini spisi nastali su kao reakcija na napade kazališne kritike nakon izvedbe *Gospode Glembajevih*. U spisima Krleža žestoko odgovara svojim napadačima komentirajući njihovu kompetentnost, a posebnu pažnju posvetio je procjeni hrvatske kazališne kritike o kojoj kaže: *Kaže li naš kazališni kritičar da na sceni umire tenor, ne umire tenor, nego alt. Govore li oni da je između glumaca i publike bilo kontakta, onda ga nije bilo. Ako su u jednoj rečenici našampali da je nešto apstraktno, u drugoj za tu istu pojavu tvrde da je realna. Ako kažu za jednog književnika da mu posao ne vrijedi, pod vlastitim potpisom pišu o tom istom licu obratno. Oni odriču međunarodno značenje događajima nesumnjivo međunarodnim, a za prvorazredne uloge pišu da ne vrijede ništa. Dramama, koje su izvan sumnje uspjele, odriču uspjeh, a o komadima, koji su potpuno propali, javljaju da ih je publika slušala s odobravanjem. Ako navode godine, te su godine krive, ako citiraju događaje, ti su se dogodili obratno, ako prešampavaju stihove ili strana imena, sve je to nepouzđano i vrvi stvarnim i štamparskim pogreškama. Ako je netko reakcionar, tvrde za njega da je buntovan, a ako je netko književno vrijedan, oni mu odriču kvalitetu... Vidi: Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*. Oslobođenje, Sarajevo 1983, str. 149.*

⁴⁵ Krleža je u djelu *Moj obračun s njima* nekoliko stranica posvetio i kritici Ernesta Dirnbacha na izvedbu *Gospode Glembajevih* u Osijeku 1929, pri čemu Dirnbacha naziva *socijalističkim estetom, marksistom u uredništvu Hrvat-*

- političke situacije, Krležine poetike, osječkih *reakcionističko – malograđanskih* svjetonazora pojedinaca, zakulisnih igara u politici i kazalištu te mnogih drugih elemenata. Osim toga, radi se o pet kritika koje su evidentno okarakterizirane Dirnbachovim ideološkim uvjerenjima i koje se izdvajaju iz autorove opće poetike. Ideja vodilja ovog rada je procjena vrijednosti kazališne kritike i djelovanja Dirnbacha kroz cjelokupni trinaestogodišnji opus, pa će opširnije bavljenje Krležom i Dirnbachom – izdvojenim ekscesima – biti ostavljeno za neku drugu priliku.⁴⁶

3.6.3. U obranu kazališta

Dirnbach u svojim kritikama često iskazuje još jednu pozitivnu karakteristiku – svakom prilikom staje u obranu ugleda, očuvanja morala i edukativne uloge kazališta. Tako povodom izvedbe *Prijatelj Bongarescu*, A. de Herca, francusko-rumunjskog pisca, Dirnbach oštro kritizira upravu kazališta zbog odabira djela koje počiva isključivo na frivolnostima i pornografskim tendencijama. Nadalje upozorava na ulogu kazališta kao državne i prosvjetne ustanove koja ima odgovornost prema svojoj publici i sadržaju koji joj se prikazuje: *Komedije vrsti "Prijatelj Bongarescu" daju se obično na privatnim kazalištima, gdje vlasnik nema drugog cilja, nego da pogoduje instinktima publike, koja voli frivolne predstave. Međutim to što mogu privatna kazališta, ne smiju državna, koja trebaju imati karakter prosvjetne ustanove. Ako se dopusti, da se na ovaj način iskrivi pravilan smisao kazališne politike, tada će publika postepeno počinjati zaboravljati na dužno poštovanje, koje je dosad uvijek iskazivala kazališnoj umjetnosti.*⁴⁷

Nastavljajući u istom tonu kroz sve godine djelovanja, ne propušta naglasiti ako je izvedba moralno upitna i nepodobna za mlađu publiku, zazivajući konstantno odgojnu misiju kazališta. Još jedan primjer je izvedba *Dama sa zelenim rukavicama* od Renéa Fauchoisa iz 1938, gdje navodi: *Na svaki način trebalo bi se staviti na kazališni plakat, da djelo nije za mladež. Mislimo, da ne činimo krivo, ako kažemo da djelo nije spretno izabrano, jer su u njemu posve zatajile moralne, etičke i literarne vrijednote. Zar se zaboravilo, da kazalište ima i svoju odgojnu misiju?*⁴⁸

4. ZAKLJUČAK

Kvaliteta djelovanja Ernesta Dirnbacha koja proizlazi iz ove procjene temelji se na nekoliko činjenica: djeluje kao glavni dramsko-kazališni kritičar u osječkom "Hrvatskom listu" u vrijeme njegova vrhunca kada ga se sadržajem i kakvoćom stavlja rame uz rame zagrebačkim listovima; objavljuje zavidan broj članaka na kojima se ovo istraživanje temeljilo; strukturira kritiku i prilagođava ju šarolikom čitateljstvu koristeći analitičko deskriptivne metode koje zatim za čitatelje sintetizira; uspješno kombinira novinarsko- obavještajni pristup s kazališno-teorijskim, zadržavajući svoju poziciju i pažnju čitatelja trinaest godina.

skog lista i negira njegove načelne, idejne i umjetničke kvalifikacije. Vidi: Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*. Oslobođenje, Sarajevo 1983, str. 33.

⁴⁶ Osim samog Krleže, sukobom Dirnbacha i Krleže bavio se i dr. Dragan Mucić u djelima *Krleža i Osijek*, Pedagoški fakultet; Štampa, Osijek, 1979, i u svom doktorskom radu obranjenom 27. 10. 1970. *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku od osnutka 1907. do Drugog svjetskog rata 1941.*, koji je posthumno objavljen kao knjiga pod naslovom *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907 – 1941*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek; Filozofski fakultet u Osijeku; Grafika, Osijek, 2010.

⁴⁷ Ernest Dirnbach, *Prijatelj Bongarescu*. "Hrvatski list", 349 (4893), 18. 12. 1934, str. 10.

⁴⁸ Ernest Dirnbach, *Dama sa zelenim rukavicama*. "Hrvatski list", 88 (6041), 29. 3. 1938, str. 14.

Ovaj formalni dio Dirnbach upotpunjava i sadržajnim: komparativno-deskriptivnom analizom dramatičara i djela kroz kontekstualizaciju vremena i društva; referencama na povijest drame i kazališta od antike; citiranjem istaknutih teoretičara i dramatičara te zahtijevanjem promišljenih i razrađenih dramskih struktura. Kada se svemu tome doda konstanta stava, zajedno sa zaštitničkim stavom prema glumcima i kazalištu općenito, te borba za očuvanje ugleda i funkcije kazališta kao odgojne ustanove u kojoj se mora promišljati o uporabi hrvatskog jezika, cjelovita osobnost Ernesta Dirnbacha kao savjesnog i odgovornog kazališnog kritičara koji slijedi tipologiju kritike svog doba, zaokružena je. Dirnbachovo kazališno kritičko djelovanje tako predstavlja bogato povijesno-dokumentarističko svjedočanstvo koje upotpunjuju sliku o osječkom kazalištu između 1929. i 1941. godine.

5. BIBLIOGRAFIJA

5.1. Izvori istraživanja: Kronološki popis novinskih članaka Ernesta Dirnbacha, "Hrvatski list", 1929-1941.

5.1.1. "Hrvatski list" 1929.

1. "Josip Kulundžić". "Hrvatski list", 54 (2808), 23. 2. 1929, str. 4.
2. *U osječkim barakama*. "Hrvatski list", 69 (2823), 10. 3. 1929, str. 12.
3. *Osijek u doba gigola i lažnog artizma*. "Hrvatski list", 88 (2842), 31. 3. 1929, str. 17.
4. *Noću kroz današnji Beograd*. "Hrvatski list", 136 (2890), 19. 5. 1929, str. 16.
5. *Miroslav Krleža na osječkoj pozornici*. "Hrvatski list", 318 (3072), 18. 11. 1929, str. 2.

5.1.2. "Hrvatski list" 1930.

1. *Sinoćnje prvo gostovanje Hudožestvenika*. "Hrvatski list", 12 (3125), 13. 1. 1930, str. 3.
2. *Sinoćnja predstava "Ženidbe" u izvedbi Hudožestvenika*. "Hrvatski list", 13 (3126), 14. 1. 1930, str. 6.
3. *Sinoćnja posljednja predstava Hudožestvenika*. "Hrvatski list", 14 (3127), 15. 01. 1930, str. 7.
4. *Sinoćnja premijera "Čarobnjaka" u Narodnom kazalištu*. "Hrvatski list", 18 (3131), 19. 1. 1930., str. 11.
5. *Sinoćnja premijera operete "Tri djevojčice"*. "Hrvatski list", 21 (3134), 22. 1. 1930, str. 7.
6. *Sinoćnja gostovanje "Plave ptice"*. "Hrvatski list", 25 (3138), 26. 1. 1930, str. 11.
7. *Sinoćnja premijera "Misterijoznog Kamića"*. "Hrvatski list", 28 (3141), 29. 1. 1930. str. 7.
8. *Sinoćnja premijera komedije "3:1" od Pecije Petrovića*. "Hrvatski list", 32 (3145), 2. 2. 1930, str. 11.
9. *Osječka književna produkcija*. "Hrvatski list", 39 (3152), 9. 2. 1930, str. 7.
10. *Sinoćnja jubilarna proslava gdje Anđe Ačimović*. "Hrvatski list", 39 (3152), 9. 2. 1930, str. 10.
11. *Sinoćnje prvo gostovanje bavarskog kazališta iz Tegernseea*. "Hrvatski list", 67 (3180), 09. 03. 1930, str. 9.
12. *Sinoćnje posljednje gostovanje bavarskog kazališta iz Tegernseea*. "Hrvatski list", 68 (3181), 10. 3. 1930, str. 3.

13. *“Rodoljubci” na osječkoj pozornici.* “Hrvatski list”, 71 (3184), 13. 3. 1930, str. 8.
14. *Sinoćnje gostovanje bavarskog kazališta iz Tegernseea.* “Hrvatski list”, 72 (3185), 14. 3. 1930, str. 6.
15. *Vrlo uspjelo gostovanje u Narodnom kazalištu.* “Hrvatski list”, 79 (3192), 20. 3. 1930, str. 8.
16. *Shakespeare u novoj inscenaciji na osječkoj pozornici.* “Hrvatski list”, 90 (3203), 31. 3. 1930, str. 3.
17. *Sinoćnje prvo gostovanje jevrejskog kazališta iz Wilne.* “Hrvatski list”, 97 (3210), 7. 4. 1930, str. 3.
18. *Sinoćnje treće gostovanje jevrejskog kazališta iz Wilne.* “Hrvatski list”, 99 (3212), 9. 4. 1930, str. 7.
19. *Na koji bi se način moglo riješiti pitanje kazališne zgrade u Osijeku.* “Hrvatski list”, 109 (3222), 20. 4. 1930, str. 9.
20. *“Rattler u dansingu”.* “Hrvatski list”, 109 (3222), 20. 4. 1930, str. 21.
21. *Prva predstava američke jevrejske operete.* “Hrvatski list”, 141 (3254), 24. 5. 1930, str. 9.
22. *Drugo gostovanje američke jevrejske operete.* “Hrvatski list”, 142 (3255), 25. 5. 1930, str. 15.
23. *Četvrto gostovanje američke jevrejske operete.* “Hrvatski list”, 144 (3257), 27. 5. 1930, str. 6.
24. *Povodom izvedbe “Lede” na osječkom kazalištu.* “Hrvatski list”, 169 (3282), 22. 6. 1930, str. 15-16.
25. *Nikola pl. Faller.* “Hrvatski list”, 176 (3289), 29. 6. 1930, str. 4.
26. *Velik uspjeh mladog osječkog umjetnika u Parizu.* “Hrvatski list”, 246 (3359), 7. 9. 1930, str. 12.
27. *Dionizij u Parizu.* “Hrvatski list”, 253 (3366), 14. 9. 1930, str. 7.
28. *Gostovanje Wiener Schauspieler Ensemblea.* “Hrvatski list”, 293 (3406), 24. 10. 1930, str. 7.
29. *Početak kazališne sezone u Osijeku.* “Hrvatski list”, 305 (3418), 6. 11. 1930, str. 7.
30. *Premijera “Uspavanke” od Fodora.* “Hrvatski list”, 312 (3425), 13. 11. 1930, str. 7.
31. *Premijera drame “Kuća žena”.* “Hrvatski list”, 321 (3434), 22. 11. 1930, str. 7.
32. *“Kvadratura kruga” na osječkoj pozornici.* “Hrvatski list”, 326 (3439), 27. 11. 1930, str. 9.
33. *Premijera “Komedije s biserom”.* “Hrvatski list”, 342 (3455), 15. 12. 1930, str. 3.

5.1.3. “Hrvatski list” 1931.

1. *Premijera domaćih komedija u kazalištu.* “Hrvatski list”, 3 (3472), 3. 1. 1931, str. 7.
2. *Gostovanje “Plave ptice” u kazalištu.* “Hrvatski list”, 5 (3474), 5. 1. 1931, str. 4.
3. *Vrlo uspješna premijera “Fanny i njezina posluga”.* “Hrvatski list”, 24 (3493), 23. 1. 1931, str. 8.
4. *Premijera interesantne američke komedije na osječkoj pozornici.* “Hrvatski list”, 30 (3499), 29. 1. 1931, str. 10.
5. *Gostovanje japanskog kazališta iz Tokia.* “Hrvatski list”, 67 (3536), 8. 3. 1931, str. 14.
6. *Gostovanje Olge Čehov u Osijeku.* “Hrvatski list”, 99 (3568), 11. 4. 1931, str. 5.
7. *Chaplinov tonfilm “Velegradska svijetla” u Osijeku.* “Hrvatski list”, 135 (3604), 18. 5. 1931, str. 4.

8. *Cannes i Monte Carlo biserje francuske rivijere*. "Hrvatski list", 265 (3734), 27. 9. 1931, str. 5-6.
9. *O Dobriši Cesariću*. "Hrvatski list", 314 (3783), 15. 11. 1931, str. 18.
10. *Jubilej u odsutnosti jubilarca*. "Hrvatski list", 353 (3822), 25. 12. 1931, str. 13.

5.1.4. "Hrvatski list" 1932.

1. *Interesantna ali zanemarena umjetnička izložba*. "Hrvatski list", 35 (3861), 4. 2. 1932, str. 3.
2. *Goethe i Napoleon*. "Hrvatski list", 80 (3906), 20. 3. 1932, str. 8.
3. *Izložba slika "Kluba likovnih umjetnica u Zagrebu"* "Hrvatski list", 86 (3912), 27. 3. 1932, str. 3.
4. *Wilhelm Busch*. "Hrvatski list", 105 (3931), 17. 4. 1932, str. 17.
5. *Gostovanje trupe dra Baratova*. "Hrvatski list", 150 (3976), 3. 6. 1932, str. 7.
6. *Gerhart Hauptmann*. "Hrvatski list", 317 (4143), 17. 11. 1932, str. 6.
7. *John Galsworthy*. "Hrvatski list", 320 (4146), 20. 11. 1932, str. 7.
8. *Björnsterne Björnson borac za seljačka prava*. "Hrvatski list", 341 (4167), 11. 12. 1932, str. 7.
9. *Hoće li Osječani dočekati i treći Božić bez kazališta*. "Hrvatski list", 354 (4179), 25. 12. 1932, str. 43.

5.1.5. "Hrvatski list" 1933.

1. *Verdi i Wagner*. "Hrvatski list", 50 (4235), 19. 2. 1933, str. 7.
2. *Aca Gavrilović*. "Hrvatski list", 80 (4265), 21. 3. 1933, str. 3.
3. *Plesna večer Rod Rifflera*. "Hrvatski list", 97 (4282), 7. 4. 1933, str. 6.
4. *Majstorsko djelo zaboravljenog osječkog slikara*. "Hrvatski list", 105 (4290), 16. 4. 1933, str. 17.
5. *Tragedija zadnje francuske kraljice*. "Hrvatski list", 165 (4350), 18. 6. 1933, str. 5.
6. *U regionima vječnog snijega i leda*. "Hrvatski list", 208 (4393), 30. 7. 1933, str. 6-7.
7. *Knjiga jedne osječke spisateljice*. "Hrvatski list", 243 (4428), 3. 9. 1933, str. 18.
8. *Adolf Waldinger*. "Hrvatski list", 250 (4435), 10. 9. 1933, str. 5-6.
9. *Jedna neoficijelna izložba slika*. "Hrvatski list", 292 (4477), 22. 10. 1933, str. 13.
10. *Gostovanje Dele Lipinskaje*. "Hrvatski list", 295 (4480), 25. 10. 1933, str. 7.
11. *Obnova kazališne sezone u Osijeku*. "Hrvatski list", 298 (4483), 28. 10. 1933, str. 7.
12. *"Volpone" od Ben Jonsona*, "Hrvatski list", 300. (4485.), 30.10.1933., str. 4.
13. *Gerhard Hauptmann: "Pred zalaskom sunca"*. "Hrvatski list", 303 (4488), 2. 11. 1933, str. 4.
14. *Krleža: "Gospoda Glembajevi"*. "Hrvatski list", 310 (4495), 9. 11. 1933, str. 8.
15. *"Dobra Vila" od Franje Molnara*. "Hrvatski list", 311 (4496), 10. 11. 1933, str. 7.
16. *Klaubundov "XYZ"*. "Hrvatski list", 312 (4497), 11. 11. 1933, str. 7.
17. *"U agoniji" od Miroslava Krleže*. "Hrvatski list", 317 (4502), 16. 11. 1933, str. 7.
18. *Slučaj filmskog glumca Maksa Lande*. "Hrvatski list", 320 (4505), 19. 11. 1933, str. 18.
19. *Dvije premijere u kazalištu*. "Hrvatski list", 322 (4507), 21. 11. 1933, str. 5.

5.1.6. "Hrvatski list" 1934.

1. *Smrt Jakoba Wassermanna*. "Hrvatski list", 7 (4551), 7. 1. 1934, str. 6.

2. *Gostovanje Aleksandra Moissia u Osijeku*. "Hrvatski list", 18 (4562), 18. 1. 1934, str. 7.
3. *Odlična knjiga novela*. "Hrvatski list", 35 (4579), 4. 2. 1934, str. 7.
4. *Gostovanje zagrebačke operete*. "Hrvatski list", 37 (4581), 6. 2. 1934, str. 7.
5. *Početak kazališne sezone u Osijeku*. "Hrvatski list", 79 (4623), 20. 3. 1934, str. 7.
6. "*Uzrok*" od Leonharda Franka. "Hrvatski list", 100 (4644), 12. 4. 1934, str. 8-9.
7. "*Intimnosti*". "Hrvatski list", 102 (4646), 14. 4. 1934, str. 7.
8. "*Edip*" od Sofokla. "Hrvatski list", 107 (4651), 19. 4. 1934, str. 10.
9. "*Monikin slučaj*". "Hrvatski list", 109 (4653), 21. 4. 1934, str. 7.
10. *Strindbergov "Otac"*. "Hrvatski list", 114 (4658), 26. 4. 1934, str. 5.
11. "*Četvrtak, 17. travnja*". "Hrvatski list", 116 (4660), 28. 4. 1934, str. 7.
12. "*Tripud Margareta*". "Hrvatski list", 118 (4662), 30. 4. 1934, str. 4.
13. "*Gospodica*". "Hrvatski list", 122 (4666), 5. 5. 1934, str. 7-8.
14. *Ekspressionistička drama*. "Hrvatski list", 127 (4671), 10. 5. 1934, str. 11.
15. "*Kučevalasnici*" od Bernarda Shawa. "Hrvatski list", 134 (4678), 17. 5. 1934, str. 5.
16. *Jedna reprezentativna predstava u kazalištu*. "Hrvatski list", 136 (4680), 19. 5. 1934, str. 7.
17. *Izložba likovne sekcije u Osijeku*. "Hrvatski list", 138 (4682), 22. 5. 1934, str. 8.
18. "*Topaz*" od Marcela Pagnola. "Hrvatski list", 147 (4691), 31. 5. 1934, str. 8.
19. *Premijera domaće drame*. "Hrvatski list", 156 (4700), 9. 6. 1934, str. 7.
20. *Begovićeva drama "Bez trećega"*. "Hrvatski list", 161 (4705), 14. 6. 1934, str. 5.
21. *Početak kazališne sezone u Osijeku*. "Hrvatski list", 256 (4800), 17. 9. 1934, str. 4.
22. "*Karijera Joška Pučika*" od Ivana Stodole. "Hrvatski list", 269 (4813), 30. 9. 1934, str. 21.
23. "*Koštana*". "Hrvatski list", 275 (4819), 6. 10. 1934, str. 7.
24. "*Knez Ivo od Semberije*". "Hrvatski list", 299 (4843), 29. 10. 1934, str. 4.
25. "*Liječnik u dilemi*". "Hrvatski list", 303 (4847), 2. 11. 1934, str. 3-4.
26. *Ruski dekadentizam*. "Hrvatski list", 307 (4851), 6. 11. 1934, str. 7.
27. *Ibsenova "Divlja patka"*. "Hrvatski list", 313 (4857), 12. 11. 1934, str. 3-4.
28. *Komedija "Ožalošćena porodica"*. "Hrvatski list", 331 (4875), 30. 11. 1934, str. 7.
29. "*Prijatelj Bongarescu*". "Hrvatski list", 349 (4893), 18. 12. 1934, str. 10.
30. "*Marije*" od Marcela Pagnola. "Hrvatski list", 355 (4899), 25. 12. 1934, str. 5.

5.1.7. "Hrvatski list" 1935.

1. "*Kristijano između neba i pakla*". "Hrvatski list", 22 (4926), 21. 1. 1935, str. 3-4.
2. "*Ja te varam jer te ljubim*". "Hrvatski list", 23 (4927), 22. 1. 1935, str. 11.
3. "*Tuđe dijete*". "Hrvatski list", 36 (4940), 4. 2. 1935, str. 4.
4. "*Veseli pastiri*". "Hrvatski list", 43 (4947), 11. 2. 1935, str. 4.
5. "*Profesor Žič*". "Hrvatski list", 51 (4955), 19. 2. 1935, str. 10-11.
6. "*Spletka i ljubav*". "Hrvatski list", 65 (4969), 5. 3. 1935, str. 10-11.
7. "*Privremena sloboda*". "Hrvatski list", 85 (4989), 26. 3. 1935, str. 10.
8. *Početak kazališne sezone*. "Hrvatski list", 253 (5155), 23. 9. 1935, str. 4.
9. "*Milijun muka*" od Valentina Katajeva. "Hrvatski list", 263 (5163), 3. 10. 1935, str. 8.
10. "*A.G.M.*". "Hrvatski list", 264 (5166), 4. 10. 1935, str. 7.
11. "*Oslobođenje Koste Šljuke*". "Hrvatski list", 279 (5181), 19. 10. 1935, str. 9.
12. *Nušićev "Ujež"*. "Hrvatski list", 281 (5183), 21. 10. 1935, str. 4.
13. "*Fatalno pismo*". "Hrvatski list", 295 (5198), 5. 11. 1935, str. 11.
14. *Likovna umjetnost u Osijeku*. "Hrvatski list", 299 (5202), 9. 11. 1935, str. 10.

15. "Strah od vjernosti". "Hrvatski list", 305 (5208), 15. 11. 1935, str. 10-11.
16. "Gospodar milijuna". "Hrvatski list", 317 (5220), 25. 11. 1935, str. 4.
17. "Konto X". "Hrvatski list", 323 (5226), 1. 12. 1935, str. 16.
18. *Debut u "Cirkuskoj princezi"*. "Hrvatski list", 329 (5232), 7. 12. 1935, str. 11.
19. "Ridokosa". "Hrvatski list", 338 (5241), 16. 12. 1935, str. 4.
20. *Osječanin – najbolji glumac Njemačke*. "Hrvatski list", 344 (5247), 22. 12. 1935, str. 13-14.
21. "Nema Boga – ima Boga". "Hrvatski list", 351 (5254), 31. 12. 1935, str. 11.

5.1.8. "Hrvatski list" 1936.

1. *Kalmanova opereta "Sylvia"*. "Hrvatski list", 12 (5266), 13. 1. 1936, str. 3.
2. *Gostovanje gospodina Tita Strozia*. "Hrvatski list", 51 (5305), 21. 2. 1936, str. 10.
3. *Shakespeareov "Hamlet"*. "Hrvatski list", 62 (5316), 3. 3. 1936, str. 7.
4. *Premijere u kazalištu*. "Hrvatski list", 70 (5324), 10. 3. 1936, str. 10.
5. "Brak s ograničenim jamstvom". "Hrvatski list", 77 (5331), 17. 3. 1936, str. 10.
6. *Proslava gospodina Toše Stojkovića*. "Hrvatski list", 96 (5350), 5. 4. 1936, str. 15-16.
7. *Početak kazališne sezone*. "Hrvatski list", 254 (5448), 14. 9. 1936, str. 8.
8. *Novi nastupi u "Sylvii"*. "Hrvatski list", 260 (5454), 19. 9. 1936, str. 10.
9. "Celjski grofovi". "Hrvatski list", 274 (5468), 3. 10. 1936, str. 11.
10. "Zemlja smiješka". "Hrvatski list", 277 (5471), 3. 10. 1936, str. 11.
11. "Nobelova nagrada". "Hrvatski list", 279 (5473), 8. 10. 1936, str. 10.
12. "Ljudi na santi". "Hrvatski list", 284 (5478), 13. 10. 1936, str. 11.
13. "Fajfka Petržel". "Hrvatski list", 305 (5499), 3. 11. 1936, str. 11.
14. *Premijera Nušićeva djela "Dr."*. "Hrvatski list", 312 (5506), 10. 11. 1936, str. 12.
15. "Vesela udovica". "Hrvatski list", 319 (5513), 17. 11. 1936, str. 11.
16. "Krug kredom". "Hrvatski list", 323 (5517), 21. 11. 1936, str. 11.
17. "Čovjek pod mostom". "Hrvatski list", 333 (5527), 1. 12. 1936, str. 11.
18. "Ured za ženidbu". "Hrvatski list", 347 (5541), 15. 12. 1936, str. 11.

5.1.9. "Hrvatski list" 1937.

1. *Miroslav Krleža na osječkoj sceni*. "Hrvatski list", 14 (5569), 14. 1. 1937, str. 14-15.
2. *Gostovanje gđe Mimi Balkanske*. "Hrvatski list", 33 (5588), 2. 2. 1937, str. 11.
3. *Drugo gostovanje gđe Balkanske*. "Hrvatski list", 35 (5590), 4. 2. 1937, str. 14.
4. *Domaća premijera na osječkoj sceni*. "Hrvatski list", 40 (5595), 9. 2. 1937, str. 11.
5. *Aleksandar S. Puškin*. "Hrvatski list", 42 (5597), 11. 2. 1937, str. 8.
6. *Beč demonstrira....* "Hrvatski list", 57 (5612), 26. 2. 1937, str. 7.
7. "Nepoznata djevojka". "Hrvatski list", 61 (5616), 2. 3. 1937, str. 16.
8. *Proslava Đuke Trbuhovića*. "Hrvatski list", 65 (5620), 6. 3. 1937, str. 9.
9. "Dva tuceta crvenih ruža". "Hrvatski list", 75 (5630), 16. 3. 1937, str. 15.
10. "Viktorija" na osječkoj sceni. "Hrvatski list", 94 (5649), 6. 4. 1937, str. 14.
11. *Jubilarna proslava gospodina Stjepana Dobrića*. "Hrvatski list", 97 (5652), 9. 4. 1937, str. 9.
12. "Ferdinand". "Hrvatski list", 101 (5656), 13. 4. 1937, str. 15.
13. *Članovi zagrebačke drame u Osijeku*. "Hrvatski list", 187 (5742), 9. 7. 1937, str. 10.
14. *Gostovanje zagrebačke drame*. "Hrvatski list", 188 (5743), 10. 7. 1937, str. 14.
15. *Početak kazališne sezone*. "Hrvatski list", 253 (5847), 13. 9. 1937, str. 8.

16. "Sluga dvaju gospodara". "Hrvatski list", 275 (5869), 5. 10. 1937, str. 16.
17. "Lako muškarcima". "Hrvatski list", 278 (5872), 8. 10. 1937, str. 12.
18. "Lijepa Jelena" od Offenbacha. "Hrvatski list", 282 (5876), 19. 10. 1937, str. 15.
19. "Djevojka iz bolje kuće". "Hrvatski list", 285 (5879), 15. 10. 1937, str. 12.
20. "Tripot otac". "Hrvatski list", 296 (5890), 26. 10. 1937, str. 16.
21. *Povodom subotnje premijere tragedije "Otelo" izvedene u režiji gospodina Tomašića.* "Hrvatski list", 303 (5897), 3. 11. 1937, str. 10-11.
22. "Matura". "Hrvatski list", 320 (5914), 20. 11. 1937, str. 16.
23. "Pokojnik". "Hrvatski list", 330 (5924), 30. 11. 1937, str. 7-8.
24. "Grofica Marica". "Hrvatski list", 342 (5936), 12. 12. 1937, str. 10.
25. *Jezikoslovna smrt jednog profesora.* "Hrvatski list", 342 (5936), 12. 12. 1937, str. 12.
26. *Tragikomičan slučaj profesora Atijasa.* "Hrvatski list", 345 (5939), 15. 12. 1937, str. 10.
27. *Zagorka na osječkoj sceni.* "Hrvatski list", 351 (5945), 21. 12. 1937, str. 14.

5.1.10. "Hrvatski list" 1938.

1. *Djelo koje se nije trebalo prikazati.* "Hrvatski list", 2 (5955), 3. 1. 1938, str. 4.
2. "Noćna smotra". "Hrvatski list", 17 (5970), 18. 1. 1938, str. 14.
3. *Gostovanje g. A.V. Beka.* "Hrvatski list", 24 (5977), 25. 1. 1938, str. 15.
4. "Jean". "Hrvatski list", 28 (5981), 29. 1. 1938, str. 15.
5. "Havajski cvijet". "Hrvatski list", 33 (5986), 3. 2. 1938, str. 15.
6. "Kontušovka". "Hrvatski list", 45 (5998), 15. 2. 1938, str. 16.
7. *Dvadesetipetgodišnjica Vatroslava Hladića.* "Hrvatski list", 63 (6016), 5. 3. 1938, str. 13.
8. "Dama sa zelenim rukavicama". "Hrvatski list", 88 (6041), 29. 3. 1938, str. 14.
9. "Tri seoska sveca". "Hrvatski list", 97 (6050), 7. 4. 1938, str. 14.
10. *Gostovanje "Detske teatralne škole iz Sofije."* "Hrvatski list", 115 (6068), 27. 4. 1938, str. 15.
11. "Održni plivač". "Hrvatski list", 118 (6071), 30. 4. 1938, str. 15.
12. *Gostovanje Kooperativnog kazališta iz Sofije.* "Hrvatski list", 131 (6084), 14. 5. 1938, str. 15.
13. *Početak nove kazališne sezone.* "Hrvatski list", 274 (6226), 3. 10. 1938, str. 7.
14. "Barun Trenk". "Hrvatski list", 275 (6227), 4. 10. 1938, str. 16.
15. "Trideset sekundi ljubavi". "Hrvatski list", 281 (6233), 10. 10. 1938, str. 7.
16. "Ženidba sa zaprekama". "Hrvatski list", 293 (6245), 22. 10. 1938, str. 15.
17. "Nema slučajnosti". "Hrvatski list", 317 (6269), 15. 11. 1938, str. 15.
18. "Napoleon prvi". "Hrvatski list", 338 (6290), 6. 12. 1938, str. 15.

5.1.11. "Hrvatski list" 1939.

1. "Evo sreće". "Hrvatski list", 10 (6323), 10. 1. 1939, str. 15.
2. "Peč". "Hrvatski list", 24 (6337), 24. 1. 1939, str. 15.
3. "Mala Floramyje". "Hrvatski list", 28 (6341), 28. 1. 1939, str. 15.
4. "Grička vještica". "Hrvatski list", 56 (6369), 25. 2. 1939, str. 15.
5. *Proslava g. Ace Gavrilovića.* "Hrvatski list", 72 (6387), 14. 3. 1939, str. 15.
6. "Na zelenoj livadi". "Hrvatski list", 94 (6409), 4. 4. 1939, str. 15.
7. "U pozadini". "Hrvatski list", 120 (6435), 3. 5. 1939, str. 14.
8. *Gostovanje ukrajinskog kazališta.* "Hrvatski list", 166 (6481), 19. 6. 1939, str. 8.
9. *Izložba slika Vladimira Filakovca.* "Hrvatski list", 181 (6496), 4. 7. 1939, str. 14.

10. *Početak kazališne sezone*. "Hrvatski list", 296 (6611), 3. 10. 1939, str. 16-17.
11. "Broj 72". "Hrvatski list", 333 (6648), 17. 10. 1939, str. 15.
12. "Đavo". "Hrvatski list", 338 (6653), 14. 11. 1939, str. 17.
13. "Umjetnici". "Hrvatski list", 359 (6674), 5. 12. 1939, str. 17.
14. *Praizvedba operete "Terpsihora"*. "Hrvatski list", 373 (6688), 19. 12. 1939, str. 15.

5.1.12. "Hrvatski list" 1940.

1. *Izložba slika Ivana Heila*. "Hrvatski list", 3 (6701), 4. 1. 1940, str. 14.
2. "Neobičan čovjek". "Hrvatski list", 15 (6713), 16. 1. 1940, str. 17.
3. "Salomino rođenje". "Hrvatski list", 19 (6717), 20. 1. 1940, str. 17.
4. "Čaša vode". "Hrvatski list", 36 (6734), 6. 2. 1940, str. 17.
5. "Čovjek koji je vidio smrt". "Hrvatski list", 43 (6741), 13. 2. 1940, str. 16.
6. "Češki muzikanti". "Hrvatski list", 57 (6755), 27. 2. 1940, str. 18.
7. "Srce". "Hrvatski list", 66 (6764), 7. 3. 1940, str. 20.
8. "Šokica". "Hrvatski list", 78 (6776), 19. 3. 1940, str. 17.
9. *Gostovanje narodnoga kazališta iz Pečuha*. "Hrvatski list", 92 (6790), 4. 4. 1940, str. 18.
10. *Druga predstava narodnoga kazališta iz Pečuha*. "Hrvatski list", 93 (6791), 5. 4. 1940, str. 14.
11. "Na šestom katu". "Hrvatski list", 97 (6795), 9. 4. 1940, str. 17.
12. "Udovica Rošlinka". "Hrvatski list", 119 (6817), 30. 4. 1940, str. 16.
13. *Gostovanje gđice Lole Haas*. "Hrvatski list", 121 (6819), 3. 5. 1940, str. 11.
14. *Sjajan uspjeh zagrebačke drame*. "Hrvatski list", 129 (6827), 11. 5. 1940, str. 19.
15. *Izložba slika Kluba likovnih umjetnica iz Zagreba*. "Hrvatski list", 143 (6841), 26. 5. 1940, str. 13.
16. *Monografija o radovima Vilima Svečnjaka*. "Hrvatski list", 236 (6934), 25. 8. 1940, str. 15.
17. "Ulični pjevači". "Hrvatski list", 280 (6978), 8. 10. 1940, str. 15.
18. "Više nego ljubav". "Hrvatski list", 294 (6992), 22. 10. 1940, str. 14-15.
19. "Rastanak na mostu". "Hrvatski list", 312 (7010), 9. 11. 1940, str. 14.
20. "Friderika". "Hrvatski list", 338 (7036), 5. 12. 1940, str. 17.
21. "Anna Christy". "Hrvatski list", 340 (7038), 7. 12. 1940, str. 15.
22. "Gospodsko dijete". "Hrvatski list", 357 (7055), 25. 12. 1940, str. 16.
23. "Spis 516". "Hrvatski list", 362 (7060), 31. 12. 1940, str. 14.

5.1.13. "Hrvatski list" 1941.

1. *Gostovanje u opereti*. "Hrvatski list", 21 (7081), 21. 1. 1941, str. 14.
2. "Plava lisica". "Hrvatski list", 42 (7102), 11. 2. 1941, str. 16.
3. "Razbojnici". "Hrvatski list", 79 (7139), 20. 3. 1941, str. 10.
4. *Pioniri osječkog kazališta*. "Hrvatski list", 105 (7165), 13. 4. 1941, str. 9.

5.2 Bibliografija teorijske literature

- Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. MH, Zagreb 1971.
- Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*. AGM, Zagreb 1997.
- Antonija Bogner-Šaban, *Povrat u nepovrat*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Mansioni, Zagreb 2001.
- Antonija Bogner-Šaban (ur.), *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*. Hrvatsko narodno kazalište Osijek 2007.
- Antonija Bogner-Šaban: *Osječke kazališne tridesete*. U: *Krležini dani u Osijeku 1993*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, HAZU, Osijek-Zagreb 1995.
- Branko Hećimović (priredio i uredio), *Repertoar hrvatskih kazališta*. Knjiga prva i druga. Biblioteka Posebna izdanja, Globus / Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.
- Josip Horvat, *Povijest novinstva Hrvatske*. Golden Marketing, Zagreb 2003.
- “Hrvatski list”: *Glasilos Hrvatske zajednice*. Hemeroteka, Muzej Slavonije, <http://www.mdc.hr/osijek/hr/11-hemeroteka/11-03hemeroteka.html> (26. 8. 2010)
- Individual search Dirnbach Ernest*. U.S. Social Security Death Index http://www.familysearch.org/Eng/Search/SSDI/individual_record.asp?recid=125221767&lds=3®ion=-1®ionfriendly=&frompage=99 (26. 8. 2010)
- Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*. Oslobođenje, Sarajevo 1983.
- Stanko Lasić, *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Svezak 1, Globus, Zagreb 1989.
- List of the names of the 982 World War II. refugees who started their lives in the United States at Fort Ontario between 1944 and 1946.*, A-Lehr, Safe Haven Museum <http://www.oswego-haven.org/List.html> (26. 8. 2010)
- Ive Mažuran /et.al./, *Od turskog do suvremenog Osijeka*. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti Osijek, Školska knjiga, Zagreb 1996.
- Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941*, Matica hrvatska Ogranak Osijek; Filozofski fakultet u Osijeku; Grafika, Osijek 2010.
- Dragan Mucić, *40. godina Krležine drame na sceni HNK u Osijeku*. “Revija”, 5/1968, MH, Osijek 1968.
- Dragan Mucić, *Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907*. Narodno kazalište Osijek, Osijek 1967.
- Dragan Mucić: *HNK u Osijeku kao kazalište triju banovina u SHS 30-tih godina našeg stoljeća*. U: *Zbornik radova prvog znanstvenog sabora Slavonije i Baranje*. Osijek 1970.
- Dragan Mucić, *Krleža i Osijek*. Pedagoški fakultet Osijek; Štampa, Osijek 1979.
- Velimir Petrović, *Essekerisch, das Osijeker Deutsch*. Edition Präsens, Das Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas München, Wien 2001.
- Helena Sablić Tomić i Goran Rem, *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, MH, Zagreb 2003.

- Alojzije Šmit, *Osječani, gdje ste, da ste....* Otvoreno sveučilište Osijek, Osijek 1994.
- Franjo Tuđman, *Hrvatska u monarhističkoj Jugoslaviji*. Knjiga 1. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1993.
- Marina Vinaj, *Građa za bibliografiju osječkih novina 1848-1945*. "Knjižničarstvo", 7., Osijek 2003.
- Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina 1848-1945*. Muzej Slavonije, Osijek 1998.
- Marina Vinaj, *Svakom čitatelju njegov naslov*. 144, MH, Zagreb 1999. http://www.matica.hr/MH_Periodika/vijenac/1999/144/tekstovi/nakladnistvo/25.htm, (26. 8. 2010)
- Velimir Visković (ur.), *Krležijana*. Svezak 1. Leksikografski zavod Miroslava Krleže, Zagreb 1993.
- Jasna Vuzem, *Osječke novine u zbirci Muzeja Slavonije*. Filozofski fakultet Osijek, Odsjek za informacijske znanosti, Osijek veljača 2007, diplomski rad.
- Zlata Živaković-Kerže, *Osječka sjećanja i svaštice*. Hrvatski institut za povijest, Podružnica za povijest Slavonije i Baranje i Srijema, Slavonski Brod, Društvo za hrvatsku povjesnicu Osijek. Pauk. Cerna 2004.
- Zlata Živaković-Kerže, *Židovi u Osijeku*. Hrvatski institut za povijest, Podružnica za povijest Slavonije i Baranje i Srijema, Slavonski Brod, Židovska općina Osijek. Pauk. Cerna 2005.

KAZALIŠNO-KRITIČKI PROFIL ĆIRE ČIČIN-ŠAINA

UVOD

Ćiro Čičin-Šain (1890 – 1960) bio je istaknuta ličnost društvenih i političkih događanja u splitskoj sredini između dvaju ratova i poslije.¹ Autor je niza tekstova (orjunaškoga) ideološkog sadržaja i angažirani sudionik toodobnih događanja s utjecajem na tekstualnost njegove književnosti, te pokretač i urednik listova “Pobeda”, “Novo doba” i “Slobodna Dalmacija”, a osim kao pjesnik i putopisac ogledao se i kao dramski pisac. Povod njegovu dramskom iskoraku bilo je otkrivanje spomen-svjeticionika viteškom kralju *Ujedinitelju* 8. prosinca 1935. Tom događaju – za koji je isticano da zatvara krug *jugoslovenske istorije, koji je i ovdje i svuda gdje se spaja prošlost i sadašnjost, za budućnost vječno zapečaćen pečatom Kralja Ujedinitelja* – Čičin-Šain – jedan od poznatijih rodoljuba *jugoslovenstva*, napisao je scensku recitaciju *Kralj i otadžbina*. Za predstavu je glazbu napisao Boris Papandopulo (kojemu je Čičin-Šain posvetio pjesmu *Zornica*), redatelj je bio Tomislav Tanhofer, a izvedena je 7. prosinca 1935. uoči otkrivanja spomen-svjeticionika.

Scenska recitacija *Kralj i otadžbina* napisana je i izvedena u splitskom kazalištu s jasnom ideološkom svrhom; njezin sadržaj, unutarnji dramski ustroj i govor motivirani su potrebom da se u govor scenske recitacije ugrade i posreduju ključne misli i ideje (orjunaškog) *jugoslovenskoga* nacionalističkog opredjeljenja i koncepta (*svijest i osjećaj narodnog jedinstva*). U njoj je kralj, glavni junak cijele Čičin-Šainove recitacije, ali i svjetonazora, kao i za njegove istomišljenike, izdignut na razinu božanstva (*apostol jugoslovenstva*), a i uloga mu je božanskog podrijetla: misija i poslanje!

Čičin-Šain je odlikovan *Ordenom kraljevske krune* 11. ožujka 1936. godine; nije nam poznato je li to bilo za scensku recitaciju *Kralj i otadžbina*, ili pak za svekoliko *jugoslovensko rodoljublje* i predani rad na ostvarenju *jugoslovenskoga* ideološkog koncepta!? Kako bilo, i samo odlikovanje podosta govori o svjetonazoru pisca, kojemu je značajnim dijelom podređena i njegova književnost.

¹ Usp. *Hrvatski biografski leksikon*. HLZ Miroslav Krleža, Zagreb 1993; Također: Hranko Smodlaka, *Pedeset godina književnog rada Ćira Čičin-Šaina*, “Slobodna Dalmacija”, XVII/1960, br.4642, str. 3. Čičin-Šain se spominje i u *Panorama hrvatske književnosti XX. stoljeća* vezano uz časopis “Korablja” (str. 802), u: *Djelima hrvatskih putopisaca* (Zagreb, 1955), u Donatovoj *Antologiji hrvatskoga ekspresionizma*, gdje je zastupljen dvjema pjesmama, s koliko je pjesama zastupljen i u antologiji *Pjesnici Splitu* Anatolija Kudrjavceva, te u nekoliko bilježaka u kojima se autori pozivaju na njegove osvrte i kritike. Poveći članak o autoru je objavio dr. Zdravko Mužinić u knjizi *Splite čestiti... Logos*, Split 1996, str.43-47. Vidi i podatke u Arhivu Muzeja grada Splita.

I drugi Čičin-Šainov dramski pokušaj, aktovka **Sestre**,² također je motiviran ideologijom. Međutim ne ideologijom dinastičkog jugoslavenstva i orjunaštva, nego ideologijom narodno-oslobodilačke borbe, kojoj su se neki akteri orjunaškog pokreta priklonili. **Sestre** je Čičin-Šain improvizirao za **pozornice na oslobodenim dalmatinskim otocima** krajem listopada 1943. godine na Braču, **par dana poslije krvavog upada ustaških koljača u Milnu**. U Čičin-Šainovoj aktovci sudjeluju tri sestre – svaka nositeljica određene (političke) ideje: iako simpatizira s partizanima, prva sestra nije vezana **ni za jedne ni za druge, nego za kuću i obitelj**; druga se udala za ustašu i zagovornica je njihovih ideja, a treća je sestra partizanka **s kapom na glavi**.

Čičin-Šainova aktovka napisana je na prepoznatljivom, partizanskom *ideološkom obrascu*, čime je uvjetovana i *karakterizacija* likova: na jednu stranu su ustaše, a na dru-goj partizani. Ustaše se opisani kao lupeži, razbojnici, zvijeri, krvopije, koljači ... *koji masakriraju lica i kopaju oči, režu grkljane i noževe maste krvlju* tako da *mozak ispada iz razmrskane lubanje* i sl., dakle *slikama i atribucijama* preuzetima iz (poznatog) ideološkog rekvizitarija, a sam zločin koji su počinili iskorišten je kao motiv preobrazbe jedne od sestara. U početku ravnodušna, zainteresirana samo *za kuću i dom* (u čemu se može odčitati jedan od slogana seljačkog pokreta), nakon proživljenih strahota postaje svjesna i izabire put borbe i sestre partizanke kao jedini ispravni put. Ideologijom je, dakle, uvjetovan i motiviran *postupak* glavne junakinje, a to je *poruka* jednočinke, na koju bi se morali ugledati i drugi, što je i razlog zbog kojega je aktovka napisana i prikazivana gledateljima. Rasporedom i sadržajem dramske radnje ona je trebala djelovati na promjenu svijesti i biti *borbeni zov sa fronta slobode*, baš kao što je i pozornica trebala biti mjesto s kojega će *buduće generacije slušati herojsku historiju naše borbe i učiti se ljubavi za slobodu, učiti se požrtvovnosti u radu na stvaranju budućega boljega života*...³

U književno-povijesnom smislu Čičin-Šainove drame/aktovke nemaju književne vrijednosti; više su dokument vremena nego dramskim iskustvom ostvareno djelo. Idejnost koju su književnost i umjetnost, dakle i kazalište, trebali ispuniti po diktatu tadašnjih umjetničkih/ideoloških instruktora, uvjetovala je i usmjerila ne samo njihov govor, nego i sve elemente jednostavnih i predvidljivih struktura: *karakterizaciju likova, motivaciju njihovih postupaka, poruku i rasplet*, a i *slike i atribucije* kojima su likovi karakterizirani predvidljive su ideološke boje.⁴

1. Osim navedenih dvaju dramskih komada, bitno i presudno ideološki determiniranih, povijest hrvatskoga kazališta, držim, Čičin-Šainu duguje i za mnoštvo novinskih članaka o kazalištu i kazališnom životu. Još u vrijeme otvaranja splitskoga kazališta 1921. Čičin-Šain je bio njegov tajnik (upravitelj je bio Niko Bartulović, a intendant Mirko Korolija...) te urednik "Pozorišnog lista", 1921-1922, a za kazalište je, u najširem smislu, ostao vezan i poslije. Naime, članke, kazališne kritike i osvrte Čičin-Šain je uglavnom pisao u splitskome dnevniku "Novo doba" od 1928. pa sve do 1941. godine i početka drugoga rata. Riječ je o više desetaka članaka različita predznaka, od popularizatorskih o potrebi osnivanja stalnoga kazališta, do osvrta i kritika na (kazališne) predstave ili gostovanja pojedinih kazališnih ansambala te obilježavanje i prikaz značajnih nadnevaka. Iako je riječ o radu koji karakterizira *solidno poznavanje materije, osjetljivost za estetske probleme te zreli i sigurni kritički sud*,⁵ rad nije privukao znatniju pozornost teatrološke i književno-povijesne znanosti, poglavito one izvan splitskih okvira.

² Čiro Čičin Šain, *Sestre*. Izdanje Slobodne Dalmacije, Split 1945. (Iz istog su izvora uzeti svi navodi u tekstu.)

³ Marin Franičević, *Obnovljeno hvarsko kazalište – nova pobjeda na kulturnom sektoru*; riječ na otvaranju 28. 11. 1943. U knjizi: *Pisci i problemi*. Kultura, Zagreb 1948, str. 219.

⁴ Podrobnije u mojoj knjizi *Orjuna: ideologija i književnost* (HSN, Zagreb 2006, str. 314-337)

⁵ Radovan Vidović, *Umro je Čiro Čičin-Šain*, "Zadarska revija", IX, 1/1960, str. 16.

1a. Iako je kazališnu zgradu dobio još 1893. godine, kazališni se život u Splitu odvijao uglavnom preko gostovanja (iz Zagreba, Osijeka i Beograda), poglavito nakon što je Narodno kazalište za Dalmaciju, kojemu su 1921. godine na čelu bili Niko Bartulović i Mirko Korolija, prestalo djelovati, a oprema odnesena u Sarajevo. Godine 1930. osnovano Narodno kazalište za Primorsku banovinu izvelo je nekoliko predstava koje je Čiro Čičin-Šain popratio svojim osvrtima. Riječ je o predstavama *Koja je bila A. Bibesca* u režiji Zore Vuksan-Barlović, Begovićevo *Pustolovu pred vratima* u režiji Tomislava Tanhofera te *Pop Čira i pop Spira* S. Sremca u *preudešenju* Ace Gavrilovića. U navedenom vremenu splitsko Kazališno društvo⁶ je izvelo nekoliko predstava među kojima i dvije splitskih/domaćih autora. Riječ je o *Komadu puta* Verke Škurle Ilijić i *Proljeće se budi* Ante Katunarića, a dojam se predstava, po Čičin-Šainu, može svesti da u kazališnom društvu ima *par talentovanih pozorišnih volontera, koji su uspjeli da pokažu ne samo goli talent, nego i izvjesnu disciplinu i osjećanje za elemente jedne savremenije dramske tehnike /.../, no potrebna im je opća kultura i pozorišno vaspitanje*, premda onim što su pokazali predstavljaju *prvu embrionalnu fazu jednog manjeg domaćeg volonterskog tipa*.⁷

Isto kazališno društvo izvelo je i *Ožalošćenu porodicu* Branislava Nušića⁸ u Midžorovoj režiji kojom se pridružilo obilježavanju 70-te godišnjice autorova rođenja. Riječ je o predstavi koja svojim diletantizmom, kako apostrofira Čičin-Šain, može biti *privlačna za nedjeljna poslijepodneva*.

1b. Čičin-Šainovi osvrta na predstave splitskoga Kazališnog društva bez sumnje su se uklapali u atmosferu naglašenih nastojanja za otvaranjem stalnoga kazališta. Iako za njega nije bilo novca, Dušan Mangjer je isticao da se kazališni život ne smije osloniti samo na gostovanja. Stoga je u ožujku 1935. predloženo osnivanje Društva prijatelja kazališne umjetnosti; na sastanku, na kojem su bile istaknute osobe splitskoga društvenog i kazališnog života (dr. Ilija Despot, dr. Vijo Krstulović, Ivo Tijardović, Rikard Katalinić-Jeretov i dr.), podržana je i ideja za osnivanjem profesionalnog kazališta, o čemu se, kao jedan od sudionika, Čičin-Šain oglasio člankom *Pitanje Narodnog kazališta u Splitu*,⁹ a o istom je pitanju i poslije višekrat pisao.¹⁰

2. Člancima propagandnog karaktera u kojima se zdušno zalagao za osnivanje i rad stalnoga kazališta, uistinu je komplementaran Čičin-Šainov kazališno-kritički rad, bilo da je riječ o izvedbama kazališnog društva ili diletantskih skupina, ili pak o osvrtima na kazališna gostovanja. Sudeći prema bibliografiji,¹¹ Čičin-Šain se (imenom ili pseudonimom)¹² kritički najprije

⁶ Antonija Bogner-Šaban, *Hrvatsko kazališno društvo – povijesni i umjetnički temelj profesionalnog kazališta u Splitu*, u: *Novi sadržaji starih tema* (studije i rasprave), Kapitol, Zagreb 2007, str. 237-306.

⁷ Čiro Čičin-Šain, *Pokušaji sa dramom*, "Novo doba", 4. 5. 1934, str.2-3. (Svi citati u našem članku uzeti su iz izvora na koji se referiraju!)

⁸ Branislav Nušić: *Ožalošćena porodica* (premiera splitskog kazališnog društva), "Novo doba", 2. 2. 1935, str. 6.

⁹ Isti, *Pitanje Narodnog Kazališta u Splitu*. "Novo doba", 7. 1. 1935, str. 5.

¹⁰ Čiro Čičin-Šain, *Splitsko kazalište kao kulturni problem*, "Novo doba", 15. 2. 1936, str. 9. Isti, *Freudenreichovo "Hrvatsko dramatično društvo u Splitu"*, "Novo doba", 7. 3. 1936, str. 9-10. Također, u istom tonu treba gledati na napis *Hvarski teatar*, "Novo doba", 13. 6. 1936, str. 9-10. Isti, *Novo kazalište za Primorsku i Zetsku banovinu*, "Novo doba", 20. 6. 1936, str. 9; Isti, *Pitanje stalnog kazališta u Splitu*, "Novo doba", 25. 6. 1938, str. 9-10; Isti, *Što treba za stalno kazalište u Splitu (problem ljetnih festivala na Botičevoj poljani)*, "Novo doba", 23. 7. 1938, str. 9.; Isti, *Subvencija za stalno kazalište u Splitu*, "Novo doba", 4. 2. 1939, str. 9; Isti, *Splitski teatar: Drama*, "Novo doba", 18. 7. 1939, str. 3.

¹¹ *Kazalište u Hrvatskoj i BiH 1826-1945*. Bibliografija rasprava i članaka, Leksikografski zavod Miroslava Krleža, Zagreb 2004, str.192-194.

¹² Članak je potpisan pseudonimom Š, a Šain se javljao i pod pseudonimima n, i dr.

oglasio povodom gostovanja zagrebačke Drame s predstavom *Kučevlasnici* Bernarda Shawa. Ističući na samom početku da je riječ o komadu kojim je autor uzvitlao prašinu i izazvao prepirke i svađe,¹³ Čičin-Šain govori o rasporedu dramskih naglasaka i pokretačkih agensa koji će najdublje izraziti snagu piščeve ironije i humora. Pri tome je prvi čin bio *karikaturalno obrađen*, drugi je *kao cjelina bio dramski obrađen sav u akciji*, dok je treći *karikatura ambijenta cjeline*. Potom slijedi Čičin-Šainov osvrt na likove u drami i glumce. Badalićev Sartoris tako mu je *uravnotežen, determiniran svojom pojavom* koja je imala *sve karakteristike energije "selfmann"*, pronicavosti *čovjeka punog iskustva, krutosti skorojevića koji pazi da stiče džentlmenstvo i da čuva ugled, i grubost pauka koji se je već digao*, dok su mu riječi *čvrste, stiskaju i pritiskaju u razgovoru sa svijetom na koji on gleda uvijek kao objekt za bogaćenje i sticanje ugleda...* Tešku ulogu mladog ljubavnika Dubravko je Dujšin, navodi Čičin-Šain, izvukao do kraja *sa vanrednom lakoćom*; iako možda nije bio savršen Englez, bio je *savršen kontras Sartoriusa*, zadržao je *spontanu lakoću igre* dosljedno svom položaju u komadu. Spominje i sporedne uloge glumaca Strahinje Petrovića i Josipa Maričića koji su *doživjeli uspjeh*, kao što je to, premda na svojoj visokoj razini, pokazala i glumica Hrčić glumeći *Blanche, prkosnu djevojku, pretjerano jakog temperamenta*. Čičin-Šain se pobliže ne osvrće na redateljski postupak, već samo konstatira da je Verlijeva režija *relevirala karakteristike pisca paradoksa i satire*.

Gostovanje zagrebačkoga teatra u Splitu u svibnju 1933. godine Čičin-Šain je najavio podsjećanjem na gostovanje zagrebačkoga teatra 1893. prigodom otvorenja nove kazališne zgrade.¹⁴ Izdvajajući taj nadasve značajni nadnevak u splitskoj kazališnoj i općenito društvenoj prošlosti, podsjeća na atmosferu koja je tih dana vladala u Splitu, o pljesku, lovorovim vijencima i cvijeću koje je prekrilo pozornicu nakon izvođenja Demetrove *Teute*. Spominje Čičin-Šain i podatak da je te prve godine u kazalištu, prilikom gostovanja, izvedeno 27 djela od kojih sedam domaćih (Demetrova *Teuta*, Vojnovićeva *Psyhe*, Kumičićeva *Sestre*, Derenčinova *Tri braka*, *Primadona*, *Slijepčeva žena*), a od stranih pisaca igrani su Shakespearov *Hamlet*, *Othelo*, ali i Sardou, Ohnet, Suderman..., pri čemu su sudjelovali brojni glumci. To gostovanje za Čičin-Šaina predstavlja prvorazredni događaj i *uspomenu koju treba počastiti*, jer je njegovo značenje jednako krupnijim datumima u toku Narodnoga preporoda.

U nedostatku stalnoga kazališta gostovanja su bila česta i gotovo uobičajena pojava i bez njih nije moguće razumjeti razvoj splitskoga kazališta. Osim što su zadovoljavala potrebe značajnog broja ljudi željnih kazališnih događanja, krijevala su i jačala svijest o potrebi osnivanja stalnoga kazališta, u čemu je Čičin-Šain svojim propagandnim napisima značajno pridonosio. Uz osječko kazalište,¹⁵ s kojim je suradnja uspostavljena 1933. godine, najčešće je u Splitu gostovalo zagrebačko kazalište. Ono je 1935. godine pred Splićanima izvelo nekoliko drama među kojima se posebno, svojom jedinstvenošću, izdvaja dramtizacija Dostojevskijeva romana *Zločin i kazna*, potom Strozijev *Zrinski*, Ogrizovićeva *Hasanaginica*, Bourdetova *Teška vremena*, *Ljubovnici* (dalmatinska komedija u dva čina nepoznata autora). Kao uvod u dramtizaciju Dostojevskijeva romana u *Novom dobu* objavljen je članak V. Škurle-Ilijić¹⁶ u kojem govori o svojem prijevodu dramtizacije velikog djela koju je napravio Gaston Baty, posebno

¹³ *Gostovanje zagrebačke drame*. II. večer: *Kučevlasnici od Bernharda Shawa*, "Novo doba", 5. 6. 1928, str. 2.

¹⁴ *Zagrebački teatar u Splitu pred 40 godina*, "Novo doba", 5. 5. 1933, str. 2.

¹⁵ O gostovanjima Osječkoga kazališta u Splitu detaljnije u: Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb 1997, str. 36-89.

¹⁶ Verka Škurle Ilijić, *Zagrebačka drama u Splitu. Dostojevski. Jedna jedinstvena dramtizacija "Zločina i kazne"*, "Novo doba", 11. 10. 1935, str. 3.

apostrofirajući glumca Josipa Pavića koji je na zagrebačkoj pozornici predstavljao senzaciju i u ulozi očajnika *Marmeladova pobirao frenetični aplauz na otvorenoj bini*.

Strozzijev *Zrinski*¹⁷ prvi je put prikazivan pred splitskom publikom, a u odnosu na Dragošićev komad Čičin-Šainu je *savremeniji, pozorišniji i književniji*. Istovremeno je *svježiji, humaniji i bliži današnjoj publici*, a herojskoj je gesti podređeno cjelokupno djelo. U njemu je ulogu Petra nosio Dubravko Dujšin, interpret *velikih herojskih uloga najviše klase*. U Petrovu liku on je pokazao veliku vještinu i snagu. Nasuprot njemu uloga Katarine je manjkava i nevjerljiva, dok je Josip Pavić u ulozi Frankopana bio *neraspoložen*. Rezimirajući dojam Strozzijeva *Zrinskoga*, Čičin-Šain zaključuje kako je riječ o *dobru književnom i kazališnom djelu pučkoga teatra sa patriotskim sadržajem*.

Osvrćući se na glasno najavljivanu predstavu u režiji Tita Strozzija, koja je ostavila dubok dojam, Čičin-Šain¹⁸ ističe kako je Batyjeva dramatisacija, premda pravljena za parišku publiku, *bolja od svih dosadanih, mnogobrojnih i raznovrsnih*. Premda sastavljena od 15 slika, Strozziju je smanjio na 13, zadržavši *koordinaciju u nizanju slijeda događaja, onu plastičnost cjeline komada i jasnoću*, režijski je *zaokruživši kriterijem uravnoteženosti između svih njenih dijelova*. Dojmu cjelovitosti svakako su pridonijeli glumci, Dubravko Dujšin (Porfirije Petrović) jednom od svojih *najsugestivnijih kreacija i hudožestveničke izrađenosti*; Afrićev Raskoljnikov bio je *mladički izraz jedne plemenite misaone i borbene snage*, dok je Pavićev Marmeladov *potresan izraz tragedije* ne samo pojedinca nego *tragedije dobrote i mekoće ljudske duše, koju je život unizio i zgazio*. Kao nazivnik cijele predstave, za koju svim sudionicima izražava veliko hvala, Čičin-Šain navodi kako ni *najjače riječi priznanja /.../ nisu dovoljne da izraze zadovoljstvo i ponos što uspjesmo da imamo onako visoko umjetničku i duboko ljudsku interpretaciju*.

U istom osvrtu¹⁹ Čičin-Šain govori i o *Ljubovnicima* koje je na pozornicu postavio također Strozzijev, osvježivši *jednu teatarsku tradiciju*, učinivši svojim umijećem mnogo više nego što mu je to komad svojom komičnom radnjom i spletkama upravitelja Intrigala, služavke Anke i sluga Proždera, dopuštao, pruživši posjetiteljima *razonodu i užitak* s nekoliko dobrih *tipova iz stare talijanske komedije*. Razlog zašto je zagrebačko kazalište ovaj komad odlučilo prikazati u Splitu, Čičin-Šain vidi u činjenici da će dojam komada na publiku *baš ovdje biti pojačan s obzirom na to što potiče iz njima bliske sredine* te da će splitska sredina s još više *veselja i radosti reagirati gledajući i slušajući jezik s kojim se nekad govorilo u našem primorskom kraju*.

Kao kazališni kritičar i kroničar kazališnih događanja, Čičin-Šain²⁰ je noticom popratio i Ogrizovićevu *Hasanaginicu* i Bourdetova *Teška vremena*. Za prvu, u kojoj su glavne uloge igrali Vika Podgorska i Dubravko Dujšin kao Hasanaginica i Hasanaga, kaže da je ostvarena drama *puna dramske snage i lirskog akcenta oplemenjena jedrinom i plastičnošću narodne fraze*, dok je druga *odlična izvedba* u kojoj je prikazano, *poznatim načinom zagrebačkim i govorom jedno novije pariško buržujско društvo*.

Čičin-Šain se osvrnuo i na Škvarkinovo *Tuđe dijete*²¹ u režiji Tita Strozzija. Riječ je o djelu za koje ističe da, po receptu sovjetskog teatra, ima *naglašenu tendencu i sasvim vidljiv postupak propagande jedne ideje*, koja smeta umjetničkome djelu. Stoga je Strozzijev *precrtao neke dije-*

¹⁷ Čiro Čičin-Šain, *Tito Strozzijev Zrinski* (u izvedbi zagrebačkog Narodnog kazališta), "Novo doba", 11. 10. 1935, str.3.

¹⁸ Čiro Čičin-Šain, *Dvije večeri u kazalištu*, "Novo doba", 14. 10. 1935, str.3.

¹⁹ Isto.

²⁰ Čiro Čičin-Šain, *Ogrizović: Hasanaginica* (u izvedbi zagrebačkog Narodnog kazališta); E. Bourdet: *Teška vremena* (u izvedbi zagrebačkog Narodnog kazališta po prvi put u Splitu), "Novo doba", 12. 10. 1935.

²¹ *Kazališna kronika. Nova ruska komedija*, "Novo doba", 21. 10. 1935, str.6.

love teksta, a od glumaca osvrće se kratko na Nadu Babić (u ulozi majke izmišljenog djeteta), Ninu Vavru, Branka Tepavca i Strahinju Petrovića...

Posebno su se Čičin-Šaina dojmili zagrebački umjetnici izvedbom Krležinih *Glembajevih*.²² Izražavajući im zahvalnost za izvedbu, naglašava kako je ovo djelo od trajne vrijednosti te da splitska publika zna što je *dobar teatar*, ističući kako je posrijedi izvedba *istančanog ukusa* koncentrirana oko središnjeg lika Leonea i njegova paranoičnog nemira i atmosfere koju je stvarao oko sebe, u kojoj se umjetnički odigravala drama. U Dujšinovoj interpretaciji Krležin je lik osnažen *profinjeno i psihologizirano, s nervom i s mjerom* i predstavlja jednu od glumčevih *najizrazitijih uloga*, a visokom dojmu predstave pridonijela je i Bela Krleža u ulozi Castelli-Glembaj s dozom *sirovosti i prostote* te ostali glumci. Sažimajući ukratko doživljaj Krležine drame ističe kako je dramska igra *jedinstvena u liniji, tempu, tonu, proživljeno i saživljeno*.

Višekratni pljesak bio je nagrada i Mesarićevoj režiji Somerset Maughamove²³ tročine drame *Za zasluge* u kojoj odčitava *pacifističku propagandu*, u kojoj je Nina Vavra u ulozi majke bila na razini *dostojnoj njezinih vrlina*, Podgorska je imala *potresnih momenata*, dok je Hinko Nučić *dao vrlo dobru interpretaciju*.

Mesarić je režirao i Molièreovu klasičnu komediju *Učene žene*²⁴ prilikom istog gostovanja, koje je zagrebačku Dramu predstavilo kao *seriozan teatar* koji je likove u komediji izgradio *u okviru propisa komedije* čijem su vremenskom i kulturnom koloritu znakovito pridonijeli glumci.

Splitskoj publici isti je režiser premijerno, u izvedbi zagrebačke Drame, postavio i Nušićeva *Uježa*.²⁵ Ističući kako je riječ o satiri bliskoj komedijama iz beogradskoga društva, u njoj je prikazao i nekoliko tipova iz svojega dramskog rukopisa ali i propadanje gradske obitelji u kojoj za djecu ne brinu ni otac ni majka. Ukratko opisavši sadržaj komada, Čičin-Šain u njoj ne nalazi istinsku kazališnu vrijednost. Pače, uspoređen s Molièreovim komadom *briljantno* igranim dan prije, izvedba mu je od samog početka izgledala slabo i nepovezano te preporučuje da se, prije nove izvedbe, doradi i režijski i glumački.

Čičin-Šain će još dva puta kritički popratiti Mesarićeve izvedbe na splitskoj pozornici. Prvi put vezano uz njegovu dramu *Pustolovne tajne*,²⁶ koju je sam i režirao, te gotovo godinu poslije²⁷ vezano za Nušićevu komediju *Doktor* u izvedbi zagrebačke Drame. Prva je vezana uz kraj gostovanja zagrebačkog kazališta, u kojoj su visokoj režiji komada iz suvremenog društva svoj vidljiv doprinos dali glumci (Vika Podgorska, Mato Grković, Nada Babić, Jozo Laurenčić, Ervina Dragman...), dok u drugoj Mesariću zamjera neuspjelu podjelu uloga te činjenicu da je humor postizavan *neštedimice naglašavanim vicevima i općim mjestima*, da dramom prevladava lakrdija te da su scene zasute *duhom beogradskog ambijenta, vicom i dosjetkom*, koji se u varijacijama ne mogu nastavljati u beskonačnost, u čemu vidi i manjkavost njegova režijskoga postupka.

U prosincu 1936. zagrebačka se Drama splitskoj publici predstavila s nekoliko komada. Prvi je Muradbegovićeve drama *Na Božijem putu* u režiji Branka Gavelle, drugo je Verlijeva režijska postava *Malog lorda* Burnetta Hodgsona s vrhunskom igrom male Lee Deutsch, a treći gotovo reprezentativna, briljantna izvedba Scribeove komedije *Čaša vode*.²⁸

²² Ćiro Čičin-Šain, *Kazališna kronika* (Krležini "Glembajevi" u Splitu), "Novo doba", 25. 10. 1935, str. 3.

²³ *Pacifistička propaganda u kazalištu* (W. Somerset Maugham: *Za zasluge*), "Novo doba", 26. 10. 1935, str. 6.

²⁴ *Jedna odlična izvedba Molièrea*, "Novo doba", 29. 10. 1935, str.3.

²⁵ *Prva premijera zagrebačke drame u Splitu* (Nušićev *Ujež* na splitskoj pozornici), "Novo doba", 30. 10. 1935, str. 4.

²⁶ *Ka Mesarić: Pustolovne tajne*, "Novo doba", 31. 10. 1935, str. 4.

²⁷ *Najnoviji Nušić* (Branislav Nušić: *Doktor*), "Novo doba", 8. 12. 1936, str.3.

²⁸ *Prve predstave*, "Novo doba", 7. 12. 1936, str. 3.

U osvrtu na Muradbegovićevu dramu s temom prijelaza staroga patrijarhalnog života u novu civilizaciju na podlozi muslimanske begovske obitelji, Šain posebno apostrofirao Gavelinu uspjehu režijsku postavu te dobru glumu rutiniranih glumaca. Tako za režiju navodi da je dala atmosferu, lirizam, ukusan i logičan pokret skupnoj igri i postupno razvijala dinamičnu liniju,²⁹ izdvajajući u njoj Dujšina u liku Omerbega i Ninu Vavru u ulozi stare begovice, što je izazivalo pljesak kojim su izvođači pozivani pred zastor. Na ovom mjestu vrijedi istaknuti da Čičin-Šain u ocjeni kazališnih izvedbi često poseže za snagom pljeska kao svojevrsnim vrijednosnim mjerilom. Tako često ističe da su glumci poslije svakoga čina morali izlaziti pred zavjesu, *aplauzi poslije svakog čina; aplauz poslije svakog čina, a par puta i u toku igre* i slično.

3. Gostovanja kazališta nastavila su se i u idućim godinama. Tijekom prosinca 1936. zagrebačka je Drama tako gostovala s Fodorovom komedijom *Matura* u režiji Grete Kraus.³⁰ Riječ je o *temi teatra s tezom* u kojoj je posebno do izražaja došao talent mlade Ervine Dragman, a uspjehu predstave, koju ocjenjuje *jednom od izvanredno dobrih izvedaba na ovom gostovanju*, doprinijeli su i Ela Hafner Gjermanović, Strahinja Petrović, Mato Grković, Predrag Milanov, Nina Vavra, zatim Hinko Nučić (u ulozi profesora matematike) te temperamentna i živa Bela Krleža (u ulozi nastavnice gimnastike).

Čičin-Šain osvrnuo se i na Batailleovu dramatičnu adaptaciju Tolstojeva romana *Uskrsnuće* (u pet slika) te Mesarićevu komediju *Gospodsko dijete*, također igrane prigodom zagrebačkog gostovanja.³¹ Za Strozzijevu režiju Tolstojeva komada kaže da je uglavnom slijedila tekst i da je, s obzirom na režiju i glumce, morala biti bolja. Uloga kneza Dimitrija Ivanovića, u interpretaciji Tita Stozzija, tako je shvaćena zapadnjački; Nada Babić dala je u liku Katjuše odličnu igru, jasnu i sugestivnu, u obradi iznijansirano. Iako je imala malu ulogu, Nina Vavra u ulozi Crvenke dala je *prvorazrednu kreaciju*, a lijepa igra bila je Ervine Dragman.

Osvrćući se na Mesarićevu komediju, koju je autor i sam režirao, Čičin-Šain govori o sadržaju i temi djela, prepričava njezine dramske akcente, naglašavajući da je komad nosila Nada Babić osvajajući dvoranu i za sebe i pisca.

Ako je suditi po Čičin-Šainovu prikazu,³² posebno se prilikom toga gostovanja izdvojila izvedba Gorkijevе drame *Na dnu* u režiji Grečeve i Pavlova i s nekoliko izvanrednih interpretacija. U drami, u kojoj vidi *veličanstvenu dramsku simfoniju života* i jednu od *pozitivnih i značajnih tekovina našega kazališta, naše teatarske umjetnosti* – u čemu nije teško odčitati ideološki predtekst – za autora prikaza Dujšinov Glumac je *najsajjnije zablistao na dramskom mozaiku* i *dosegao visoku stepenicu na skali teatarskoga umjetničkoga stvaranja*, s atribucijama koje *obilježavaju epopeju*. U biranju riječi njegovoj kreaciji navodi kako se *njegov glas prelivao dalekim prostorima, meko i tragično*, a jednako visoke ocjene zavrijedio je i Strahinja Petrović koji je svojim Hodočasnikom ostavio *nezaboravnu kreaciju*. U visoke registre umjetničke nezaboravnosti uklopila se i Vika Podgorska *dramski snažnom* Nastjom te ostali glumci, krijepeći kritičarevo uvjerenje da bi komad zagrebačkoj drami trebao priskrbiti *neugasivu slavu* i međunarodnu afirmaciju.

²⁹ Isto.

³⁰ *Ugodno večer u kazalištu* (Ladislav Fodor: *Matura*, komedija u tri čina), "Novo doba", 11. 12. 1936, str.3.

³¹ *Predstave pred kraj gostovanja* (H. Bataille L. N. Tolstoj: *Uskrsnuće*, drama u pet slika); Ka Mesarić: *Gospodsko dijete*, komedija u tri čina), "Novo doba", 14. 12. 1936, str.7.

³² *Blistava manifestacija naše kazališne umjetnosti*, "Novo doba", 15. 12. 1936, str.3.

4. Poseban nadnevak u razvoju splitskoga kazališta svakako je dolazak Marka Foteza u travnju 1940. godine. U njegovoj scenskoj preradbi splitskoj je publici predstavljen Držićev *Dundo Maroje*.³³ U osvrtu na predstavu Čičin-Šain nije mogao izbjeći usporedbu s izvedbom zagrebačke Drame 1938. za koju kaže da je *krupan umjetnički i kulturno nacionalni događaj u kazališnom životu cijele zemlje*. U takvoj usporedbi splitska mu se predstava nudila više kao mogućnost ponavljanja nego obnova zagrebačke predstave, pa je razumljivo da nije dosegnut čar zagrebačke izvedbe, nego je na pozornici na djelu *refleks nekog amaterstva*. Ne upuštajući se međutim u podrobniju kritičku refleksiju o predstavi, naglašava potrebu za jačim kriterijima te *bolju izvedbu i dotjerivanje djela*. Potonje se posebno odnosi na jezičnu stranu (*jasnoću izgovora i pravog dubrovačkoga akcenta...*) te na *operiranje sa scenskom rasvjetom...*

Samo nekoliko dana prije Fotezovog *Dunda Maroja*, na splitskoj pozornici izveden je Shakespeareov *Hamlet* u režiji Zvonimira Rogoza. Za Čičin-Šaina³⁴ riječ je o suvremenoj koncepciji velikog djela, a u glumu i režiju Rogoz je unio *jasnoću, životnu opravdanost, psihološku uvjerljivost*, za razliku od Fijanovog *patetičnog Hamleta u visokom stilu, koji je bio klasičan a i romantičan, sugestivan i potresan*. U svojem studijskom pristupu Hamletu Rogoz je, nastavlja Čičin-Šain, za jezgru uzeo *ličnost danskog kraljevića u sukobu sa Kraljem, ubicom njegova oca, te je ličnosti Hamleta i tome sukobu podredio sva ostala lica i radnju cijele tragedije tako, da je sukob sa svim posljedicama jasan kao u prostoj priči a radnja uvjerljiva kao u životu*. U režijskom smislu cijeli je ansambl podređen glavnome licu, nasuprot kojega je ličnost kralja, kontrastni su likovi prikazani kao dva stila igre, a nosili su ih Rogoz kao Hamlet i Hladić kao kralj. Čičin-Šainova je ocjena da je na djelu, u Bogdanovićevu prijevodu i Rogozovoj režiji i glumi, *za kazališnu kulturu od publike od posebnog interesa zanimljiv pokušaj*.

O Rogozovu *Hamletu* osvrnut će se Čičin-Šain dvadesetak dana kasnije.³⁵

Razmišljajući naime nad *Hamletom* na splitskoj pozornici u ulozi i u režiji Zvonimira Rogoza, u njemu vidi *čovjeka koji misli o životnoj bitnosti i svrsi, idealiziran i uzdignut nad svakidašnjicu doduše, ali ljudski blizak i jednostavan, dohvatatan i realan, čovjek kreposti i mana, patnik i buntovnik, koji sve duhovne sile svoje, svu snagu svog blještavog intelekta stavlja u službu realizacije svog golemog životnog cilja: da osveti smrt očevu*. Da bi se to ostvarilo Rogozu je na raspolaganju stajao cijeli niz sredstava, sve je svedeno na *prozirnu jasnoću* i prilagođeno *savremenom shvaćanju i životnom pulsu* pa je tako ostvaren, *Hamlet evropskoga intenziteta, modernog raspona* u glumi koja *nošena duhom savremenosti, živahnošću i brzinom odvijanja želi u gledaocu da izazove jasno rješenje postavljenih pitanja*.

Na početku 1941. godine na pozornici su odigrane još tri premijere koje je kritički Čičin-Šain popratio. Prva je *pristojno izvedena* predstava Ibsenovih *Sablasti* u režiji Vatroslava Hladića³⁶ u kojoj su se istakli Ivona Petri (gospođa Alving), Vatroslav Hladić (Osvald) te Petar Matic (Engstrand), a druge dvije su domaće: premijera Senečićeva komada *Slučaj s ulice* (u režiji V. Hladića)³⁷ te Strozzijevi *Kameleoni*³⁸ (u autorovoj režiji). U osam slika *slučaja djevojke sa zagrebačke periferije koja postaje prostitutka* markantnošću se istakla talentirana Nevenka

³³ *Sa premiere "Dunda Maroja" u Splitu*, "Novo doba", 23. 12. 1940, str.6.

³⁴ *Jedan suvremeni Hamlet*, "Novo doba", 17. 12. 1940, str.7.

³⁵ *Rogozov Hamlet-čovjek*, (podlistak), "Novo doba", 12. 1. 1941, str.3.

³⁶ *Premijera Ibsenovih "Sablasti"*, "Novo doba", 12. 1. 1941, str. 3.

³⁷ *Splitska premijera Senečića*, "Novo doba", 16. 1. 1941, str. 7.

³⁸ *Strozzijevi "Kameleoni" u Splitu*, "Novo doba", 7. 2. 1941, str. 7.

Veselinović (*kojoj uloga leži*), dok su u Strozzijevu *simboličnom teatru* na temu kameleonstva glumci imali težak zadatak i često su se nalazili u *nekoj čudnoj situaciji*.

5. U svojem marnom, gotovo kroničarskom bilježenju zbivanja u kazališnom životu Čičin-Šain je pisao i o glumcima, njihovim ulogama i jubilejima. Tako se osvrnuo na glumca i redatelja Jovana Jeremića³⁹ koji je sedam godina svojega rada vezao za splitsko kazalište (Narodno kazalište za Dalmaciju), na 25-godišnjicu umjetničkog rada Josipa Pavića,⁴⁰ glumca koji je stvorio oko 1000 uloga od *staro-grčkog do najmodernijeg domaćeg i stranog repertoara* zahvaljujući kojemu je splitska drama *bila na vrhuncu slave*.

Čičin-Šaina posebno je intrigirao glumac Ivo Badalić. Stoga je posebnu noticu posvetio njegovoj ulozi Krležina Glembaja⁴¹ koju je interpretirao *ne samo uvjerljivo nego i sugestivno, nijansirano i postepeno* u koloritu rođene (agramerske) sredine. Vrsno glumačko umijeće ostvario je Badalić i u kreaciji Lenbacha, uloji koja *ostaje publici u sjećanju* i koja se *smatra datumom u teatarskoj kronici*,⁴² a pamtljiva je i ona ostvarena u Feldmanovu *Zecu*⁴³ u kojem je glumio barona von Doringera. U isto ozračje informiranja o značajnim događajima i nadnevcima kazališnoga života spada i notica o jubileju Rade Pregarca u Sarajevu, glumcu, redatelju i kazališnom piscu koji je sedam godina svojega djelovanja ugradio i u splitsku sredinu, kao i pisma kazališnim događanjima u Beogradu,⁴⁴ o talijanskom modernom kazalištu⁴⁵ te nekrolog povodom smrti Stanislavskog.⁴⁶

ZAKLJUČAK

Čičin-Šainovi članci o kazalištu u najširem smislu – a u ovakvom pregledu svi nisu mogli biti spomenuti – bez sumnje su limitirani (novinskim) medijem i adresatima kojima su namijenjeni. Uz one promidžbenog i prosvjetiteljskog tona, kojima je trebalo senzibilizirati javnost i p/osvijestiti potrebu za stalnim kazalištem, u širokom spektru pitanja što ih kazalište predmnijeva, posebno su zanimljivi osvrti i prikazi o kazališnim predstavama, kako onima domaćeg kazališnog društva tako i onima gostujućih kazališta. U tim člancima do izražaja dolazi kultura i informiranost Čičin-Šaina koja ga legitimira ne samo pouzdanim svjedokom navedenih događanja, nego i njihovim uvažavanim tumačem/kritičarom. Naime, kao *gledalac sa zadatkom* on čitatelja informira gotovo o svemu što predstava sadrži, od autora teksta i režijskih postupaka, glumaca i glume do zbivanja na pozornici i reakcija publike. Njegov odnos prema predstavi uglavnom je analitički, što znači da svojim znanjima, iskustvom i intuicijom doživljava predstavu u punini njezinih znakova. Iako limitirane novinskim medijem, njegove kritike/osvrti donose (kratke i korisne) informacije o autoru dramskoga teksta i njegovim ključnim naglascima; potom se pozornost usmjerava na režijske zamisli i postupke kojima se dramski govor ostvaruje, a zatim se osvrće na glumce i njihovo umijeće. Pri tome se referira na ritam predsta-

³⁹ *Pred jubilej J. Jeremića*, "Novo doba", 10. 4. 1934, str. 3.

⁴⁰ *Josip Pavić. 25 godina njegovog umjetničkog rada*, "Novo doba", 3. 5. 1928, str. 2.

⁴¹ *Badalićev Glemбай*, "Novo doba", 29. 1. 1934, str. 2.

⁴² *Badalićev Lenbach*, "Novo doba", 5. 2. 1934, str. 2.

⁴³ *G. Badalić u "Zecu"*, "Novo doba", 10. 2. 1934, str. 7.

⁴⁴ *Pozorišno pismo iz Beograda*, "Novo doba", 22. 9. 1932, str. 3.

⁴⁵ *Talijansko moderno kazalište*, "Novo doba", 13. 11. 1935, str. 4.

⁴⁶ *Umro je Stanislavski*, "Novo doba", 13. 8. 1938, str.9-10.

ve, kretanje na pozornici, scenografske zamisli, glumu i dikciju, a ocjenu i doživljaj predstave počesto uokviri raspoloženjem publike (repcijom) poput da *aplauzi* (su bili) *poslije svakog čina, frenetični aplauz na otvorenoj bini*. Ne propušta međutim upozoriti i na neprimjereno ponašanje publike kojoj manjka *opća kultura i kazališno vaspitanje*. Iako bez kazališta, u svojim osvrtima Čičin-Šain ističe da Split zna što je pravi teatar i da mu nije moguće *podvaliti*. Ipak, kada se to i dogodi, umjesto isključivosti radije poseže za atribucijama poput da je predstava *zanimljiva za poslijepodnevna druženja i zanimljiv pokušaj*, dok one istinske predstave karakterizira riječima *odlična igra, vrhunska i prvorazredna kreacija, briljantna izvedba, kazališni događaj za pamćenje, uspomena koju treba počastiti, datum u povijesti kazališta, visoki registri umjetničke nezaboravnosti* i slično. Zacijelo zbog ograničenosti novinskog prostora Čičin-Šain nerijetko poseže za (potrošenim) sintagmama kao vrijednosnim mjerilima kada govori o glumi. Tako ističe da se u predstavi *izdvaja lijep talent*, Badalićev Sartoris je *uravnotežen*, dok Dujšina, npr., karakterizira *spontana lakoća igre*, potom da je *interpret velikih herojskih uloga najviše klase*, da je ostvario jednu od svojih *najsugestivnijih kreacija, hudožestveničke izrađenosti* i slično. Čičin-Šain ne propušta istaknuti ni režijske zamisli. Tako poručuje da je *tekst redatelj trebao pokratiti jer bi bio lakši, bio bi življi i prije svršio*; drugi put ističe da je režija zadržala *koordinaciju u nizanju slijeda događaja, /.../ plastičnost cjeline komada i jasnoću režijski je zaokruživši kriterijem uravnoteženosti*, a ne propušta istaknuti da je komad izgledao *slabo i nepovezano* te bi ga trebalo doraditi *i režijski i glumački*. Kao razlog neuspjeha Čičin-Šain spominje *i neuspjelu podjelu uloga*, ali i činjenicu da je humor postizavan *neštedimice naglašavanim vicevima i općim mjestima* i sl.

Uza sva ograničenja, Čičin-Šainovi članci o kazalištu zanimljiv su dokument imena koje je u splitsko kazalište, pa tako i u hrvatsko kazalište općenito, ugradilo značajan dio svojih intelektualnih preokupacija. S distance od gotovo osamdesetak godina, njegovi nam članci omogućuju da rekonstruiramo vrijeme u kojem potreba za kazalištem nije limitirala kritički govor o onim predstavama koje su se davale, pa ih danas doživljavamo kao svojevrsni vrijednosni orijentir u razumijevanju prakse hrvatskoga kazališta, poglavito njegova splitskoga segmenta. Spomenuti napisi istovremeno potiču na cjelovitije sagledavanje samoga autora u kontekstu hrvatskoga kazališnoga i književnog života te kulture općenito. Ono je, držim da neću pogriješiti, uza sva ograničenja i možebitna ideološka opterećenja, značajnije nego što ga posreduju naše književne povijesti i priručnici. Svakako ne takvo da ga se posve zaboravi!

VITOMIR UJČIĆ – ZABORAVLJENI KRITIČAR IŠČEZLOG KAZALIŠTA

Kao i svaka ozbiljna znanstvena oblast kojoj je stalo do vlastite afirmacije i permanentnog samopotvrđivanja, i teatrologija se mora prioritarno, sustavno, predano i odgovorno baviti svojim predmetom. To je naime njezina prava i najvažnija zadaća. Ali i njezin usud. Kvadratura njezina kruga. Jer, znamo: teatrologija je možda jedinstvena znanstvena oblast čiji se predmet – u času dok se teatrolog-znanstvenik s njime odlučno hvata u koštac – više ne može razgledati, izmjeriti, izvagati, dodirnuti ili objektivizirati na ma kakav egzaktan način. Budući da ga, kao predmeta, zapravo više nema.

Naš je predmet, znamo, kazališna predstava. Koja se dogodila sinoć, lani, prije pedeset ili pet stotina godina, svejedno kad. U času dok o njoj govorimo i njome se bavimo – ona, ionako, više ne postoji!

Teatrolog je, čini se na prvi pogled, znanstvenik prilično suspektan, da ne kažem bizaranog statusa. Nastojeći taj fluidni status pojasniti svojim studentima, postdiplomcima i doktorantima, nekoć sam nas teatrologe voljela uspoređivati s arheolozima: i mi smo, govorila bih zaneseno, svoja istraživanja primorani temeljiti na krhotinama; iskopate komad kamena ili terakote – ergo, nekakvu kazališnu cedulju, fotografiju ili požutjeli novinski isječak, ponekad čak i nesigniran – pa potom, uz prijateljsku pripomoć i potporu svakojakih multidisciplinarnih i interdisciplinarnih znanja što ste ih stekli tijekom života i naukovanja, što duljeg to boljeg, rekonstruirate cijele epohe, ne samo pojedinačne kazališne događaje, slučajeve ili artefakte... Mi vas, eto, učimo kako ćete to činiti s uspjehom. Učimo vas savladavati te vještine. Uostalom, mnogobrojne i raznovidne!

Nakon što sam ovakvim dosjetkama zavodila cijele generacije budućih teatrologa, ali (pritom) i samu sebe uljuljkivala u varavu sigurnost vlastite struke/stručnosti, danas sam, nakon dugih godina rekonstruktivističkoga teatrološkog iskustva, sve sigurnija kako vlastiti teatrološki zanat više ne osjećam i ne doživljavam kao para/meta arheološki, već gotovo kao spiritistički. Skupimo se – par nas s teatrološkom Parnasa – oko nekoliko primarnih i sekundarnih teatrografskih / teatroloških činjenica, pa onda, simpozirajući punim plućima i pozivajući se (pritom) na svu silu interdisciplinarnih i multidisciplinarnih znanja i umijeća, započinjemo uporno i zdušno prizivati nekoga dobrog kazališnog duha. Koji bi se odnekud imao pojaviti, te sve ono što smo mu prisabrali, sretno sastaviti u kakvu-takvu suvislu cjelinu. Iz koje će potom, u nekom magičnom času, predstava koju prizivamo u život naprosto izletjeti. Sama od sebe, poput feniks-ptice.

Jedan vrsni redatelj iz moje generacije, ustvari: jedan od najtemeljitijih kazališnih redatelja koje znam, godinama mi ponavlja kako neizmjerljivo štuje sve plemenite napore nas teatrologa, kako se divi našem silnom teorijskom znanju, kako je osupnut našom erudicijom i našim entuzijazmom, ali je ipak siguran kako je svaka naša deskripcija ili rekonstrukcija, pa neka je i najlucidnija na svijetu, posve nemoćna pred onim zarad čega se ovim poslom bavimo svi mi, uključujući i njega samoga. Naime, tvrdi moj prijatelj S.U., teatrologija je – nažalost – posve nemoćna pred čudom autentičnoga kazališnog čina i pred njegovom apsolutnom neponovljivošću. Da, veli on, silno nam je zahvalan što se bavimo njegovim predstavama, što ih opisujemo i tumačimo, te ih tako zapravo **prepričavamo** onima koji ih nikada nisu mogli vidjeti, ali – nažalost – više od toga *opisivanja iz druge ruke*, mi, teatrolozi, ne možemo učiniti. Predstavu oživjeti ne možemo. Jer je, naime, njezina doslovna rekonstrukcija naprosto nemoguća!

Jedan iznimni glumac u ranim četrdesetim godinama, jedan od bivših mi studenata s kojim i danas analiziram njegove nove i stare projekte, ponekad mi veli kako s interesom čita sve teatrološke tekstove što mu ih preporučujem, poglavito one koji se bave njegovim zanatom, ali se – nažalost – ni s jednom od pročitanih interpretacija glume ne može posve identificirati. Naime, moj nekadašnji student N. R. s apsolutnom sigurnošću tvrdi kako još nikad nije naletio na teatrološki tekst koji bi točno dijagnosticirao / pojasnio / utočnio upravo ono najvažnije: njegov osobni kreativni naboj, njegov autentični osjećaj stvaranja, intenzitet njegova intimnog doživljaja **glume / glumstva** koji se – uostalom – i njemu samome događa prilično rijetko. Te se, zasigurno, ne može ponavljati iz večeri u večer. Svim antologijskim naputcima i poučcima Konstantina Sergejeviča Stanislavskog uprkos!

Jedan ozbiljni dramski pisac, s kojim sam cijela dva desetljeća učestalo razgovarala o svojim teatrološkim dvojabama, obično bi me, pri kraju svakog od naših dugih razgovora, dobronamjerno poučio (posavjetovao) da famoznome predmetu svoga znanstvenog interesa – naime: maksimalistički impostiranom / planiranom i, najčešće, minimalistički postvarivom rekonstruiranju kazališne predstave – pristupam oprezno i vrlo-vrlo racionalno. Namjesto emotivno ili euforično. Naime, govorio bi dotični pisac, mi smo teatrolozi najčešće naporni i isključivi. Svim silama želimo polučiti rezultate koji bi bili barem približni namjerama što ih moramo ulagati u svoja komplicirana i plemenita istraživanja, te je razumljivo što, u času kad se moramo suočiti s uglavnom dvojbjenim rezultatima svojih plemenitih napora, uglavnom nismo spremni na **razuman kompromis**. Pa smo skloni stvari vidjeti i tumačiti *boljima* nego one jesu ili mogu biti. Dobro je što se uvijek iznova naprežemo ne bismo li se približili idealu struke, ali nam ipak valja znati kako se taj / takav ideal zapravo ne može dosegnuti nikad. Kao što se ni idealni / idealistički koncept Artaudova kazališta-kuge ne može postvariti – nikad. Upozoravao me dramski pisac K.Č., često, na slavnu konstataciju upisanu u sam početak Brookove glasovite knjige *Prazan prostor*, navodeći upravo nju kao istinski primjer razumnoga teatrološkog kompromisa: u trenutku dok čitate ovu knjigu, priopćava Brook, znajte – ona je već zastarjela. Primijenjena (ili, možda, *provjerena*?) na bilo kojem primjeru rekonstrukcije neke od važnih (*velikih*) kazališnih predstava iz nedavne ili davne prošlosti, ova Brookova fina autoreferencijalno-autoiroinična formula mogla bi se, možda, parafrazirati i ovako:

Svaki put kad, nakon dugog i iscrpljujućeg procesa rekonstruiranja svakojakih činjenica, napokon postajete svjesni činjenice kako vam je **ipak** pošlo za rukom *prizvati* barem nekoliko pretpostavljenih / virtuelnih dramskih situacija iz neke od onih mitskih predstava

čija je moćna *aura* presudno utjecala ne samo na vaše osobno kazališno pamćenje, no i kolektivnu memoriju cijele kulture kojoj i sami pripadate, znajte: sve je to *tek tvar od koje građeni su snovi; i snovima je samo obaviti naš kratki život.*

Jednoj iznimno iskusnoj kazališnoj kritičarki, koja dulje od četrdeset godina živi i radi u permanentnom tjesnacu između sinočnje predstave i svoga sutrašnjeg čitatelja, više sam puta predlagala objavljivanje knjige s izabranim kritikama. Nakon što ih je objavila na tisuće, zacijelo bismo lako odabrale stotinjak nekakvih za koje bismo procijenile kako su važne, dobre, signifikantne ili vrijedne pamćenja. I potom ih vješto zapakirale između dviju korica. Međutim, kritičarka Lj. M. uvijek me glatko i odlučno odbijala, govoreći kako je njen zapis predstave zapravo lapidaran, efemeran i gotovo privatn, kako je mišljen i pisan za jednokratnu upotrebu, kako je ustvari i čitak samo onima koji su s njom dijelili doživljaj iste predstave, te kako – zarad svega toga – njime uistinu ne treba opterećivati nacionalnu kazališnu povijest. Ako mi, teatrolozi, tu povijest uistinu želimo/moramo napisati, neka se – molim lijepo – u tome pipavom poslu snalazimo sami. Namjesto da na nju i njezine kolege ustrajno prebacujemo odgovornost za vlastite nam estetičke procjene i stavove!

Puno mi se puta dogodilo da pomislim, čak i da povjerujem, kako među svim kazališnim strukama upravo teatrologiji pripada status – najnevoljnije!

* * *

Sretna je okolnost što su se, nakon dva desetljeća bavljenja pojedinim kazališnim/teatrološkim pojavama ili fenomenima, ovogodišnji Krležini dani odlučili baviti – samom teatrologijom. Te su, eto, hrvatsku teatrologiju obvezali da se, ovoga puta, pozabavi samom sobom. Da se to nije dogodilo, bojim se da o nekima od protagonista relativno vjekovite povijesti naše teatrologije i kazališne kritike – pogotovo o onima koje bi neka stroža klasifikacija podredila unutar kategorije *scritori minori* – ne bismo progovorili uopće. Ili to, barem, ne bismo činili izvan nekih jubilarnih i sličnih prigoda, te pogotovo izvan tjesnih / lokalnih kulturalnih okvira, u kojima su takvi autori nekoć djelovali. I kazališna kritika, pa i sama teatrologija *kao takva*, silno su ovisne o predanosti, entuzijazmu i maru ovih sitnijih ili krupnijih epizodista, čija se imena u takozvanim *velikim kazališnim pričama / knjigama* uglavnom spominju u fusnotama ili u imenskim kazalima. Unatoč svoj svojoj znanstveničkoj strogosti, na koju me obvezuje dignitet struke, u ocjenjivanju njihove uloge u kazališnoj povijesti najčešće sam krajnje blagonaklona, te je – otud – često i deskribiram glasovitom Barčevom sintagmom VELIČINA MALENIH.

Junak ovoga teksta jest jedan od njih, Istranin/Istrijan Vitomir Ujčić, jedan od pripadnika one mitske, sirotinjske, mnogoljudne generacije istarskih emigranata koji su, bježeći pred fašizmom i pred ugrozom vlastitog identiteta, čuvanog prvenstveno u jeziku, negdje od sredine dvadesetih godina prošloga stoljeća svoj *zamjenski zavičaj* nastojali iznalaziti u granicama one prve Jugoslavije, konstitucionalne kraljevine. Gledajući na istarsko pitanje *dugoročno*, naime – računajući na mogućnost postupnih promjena svojih zapadnih granica i na priključenje Istre i kvarnerskih otoka njezinoj državnoj teritoriji, spomenuta kraljevina bila je razvila cijeli jedan program nominalne brige o istarskim emigrantima, koji bi *jednog dana* morali postati važnim čimbenikom njezine politike: brinula je o njihovoj egzistenciji (makar i tako da ih je udomljavala u naselja-geta, improvizirana po željezničkim vagonima i barakama), o školovanju njihove djece koje je zbrinjavala u internate...

Istarsko-istrijsko emigrantsko iskustvo temeljito je markiralo i životopis naše velike glumice Marije Crnobori, rođene u Banjolama kraj Pule 1918. godine. Nakon što joj je poro-

dica 1923. godine emigrirala u Sisak, pa u Novi Sad, pa u Zagreb... Crnoborijeva je kod Dujšina i Gavelle završila Glumačku školu, te karijeru započela 1942. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (gdje je munjevito postala zvijezdom!) a okončala je 43 godine kasnije, u statusu doživotne prvakinja beogradskoga Jugoslovenskoga dramskog pozorišta.

Vitomir Ujčić (rođen 1910. godine u Pazinu; umro 1999. godine u Puli) iz Istre je emigrirao 1921. godine. Učinio je to pješice, s jedva jedanaest godina. U nedvojbenu sjetnom autobiografskom zapisu iz 1988, objavljenom na samome kraju njegove posljednje knjige “Kazališne kritike” (1989), opisao je ovo svoje sudbonosno putovanje u izgnanstvo – tegobno putovanje cijele generacije malih i najmanjih Istrana:

Iz zavičajja su bježali u grupama od desetak-petnaestak vršnjaka, *s velikim ruksakima na ramenima, /.../ malo ko sa pasošem, neki samo s onom “Carta d’identita”, a neko bez ikakvih isprava, svi nekako na sreću* (Ujčić, 1989: 281)... Cilj im je bio domoći se, nekako, Karlovca, gdje je još 1919. godine otvoren Istarski đački internat. Vodili su ga svećenici. Jedan od prvih pitomaca bio im je Otokar Keršovani. Živjelo se siromaški. *U sobama se uopće nije ložilo, a temperatura je kadgod padala i na 18 stepeni. Slamarice pod nama i slama pod glavom na starim vojničkim krevetima. Negdje i po 25 mališana u studenim spavaćim sobama.* (Ujčić, ibid.)

Dogodilo se, međutim, da je internat na početku školske godine 1924-1925. iznenadno premješten u Zagreb, u *zgradu na Markovu trgu br. 3, uz Markovu crkvu i Banske dvore.* (Ujčić, ibid.). Sve se, odjednom, promijenilo nabolje. Veliki je grad donio i nova iskustva. Jedno je od njih bilo i kazališno. Čak mi je dvoje iznimnih istarskih glumaca, nekoć pitomaca Istarskog internata u Zagrebu – a riječ je o Mariji Crnobori i o Ivi Ermanu – višekratno evociralo svoje uspomene na prve doživljaje kazališta, na čudan način vezane upravo za internatski život. Naime, dobri su i disciplinirani učenici postupno stjecali pravo organiziranog odlaska na kazališne predstave, na koje su ih vodili zajednički, najčešće subotom. I Crnoborijeva i Erman govorili su mi o fascinaciji kazalištem što su je stekli upravo tih davnih emigrantskih godina. Bila je ta fascinacija ne samo apsolutna, već i ambivalentna, budući da su sva ona *čuda* koja su se odvijala na sceni, neizbježno (*dopunski*) bila potencirana i iznimnom estetizantnošću gledališta iz kojega su ih percipirali širom otvorenih očiju, gotovo bez daha. Suočiti se s takozvanim *čudom kazališta* upravo u blještavom gledalištu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu – pa makar i iz njegova nekadašnjeg *đaćkog partera*, iz kojega su se predstave gledale stojeći – za mlađahne je i hipersenzibilne istarske siročice bez pravoga doma značilo suočavanje s doživljajem tektonskog intenziteta.

Vitomir Ujčić bio je jedan od njih. Jedan koji je svoju kazališnu inicijaciju konzumirao naskap, na način koji će posve obilježiti, u mnogočemu čak i odrediti sav njegov kasniji život. Počev od izbora zvanja. Izbor je, dakako, pao na književnost.

Nakon što je 1929. godine maturirao u Zemunu, gdje su se 1927. nastanili njegovi roditelji, koji su u tadašnju Jugoslaviju izbjegli za svojom djecom – stariji njihov sin, Tugomil Ujčić, pjesnik, dramatik i publicist, već je od 1925. godine studirao u Beogradu – i sam je Vitomir Ujčić upisao slavistiku na beogradskom univerzitetu. Profesor mu je bio glasoviti Aleksandar Belić, slavist svjetskog glasa, koji je namah uočio Ujčićev znanstveni potencijal te mu omogućio honorarni rad u Leksikografskom odsjeku Srpske akademije znanosti i umjetnosti, čijim je predsjednikom tada bio. Uza sav taj angažman, studentski i znanstveni, Vitomir je Ujčić, inicijativan i hiperaktivan kakvim je ostao gotovo do kraja života, tijekom studija pjevao u zboru tadašnjeg Akademskoga pjevačkog zbora kojim je, u jednom razdo-

blju, dirigirao čak i Lovro pl. Matačić! Iznimno sretan splet okolnosti omogućio je Ujčiću da svoje glazbene sklonosti najprije prepozna, a potom i razvije na nekoliko razina. Osim što je dobro pjevao, svoja je glazbena znanja usavršio do te mjere da je kasnije, tijekom dugog življenja u Puli, djelovao i kao vrlo kompetentan glazbeni kritičar.

Vitomir Ujčić diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Beogradu, 1933, gdje je pod starost i doktorirao tezom o književnom djelu Eugena Kumičića. Između 1933. i 1947. službovao je kao gimnazijski profesor književnosti u Kolašinu, Splitu, Novom Sadu, Beogradu... Nakon gotovo petnaest godina potucanja po različitim sredinama, napokon mu je pošlo za rukom vratiti se doma i posve se skrasiti u Istri. Najprije je postao ravnateljem gimnazije u Pazinu, 1947-1953. Potom je preselio u Pulu, 1953, te postao dugogodišnjim ravnateljem tada Naučne a danas Sveučilišne knjižnice.

Od samog je početka svoje *pulske faze*, uza sve svoje primarne radne angažmane, Ujčić započeo i svoja zanimljiva kulturološka / teatrološka istraživanja, utemeljena uglavnom na sekundarnim teatrološkim izvorima, pohranjenim u fondovima knjižnice kojom je rukovodio. Sustavno je pregledavao hrvatsku i talijansku periodiku austro-ugarskog razdoblja 1870-1918, nastojeći iz nje izlučiti relevantne kulturne, kazališne, književne, glazbene i likovne događaje, čiju je kroniku potom objavio u knjizi *Kazališni i kulturno-umjetnički život Pule u periodu od 1870. do 1918. godine*, Pula 1962. Znatno kasnije, 1989, objavio je i svoju drugu teatrološku knjigu *Kazališne kritike*, u koju je sabrao veći dio kritičkih tekstova što ih je između 1953. i 1966. godine pisao i objavljavao na stranicama lokalnog tjednika "Glas Istre". Kritičar Ujčić iscrpno je pisao o predstavama Istarskoga narodnog kazališta – onoga koje je djelovalo od 1949. do 1971. godine – ali i o dramskim i glazbenim gostovanjima kojih je, u to vrijeme, u Puli i u Istri bilo poprilično. Ako je suditi po njegovim tekstovima, kazalište se u to vrijeme dokazivalo i doživljavalo ne samo kao živo, no i kao iznimno važno mjesto. Nekakav oblik ključnoga *kulturnog žarišta*, otud i jedan od relevantnih toposa u životu grada ali i cijele Istre. Valja napomenuti kako je, upravo tih godina, pulski kazališni ansambl redovito i intenzivno gostovao u svim istarskim gradovima, čak i u selima i većim naseljenim mjestima, te je, statistički, na tim gostovanjima izvodio gotovo dvostruko veći broj predstava nego što ih je igrao na svojoj matičnoj sceni. Impulzivni je Ujčić toj posvemašnjoj živosti pridonosio na čak nekoliko načina: kao redoviti novinski kritičar/recenzent, kao honorarni lektor i dramaturg, kao urednik kazališnih cedulja ili programskih knjižica, povremeno (čak) i kao izvođač... U njemu je bilo znatiželje i strasti za čak nekoliko usporednih kazališnih poslova.

Zanimljivo je evidentirati kako je, tijekom svih godina svoga aktivnog kritičarenja po kojemu i ostaje zapisan u pulskoj/istarskoj kazališnoj povijesti, osebujni Vitomir Ujčić zapravo djelovao na način koji bismo danas nazvali *konflikt interesa*. Vidjeli smo: on se, istovremeno i usporedno, na nekoliko različitih načina *miješao* u rad Istarskoga narodnog kazališta – gotovo svakodneвно. Bio je, primjerice, kazališni lektor. Njegov je lektorski status uredno zapisan na nekima od uistinu rijetkih plakata sačuvanih iz tih vremena, sitnim slovima, kako to već jest red. Ime mu se, međutim, nalazi i u sačuvanim programskim knjižicama, također malobrojnima, u kojima je potpisan kao njihov urednik ili autor nekih tekstova – čime se nedvojbeno potvrđuje njegov dosta fluidni status honorarnog dramaturga. Koliko mu je taj status značio potvrđuje i sam u pogovoru svojoj knjizi (*U potrazi za doživljajima i sjećanjima mog života*; Ujčić, 1989: 278-293), u kojemu nalazimo potvrdu još jednoga njegovoga metakazališnog statusa, najneočekivanijeg od svih – glumačkog.

Naime, cijelih je jedanaest godina Vitomir Ujčić aktivno sudjelovao u nekoj vrsti pučkog performansa, kojega je ne samo autorski oblikovao (temeljem čakavskih dijaloških

predložaka njegovih nebrojenih izvedaba, koje je osobno / svojeručno ispisivao, a mnoge još i osobno režirao...), već je u njemu i nastupao, agirajući kao neposredni / živi izvođač. Kao *drugi glumac*. Za one neupućene ili manje upućene valjalo bi, možda, pojasniti o kakvom se performativnom žanru radi, te koji su njegovi metadramski / parateatarski potencijali. Ukratko i pojednostavljeno: u pitanju su dijalozi ispisani u najjednostavnijem obliku, u kojima se, niz živahnu razmjenu replika, što se uvijek referiraju na neke recentne / aktualne događaje ili pojave iz svakodnevnog života, u dovitljivosti i duhovitosti međusobno *nadmeću* dvojica općepopularnih junaka. Procjenjivani strogo teatrološki, ovakvi dijalozi ne temelje se na takozvanoj *govornoj radnji* (i odgovorajućoj dramskoj / dramaturškoj tenziji koju takva radnja generira), već na situacijskoj komici koja proizlazi iz njihova *sadržaja*. Uvijek aktualnog i lako prepoznatljivog najširem recipijenata. Protagonisti istarskog slučaja / primjera ovakvog aktualnog (*reporterskog*) dijalogiziranja tradicionalni su pučki mudraci Jurina i Franina, mitski dvojica kojemu je folklorna predaja namijenila ulogu *dežurnih* komentatora svakodnevnog života. Fikcionalni, ali i apsolutno funkcionalni, Jurina i Franina opće su mjesto tradicionalne istarske kulture, nesporni marker istarske kolektivne svijesti, ali i jedna od visoko rangiranih institucija istarskog izdavaštva na hrvatskom jeziku: njihovi se jednostavni dijalozi-komentari objavljuju još od 1870. godine, kad ih je, najprije, istarski biskup preporoditelj Juraj Dobrila odlučio tiskati u svojim legendarnim novinama “Naša sloga”, prvim novinama koje su izlazile na hrvatskom jeziku (između 1870. i 1915). Počev od 1922. godine, u Istri se, uz veće ili manje prekide u kronologiji, objavljuje i popularni godišnjak naslovljen imenima Jurine i Franine – istarski pučki kalendar, odnosno *narodni kalendar za Istru*, kako je stajalo u zaglavlju njegova prvog izdanja, namijenjenog za 1923. godinu. *Ovaj omiljeni godišnjak izlazi svake godine koncem studenog s raznolikim, zanimljivim i korisnim sadržajem, lijepo oblikovan i bogato ilustriran.* (*Istarska enciklopedija*, 2005: 360).

Istarski dnevni list “Glas Istre”, koji je sve do početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća izlazio kao tjednik (a tiskao se u danas nepostojećoj pulskoj tiskari, koja je nekoć nosila ime Otokara Keršovanija), redovito je objavljivao i dijaloge Jurine i Franine. Tijekom kasnih pedesetih i, najvjerojatnije, cijele prve polovine šezdesetih godina prošlog stoljeća njihove je tekstove povremeno pisao i Vitomir Ujčić. Koji ih je, vidjeli smo, pisao i izvodio i na različitim *priredbama* što ih je produciralo Istarsko narodno kazalište.

U paru s iznimnim istarskim glumcem Ivom Ermanom, koji je tumačio racionalnog Franinu, Ujčić je svoga heroja-sangvinika izvodio sukladno svojoj nemirnoj prirodi i svome buntovnom / nespokojnom duhu. Kostimirani i zaigrani, njih su dvojica godinama obilazili gradove i sela, škole i tvornice, pučke veselice i svakojake domjenke, funkcionirajući kao kakvi iznimno uspješni i popularni stand-up komičari. Ujčić, ravnatelj velike znanstvene knjižnice, koja je tada bila rangirana odmah iza zagrebačke sveučilišne, nesumnjivo je uživao u svojoj ulozi glumca – možda je upravo u tome zadovoljstvu razlog njegove posvemašnje kritičarske nezainteresiranosti za glumačka ostvarenja u predstavama o kojima je pisao.

Kako je Ujčić pisao svoje kritike? Onako kako su ih pisali svi kritičari koji su kazalište doživljavali i tretirali kao svojevrsni *produžetak* književnosti, odnosno svojevidnu *scensku ilustraciju* onoga što je književnost već fiksirala i ovjekovječila u dramskoj formi. Cijele su epohe kazališne povijesti zabilježene (ali i determinirane) upravo ovako impostiranim *proliterarnim* kritikama u kojima se inscenacije dramskih predložaka analiziraju i vrednuju sukladno njihovim *unaprijed zadanim* književnim prerogativima. Educiran / formatiran kao profesor književnosti, Ujčić zapravo i nije mogao, a nije ni znao kazališnu predstavu čitati

na način koji ne bi polazio od literarnosti njezina književnog predloška. Ma koliko da jest bio zanesen kazalištem i njegovim magičnim *mišljenjem u slikama*, on je argumente za svoje osobne scenske izraze uvijek *tražio i nalazio* u metaforama (metonimijama, poredbama, elipsama, persiflažama...) dramskoga teksta. Zato je i svoje kazališne kritike pisao tako da se u njima uglavnom bavio prepričavanjem dramske priče, kojoj je dodavao nešto enciklopedijskih informacija o autoru teksta, jednu do dvije opaske o redatelju i scenografu, te kratku zaključnu ocjenu predstave u cjelini. Glumce, uglavnom, nije spominjao uopće! Jedino je, pri kraju svojih tekstova, u posljednjim rečenicama, mehanički (i ne baš uredno!) ispisivao njihova imena, pridodajući (u zgradama) imena dramskih likova koje su tumačili *solidno, sigurno, disciplinirano, realistično, prosječno, lirski emocionalno...*

Čitajući, danas, njegove dramske recenzije, ne mogu se oteti dojmu kako se Ujčić-kritičar prema glumačkom poslu odnosio ne samo suzdržano, ne želim reći rigidno, već i nekako profesorski: kao da mu se činilo iznimno važnim (najvažnijim?) pojedine glumačke kreacije kvalificirati što je moguće jednostavnije, te ih zato i formulirati jednim jedinim atributom. Kojega bi, potom, upućeni čitatelj mogao pretvoriti u vlastiti vrijednosni sud. I označiti ga gotovo pa brojčanom ocjenom: u rasponu od jedan do pet. Valja li mu na tome zamjeriti? Ne, naravno! Bila su to vremena u kojima se o glumi pisalo prilično lapidarno, barem kad se o glumcima pisalo u notornim novinskim kritikama. Danas, u vremenima kad novinska kazališna kritika rapidno izumire, a dnevne se novine dragovoljno *odriču* svojih kulturnih rubrika sve učestalije, pisanje poput Ujčićevog moglo bi nam se učiniti gotovo poželjnim. Glumci su u njemu barem spomenuti!

Ipak, valja reći kako je Ujčić daleko *blaži* kad i dok piše o mnogobrojnim opernim izvedbama koje rado i često izazivaju njegovu pozornost. Te su izvedbe, dakako, ekskluzivno gostujuće, budući da Pula i Istra, osim nekoliko sporadičnih ili incidentnih pokušaja, vlastite glazbene produkcije nikada nisu imale! Ergo, kad god je riječ o glazbenom kazalištu, Ujčić nam se predstavlja kao benevolentniji, *mekši*, u svakom pogledu tolerantniji kritičar. Koji svoje melomanske sklonosti ne taji niti ih skriva, a o sudionicima predstave uvijek govori s maksimalnim respektom. Osim što najprije (uvijek?) prilaže *neoborive dokaze* o vlastitim glazbenim kompetencijama (koji se doimlju uistinu uvjerljivima), svoje glazbene/operne recenzije uvijek zaključuje elaboriranim vrijednosnim sudom, koji najčešće poentira neskrivenim komplimentima.

Prema dramskim se izvedbama rijetko odnosi na taj način. Iznimke su tek neka markantna gostovanja – poput glasovite postave Gavellina *Logora* u izvođenju ansambla Zagrebačkoga dramskog kazališta. Zanimljivo je da ja ova amblematska predstava u Pulu *zalutala* tek u svojoj desetoj sezoni, 1963, kad – pretpostavljam – i Drago Krča više nije bio onako astralno mlad i energičan kao na njezinoj premijeri 1954, ali je njegovu igru Ujčić svejedno nahvalio kao *snažnu i inteligentnu interpretaciju*. (Ujčić, 1989: 250).

* * *

Tijekom dvanaest punih godina kritičarenja, dramskog i glazbenog, Ujčić je u tjedniku “Glas Istre” objavio otprilike 200 recenzentskih tekstova potpisanih vlastitim imenom. Približno dvije trećine tih tekstova posvećene su gostovanjima, kazališnim i glazbenim, koje autor ocjenjuje bolje, afirmativnije i benevolentnije nego produkciju kazališta kojemu je honorarni dramaturg! Je li možda bio pretjerano (samo) kritičan? Ili je možda sanjario o nekakvom idealnom kazalištu kakvog u njegovom malom gradu nema niti ga objektivno može biti, te je svojim *maksimalističkim pristupom* lokalnoj kazališnoj produkciji (u kojoj je i sam

aktivno participirao!) dokazivao vlastitu kompetentnost, ali i demonstrirao nužnost *estetskih kompromisa* kojima se u svakodnevnoj praksi morao priklanjati? Ili je naprosto bio jedan od onih donkihotskih prototipova osoba koje se rado upuštaju u bitke koje – osobito u malim i manjim sredinama – teško mogu biti pobjedonosne?

Ipak, zahvaljujući njegovu maru, danas disponiramo nešto preciznijim informacijama o cijelih 12 godina povijesti Istarskoga narodnog kazališta u Puli 1953-1966, ali i kulturne povijesti cijele Istre. Koliko su te informacije objektivne (ponekad čak i na elementarnoj faktografskoj razini, koja u Ujčića umije biti problematična), te koliko se na njih možemo osloniti pri pisanju pulske/istarske kazališne povijesti – posve je sekundarno pitanje. Primarno je znati kako bi bez Ujčićevih tekstova – čak i onih prema kojima se moramo odnositi s rezervom! – o kazališnim i kulturnim događajima u Puli i Istri znali mnogo manje nego znamo danas.

IZVORI

Miroslav Bertoša – Robert Matijašić, 2005, *Istarska enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Vitomir Ujčić, 1962, *Kazališni i kulturno-umjetnički život Pule u periodu od 1870. do 1918. godine*, Pula: Naučna biblioteka.

Vitomir Ujčić, 1989, *Kazališne kritike*. Pazin-Pula: Braća Ujčić.

ZAŠTO KRITIKE ĆIRE ĆULIĆA OTKRIVAJU ZAUSTAVLJENO KAZALIŠNO VRIJEME

Ćiro Ćulić se javlja kritičkim prikazima kazališnog zbivanja u Splitu neposredno poslije Drugoga svjetskog rata, od godine 1945. pa do sredine šezdesetih godina. Izbor njegovih kritika izdala je MH Split 1971. u knjizi *Kazališne večeri*. Urednik izdanja bio je sam autor. Iz knjige su uočljive dvije različite dužine Ćulićevih prikaza predstava Narodnog kazališta u Splitu i povremenih gostovanja kojega zagrebačkog kazališta. Očigledno je da je dužina prikaza zavisila o mjestu tiskanja pojedinog napisa i o vremenu njegova pisanja. Preciznije: duže Ćulićeve kritike uvrštene u spomenutu knjigu bile su pisane za književni časopis “Mogućnosti” u razdoblju od 1954. do 1957, dok su one kraće, i svakako površnije, u knjigu preuzete iz izdanja “Slobodne Dalmacije”, i to od godine 1957. do 1964.¹

U prvom razdoblju, od 1945. pa do 1957. Ćulić nastoji posredovati između predstave i publike. On čitatelju želi rastvoriti sociološke značajke postanka i idejnog smisla djela u kontekstu političke *idejnosti* vremena prikazbe djela. U drugom razdoblju, u svojim kratkim prikazima u “Slobodnoj Dalmaciji” od 1957. do 1964, osjeća se stanoviti zamor prikazivača, odustajanje od toga da, makar i u zadanom prostoru, napravi osobne prodore u svojstva djela. No, i za jedno i drugo razdoblje karakteristično je kritičarevo odustajanje od zalaženja u one dramaturške impulse djela koji uvjetuju odabir prikazivačkih sredstava. A to rezultira time da njegove kritike ne upućuju kazalištarce na nužne iskorake iz uobičajene prikazivačke rutine oživljavanja puke *radnje* djela. Kritičar prema već utvrđenim modelima tek upućuje pokoju zamjerku glumcima na nepotpunom ovladavanju svojstvima njihova dramskog lika, ili bilježi neurednosti svjetla. On ne zalazi u prostor mogućeg nadograđivanja dramaturških činjenica djela iznad utvrđene idejne norme aktualnih književnih priručnika za semantiku djela, a posebno ne mimo dotične norme.

S druge strane, a sudeći po onome što je kritičar vidio u predstavama, valja nam zaključiti da ni sama kazališna praksa u tom smislu nije poticajno djelovala na kritiku. Nije joj otvarala vrata u područje teorijskog razmatranja i nadograđivanja praktičkih domišljaja unapređenja izraza kazališne činjenice. Očigledno, kazališna kritika, koja bi se kao takav teorijski poticaj trebala reflektirati iz nastojanja i dosega prakse, a sama praksa iz teorijskih promišljanja kazališnog izraza, živjela je u suglasju s tadašnjim pravilima kazališne tvorbe. A dok su na snazi *pravila* (vidjet ćemo kakva i otkuda nam dođoše), nema mogućnosti njihova

¹ Ćulić se prije svoje vezanosti za časopis “Mogućnosti” javlja, još od godine 1945, u “Vjesniku”, “Zagrebačkoj sceni”, “Ilustriranom vjesniku” i “Slobodnoj Dalmaciji”. Ćetiri kritike iz tog razdoblja uvrštene su u knjigu *Kazališne večeri*.

nadilaženja, a samim time ni napretka. Pa da bismo to potvrdili ili osporili, bit će nužno na trenutak zaviriti u ta *pravila*, jednako obvezujuća za kazališnu kritiku i kazališnu praksu.

Pravila kazališne tvorbe su reflektirana iz poslijeratnog interesa Države za takvom kazališnom sugestijom koja pripomaže utvrđenju njezina *ideološkog angažmana*. Stoga je zadano osnovno polazište: kazališna emisija mora biti prepoznatljiva najširim slojevima naroda. U toj nakani je od već prakticiranih smjerova kazališnog izraza odabrana prikazivačka konvencija *statičnog realističkog kazališta* koja pristupa otvorbjenju djela *oponašanjem stvarnosti* sredstvima literature, glume, scenografije i ostalih paralelnih sastojaka kazališne činjenice. Osloncem na sadržaj Čulićevih kritika razvidno je da ni naš kritičar, i sam isto tako obvezan utvrđenom idejnom smislu prikazivačke konvencije, nije mogao insistirati na njenom nadilaženju. Riječ je, dakle, o nesumnjivom *suglasju* zadanoga teorijskog promišljanja kazališnog izraza sa zadanom praksom.

Sada nam valja razmotriti koje je to već dosegnute teorijske pa i praktične pomake kazališnog izraza ova statična konvencija, uvezena neposredno poslije rata iz Sovjetskog saveza, isključivala iz kazališne tvorbe. Ponajprije ćemo spomenuti futuristička i ekspresionistička nastojanja koja je Staljin izbacio iz kazališne prakse usprkos njihovu ljevičarskom naboju. Držeći neprepoznatljivim *radničkoj klasi* znakovni sustav predstava nepodudarnih s percepcijom stvarnosti, on se radije opredijelio za realistički teatar plemića Stanislavskog. I ta vrijedna kazališna praksa MHAT-a, koju je Konstantin Sergejevič zajedno s Nemirovič Dančenkom sustavno provodio, postala je kao puka forma, bez onih svojih prodora u najdublje slojeve teksta i dosegnutih trenutaka vjerodostojne i uistinu umjetničke psiho-fizičke identifikacije glumca s dramskom osobom, izvozni kulturni artikl u zemlje Istočnog bloka. Potom su isključena kazališna istraživanja evropske avangarde iz tridesetih godina koja su se trsila ovladati veličanstvenom Craigovom vizijom s početka stoljeća *dinamičke* kazališne činjenice. Tako smo u našoj kazališnoj praksi i kritici došli do predcraigovskog poimanja višestrukih sastojaka kazališne predstave kao *posuđenica* iz drugih umjetnosti koje u predstavnom kompleksu svjedoče svoju estetičnost prema važećem poetičkom načelu svoga vjerodostojnog *odražavanja* stvarnosti svojstvima i vrijednošću svoje matične umjetnosti. I ti sastojci predstave, preuzeti iz literature, glume, slikarstva, kiparstva, glazbe itd., itd., stajali su u našim predstavama paralelno jedan pored drugoga u svojoj izvornoj funkciji, svjedočeći svoju matičnu umjetnost, i nisu, jer takva je bila i redateljska tvorba, sobom suplirali druge znakovne sustave, niti su stavljeni u priliku da budu sugestijom *označitelja označeni* kao ono što oni izvorno nisu, a što bi u slučaju takvoga kreativnog dinamizma mogli biti, primjerice: znak sasvim druge vrste koji se činom svoje pretvorbe premeće u nositelja dramskog udarca.

Sama činjenica da je naša kazališna kritika bila u rečenom suglasju s kazališnom tvorbom, da toj tvorbi nije suprotstavljala Craigov vizionarski dinamizam, nego je i sama tapkala po potrošenoj stazi soc-realističke poetike, odaje stanje našeg *zaustavljenoga* glumišta tih godina. I u svjetlu ovog izvoda o nedostatku takve suigre znakovnih sustava kazališne činjenice, koja bi se zaista očitovala kao *posebna umjetnost kazališta*, umjesto da se kazališni čin zadovoljava statusom *prenositelja* pisanog djela u oblik stvarnosti, valja nam u kritikama Ćire Čulića vidjeti njihovo nehotično, i autorovo svakako nesvjesno, svjedočenje pravog stanja splitskoga (djelomično i hrvatskoga) glumišnog prostora.

* * *

U tom svom suglasju s aktualnom kazališnom praksom, Čulić bez dogmatske oporosti (kao što su to radili neki drugi kritičari toga vremena) prostor kritike ispunjava podsjećanjem

na idejne značajke djela u skladu s *ideološkom zadaćom umjetnosti*.² Pritom je sklon marginalizirati temeljni fabulativni tijek djela, pa čak i sam njegov *duh* iz kojeg i ishodi fabulativna cjelina, za volju isticanja kojeg sekundarnog zbivanja koje kontrapunktira glavnoj radnji.

Sada nam se na dva-tri primjera valja malko zagledati u upitnost književne interpretacije takvoga ideološkog angažmana:

Čulić se u većem dijelu svog osvrta na predstavu Shakespeareove komedije *Na tri kralja ili Kako hoćete*³ usredotočio na obrazlaganje *realističkog* Shakespeareova angažmana protiv sekte puritanaca, njihova licemjernog ograničavanja ljudske slobode za volju ostvarenja vlastitih interesa, a što je u konkretnoj komedijskoj strukturi rezultiralo autorovim ismijavanjem lika Malvolija i njegovim samoodstranjenjem iz društva. Istaknuvši preko kritike svojstava tog lika Shakespeareovu *naprednost*, on i dalje ustraje na autorovu anticipiranju daljnega povijesnog hoda čovječanstva – zanemarujući pri tom činjenicu da takvi angažmani nisu bili svojstveni piscu koji je zaranjao u opća i svevremenska svojstva čovjeka i koji, otkrivajući svekolike osobine ljudske naravi i odstupe svojih lica od etičkih zasada (što je svijet činilo *razglobljenim* – kako ga naziva u *Hamletu*), nikad nije dovodio u pitanje sam feudalni legitimitet, niti njegov legalitet. Pa ipak, Čulić koristi lik hvalisavca i kukavice Viteza Andrije Groznice da i njime podupre idejni smisao predstave, pa pohvalno kaže kako je glumac Nikola Čuk *ocrtao* to lice tako da *u njemu naziremo predstavnika društvenog sloja, koji trune i raspada se* – baš kao da je Shakespeare bio sociološki angažiran pisac, nešto poput Maksima Gorkog, koji se zalagao za neki drugi i drugačiji društveni sustav od onog u kojem je i o kojem je pisao. Očigledno, Čuliću je na inerciji političke pragme bilo nužno Shakespearea *spašavati* od njegove nezainteresiranosti za sociološko *raskrinkavanje* društvenih sustava u kojima se odvija radnja njegovih lica. I to je činio usprkos činjenici da je Shakespeareov temeljni interes bio usmjeren prema samim dramskim osobama, prema svojstvima čovjeka kao takvog (stoga su njegove drame najčešće i naslovljene imenom glavnog lika).

Nasuprot tome, Čulić preko glavne radnje komada *Na tri kralja* prelazi bez zastoja. Uz koju zamjerku, glumcima uglavnom upućuje pohvale. Očigledno je da predstavu u cjelini prihvaća, a da pritom ne zaranjanja u *duh* komada, u ona maglovita područja sinkopiranog *životnog ritma*, u njegove ishode koji su izazvani igrom skrivenih silnica raznospolnih žuđenika, nadmetanjima i zamjenama pojedinoga ljudskog čeznuća prividom drugog – sve do pomirenja njihove oprečnosti u sklad sretnoga (i konvencionalnog) ishoda. Dakako da ni sama predstava 1951. godine, petnaestak godine prije slavnog eseja Jan Kotta⁴ o nesvjesnim impulsima u osobama dviju Shakespeareovih komedija, vjerojatno nije u svom *čednom* vremenu zalazila u ta područja. No ona je zasigurno samom svojom fabulom morala zakucati na njihova vrata. Međutim, Čulić u susretu s čudnim ljubavnim čeznućima lica komedije *Na tri kralja* ne uzima u obzir ni ono što mu je još od početka njegova vremena bilo dostupno. On ne mari za signale dvoznačnih smisaonih vibracija Shakespeareovih soneta kroz koje je mogao naslutiti i dvoznačnost žudnje lica komedije, bilo s razlogom da utvrdi plošnost predstavnog iskaza fabule djela ili, pak, da istakne njegov vrijedni zaron u dublja vrelišta koja lica komada privode zabludi o identitetu sugovornika. Pristupajući komediji, on ne korača

² O ovoj *funkciji* podrobnije sam pisao u svojoj knjizi *U procjepu ideologije i estetike*, koja će u nakladi MH Dubrovnik biti izdana 2011. godine

³ “Ilustrirani vjesnik”, 10. siječnja 1951. Predstava je izvedena u režiji Kalmana Mesarića.

⁴ Jan Kott, *Djevojka – dječak ili prolog*. “Scena”, 3/4, 1965.

po tom tragu. Ne zastaje pred njegovim komedijskim odbljescima – da bi se od srca nasmi-
jao nepredvidivoj igri prirode i uspokojeno razgatio njezinom vječnom potvrdom skladnog
ishoda trenutačno ispremiješanog poretka stvari. Kritičara zanimao tek *idejni* smisao djela.

Osvrnut ćemo se na još jedno kritičarevo *izvlačenje* velikog pisca do dionika u formira-
nju aktualnih socioloških objašnjenja povijesnoga društvenog razvoja. Prikazujući predstavu
Mjera za mjeru,⁵ Čulić osnovnu radnju djela, posebno izopačenost koja je zahvatila dvorja-
nina Angela čim se kao privremeni zamjenik vojvode Vicentia domogao vrhovne vlasti, vidi
kao očitovanje *feudalnog duhovnog mraka i despotstva*, u najmanju ruku kao da je legitimist
i legalist Shakespeare bio pripadnik *Sturm und Drang* pokreta i opjevavao bunu Matije Gub-
ca. Nasuprot tom pokvarenom Angelu, pravi vojvoda Vicentio, dakle legitimni predstavnik
upravo feudalnog poretka, čim se vrati iz svoje pritajenosti najstrože kažnjava bezočno An-
gelovo iznuđivanje Isabelline djevičanske čistoće. Pa iako je taj Angelov besramni postupak
jedna od Shakespeareovih učestalih dramskih varijacija *palog čovjeka u zlo* (prema srednjo-
vjekovnoj moralki), i to bez obzira na vremenske lokacije zbivanja radnje, bilo da se radi
o licima iz mitskog vremena, starog Rima ili iz engleske povijesti, Čulić ga ipak koristi za
svoje ideološke izvode o *duhovnom mraku i despotstvu feudalizma*. Na toj potisnoj sili svog
angažmana on za Vojvodinu osudu Angela piše da *nagovješćuje u svojoj biti napredna i hu-
mana vladara*. No, u smjeru takve ideološki aktualne sociološke projekcije prošlosti drama
se zaista ne razvija. Naprotiv, Shakespeare dramsku dilemu, i Isabelle i publike, sabija u
slijepu ulicu dvaju srednjovjekovnih crkvenih kanona, od kojih prvi od Isabelle zahtijeva
da po cijenu otklona od počinjenja *smrtnog grijeha* očuva svoje djevičanstvo, dok drugi,
lebdeći pred očima čitatelja / gledatelja, upozorava, opet pod prijetnjom počinjenja *smrtnog*
grieha, da je dužnost kršćanina / kršćanke da se žrtvuje za spas drugog. Shakespeare pritom
eksplicitno ne osporava nijedan od kanona. Tek istražuje dramsku muku osobe koja se našla
u njihovu procjepu. On samo na razini emocionalnog učinka scene Isabellina spora s bratom
Claudijem otvara publici mogućnost katarzičnog preispitivanja njihove spornosti.

Stoga sada uistinu valja kazati sljedeće: Protuslovlje dvaju djelatnih kanona u *Mjeri za*
mjeru moglo je biti dramski učinkovito, tj. moglo je izazvati dramsku muku Isabelle, samo
ako je ona žena srednjovjekovne moralne isključivosti. Jer predmet centralnoga dramskog
toka drame je Isabellina bezizlazna rastrgnutost između jednog i drugog kanona. I Isabella
se kao ortodokсна kršćanka na kraju odlučuje za očuvanje svoje čistoće. (Pa ako sada želimo
konotirati takvu odluku, došli bi do njezine nove dramske muke.) Shakespeare tada bez
ikakve eksplicitne osude Isabelline odluke, ograničavajući se tek na emocionalnu scenu Cla-
udijeva očaja zbog odlaska u smrt, pristupa *deus ex machina* rješenju. Konačno se pojavljuje
pravi vojvoda i izbavlja čednu Isabellu i njezina brata od Angelova zla. Pritom dobri vojvoda
Vicentio ne izriče nikakvu *naprednu* povijesnu kvalifikaciju o *dobrom i humanom vladaru*.
Ne distancira se od *feudalnog duhovnog mraka i despotstva*. On tek prema vrhovnom i tradi-
cijskom kanonu čestitosti strogo osuđuje Angelovu ucjenu.

Pa da bismo i na primjeru ovog slučaja pokazali koliko kritičarevo robovanje zadanim
ideološkim naputcima može pomutiti poimanje smisla umjetničkog djela, zagledajmo se na
trenutak u pripadnost Isabellina odabira iz čijih posljedica se u odnosu na život njezina brata
oslobađa tek čovjek koji je prema srednjovjekovnom vjerovanju *razumom nalik na Boga*.

Čulić u više navrata, a u želji da prikaže Shakespearea kao napredna pisca, zanemarujući
pritom nužnost da ga prikaže kao dobra pisca, karakterizira Isabellu kao *renesansnu ženu*.

⁵ Shakespeareova *Mjera za mjeru* izvedena je u Narodnom kazalištu u Splitu u režiji Vlade Habuneka 20. lipnja 1955.

Međutim upravo njezin odabir ne svjedoči da je u njoj zaživio renesansni individualizam. Ona odlučuje po pravilima ortodoksne Crkve. Ona je srednjovjekovna žena. I samo iz tog njezina određenja, a ne *renesansnog*, Shakespeare je Isabellu, i čitavu dramu, mogao ugurati u *slijepu ulicu* i suočiti primatelja djela s veličanstvenom dramskom mukom. Gotovo nerješivom.

Ovdje se, dakako, otvara i pitanje. Je li sam Shakespeare bio tipični *renesansni pisac*? (Pri promišljanju odgovora na ovo pitanje načas zanemarimo činjenicu da je Shakespeare zaista živio na izmaku vremena renesanse.) Vidjeli smo iz kojih srednjovjekovnih ishodišta je formirao svoj glavni dramski lik. I vidjeli smo da je ta ishodišta poimao vrlo ozbiljno – kao čimbenike Isabelline dramske dileme. Nasuprot tome, da je autor Isabellu uistinu vidio kao *oslobodenu* renesansnu ženu, onako kako naš kritičar tvrdi da ona to jest, Isabella se nikako ne bi mogla naći u dramskom sužanjstvu dvaju jednako važećih zabrana o počinjenju grijeha. Jednom riječju: za *renesansnu* Isabellu ne bi bilo drame zatvorene među koricama *Mjere za mjeru*.

Očigledno, i u ovom svom djelu Shakespeare se očituje kao sintetičar srednjovjekovnog osjećanja *slike svijeta* (simbolizirane i u samom obliku elizabetinskog teatra, teološke misli, pa i njezinih protuslovlja. Upravo stoga, kaže E. M. Tillyard / Tilijard / u knjizi *Elizabetinska slika svijeta*,⁶ Shakespeare stavlja u Hamletovo promišljanje čovjeka kao *remek djela* viđenje čovjeka kao *andela*, uvjeren je da je *po razumu sličan Bogu* da je *ures zemlje* itd. Prema Tillyardu, kako ovu odu čovjeku tumači Francis Fergusson,⁷ ta Hamletova / Shakespeareova / pohvala čovjeku, (a vjerujemo da njezine teološke obzore upotpunjuje i Hamletovo dramsko odvratanje od *posrnulog čovjeka*, čemu je razlog njegovo suočenje s golemom ljudskom sklonosti grijehu) nije izraz *renesansnog humanizma*. Ona ne ističe, kao što to humanisti tvrde, *potvrdu čovjekova dostojanstva nasuprot asketizmu srednjovjekovne mizantropije*. Naprotiv. Hamletove riječi su u *duhu najčistije srednjovjekovne tradicije*. Oda je u biti iz same te tradicije preuzeta pohvala samom Bogu, jer je Bog, prema teološkoj misli, čovjeka stvorio na svoju *sliku i priliku*. To je ortodoksno kršćanstvo.

No, na tom ishodištu bitnih dramaturških čimbenika dramske radnje razmatranog komada, doista sabite u *ulicu bez izlaza*, naš kritičar se ne nadahnjuje. On je zaokupljen time da velikog pisca prikaže kao sudionika u pomicanju društvenih sustava. Stoga je njegovo označavanje Isabelle kao *renesansne žene* sasvim protivno dramskoj mucu te djevice koju je njezin autor, uvažavajući tradicijske kanona i ne pretpostavljajući jedan kanon drugome, u njih zaslužnjio. Čulić isto tako obilježava i dobrog vojvodu Vicentija. Za takve karakterizacije kritičaru je bilo dostatno to što je Shakespeare zaista živi u doba renesanse.

* * *

Čulić ipak nije sve pisce čija djela je prikazivao morao *izvlačiti* do njihova angažmana u mijenjanju povijesnih faza društvenog ustroja. Djela ostalih pisaca – spomenimo Ostrovskog, Gorkoga, Krležu, Lorcu, Brechta, djelomično i Čehova – sama sobom su nudila svoje sadržajne slojeve njegovu kritičarskom interesu. Ipak Čulić učestala posezanja Čehovljevih lica za stereotipima o važnosti *upornog rada* konotira kao progresivnu poruku pisca gledateljstvu i budućim naraštajima. No riječ je o nečem sasvim drugom. Čehovljeva umorna lica u suočenju s neostvarenošću svoje osobnosti nastoje svoju posustalost samozavarati utjeca-

⁶ Eustace Mandeville Wetenhall Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, 1942; *Elizabetinska slika svijeta*. ARTRESOR, Zagreb 2006, str. 25-26.

⁷ Francis Fergusson, *Sušтина pozorišta*. Nolit, Beograd 1970, poglavlje *Hamlet, kraljević Danske: Analogija radnje*, str. 156.

njem općim i već potrošenim frazama. Tako Čehov čitatelja i gledatelja uvodi u dublje slojeve drame svojih lica, signalizirajući pritom i njihovu tragikomedijsku vibraciju. A upravo ona svjedoči takvu dovršenost jednoga uzaludnog stanja koja anticipira kasnije zalaske drugih pisaca u antidramska područja i njihovu tvorbu.

Doduše, ne treba sada isključiti vjerojatnosti koje je sama splitska predstava *Ujka Vanje*⁸ nudila kritičaru za njegova *navlačenja* Čehovljeva diskursa do spomenutih konotacija. Zaista je moguće pretpostaviti da su i glumac u ulozi Astrova i glumica u ulozi Sonje tekstove o radu izgovarali ideološki *angažirano* kao ode radu. U tom slučaju eto nas opet do suglasja kritičara i kazališne prakse s poetikom jednako obvezujućom za jednu i drugu stranu. No o tome smo već govorili.

⁸ *Ujka Vanja*, premijera u Narodnom kazalištu u Splitu 30. prosinca 1954, redatelj: Lidija Mansvjetova i Teja Tadić.

ĐURO ROŠIĆ – KRONIČAR RIJEČKOGA GLUMIŠTA 1955 – 1980

Kad se 1980. u javnosti pojavila knjiga sabranih kazališnih kritika i feljtona Đure Rošića *Iz gledališta*,¹ autor je bio navršio osamdeset i tri godine i bližio se kraju svoga životnog vijeka. Rođen 1897. u Sušaku, završio je klasičnu gimnaziju, i poslije dvogodišnjega služenja u austro-ugarskoj vojsci studirao i doktorirao na Pravnome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Istodobno je pohađao i završio trogodišnji tečaj Glumačke škole u Zagrebu pod vodstvom Branka Gavelle, te je 20-tih godina prošloga stoljeća nastupao u epizodnim ulogama dramskih i baletnih predstava Hrvatskoga narodnog kazališta. Ta dvostruka inicijacija bitno je odredila svekoliki Rošićev život. Razapet između prava i kazališta, davao se podjednako jednome i drugome, dosegašu u objema strukama izvrsnost i dosljedan vrhunski profesionalizam. Više godina službovao je kao sudac, a usporedno bio je ravnateljem Hrvatskoga kazališnog društva u Sušaku od 1935. do 1938. Samo tjedan dana poslije oslobođenja Rijeke, 10. svibnja 1945, pripala mu je jedinstvena čast da šezdeset godina poslije njegove izgradnje izgovori prvu hrvatsku riječ s pozornice tadašnjega Teatro comunale.² Đuro Rošić bio je i prvi intendant Narodnoga kazališta u Rijeci (danas Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka) 1946-1947, potom i 1951-1953. U Višoj pomorskoj školi u Rijeci (današnji Pomorski fakultet) predavao je u zvanju redovitog profesora teoriju države i prava te međunarodno javno pravo od 1953. do 1963, kad je umirovljen. Umro je u visokoj dobi 1984. godine, skoro do posljednjega časa prateći riječki kazališni život kojega je marnim i kompetentnim kroničarom bio punih četvrt stoljeća.

¹ Đuro Rošić, *Iz gledališta*. Riječki kazališni zapisi. Riječko književno i naučno društvo. Rijeka 1980.

² *Dan nakon oslobođenja Rijeke 4. svibnja 1945. Gradski odbor Sušaka zadužuje „druga Dr. Rošić Đura... da s ostalim nekim drugovima iz Primorske kazališne družine (Popović, Cunt, Ružić) preuzme Verdiovo kazalište na Rijeci. Bombardiranjem teško oštećena zgrada u nekoliko je dana „uređena“ toliko da već 10. svibnja 1945. građani Rijeke prisustvuju svečanoj priredbi. Toga je datuma, u tad još Općinskome kazalištu Giuseppe Verdi, prvi put u njegovoj šezdesetgodišnjoj povijesti odjeknula hrvatska riječ. Ugledni pokretač kazališnoga djelovanja u Sušaku, dr. Đuro Rošić, prvi govori na pozornici, a zatim simfonijski orkestar pod ravnanjem Nina Serdoča svira hrvatsku himnu, dok članovi Okružne kazališne družine „Nikola Car“, u kojoj su i neki iskusni glumci amateri odgojeni u Hrvatskome kazališnom društvu u Sušaku, izvode recitacije, a omladinski zbor pjeva borbene i rodoljubne pjesme. (Kako je stvarano Narodno kazalište / Teatro del popolo, danas Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka. (vidi: www.hnk-zajc.hr)*

KRONIČAR RIJEČKOGA GLUMIŠTA

Od svih mnogovrsnih djelatnosti toga svestrana čovjeka ovdje ćemo se usredotočiti na njegovu ulogu kroničara riječkoga glumišta između 1955. i 1980. U tome razdoblju središnje je riječko glumište prošlo nekoliko faza svoga umjetničkog razdoblja. Godine 1955. obilježilo je desetu obljetnicu od utemeljenja prvoga stalnog kazališta u povijesti grada na Rječini, a 30. prosinca 1969. moralo je iseliti iz zgrade i ući u nepredviđeno dug provizorij zbog restauriranja dotrajala, 85 godina starog, zdanja. Tri godine nakon što je obnovljena zgrada napokon otvorena krajem 1981. godine, Đuro Rošić je umro. Tako je na neki način u njegovoj osobi objedinjena povijest hrvatskoga doba riječkoga glumišta u prvih četiri desetljeća.

Zanimljivo je da se Rošić prihvatio pisanja kazališne kritike u zrelijoj dobi, poslije upravljačkoga iskustva u teatru, što je posve atipično za intendante hrvatskih kazališta. Svi su oni, naime, od Demetra i Miletića, preko Benešića, Tijardovića, Matkovića, Škiljana, Spaića, Para, Tarbuka, do sadašnje intendantice zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, Ane Lederer, dolazili na mjesto intendanta s već učvršćenim ugledom kritičara, teatrologa ili pak kazališnih umjetnika. Pogledamo li primjer riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca nameće se istovjetan zaključak. Od Draga Gervaisa, pjesnika i komediografa, preko scenografa i slikara Doriana Sokolića, pa lutkara Srečka Šestana i teatrologinje Mani Gotovac do sadašnje intendantice dirigentice Nade Matošević Orešković, svi su redom prije preuzimanja intendanture stekli zavidno iskustvo u bavljenju nekim od kazališnih *métiera* ili pak kritičkoga / teatrološkog pisanja o kazalištu. Pa pogledajmo stoga, najprije, što je Đuru Rošića, poslije njegove druge intendanture, kad je već bio ugledan profesor teorije države i prava i međunarodnoga javnog prava, navelo da se prihvati kritičkoga pera koje je, kao i cijelo svoje djelo, posvetio isključivo Rijeci.

O tome sam Rošić u uvodnoj napomeni knjizi svojih riječkih kazališnih zapisa u prosincu 1973. kaže:

Kazališnom kritikom počeo sam se baviti sredinom 1955, kad je ovamo došlo na gostovanje Beogradsko dramsko pozorište i kad sam (vješto smišljenom dosjetkom svojih prijatelja) bio natjeran da se primim ove dužnosti. /.../ Prve svoje kritike pisao sam za riječku Radio-stanicu (do konca 1957). Kako ovom svom radu nisam tada pridavao neku važnost, koncepte sam ovih kritika nekamo zametnuo, a Radio-stanica nije ih sačuvala. Tako su u ovoj knjizi sakupljene kritike o malne svim dramskim predstavama koje je izvelo riječko kazalište za vrijeme od početka 1958. pa do 1973. godine.³

Nego, kako sad godina 1973. kad rekosmo da je knjiga izašla 1980? Razlog je sedmogodišnje povlačenje već prihvaćena i čak složena rukopisa od izdavača do izdavača, sve dok ga napokon godine 1980. nije tiskalo Riječko naučno i književno društvo kao svoje redovno izdanje. Tako je pisac mogao dodati i tekstove napisane u razdoblju od 1974. do 1980. Pri rasporedu tekstova razvidna je, gotovo bi se moglo reći, pravnička, a ne žanrovski utemeljena metodologija.

KAZALIŠTE, DRUŠTVO, KRITIČKI KRITERIJI

Prvi dio esejističko-feljtonističkoga značaja neutralno je skromno naslovljen *Poneka razmatranja*. Promišljanja su to o nekim općim pitanjima i problemima riječkoga kazališta i njego-

³ Đuro Rošić, *Iz gledališta*. O. c., str. 5.

ve kritike – s tek jednim ne-riječkim upadom o glasovitome osnivaču milanskoga Piccolo teatra, Giorgiu Strehleru.⁴ Oduži tekstovi uglavnom su poredani kronološki, a ne tematski. Među njima prevladavaju autorove kritičke prosudbe povijesnih aspekata nastanka riječkoga Narodnoga kazališta u kojemu je i sam imao vrlo važnu ulogu, potom pojedinačne teme kao što su Shakespeare i Vojnović na riječkoj pozornici, sve do nerijetko polemičkoga problematiziranja bitnih organizacijskih, financijskih i umjetničkih pitanja u tadašnjoj sadašnjici. Ove su autorove intervencije u živo tkivo kazališnoga organizma u sveukupnosti njegova postojanja danas najzanimljivije i najrelevantnije. U nekim su mjestima aktualna, *mutatis mutandis*, i danas. Tako se u prilogu anketi o osnovnom problemu riječkoga kazališta godine 1961. Đuro Rošić pita:

*Možda griješim iz osnova, možda u svojim ocjenama samo pretjerujem, ali kad se kasno u noći, nezadovoljan nekom izvedbom vraćam kući iz baroknog gledališta riječkog teatra, ne mogu se oteti pitanju: zašto ovo kazalište, koje je pri svom osnutku opravdano imalo visoke mete, zašto ono sada, nakon toliko godina svog postojanja, mora da se bori za svoje društveno opravdanje, a nerijetko i za sam svoj opstanak.*⁵

Rošić lucidno upozorava na nužnost prilagodbe kazališta promijenjenoj društvenoj situaciji pa se zalaže za reforme, ali također i za otvaranje vrata mladim umjetnicima iz dramskih i glazbenih akademija. U više navrata oštro kritizira činjenicu koja je dugo vladala riječkim kazalištem: da se rijetko dovode predstave drugih hrvatskih kazališta, a središnje nacionalne kazališne kuće u Zagrebu nikako. Budući da je sam sudjelovao u riječkome kazališnom životu od 1945. kad je Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba svojim gostovanjima i brojnim predstavama ispunjavalo prazninu zbog nepostojanja riječkoga stalnog ansambla,⁶ Rošić s punim pravom godine 1968. utvrđuje stanje stvari pa postavlja pitanje:

...u drugim sredinama nije zamislivo da se neka kulturna institucija uporno izolira od svog prirodnog kulturnog središta i da traži nadahnuća i poticaje svagdje samo ne tamo gdje je izvor tako bujan, a u isto vrijeme tako blizak. I tako smo u Rijeci svjedoci nevjerovatne činjenice da su vrata kazališne kuće redovito širom otvorena svakom kazališnom kolektivu, samo ako ne dolazi iz Zagreba. /.../ Zar nije porazan podatak da je vodeći teatar u našoj republici, Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba, u toku posljednjih petnaest sezona gostovalo u Rijeci samo u tri navrata, i da je ono, od svog osnutka do danas, dalo daleko veći broj predstava u Londonu negoli u Rijeci?!⁷

Kad tako utvrdismo ključnu nit prvoga dijela koji se bavi općim problemima, možemo prijeći na drugi, kudikamo najopsežniji pa time i najvažniji, dio knjige. On je jasno određen podnaslovom *Riječko narodno glumište*. Sadrži kritičke prikaze više od dvjesto predstava Hrvatske i Talijanske drame Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca (tada Narodno kazalište Ivana Zajca), i to ne uvijek u klasičnoj formi kazališne kritike posvećene jednoj predstavi, nego i sintetskim prosudbama cijelih sezona, a čak su zgodimice iz tko zna kojih razloga upali tekstovi pripad-

⁴ Ponešto o prigovaraču Strehleru i njegovim prigovaračima. U: Đuro Rošić, *Iz gledališta*. O. c. str. 42 – 49.

⁵ O. c. str. 17.

⁶ Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb je od 5. do 10. kolovoza 1945. u Rijeci prikazalo sedam predstava, od toga jednu u Sušaku, a od 16. travnja do 1. svibnja njegovi ansambli drame, opere i baleta dali su čak dvadeset jednu predstavu, uz to i jednu dramsku predstavu u Raši 26. travnja. A u kasnijih dvadeset sedam godina bilježi se ukupno samo dvadeset isključivo dramskih predstava, i niti jedno operno i baletno gostovanje.

(Đuro Rošić, *Zanemareni zadaci*. U. O. c., str. 41)

⁷ Đuro Rošić, *Zagrebačka kazališta pod embargom*. U: O., c. str. 27.

ni po svemu prvome dijelu. Tako, primjerice, temeljito promišljen članak o kazalištu i društvenoj zajednici, napisan i objavljen 1975, pruža preciznu sliku društvenoga trenutka 70-tih godina 20. stoljeća, interakcije društva i kazališta u konkretnom vremenu i prostoru, utvrđuje točnu dijagnozu stanja i napokon iznosi razložne prijedloge za mijenjanje stanja u duhu novih naloga vremena.⁸ Kao i uvijek, Rošić odlučno predlaže akciju za promjenu učmala stanja, pregnatno to iskazavši u jednoj rečenici: *Vrijeme je da se krene sa dosadašnje pozicije čekanja nečeg što bi samo po sebi imalo doći.*⁹

Prije nego što se pozabavimo raščlambom teorijskih osnova, metodološkoga postupka i stilskih značajki Rošićeve kazališne kritike, navedimo i ostale odjeljke knjige *Iz gledališta* koje, premda malene opsegom, logično zaokružuju autorsku sliku kazališne Rijeke od kraja 50-tih do početka 80-tih godina. To su ostala glumišta Rijeke i Istre, među kojima su najvažnije riječke institucije Pionirsko kazalište, Amatersko kazalište „Viktor Car Emin“ i Gradsko kazalište lutaka, potom Istarsko narodno kazalište iz Pule koje je djelovalo do godine 1971. kad je bilo ukinuto. Napokon, Rošić je bilježio i kritičkim opaskama popratio mnoga gostovanja hrvatskih, jugoslavenskih i nekih stranih kazališta u razdoblju o kojem je riječ.

Uđimo, napokon, u središte promišljanja pisanja Đure Rošića, a to je kazališna kritika. U skladu sa svojim životnim načelima, koja su na prvo mjesto postavila etiku, a potom rigorozni profesionalizam, Rošić je kazališnu kritiku poimao kao stručnu prosudbu kazališnoga čina koja uzima u obzir scensku izražajnost kao temeljnu umjetničku kategoriju u složenom fenomenu kakav jest kazalište. Teatar se od svoga iskona obraćao živom komunikacijom nekoj konkretnoj sredini, bio to grad / polis ili pak kakav seoski trg ili krčma. U tom smislu ga poima i Rošić, pa kaže:

*Čak i onda kad sam pisao o gostovanjima kazališta iz naših kulturnih metropola, pa i stranih teatarara, govoreći o njima u svom sam vidnom polju imao riječki kazališni kolektiv i riječku kazališnu publiku, sumarne rezultate riječke kazališne djelatnosti, i na tuđim iskustvima kušao sam ukazati na kojoj su strani za nas ovdje svjetliji vidici.*¹⁰

Osim primarna kriterija koji nalazi u estetskoj kategoriji, gdje počiva ljepota scenske izražajnosti, pa je zadaća kritičara da u redateljskoj viziji i scenskom otjelotvorenju kao i glumčevom akustičkom i naročito optičkom (danas bismo radije kazali: vizualnom) oživljavanju materijala pronade, opiše i vrednuje rezultate i učinke kazališnoga artefakta, Rošić važnu ulogu pridaje i edukativnoj i odgojnoj funkciji kritike. Svjestan da se obraća konkretnoj čitateljskoj publici, uviđao je i uvažavao njenu obrazovnu razinu, teatarsku (ne)upućenost i tome prikladne afinitete, te je nastojao podučiti o povijesnome vremenu, stilskoj epohi i kulturi iz kojih je iznikao pojedini kazališni čin. Dakako da je u širini te edukacije, kao i izvodenju argumentacije estetskih prosudbi uvelike bio ograničen prostorom koji mu je bio na raspolaganju u novinama i časopisima s kojima je surađivao (Riječka Radio postaja, „Riječka revija“, „Riječki novi list“, „Vjesnik“, „Dometi“). Stoga njegovi zapisi o teatru, koje je u knjizi objavio neselektivno i bez ikakvih izmjena u odnosu prema izvornome prvotisku, variraju od puko informativnih člancića, do uobičajene ondašnje duljine kazališnih kritika u novinama (2 do 3 kartice), pa sve do podugačkih tekstova od koji neki sežu od eseja do malih teatroloških studija. Kao prosuditelj redateljskih i glumačkih ostvarenja i dosega Đuro Rošić bio je strog i beskompromisan. Kad bi neko glumačko ostvarenje u profesionalnom kazalištu vidio diletantskim, on ga je takvim

⁸ Đuro Rošić, *Kazalište i društvena zajednica*. U: O. c., str. 314-319.

⁹ *Ibidem*, str. 318.

¹⁰ Đuro Rošić, O. c., str. 6.

odlučno *expressis verbis* i označio. Kad bi se susreo s, po njegovu mišljenju, pogrešnom redateljskom koncepcijom čije posljedice onda trpe i glumci – a takvih predstava u dugogodišnjoj kritičkoj praksi nije malen broj! – Rošić je bio nemilosrdan, do te mjere da ne nalazi vrijednim ni spomenuti imena glumaca. Evo tek jednog od brojnih primjera *pro toto*, a radi se o kritici izvedbe Shakespeareove kraljevske kronike *Rikard III.* u režiji Anđelka Štimca 1959.

Ma koliko bio značajan doprinos Veljka Maričića kao tumača glavne uloge u nastojanju da izvedba Rikarda III. na riječkoj pozornici postigne uspjeh, zbog navedene grješke u režiji nisu došla do pravog izražaja ona glumačka ostvarenja koja su sama za sebe bila uspješna. Predstavi bi uopće trebalo staviti više ozbiljnih zamjerki (nekreativna gluma većine aktera, slab kontakt među suigračima, diletantizam nosilaca epizodnih uloga), a redateljeva „adaptacija“ teksta odviše je prešla granice dozvoljenog.¹¹

VRHUNCI KRITIČKE MISLI

Dakako da su Rošićeve reprezentativne kritike one koje je 60-tih i početkom 70-tih godina objavio u časopisu “Dometi”, jer je tu dobio na raspolaganje dovoljno prostora da razvije koliko-toliko dubinsku estetsku analizu kazališnoga čina, njegovo smještanje u širi društveni kontekst, kao i dostatnu argumentaciju vrijednosnih prosudbi. U tome završnom razdoblju pisanja o kazalištu Rošić je dosegao vrhunac svoje kritičke misli. Njegove opsežne raščlambe repertoara i njegove realizacije u Hrvatskoj i Talijanskoj drami u sezonama koje su trajale između 1971. i 1980. izvan matične kuće¹² našle su najpouzdanijeg i najlucidnijeg tumača upravo u Rošićevim zapisima. Umio je sveobuhvatnim pogledom sagledati cjelinu sezone, vazda s vlastitim, prepoznatljivo kritičkim, stajalištem koje nije prezalo niti od oštrih zamjerki kad god bi smatrao da je repertoar, makar i u otežanim uvjetima, skliznuo ispod nekih imanentnih kriterija koji određuju bit kazališta. Tako je u nekim sezonama uvodno zamjerio da je cijeli repertoar zasnovan na samim komedijama, čime se funkcija kazališta svodi na ugodu i zabavu, ali je ipak uvažavao vrijednosti pojedinih predstava obasuvši ih pohvalama. Još jednu značajku koja se kao crvena nit provlači kroz Rošićevo pisanje valja uočiti i naglasiti: dosljedna nepomirljivost prema svakoj konvencionalnosti i padu u osrednjost ili čak ispod nje. Također, nije nimalo robovao autoritetima kad bi svoju zadaću odradili bez žara i duha, tek toliko da izvrše posao. Neka bude tek jedan primjer u potvrdu rečenoga. Na kraju porazne kritike izvedbe drame Kreše Novosela *Moj brat i njegova majka* u sezoni 1970/1971. ustvrdio je:

Doprinos četvrtog gosta na ovoj predstavi, kompozitora scenske glazbe Arsena Dedića, bio je u suprotnom omjeru s famom koja ga prati i njegova suradnja predstavlja samo suvišan trošak.¹³

Prije nego zaključimo ovo slovo o, danas možemo slobodno reći, karizmatičnoj osobi riječke kazališne povijesti druge polovine 20. stoljeća, nije suvišno reći koju i o polemičkoj crti u Rošićevoj osobnosti. Ona je u njegovim zapisima većma prisutna implicitno, pri vrijednosnim prosudbama samoga kazališnoga čina, no gdjekad se izrazila i u izravnim polemičkim istupima.

¹¹ O. c., str. 97.

¹² Riječko je kazalište od početka godine 1970. pa sve do kraja godine 1981. bilo lišeno matične zgrade koja je podvrgnuta temeljitoj obnovi, te je predstave davalo u ondašnjoj Dvorani Neboder, danas Hrvatskome kulturnom domu u Sušaku.

¹³ Đuro Rošić, O. c., str. 246.

Pri tome su dva razloga bila povodom polemika. Prvi je bio uočavanje krivih, netočnih i / ili nepotpunih podataka iz novije povjesnice riječkoga glumišta. Budući da je sam bio važnim, a u prvim godinama i vodećim, sudionikom tih zbivanja, mogao je autoritetom pouzdana i vjerodostojna svjedoka ispravljati zablude.

GOSPODSKA POLEMIČNOST ĐURE ROŠIĆA

Tako je u polemici s Vatroslavom Cihlarom u “Riječkoj reviji” 1963/1964. uvjerljivo pokazao da se pod napadom dotičnoga na kritički osvrt na izvedbu Šenoine pripovijetke *Čuvaj se senjske ruke* u dramatisaciji Milutina Cihlara Nehajeva, naslovljenim *Zar Šenoa – u karantenu?* podmeće kukavičije jaje zlobno montiranih insinucija, kamufliranih podvala i invektiva, pa povežući sve to s poznatim objedama Vatroslava Cihlara upućenima Dragu Gervaisu prigodom praiizvedbe *Karoline Riječke*, implicite i Nedjeljku Fabriu zbog njegove studije o Gervaisovoj komediografiji koja je izašla 1963, zaključuje o duboko neetičkom postupku V. C-a, te efektno poentira: *Ali – što onda s etikom? U karantenu, dakako!*¹⁴

U polemici pak s Vladimirom Fajdetićem¹⁵ 1974. dao je dragocjene ispravke oko funkcija osnivača riječkoga Narodnog kazališta, kojemu je od 1. siječnja 1946. stajao na čelu. Fajdetić je, naime u jednom svom članku bio ustvrdio da je Boris Papandopulo bio osnivač stalne Opere u Rijeci, što je Rošić argumentirano opovrgao.

Uzorna je, u izvedbi i stilu, Rošićeva polemika s Giacomom Scottijem,¹⁶ iz 1966. godine, u kojoj je neoborivim činjeničnim argumentima pobio tezu o tome da je Talijanska drama prvo talijansko stalno kazalište uopće (“Vjesnik”, 23. II. 1963.). Kad je Scotti na činjenicu koju je iznio Rošić, *kako je u razdoblju između 1898. i 1920. u Italiji djelovalo pet velikih stalnih kazališta koja imaju točno određeno i časno mjesto u talijanskoj kazališnoj povijesti, i o kojima postoji prilično razgranata dokumentarna građa*,¹⁷ replicirao ustrajavanjem na svojoj pogrešnoj tvrdnji, tek je time dao šlagvort Rošiću da u svojoj replici na repliku iscrpnim dokumentiranjem i tumačenjem sruši u prah i pepeo svog lakomisljena protivnika.¹⁸

Ipak, jedan krajnje dobronamjerno intoniran polemički tekst stoji ne samo kao vrhunski primjer polemičkoga žanra, nego i u vrhu svekolika Rošićeva pisanja o kazalištu. Riječ je o tekstu *Obigravanje u međuprostoru*¹⁹ koji je 1971. godine u formi otvorenog pisma bio uputio redatelju Georgiju Paru. Tekst je izniman već po tome što je to valjda jedini primjer da je, gospodin kakav je već bio, Đuro Rošić prvi polemički reagirao. A povodom bijaše Parova javna izjava u “Vjesniku” od 28. kolovoza 1971. kojom se odrekao Branka Gavella, dotad svog učitelja i uzora. To opsežno pismo može poslužiti kao uzoran obrazac retoričkoga umijeća, u kojemu se majstorski obrću teza i antiteza da bi se došlo do uvjerljiva zaključka. Zapitamo li se zašto je baš u toj prigodi Đuro Rošić prvi polemički reagirao, logičan se odgovor nameće iz njegove biografije. A u njoj, rekosmo već, stoji upisan Branko Gavella kod kojega je kao

¹⁴ Đuro Rošić, *Zar etika – u karantenu?*. U: O. c., str. 506-508)

¹⁵ Vladimir Fajdetić, muzikolog, glazbeni kritičar i pedagog (1924-1981) dugo je godina djelovao kao violinst u orkestru Opere Narodnoga kazališta Ivana Zajca. Životno mu je djelo monografija o Franji Krežmi, objavljena posthumno.

¹⁶ *Gdje je osnovano prvo talijansko stalno kazalište?* U: O. c., str. 514 – 515.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ S pogrešnom tvrdnjom u recidivi. U. O. c., str. 515 – m518.

¹⁹ Đuro Rošić, O. c., str. 32-36.

mladić u dvadesetim godinama 20. stoljeća Rošić bio učio kazališnu meštriju i primijenio je na epizodnim glumačkim zadacima. Zato je, kao dobar poznavalac Gavelline teorije ali i prakse, mogao kompetentno upozoriti na herostratsko naličje Parove revolucionarne geste. Rošić svoje pismo započinje, gotovo u stilu Sv. Tome Akvinskoga: antitezom tezi koju će potom razviti. Hvali, naime, revolucionarni duh, ali odmah dodaje: *Ali ako ste već jednom bili odlučili da pođete putem koji vodi u nepoznato, niste trebali paliti sve iza sebe i zgarištima zatrpavati one staze koje Vam, tko zna, već sutra mogu biti od koristi.*²⁰

Kao što je već iz ovih riječi razvidno, Rošić ne brani prvenstveno svog i Parova učitelja, već – kako nešto kasnije eksplicitno kaže – jedan princip i jedno etičko načelo. Dok Paro svom negdašnjem uzoru predbacuje da je svojim *sistemom* zarobio svoje učenike i oduzeo im stvaralačku slobodu, te patetično kliče *Nikuda nismo putovali, ništa nismo čitali, ništa nismo vidjeli* – kao da je to, ako je istinito, Gavellina krivnja! – Rošić naprotiv citatima iz Gavellinih rasprava i eseja nastoji dokazati da on ni u pedagoškoj funkciji niti u redateljskom postupku nije pretendirao na konačne i neporecive dogmatske istine, nego da se izjašnjavao za svačiju slobodu u umjetničkom stvaranju. A da je gdjekad sumnjao i u vlastita postignuća, svjedoči izjava: *Ne kanim tvrditi da su sve moje teorijske scenske želje bile ispunjene i realizirane, naprotiv, lutao sam i griješio i te kako.*²¹

Takvim u biti anti-dogmatskim naučavanjem, poentira Rošić, Gavella nikog nije mogao učiniti robom svoje poetike, jer mu je načelo subordinacije bilo posve strano.

Komentirajući pak Parovu pozivanje na svoje nove učitelje, Petera Brooka i Otomara Krejčiču, a kao nad-učitelja Antonina Artauda, Rošić očituje poznavanje njihovih kazališnih poetika, te s pravom tvrdi da se svojim anti-gavelijanskim stajalištem Paro ne suprotstavlja samo svom negdašnjem učitelju, nego i cijeloj plejadi velikih teatarskih ljudi 20. stoljeća na čelu sa Stanislavskim. Tu su veliki Rusi Tairov, Vahtangov, Mejeholjd, potom Reinhardt, pa Francuzi Copeau, Baty, Jouvet i Vilar. Ukratko, kazalištarci koji su stvorili europski teatar 20. stoljeća. Rošić, međutim, istodobno razložno uviđa potrebu da se u hrvatskom glumištu zakorakne u novom smjeru – a Parov *Eduard II.* u Dubrovniku ljeta 1971. bio je u tom smislu prvi i vjerojatno za budućnost presudan korak. Smatra, međutim, da zato nije potrebno *pozivati nedužne mrtve ljude na megdan.*²² Predbacivši Paru obigravanje u međuprostoru, danas s tolike već distance možemo zaključiti da se i sam Rošić našao u međuprostoru između naslućene nužne potrebe za novim kazalištem i svoje, ma koliko argumentirane, ipak pomalo nostalgичne emocije prema vlastitom učitelju.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem. str. 33.

²² I tu se očituje duboka etičnost, koja je Rošiću uvijek bila, uz estetiku, neobično važna u umjetnosti.

ZAKLJUČAK

I za kraj, nešto kao zaključak. Javivši se svojim kazališnim zapisima, među kojima su najvažnije kazališne kritike, u poznim godinama, poslije bogata iskustva u kazališnoj praksi, Đuro Rošić upisao se u povijest hrvatske kazališne kritike kao kritički kroničar riječkoga glumišta u razdoblju između 1955. i 1980. Obogaćeni širokom erudicijom, meritornim poznavanjem činjenica, etičkim načelima koja bi se najbolje mogla lakonski iskazati uzrečicom *Amicus Plato sed magis amica veritas*, te osjećajem za estetsko kao ono bitno u svakoj umjetnosti pa tako i kazališnoj, ti tekstovi ostaju ne samo svjedočanstvo o jednoj epohi nego su i sami svojim stilom i izrazom estetske tvorbe. Kad bi se baš htjelo sažeti sve u preciznu i jednostavnu formulu, ona bi mogla glasiti ovako: Pisati jasno, oštro i bez dlake na jeziku, ali znalački i argumentirano!

Takav je kazališni kritičar i čovjek bio Đuro Rošić.

HUBERT PETTAN – MUZIKOLOŠKA ISTRAŽIVANJA STVARALAŠTVA IVANA ZAJCA KAO VRELO ZA NOVA TEATROLOŠKA ISTRAŽIVANJA U PODRUČJU GLAZBENOG KAZALIŠTA

Analitičko sagledavanje muzikoloških istraživanja Huberta Pettana o stvaralaštvu Ivana Zajca, kao vrela za nova teatrološka istraživanja u području glazbenog kazališta važno je jer daje temelj za rekonstrukciju glavnih odrednica djelovanja zagrebačke opere posljednjih desetljeća devetnaestoga stoljeća. Poznato je da su glazbeno kazalište i njegovi žanrovi zrcalo društvene sredine u kojoj nastaju pa je uska njihova povezanost s društvenom zbiljom, kulturnim politikama i naravno, ne samo autorskim, već i produkcijskim mogućnostima. Pri tome je neprijeporni udjel istaknutih umjetničkih osobnosti skladatelja, dirigenata, pjevača, redatelja koji su obilježili pojedino razdoblje, a pogotovo zato jer se radi o začetku glazbene sastavnice našega nacionalnog kazališta.

Potrebno je stoga pojasniti bitna određenja o glazbenom kazalištu, teatrologiji, muzikološkom pristupu i kazališnoj kritici, kao preduvjet širem sagledavanju uloge Huberta Pettana (1912 – 1999) u tom kontekstu. Kao što znamo, opera kao forma izraz je potrebe čovjeka za sinkretizmom zvuka, pokreta i boja, to je začetak povezanosti umjetnosti riječi (književnost, gluma), zvuka (glazba) i pokreta (ples) kojima se pridodaje likovna umjetnost (arhitektura, slikarstvo). Na osnovi libreta, tj. dramskog teksta vokalna i instrumentalna glazba oblikuju složeno umjetničko djelo, uz sudjelovanje drame, glume, baleta i scenografije. Iako su je kritičari često promatrali kao glazbenu vrstu, pa otuda pravo da o njoj pišu imaju muzikolozi, muzički pisci, zastupam tezu da je opera žanr glazbenog kazališta. Ona naime živi ne samo po svom autorskom aspektu (skladatelj, libretist), već i po reproduktivnom (pjevači i njihovo pjevačko i scensko umijeće). Konstanta njene strukture je pjev, dakle glavni način ekspresije je pjevanja riječ uz instrumentalnu pratnju. Zbog toga je muzikološki pristup koji analizira ponajprije glazbenu sastavnicu (harmonija, ritam, tempa, glazbeni oblici, melodijske linije i sl.), uži dok teatrološki pristup traži ravnopravan tretman tri bitna elementa: predložak (libreto s partitурom), izvedbu (pogotovo prazvedbu) i recepciju djela (učinak kazališne predstave na publiku).

Tu nam pomažu definicije koje je u *Uvodu u teatrologiju* dao Nikola Batušić. Za njega je teatrologija znanstveno područje koje raznovrsnim disciplinama nastoji protumačiti postanak, djelovanje, funkciju i umjetničko-izražajna obilježja kazališta, kako u dijakronijskom, tako i u sinkronijskom aspektu. Osnovni predmet je dramski tekst ili operna partitura (predložak), ali i

kazališna predstava i njena recepcija. Oživljavanju toga minuloga kazališnog čina, naglašava Batušić, pomažu i teatrografija (posredna i neposredna kazališna vrela za identifikaciju predstave poput cedulja, programa, plakata, objava...), sociologija kazališta (analiza društvenog aspekta scenske umjetnosti, veza s antropologijom, etnologijom i uopće odnos scenskog čina s publikom), estetika kazališta (filozofska disciplina o lijepom u umjetnosti, estetičkim obilježjima kazališnog čina i umjetnine i preduvjetima kazališne kreativnosti npr. na području glume, režije, scenografije). Isto tako i povijest kazališta kao teatrolozijska disciplina priziva u novi život minuli kazališni čin ublažavajući usud prolaznosti scenske umjetnosti, pa sve te teatrološke discipline potiču interdisciplinarni pristup, rekonstruirajući taj kazališni čin i njegovo značenje u sinkronijskom i dijakronijskom aspektu.

Kao što teatrologija rabi instrumentarij znanosti o književnosti, likovnih umjetnosti, glazbe, povijesti sociologije i drugih znanstvenih područja i disciplina, naglašava Batušić, tako postupa i kazališna kritika. Strukturira svoj izraz integracijom instrumentarija koji joj se čini najpogodnijim za ocjenu dramskog teksta, glazbene sastavnice ili drugog predloška kao i njihove scenske slike. Zato je i kazališna kritika korisna teatrologiji kao kazališno vrelo, te se ona, ističe Batušić, u pravilu pretežito osvrće na predložak predstavi, dakle onaj dio minuloga kazališnog čina koji je u većini slučajeva ipak naknadno provjerljiv i može biti podvrgnut sudu književne kritike odnosno onoga dijela teatrologije koji je deriviran iz toga segmenta znanosti o književnosti (odnosno muzikologije) proučava dramu (opernu partituru).¹

Batušić govori u jednom poglavlju o publici jer je po njegovom mišljenju učinak predstave jedino mjerljiv u odnosu prema gledateljima. On naglašava:

Posebnu vrstu publike čine kazališni kritičari. Oni dolaze u gledalište kako bi ocijenili zbivanja na pozornici te ih potom priopćili javnosti. Njihov sud može, ali i ne mora sadržavati teatrolozijski relevantna uporišta, no teatrologija gotovo uvijek posize za njima, preuzimajući tako u obzor vlastita promatranja i instrumentarij jednoga odvojka književne kritike. Kao što je i teatrologija multidisciplinarna, i kazališna kritika je tek jednim svojim segmentom derivat književne kritike, integrirajući potom u strukturu suda niz elemenata iz drugih oblasti, područja i disciplina. To je čini hibridnim žanrom i u pojedinim slučajevima nepouzdanim vodičem do željena teatrološkoga cilja, do uspostave nekadašnje scenske slike.²

Iz ovih navoda razvidno je kako autor na svakom mjestu ističe teatrološki pristup kao interdisciplinaran, koji uključuje sve ono što na sustavan način može oživjeti minuli kazališni čin i njegovu recepciju pa u tom kontekstu važnu ulogu mogu imati radovi muzikologa, muzičkih pisaca, kritičara i publicista. Jedan od značajnih prinosa u tom smislu dao je i Hubert Pettan. Da bismo rasvijetlili njegov doprinos muzikologiji i posredno teatrologiji, pogotovo kad je u pitanju stvaralaštvo Ivana Zajca, podsjetimo na nekoliko bitnih podataka o njegovom bogatom i raznovrsnom djelovanju.

Muzikologinja Sanja Majer Bobetko u članku *Sjećanja na Huberta Pettana*³ u povodu desete godišnjice smrti skladatelja i muzikologa, naglašava njegov značaj u novijoj povijesti hrvatske glazbene kulture. Rođen 1912. u Zagrebu, u obitelji u kojoj se često muziciralo, postaje i

¹ N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991, str. 176.

² N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991, str. 175

³ S. Majer Bobetko, *Sjećanja na Huberta Pettana*. "Cantus" HDS, 103, Zagreb 1999, 12.



Hubert Pettan

sam zaljubljenik glazbe. Uz studij prava, diplomirao 1937, završava 1935. i studij kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i posvećuje se samo glazbi. Više od trideset godina 1941 – 1973, on predaje povijest glazbe, harmoniju, kontrapunkt i glazbene oblike na Srednjoj muzičkoj školi Vatroslav Lisinski u Zagrebu. Već 1942, u godini kada je bila objavljena glasovita *Povijest glazbe* Josipa Andreisa, Pettan objavljuje prvi hrvatski udžbenik povijesti glazbe (prvi udžbenik te vrste napisao je Vjenceslav Novak krajem 19. st. ali je taj prvo izdanje u kritičkoj formi doživio tek 1994) naslovljen *Pregled povijesti glazbe* (objavljen u tri sveska, do 1945. doživljava čak tri izdanja), a 1944. pridružuje mu se *Pregled povijesti hrvatske glazbe* koji Pettan zaključuje tabelarnim prikazom svih prvih izvedbi djela hrvatskih skladatelja u zagrebačkom kazalištu prije i poslije institucionalizacije zagrebačke opere. Kako navodi muzikologinja, tijekom 60-tih godina Pettan objavljuje omiljeni i generacijama rabljeni priručnik *Repetitorij iz povijesti glazbe*, tiskan također u tri sveska. Tiho i nenametljivo uz pedagošku djelatnost on je ustrajno istraživao hrvatsku glazbenu prošlost, napose onu 19. stoljeća s naglaskom na Ivanu Zajcu. Ističe se *Popis skladbi Ivana Zajca*, 1956, zatim knjige *Hrvatska opera – Zajčevi suvremenici, I*, 1969. i *Hrvatska opera – Ivan Zajc, II*, 1983, te četiri dokumentarističke studije *Iz prošlosti Zagrebačke opere*. Važno je spomenuti da Pettan potpisuje i skladateljski opus od sedamdesetak skladbi, u kojem se po mišljenju Sanje Majer Bobetko ističu solo popijevke, kantate *Kip domovine* i *Ovidijeva posljednja noć u Rimu*, oratorij *Kohan i Vlasta*, opera *Arkun* i *Misa za četiri pjevača uz orgulje*. O golemom stvaralačkom opusu govori i ostavština koju je njegova obitelj poklonila Muzičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu i koja ga potvrđuje kao erudit u enciklopedijskog znanja, osobu temeljitosti i posvećenosti hrvatskoj glazbenoj i scenskoj baštini.

Kompleksnu i stručno utemeljenu sliku dao je i njegov sin Svanibor Pettan, doktor etnomuzikologije u članku *Čekajući Mendelssohna: Hubert Pettan (1912 – 1989)*.⁴ Piše on s otklonom znanstvenika o Hubertu Pettanu kao čovjeku, sinu (Hubert Pettan st. bio je aktivni časnik, ali je svirao i violinu), suprugu (dva puta se ženio, opernom pjevačicom iz Rijeke Blankom Zec, kasnije s glazbenom pedagoginjom Jagodom Vedriš), ocu (Svanibor ga smatrao čovjekom punim razumijevanja i podrške za njegov muzikološki rad), prijatelju (njegovi prijatelji glazbenici bili su Josip Deči, Vinko Glasnović, Vladimir Kranjčević, Ivana Lang, Lovro Županović, Antun i Štefica Petrušić...), skladatelju (daje detaljan popis skladbi i opusa, broj izvedbi), duhovito zaključujući da je cijeloga života bio samozatajan, djelujući u sredini koju je volio, koju je smatrao svojom i čijem je dobru namijenio sav svoj potencijal. Kako bi sagledao puninu stvaralačke osobnosti svog oca, Svanibor Pettan citira i ulomke iz očeva dnevnika i sjećanje na predstavu Puccinijjeve *Tosce* kojom je ravnao Friderik Rukavina. Time je proslavio šesnaesti rođendan i najavio svoj interes za operu i kazalište. Spomenimo da je najveće razočaranje Pettanu bilo neobjavljivanje rukopisa o dirigentu Rukavini na kojem je godinama radio.

Iako je u svom istraživačkom radu bio priznat, njegov skladateljski prinos ostao je nekako po strani. U priloženom popisu je 75 opusa, najizvođenije popijevke (*Vrabec, Grlica*), *Sonata*

⁴ S. Pettan, *Čekajući Mendelssohna: Hubert Pettan (1912-1989)*. "Arti Musices", 30/II, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1999, 221-239.

za violinu i glasovir, ali i kantate *Ovidijeva posljednja noć u Rimu*, 1951. i *Kip domovine*, 1956, te opera *Arkun* za koju je Pettan sam napisao libreto prema priči Vladimira Nazora (izvedena tek 1987. koncertno), a tu je i popis skladbi snimljenih na Hrvatskom radiju. Autor članka vjeruje da će i Hubert Pettan jednom naći svog Felixa Mendelssohna, tj. čovjeka koji će revalorizirati njegovo stvaralaštvo, kao što je to ovaj učinio za revalorizaciju skladateljstva Johanna Sebastina Bacha.

Mi ćemo se u ovom radu usredotočiti na doprinos Pettana u analizi Zajčeva stvaralaštva i njegova ravnateljstva u Zagrebačkoj operi, u knjizi *Hrvatska opera – Ivan Zajc, II*, i na posthumno objavljenu dokumentarističku studiju *Iz prošlosti Zagrebačke opere. Raspored i osoblje u Zajčevo vrijeme*.

Podsjetimo, da se hrvatska kazališna kritika javlja sredinom 19. stoljeća, a da je za njezino afirmiranje važan Dimitrija Demeter, kazališni stvaralac i istovremeno kritičar hrvatske kazališne prakse, dok je šezdesete i sedamdesete godine svojim kazališnim kritikama, koje je objavljivao u "Pozoru", "Viencu", "Naše gore listu", ali i u njemačkom listu "Agramer Zeitung" obilježio August Šenoa. Njegov kritičarski stil nešto je manje didaktičan u odnosu na Demetra, a u analizi se posvećuje svim bitnim elementima predstave, te značajan doprinos daje i opernim kritikama, na koje se često u svojim analizama poziva Hubert Pettan. Šenoa je kazališne kritike potpisivao punim imenom ili šifrom (Š) ili inicijalima (A.Š.). Bio je kroničar Hrvatskoga narodnog kazališta, kazališne recenzije nazivao je kritikama, jednom kronikama, a drugdje opet izvješćima u rubrikama "Narodno kazalište" ili "Hrvatsko kazalište". Kako se bavio i dramom i operom, zanimljivi su osobito njegovi stavovi u "Viencu", br. 48, od 29. studenog 1873.

Ovo je pitanje vele važno, o njem visi cijeli uspjeh našega kazališta. Odgovor u teoriji vrlo je lahak. Drama i opera valja da imaju jednako pravo. Nit drama biti službenicom opere, nit smije opera biti prikrapinom drame. Obje družine, obje vojske treba da se redovito izmjenjuju, operna družina ima biti rezervom drame, a drama rezervom opere. Jednom riječi, tu nema mezimčeta. Čim se u repertoaru griješi proti tomu načelu ravnog prava, ne može djelo uspijevati i sve će ići po zlu. To je rečeno u teoriji, iskustvo nas uči, da se u nas proti tomu načelu griješi.⁵

Osim o repertoaru Šenoa detaljno piše o opernim predstavama, a posebno je osjetljiv na uprizorenja i izvedbe prve hrvatske opere *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskog (kojeg naziva *vrsnim umotvorom*), o čemu piše u "Viencu", br. 17 od 25. travnja 1874:

Uopće bješe "Ljubav i zloba" vrlo slabo otpjevana, još slabije prikazana. Našem vrsnom tenoru Grbiću bilo je grlo promuklo, stoga mu je i mučno bilo svladati visoku partiju, osobito u drugom činu. I g. Kašman pjevao je svoju ulogu nekoliko puta bolje, izrazitije, življe. G. Fassbender bijaše kao knez odviše flegmatičan; prekrasna velika arija prvoga čina nije se nas ni najmanje dojmila. A šta da kažemo o Ljubici gčne. Erlesbekove. Gdje bijaše, pitamo, ona ljupkost, milota, ono duboko čuvstvo prelijepa Lisinskove glazbe, gdje bijaše izraz, gdje život? Nama se čini ko da gčna. E. drijemajući pjeva. Skladba Lisinskoga mora se svakoga dojmiti, no gčna. E. nije pokazala ni mrvice srca, te ostasmo hladni. K tomu je stajala kao prikovana, mašući čas desnom, čas lijevom rukom; lice joj nije imalo ma nikakva izraza, a u drugom činu zakriještio joj glas dva tri puta nemilice.⁶

Citirani tekstovi razvidno ukazuju da je Šenoa želio dati sliku kazališne predstave, kako njene literarne i glazbene sastavnice, tako i izvedbene razine. Pri tome je Šenoa, a to će prihva-

⁵ A. Šenoa, *Kazališna izvješća I*. Binoza, Zagreb 1934, str. 220

⁶ A. Šenoa, *Kazališna izvješća I*, Binoza, Zagreb 1934, str. 252

titi i Pettan, uključio i pitanja publike, odnosno recepcije djela. Kao da su nagovijestili riječi Sanje Nikčević o cilju teatrologa:

Cilj teatrologa nije samo ljubav prema kazalištu, već i reagiranje na pojave kojima svjedoči ozbiljni proučavatelj kazališta, važan osjećaj sposobnosti artikulacije fenomena osjećaja publike (sebe i ostalih).⁷

Zapravo autorica traži i zagovara u kazalištu likove s kojima možemo suosjećati, osvježavanje etike kazališta, sve je zapravo vapaj za kazalištem koje budi pozitivnu emociju i mogućnost katarze, koje afirmira ljudske vrijednosti.

Sustavnim, analitičkim, ponajprije muzikološkim pristupom operi prilazi Pettan u knjizi *Zajc II. Skladatelj i muzički pisac Emil Čić u svojem tekstu "Hrvatska opera" Pettanovo životno djelo vezano je uz istraživački rad na Ivanu pl. Zajcu: prikaz o djelu, životu, stavovima i profesionalnom profilu*⁸ razgovara s autorom i otkriva mnoge njegove nepoznate stavove o operi i kritici. Pettan je naglasio da je zamisao projekta *Hrvatske opere* mnogo opširnija od bavljenja Zajcom i odnosila se na cjelokupni razvoj ove glazbeno-scenske vrste u 19. stoljeću. Tako je istaknuti istraživač prateći rad Gjure Eisenhutha, Franje Vilhara Kalskog i Vladimira Berse najavio golem operni opus Ivana Zajca, kojim se bavio dugi niz godina. Pettan, naime, objedinjava veliku ljubav istraživača prema operi kao vrsti, prema Zajcu kao skladatelju, čime na određeni način otkriva i svoje skladateljske afinitete.



Ivan Zajc

potrebe Milanske Scale, no do izvedbe ne dolazi jer je od Zajca traženo da sudjeluje u troškovima opreme). Pettan u knjizi detaljno analizira opere drugog razdoblja: *Mislav*, *Ban Leget*, dvije nedovršene: *Branković* (prerađena u *Čengić-Aga*) i *Master John*, *Nikola Šubić Zrinjski*, *Lizinka*, *Pan Tvardovski*, *Zlatka*, *Gospodje i husari*, a kratko se osvrće i na djelo *Kraljev hir*, koje je označeno kao komična opera, dok je u rukopisu određeno kao komična opereta.

Hrvatska opera Ivan Zajc, II. izdana je u znak obilježavanja 150 godina od rođenja velikoga hrvatskog skladatelja i obuhvaća središnje razdoblje njegova stvaranja tj. vrijeme kad je bio ravnatelj opere u Zagrebu 1870-1889, a to je ujedno i prvo razdoblje djelovanja stalne opere u Zagrebu. U tom razdoblju, osim opera, Zajc je za kazalište skladao i četiri operete što je razumljivo s obzirom na njegovo djelovanje u kazalištu i više popratnih glazbi. Dok je tijekom drugog boravka u Rijeci 1855-1862, skladao opere na talijanska libreta, koje su trebale postići i učvrstiti njegov ugled opernog skladatelja (*Amelija* i *Mesinska nevjesta* npr.), došavši u Beč, gdje je tada cvala opereta, stjecajem prilika skladao mnoge operete i tek jednu operu (*Boissyska vještica*), a u Zagrebu skladao pretežito opere koje su bile pisane isključivo za potrebe tadanjih mogućnosti zagrebačkoga kazališta (za određene pjevače, što nije bio slučaj ni u operama riječkog razdoblja, niti kasnije kad npr. skladao operu *Rudari* za

⁷ S. Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana 2*, Leykam international d.o.o., Zagreb 2009, str. 23

⁸ E. Čić, "Hrvatska opera" *Ivan Zajc II. Pettanovo životno djelo vezano je uz istraživački rad na Ivanu pl. Zajcu*, "Hrvatsko slovo", 239, Zagreb 1999.

Zajcu je često zamjeravana brzina njegova stvaranja, no to je, kako naglašava Pettan bio njegov način rada, iako se morao žuriti obzirom na najavljene praiizvedbe. Isto tako skladatelj je pisao točne oznake za tempa, način izvedbe, fraziranje, pa je razvidno da je odmah pisao partituru bez glasovirskoga koncepta, dok su glasovirski izvodi – veoma uredno pisani, bili namijenjeni uvježbavanju pjevača ili za tisak (npr. *Zrinjski*). Različitim nazivima označavane su opere toga razdoblja, a zanimljivo je, spominje Pettan, da je *Tvardovski* tipična velika opera, iako u njoj nema baleta. Bilo bi ga u mogućnosti primijeniti u II. činu (gozba), ali čini se da je stanje našeg baleta bilo uzrokom da ga Zajc nije primijenio (balet u *Zrinjskom* je zbog kritike veoma loše prošao što se tiče izvedbe). Zajčev veliki uzor, naglašava istraživač, bio je Verdi – što je očito u domoljubnoj trilogiji *Mislav, Ban Leget, Nikola Šubić Zrinjski* 1870 – 1876, ali je u Zagrebu Zajc nastojao skladati i u narodnom duhu, *Zlatka*. Posebnu važnost skladatelj je davao suradnji s libretistima Franjom Markovićem, *Mislav*, Ivanom Dežmanom, *Ban Leget*, Hugom Badalićem, *Zrinjski*, a najviše je surađivao s Josipom Eugenom Tomićem, čijim se libretima prigovaralo da im radnja nije iz hrvatske sredine, *Lizinka, Pan Tvardovski, Gospodje i husari*, dok je August Harambašić u mladosti napisao libreto za *Zlatku*. Pettan je u svojoj minucioznoj analizi opera najveću pozornost dao muzikološkom pristupu navodeći detaljno izvore, notnim zapisom je označavao oblike, ritam, harmoniju, sastav orkestra, instrumentalne i vokalne teme i sl., ali je isto tako dao kratak sadržaj s opisom djela, podatke o libretu te izvedbama i kritikama. Na taj način, osim značajnog priloga hrvatskoj muzikologiji, citati su naime iz kritika tog vremena poticajni za daljnje analize, jer se osim o autorima piše i o izvedbama djela te izvođačima, čime Pettan daje značajan doprinos teatrologiji. Zbog toga u *Pogovoru* knjige⁹ naglašava:

Hrvatska opera – osim što želi prikazati naša nastojanja na opernom području – želi ujedno upozoriti na vrijedna, većinom i zaboravljena djela, te pobuditi ponovno zanimanje za njih.

Posebno važne za teatrologiju su kritike iz listova na hrvatskom jeziku (“Narodne novine”, “Vienac”, “Obzor”), ali i na njemačkom jeziku (“Agramerzeitung”), koji su pratili kazališna zbivanja, pa Pettan zaključuje:

O važnosti kritika nešto je već bilo spomenuto. One nam pružaju ne samo mišljenje suvremenika o djelu (libretu, glazbi) i izvedbi, nego i uvid u stanje naše tadašnje glazbene kritike. Općenito možemo reći: glazbenim se praiizvedbama posvećivalo mnogo pozornosti i prostora. Uoči ili na dan izvedbe novine su donosile podatke o djelu i sadržaju, nakon praiizvedbe kraću bilješku, a nakon nekoliko izvedbi veoma opširan prikaz (obično s nastavkom, tj. u dva broja).¹⁰



Nije potrebno uspoređivati ovu situaciju s današnjim stanjem kritike glazbenog kazališta u dnevnim tiskovinama. Citatima iz kritika na pojedine opere potvrdit ćemo Pettanove riječi o glazbenoj kritici Zajčeva vremena.

Prva opera Zajčeva zagrebačkog razdoblja bila je *izvorna narodna opera Mislav* na libreto Franje Markovića, praiizvedba 2. listopada 1870, pod ravnanjem skladatelja u režiji Josipa Freudenreicha. Evo nekoliko primjera kritike tih prvih izvedbi:

“Narodne novine”, br. 233. god. 36, 13. 10. 1870. donose pismo profesora zagrebačke gimnazije Armina Šrabeća upućeno u Osijek prijatelju Fr. Kochu (Kuhaču). On hvali djelo, ali i dodaje:

⁹ H. Pettan, *Hrvatska opera, Ivan Zajc, II*. Muzički informativni centar KDZ, Zagreb 1983, str. 326

¹⁰ Isto, str. 11.

 **Nova glasbena tragedija.** 

Predstava 25.

Izvan **Nepar. Opera.** **predbrojke.**

Narodno zemaljsko  kazalište u Zagrebu.

Danas u subotu dne 4. studenoga 1876.

pjevat će se :

Nikola Šubić-Zrinjski.

Glasbena tragedija u 3 čina (8 slikah), napisao Hugo Badalić, glasbotvorio Ivan pl. Zajc.

Ravnatelj g. Ivan pl. Zajc.

U prizore stavio nadredatelj g. Josip Freudenreich.

L I C A:

Nikola Šubić-Zrinjski, ban hrvatski, zapovjednik Sigeta	-	-	-	-	-	G. Noli.
Eva, njegova žena	-	-	-	-	-	Gja. Lesičeva.
Jelena, njihova kći	-	-	-	-	-	Gja. Gerbićeva.
Gašpar Alapić	-	-	-	-	-	G. Kratošvil.
Lovro Juranić	-	-	-	-	-	G. Grbić.
Vuk Papratović	-	-	-	-	-	G. Rangl.
Sulejman Veliki, turski car	-	-	-	-	-	G. Chlostik.
Mehmed Sokolović, veliki vezir	-	-	-	-	-	G. Kompit.
Mustafa, bosanski paša	-	-	-	-	-	G. Plemenčić.
Ali Portuk, zapovjednik topništva	-	-	-	-	-	G. Kazil.
Ibrahim Begler-beg	-	-	-	-	-	G. Novak.
Levi, liječnik Sulejmanov	-	-	-	-	-	G. Anton ml.

Hrvatski častnici i vojnici. — Turski vojnici. — Bule, Odaliske, Enusi, žuvari saraja. — Zbor vila. — Dogadja se god. 1566. Prva slika u Biogradu, ostale u gradu Sigetu i pred njim u taboru turskom.

Svršetnu veliku živu sliku, „Pad Sigetski“, od preko 50 osobah izvedenu, udesio nadredatelj g. J. Freudenreich.



Sborovi pojačani su članovi sl. pjevačkih društva „Kolo“ i „Merkur“.

U 4. slici dolazeće plesove sastavila gđa. Ivana Freisinger i to:

„**Turski ples**“, plesati će ga gđa. Freisinger i baletni sbor. „**Adagio**“ plesati će ga gđe. Freisinger i Helena Vormastini. „**Arabski ples**“ plesati će gđe. Vormastini, Strocinger, Cerovae i Kargačin. „**Ples bajaderah**“, plesati će ga gđa. Freisingerova sa gđama. Frasinelli, Rosenberg, Ludvig i Mahalup.

Novu dekoraciju staroga grada Sigeta naslikao je g. Domenico d' Andrea.

Odjelo je većom stranom po izvornih starinskih slikah novo nabavljeno i po kaz. garderobieru F. Prikrilu sgotovljeno.

Ulazne cijene.  Loža u I. katu 5 fr., razi zemlje 4 fr., u drugom katu 3 fr.  Fotelj u prvom redu 1 for. 40 novč. — Zatvorena stolica u parteru zajedno s ulaznicom 1 for. 20 nč. Ulaznica za lože i parter 60 novč., za častnike 50 novč. za podčastnike 30 novč. — Za djecu, koju njihova rodbina u lože vodi, polovina ulazne cijene za lože. — Zatvorena stolica na galeriji u I. redu 60 novč. u II. i III. redu 40 novč. — Otvorena galerija 15 novč.

*Jednog, što tražih, ne nađoh, specifično narodni, značaj u načinu i stilu srijah i recitativa... Žalit je samo što uslijed rečenog značaja glasba dolazi u znatan nesklad sa sretno odabranijem upravo narodnijem predmetom i sa domoljubnog uzhita spjevom našega radinog i vještog poete Franje Markovića.*¹¹

“Zatočenik”, br. 264, 19. 11. 1870, list koji je izlazio u vojnom Sisku (odgovorni urednik Josip Miškatović) piše i o izvedbi:

Što se tiče eksekucije (izvođenja) opere.... to se ova može punim pravom nazvati dobrom. Glavne uloge g. Kašman, g. Grbić i gđa Lesićeva svojim su ulogam posve dorasli... G. Saračević jest skroz nesposoban za kazalište, te bi bilo želiti, da se doskora sa drugom silom izmieni.

“Agramer Zeitung”, br. 244. god XLV, 4. 10. 1870. (preveo H. Pettan) naglašava:

*Jučer je bilo otvoreno zimsko godište s izvornom hrvatskom operom “Mislav” od g. Zajca. Ovo novo djelo našega kazališnoga ravnatelja primljeno je od osobito brojnog općinstva s odobravanjem. Kako skladatelj tako i pjevači bili su opetovano puta izazvani. Poblize sljedećom zgodom.*¹²

“Obzor”, br. 86, god. I, 11. 11. 1871. ističe:

*O toj operi jur se dosta kritizovalo, pohvalno i pokudno- napokon se je ipak došlo do konačnoga suda da je djelo g. Zajca prekrasno i vrijedno, da se po više puta čuje...Partija Mislava pisana je za g. Kašmana, te mu je u njoj dosta prilike, pokazati kriepečinu svoga liepoga glasa...*¹³

Izvorna narodna opera Ban Leget koju je Zajc skladao na stihove Ivana Dežmana praiživljena je 16. 3. 1872. pod ravnanjem skladatelja također u režiji Josipa Freudenreicha.

“Narodne novine” br. 64. god. XXXVIII, 18. 3. 1872. ističu:

*Općinstvo primilo je “Bana Legeta” mnogo većim odobravanjem, nego u svoje vrijeme “Mislava” kojeg se ipak i danas rado sluša. I neda se tajiti da je “Ban Leget” prema “Mislavu” velik napredak, i s dramatične i s muzikalne strane ima “Ban Leget” puno više efekta, nego “Mislav”....Kazalište bijaše dubkom puno. G. Zajc bio je poslie svakoga čina živahnim klicanjem izazivan. Na svršetku predstave, morao se do tri puta pokazati općinstvu s pozorišta.*¹⁴

“Obzor” br. 64, god. II, 19. 3. 1972. detaljnije piše o djelu i predstavi:

*U ostalom neda se tajiti, da se g. Skladatelj već znatno upoznao sa duhom narodne muzike, kao što jasno svjedoče neki, skroz u narodnom duhu skladani brojevi. Tako naročito spomenut nam je oba bojna zbor na kraju prve i druge slike drugoga čina, zatim vojničku orgiju u trećem činu Margitinu romancu i Vukmirovu molitvu, oboje u drugom činu. Najslabija strana opere jest svakako treći čin....Što se predstave tiče ona je bila dosta slaba i moramo unapred izreći bojazan, da se ova opera s ovimi silami neće moći na zdovoljstvo davati...Sbor, zatim g. Kašmani gđa Lesićeva bili su jedini koji su svojoj zadaći podpuno zadovoljili....Insceniranje bilo je do nekih stvari dobro. Opetovano moramo spomenuti, da kod nas neima pravog života na pozorištu...*¹⁵

¹¹ Isto, str. 42.

¹² Isto, str. 45.

¹³ Isto, str. 47.

¹⁴ Isto, str. 82-83.

¹⁵ Isto, str. 84.

Glazbena tragedija Nikola Šubić Zrinjski napisana na libreto Huga Badalića po drami Theodora Körnera najpopularnije je Zajčevo glazbeno-scensko djelo, najizvođenija hrvatska opera 19. stoljeća, praizvedena je 4. studenoga 1876. pod ravnanjem skladatelja i u režiji Freudenreicha. Od prvih izvedbi do danas *Zrinjskog* je kritika pratila hvalospjevima, a djelo je izvedeno na važnim datumima naše kazališne povijesti postavši svojevrsnim simbolom nacionalne svijesti i borbe za slobodu.

“Obzor” br. 254, god. VI, 6. 11. 1876. detaljno analizira glazbu, libreto, lica, ali i izvedbu, posebno je zanimljiv osvrt na baletni prizor:

*Napokon, akoprem se je proti presudam teško boriti, moramo reći, da smo ozlovoljeni našim baletom. Nevelimo, da je balet u toj operi bez smisla; dapače on je kadar uzviniti sjajnu i briljantnu predstavu sultanova tabora, i prenieti nas nekim načinom u sam orient. Nu to je faktum, da naš balet, uz naše prostorije, naše osoblje, u kratko uz naša sredstva, nepruža ništa, do jasnoga pojma, kako izgledaju kukavne koreografske produkcije, kojim čovjek najveću uslugu učini, kad stisne oči.*¹⁶

“Narodne novine” god. XLII, br. 265, 18. 11. 1876. završavaju osvrt riječima:

*“Zrinjski” je bio s oduševljenjem primljen, skladatelj i i pjesnik kod prve predstave ope-
tovano su izazvani bili te je želja da se gosp. Zajc i gosp. Badalić do skora opet slože na za-
jednički rad, koji bi najmanje takovim izvrstnim plodom urodio, kakovim je urodila glazbena
tragedija “Nikola Šubić Zrinjski”.*¹⁷

“Vienac”, god. VIII, br. 47, 18. 11. 1876. osvrće se na *Zrinjskog* riječima:

*Zajčev “Zrinjski” ispunjuje zasad repertoar i napunjuje svaki put kazalište. Sve se umjet-
ničke “frakcije” kojih u našem Zagrebu priličan broj imade, ovaj put hvala bogu slažu, svi ljudi
bez razlike priznavaju, da je Zajc stvorio valjano djelo, te obogatio domaću umjetnost novim
prinosom. “Zrinjski” postaje opera popularna.*¹⁸

Vesela romantična opera Lizinka, skladana na libreto Josipa Eugena Tomića prema pripo-
vetki A. Puškina praizvedena je pod Zajčevim ravnanjem u režiji Freudenreicha 12. 11. 1878.
“Narodne novine”, god. XLIV, br. 258, 14. 11. 1878. pišu o djelu, ali i o izvedbi:

*...možemo također konstatirati, da se iz svake točke opere “Lizinka” razabire, da ju je
skladao Slaven, Hrvat. Ako je “Zrinjski” po namjeri djelo narodno, glasba “Lizinke” također
je slavenska, premda bi radnja njezina mogla bivati i osim Rusije u ne-slavenskoj kojoj zemlji...
Opera prikazana je uzorno; sve se je natjecalo, da djelo uspije...U “Lizinki” svorio je g. Zajc
djelo trajne vrijednosti, kojim se hrvatski narod punim pravom može ponositi.*¹⁹

Velika opera Pan Tvardovski uglazbljena na riječi Josipa Eugena Tomića praizvedena je
11. 5. 1880. u povodu 25-godišnjice prve izvedbe Zajčeve opere *La Tirolese* (Milano, 4. 5.
1855), a “Obzor” god. 10, br. 110, 14. 5. 1880. navodi:

*Mnogo doprinosi uspjehu i neuspjehu svake opere tekst. G. Tomić već po drugi put piše
tekst za Zajca i svaki put je birao iz stranog, nehrvatskog života. Za “Lizinku” iz života ru-*

¹⁶ Isto, str. 162.

¹⁷ Isto, str. 166.

¹⁸ Isto, str. 167.

¹⁹ Isto, str. 201.

skoga, za "Tvardovskog" iz pričanja poljskoga....Nu svakako je bio g.Tomić sretniji prvi put; jer je u Puškinovoj pripovijedci našao bio nježan i poetičan predmet za "Lizinku", koj se mili, akoprem nije domaći.²⁰

U osvrtu na Tomićev libreto oštro se zamjera i u "Narodnim novinama" od 19. 5. 1880. sličnost s Gounodovim *Faustom*, prema Goetheu, hvali glazbena vještina Zajca, a uvrijeđeni Tomić u "Narodnim novinama", god. XLVI, br. 119. 26. 5. 1880. daje odgovor "Obzorovu" kritičaru:

Recenzent "Obzora" da slučajno nije vidio Gounodova "Fausta", dvojim da bi mogao išta napisati o libretu "Tvardovskoga". Nalazeć u bog zna kakovu sličnost među "Tvardovskim" i "Faustom", dokazuje jasno, da mu je nepoznat sadržaj jednoga i drugoga libreta. U "Tvardovskom" jest jedini Mefisto osoba, koja ima identičan karakter s "Faustovim" Mefistom. Sam Tvardovski je posve inače crtan nego Faust u Gounodovoj operi.....Sve drugo, cieli 2.3.4. i četiri petine zadnjega čina neimaju upravo nikakove sličnosti s "Faustom" Gounodovim. O kukavnoj opremi opere Tvardovski, o posve manjkavom interpretiranju naslovne uloge negovori recenzent ništa, a ipak ovo dvoje najviše je doprinielo, da opera nije već prvim mahom osvojila općinstvo.²¹

Spomenimo još kritike na praižvedbu hrvatske pučke opere *Zlatka* 7. ožujka 1855. sklada ne na libreto Augusta Harambašića.

"Narodne novine", LI, br. 55, 9. 3. 1885. naglašavaju:

Danas dakle neima u Hrvatskoj pozvanijega da stvori "hrvatsku pučku operu" od g. Zajca...Nu jedno usuđujemo se utvrditi: ako se proti tako zvanoj narodnoj operi, dade koješta prigovoriti sa stanovništa obćenito – umjetničkog, to je pučka opera opravdana u svakom pogledu. Takva je pučka opera Zajčevo novo djelo... a pučkoj je drami zadaća, da predoči obćinstvu izraze tih osjećaja. Donekle je to gospodinu Harambašiću pošlo za rukom. Prikazuje nam komad slavonskog pučkog života, koji nas ne ostavlja bez interesa.²²

"Narodne novine", LI, br. 56, 10. 3. 1885. pocrtavaju:

Općinstvo primilo je operu oduševljeno. Komponista i pjevači morali su se odazvati bezkrajnom pljeskanju obćinstva te se pokazati na pozornicu. Ako ovo oduševljenje i ne bude uztrajalo, mi mislimo da će "Zlatka" ipak ostati slušana opera.²³

U "Viencu", god. 17, br. 13, 28. 3. 1885. i u br. 14. F. Š. Kuhač detaljno piše o narodnom duhu u glazbi pa svetuje:

Hrvatska narodna glasba i hrvatska narodna opera može da bude, te je moguće tu glasbu razviti do najvišega stepena savršenosti ako zadovoljimo dvim uvjetima. Prvi je da prije svega istražimo, što pomnije tradicionalna pravila pučke glasbe naše, koja pravila čine, da ta glasba zvuči hrvatski. Drugi je uvjet, da bi mogao koji glasbotvorac tvoriti hrvatsku operu ili druge oveće hrv. glasbotvore, da bude pošteno obskrbljen, jer tad će raditi s veseljem, zanosom i za slavu naroda.²⁴

²⁰ Isto, str. 233.

²¹ Isto, str. 242-244.

²² Isto, str. 270-271.

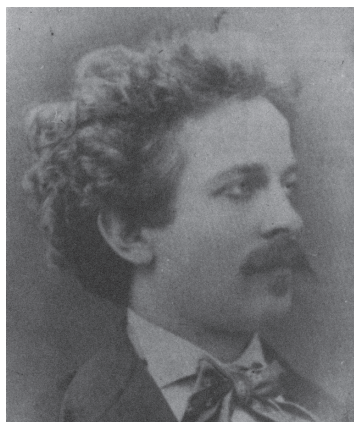
²³ Isto, str. 272.

²⁴ Isto str. 279.

Ovaj citat znanog muzikologa govori o Pettanu kao ponajprije muzikologu, povjesničaru glazbe, ali važan segment kritičkih osvrtâ bile su izvedbe opernih djela i pisanje o protagonistima, orkestru, baletu, čime su one postale važno vrelo za teatrološka istraživanja o našoj reproduktivnoj praksi i produkciji u glazbenom kazalištu. Hubert Pettan posebno je o tome govorio u dokumentarističkoj studiji *Iz prošlosti zagrebačke opere. Raspored i osoblje u Zajčevo vrijeme*²⁵ koja je objavljena posthumno i zaokružuje autorovo sustavno istraživanje hrvatske glazbene prošlosti, napose one 19. stoljeća.



Matilda Lesić



Josip Kašman

Analitički se sagledava devetnaest godišta odnosno kazališne sezone (1870/1871 – 1888/1889) kada je Zajc bio ravnatelj opere i glavni dirigent, a neko vrijeme je (s Mandrovićem) vodio i upravu kazališta. Od 1863. upravljanje je preuzeo Josip Freudenreich, izvode se operete, čak i Zajčeva *Momci na brod*, 1867, što je uvod u dolazak skladatelja iz Beča u Zagreb, 2. listopada 1870. praizvedbom njegovog *Mislava* priprema se osnutak stalne opere i Zajc piše u početku opere, a kasnije i operete (iz financijskih razloga) kao svoj doprinos cijelom razdoblju u kojem se u području glazbenog kazališta u sezoni izvode četiri nova djela (dva do kraja kalendarske godine).

Već prve sezone Zajčeva mandata na rasporedu je bilo devetnaest djela sa 126 predstava (tri opere i šesnaest opereta). Uglavnom sve je dirigirao Zajc, a operne zvijezde toga vremena bile su sopranistica (kasnije pjevala i altovske uloge) Matilda Lesić, sopranistica Eleonora Jankovska, tenor Franjo Gerbić i bariton Josip Kašman, kasnije slavni pjevač koji je pjevao na otvorenju Metropolitan opere u New Yorku, u Bayreuthu. Kašman je u velikoj mjeri, pjevajući *Mislava* i *Bana Legeta* doprinio uspjehu tih Zajčevih opera. Zanimljivo je podsjetiti da se prve sezone izvodio i Verdijev *Trubadur* i da su u jednoj od predstava baritonu i sopransku ulogu pjevali Ognjen Štriga, Lisinskijev prijatelj i podpiratelj prve hrvatske opere *Ljubav i zloba* te njegova žena Julijana Štriga. Već 1871/1872. izvodi se 114 predstava, sezone 1872/1873. 174 predstave, a 1873/1874. čak 194 predstave, sve je dirigirao Zajc, a režirao Josip Freudenreich. U sezoni 1875/1876. izvedeno je 196 predstava, a u sezoni 1876/1877. izvedeno je 185 predstava među kojima je

bila posebno zapažena praizvedba Zajčeve i naše najizvođenije opere 19. stoljeća *Nikola Šubić Zrinjski*. Među nositeljima glavnih uloga pojavili su se bariton Josip Nolli (Zrinjski), sopranistice Matilda Lesić (Eva) i Milka Gerbić (Jelena), bas Josip Kratochvil (Sulejman) i tenori Josip Kompit (Sokolović) i Franjo Gerbić (Juranić). Ovi pjevači djeluju i narednih godina i nose repertoar

²⁵ H. Pettan, *Iz prošlosti zagrebačke opere. Raspored i osoblje u Zajčevo vrijeme*. "Kronika" Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Novi tečaj, god. IV, broj 8-9-10, Zagreb 1998, str.121-229.

opere. Sve predstave je uglavnom dirigirao Zajc, režirao Freudenreich koji uvodi u taj posao Vaclava Antona ml. On je nakon smrti velikana (27. 4. 1881.) preuzeo ulogu glavnog redatelja, niz godina. U to doba, osamdesetih godina, naslovne uloge pjevaju u operi sopranistice Ema Dotti, Marija Prikrić, altistica Matilda Lesić, a od tenora Ivan De Negri i Stevo Deskašev, vodeći baritoni su Pjetro Vespasiani i Bogdan Vulaković, a u opereti zvijezde su Marija Freudenreich, Helena Vormastini, Marija Prikrić, dok se u gostovanjima u Karlovcu kao dirigent pojavljuje Nikola Faller. U sezoni 1883/1884. izvedeno je 197 predstava, od čega 21 operno djelo, a operetama najčešće dirigira (skladatelj opere *Sejčeslav Ljuti*), Đuro Eisenhuth. Spomenimo da se u idućoj sezoni u Zajčevoj *Zlatki* uz sopranisticu Mariju Prikrić pojavljuje bariton Ivan Hreljanović koji kasnije postiže svjetski uspjeh, a djeluje i u Zagrebu kao pjevač, voditelj dviju opernih stagiona, te intendant (poslije Miletića). Sve važniju ulogu imali su dirigent Nikola Faller i redatelj Vaclav Anton ml. Spomenimo da je u sezoni 1884/1885. izvedeno 198 predstava (15 opera, 6 opereta), a u sezoni 1885/1886. izvedene su 193 predstave (15 opera, 6 opereta). U godištu 1888/1889, posljednjem prije ukidanja opere, naslućivali su se događaji, bilo je izvedeno 186 predstava (13 opera, 6 opereta).

Iz ovih djelomičnih podataka o pojedinim sezonama vidljivo je da je Zajc vodio računa o interesu općinstva koristeći iskustva Beča i Milana u kreiranju repertoara, a uz djela tzv. *željeznog repertoara* (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Gounod) zastupljeni su i slavenski skladatelji (Smetana), hrvatski (Zajc, Lisinski, Eisenhuth). U devetnaest godina ravnateljstva, ističe Pettan, Zajc je izveo 53 opere 27 skladatelja, od čega je izvedeno njegovih 9 opera i 10 opereta. Samo u dvije sezone na repertoaru nije bilo hrvatskih opera (1874/1875, 1881/1882). Naravno u tih 10 godišta izvodio se *Zrinjski* (57 izvedbi), od opereta najviše je izvođen Millöckerov *Đak prosjak* (45 izvedbi), od opera Gounodov *Faust* (96 izvedbi) i Verdijev *Trubadur* (72 izvedbe).

Pettan u ovoj studiji, osim detaljnog popisa predstava i podjela uloga po sezonama i naslovima daje i ocjenu određenih situacija vezano za kazališnu publiku. Naime, za razliku od Splita ili Dubrovnika gdje su pojedinci i obitelji (kao i u Italiji) bili vlasnici kazališnih loža, u Zagrebu lože se iznajmljuju putem javne dražbe na godinu dana i to podjelom na *par* i *nepar* (dvije polovice) pa su se predstave načelno izmjenjivale svaki dan. Podsjeća Pettan da se August Šenoa u svojim kritikama u "Viencu" tuži na slab posjet i nebrigu općinstva, naglašavajući da je veće zanimanje kada gostuje stranac i da proziva mlakost i mlitavost zagrebačkih imućnika i nehajnu inteligenciju. Veći interes pokazivan je za grupaciju *nepar* jer su prve predstave svih opera i drama bile izvođene u toj grupaciji.

Uz neke gostujuće pjevače i operne protagoniste glumci i članovi zbora nastupali su u operetama, a neki pjevači npr. Anton ml. i u dramskim izvedbama. Mnogi pjevači bili su učenici glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenog zavoda, tako da je Zajc imao dobar uvid u njihove sposobnosti što mu je pomagalo u stvaranju podjela uloga i u razvoju hrvatske glazbene reproduktive.

Podaci koje nam Pettan precizno daje značajan su doprinos ne samo muzikološkim i glazbenim istraživanjima, nego time postaju i teatrološko vrelo koje može itekako koristiti novim teatrološkim istraživanjima. Analizirajući libreto u hrvatskoj operi u svojoj dizertaciji²⁶ kao i generacije muzikologa koristio sam se podacima koje je Hubert Pettan naveo u svojoj knjizi i dokumentarističkim studijama, pa to dokazuje Batušićeve tvrdnje iznesene na početku ovog teksta o interdisciplinarnosti teatrologije i kazališne kritike i o doprinosu u području glazbenog kazališta i opere, kao vrelo za nova teatrološka istraživanja.

²⁶ D. Paulik, *Hrvatski operni libreto*. Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2005.

Ako ona polaze od teze da je sustavna analiza opere i libreta moguća samo kao interakcija njene glazbenosti i literarnosti, kojoj se naravno dodaje i izvedbena, produkcijska komponenta, onda je Pettanov doprinos, poglavito o stvaralaštvu Zajca i njegovom djelovanju u Zagrebu dragocjen i bez njega nije moguće krenuti u nova istraživanja u području glazbenog kazališta toga razdoblja.

NENAD TURKALJ OPERNI KRITIČAR

Nenad je Turkalj neoporecivo jedna od najposebnijih i najsvestranijih osobnosti hrvatske kulturne pozornice u drugoj polovini 20. stoljeća. Nabrojimo letimice: kazališni i glazbeni kritičar, dramaturg, predavač, posebice u okviru negdašnje Muzičke omladine, libretist triju važnih hrvatskih skladatelja: Borisa Papandopula, Igora Kuljerića i Miroslava Miletića, urednik u zlatnom razdoblju "Telegrama", autor brojnih radijskih i televizijskih emisija i naposljetku operni redatelj. Niz dosta vrijedan pozornosti. Biramo li u tom izobilju, ipak ćemo izabrati i na vrh postaviti jednu od njegovih djelatnosti: onu kazališnoga opernog kritičara. Na tom je području Turkalj dao izniman doprinos hrvatskoj kritičkoj riječi o glazbi i kazalištu.

Kao operni kritičar Nenad Turkalj početkom pedesetih godina prošlog stoljeća piše na stranicama dvaju tada najvažnijih zagrebačkih dnevnih listova, "Vjesnika i "Narodnog lista". Vrijeme između 1951. i 1960. možda je i najbitnije Turkaljevo kritičarsko razdoblje. Započinje u turbulentnim vremenima kada dogme još snažno pritišću, ali kada se događaju i iskoraci prema većoj slobodi na području umjetnosti.

U tom vremenu Turkalj nije mogao posve izbjeći neke dogme i neke boljke vremena. Ali ono što je unio kao novost u našu opernu kritiku apsolutno će prevagnuti.

Ukratko o boljka. U svojim prvim kritikama Turkalj neće izbjeći dogmama (pošastima) progresizma i slavjanstva. Već u kritici prve poslijeratne postave Zajčeva *Nikole Šubića Zrinjskog* na zagrebačkoj pozornici ("Vjesnik" od 26. lipnja 1952.) Turkalj će pojam romantičnog koristiti kao negativnu odrednicu, kao nešto zastarjelo, kao balast. Evo citata: *To je doduše historijska opera, ali u krajnje romantičnom značenju te riječi, i nešto kasnije Godine 1876. mogla je kazališna kultura naše sredine progutati mnoge naivnosti i zadovoljiti se površnim efektima. Tome zahvaljujemo i bučni finale s poznatom koračnicom koja je bezbroj puta zloupotrijebljena zbog svoje i suviše istaknute melodioznosti i poleta.* O tempora, o mores! Nešto se zloupotrebljava, jer je romantično, jer je suviše melodiozno i poletno! Misli se jasno na koračnicu *U boj, u boj*, koja je uvijek podsticala plime hrvatskih nacionalnih osjećaja.

Romantično je negativna odrednica i u svezi *Porina*. Ne može se u originalnom obliku izvoditi zbog suviše oduljene i romantično (istaknuo P. S.) oblikovane radnje ("Narodni list" od 11. lipnja 1954.). Slično je i s Verdijevim *Trubadur*om: *S obzirom na tu krajnje romantičnu i bezvrijednu tematiku, sigurno bi se moglo prigovoriti takvom izboru* ("Vjesnik" od 27. siječnja 1954.). Nad ovim prigovorima lebdi jedna od pošasti vremena, dogma realizma, koja eto pogađa ne samo našjence Lisinskog i Zajca, nego i genijalnu Verdijevu operu! Druga kolateralna pošast vremena što će prodrijeti i u visine Turkaljeve kritike je ona slavjanstva. Nakon prigovora Zajčevu *Zrinjskom* što ih maločas spomenuh, slijedi u istoj citiranoj kritici pohvala

jer u muzičkom partu opere nalazimo mnogo simpatičnih odsjaja slavenske pučke melodike kojom je Zajc na primjer popratio nježni lik Jelene. Što se Porina tiče, i tu je jedina pouzdana vrijednost njegovo slavenstvo: u toj operi koju je naš Lisinski komponirao dijelom u Pragu a dijelom u Zagrebu... očituju se putovi velikih saznanja slavenske muzike koja se na evropskom poprištu pojavila svježa, nova i izvorna, napajana na vrelu narodnog stvaralaštva... (citirana kritika). Slavjanstvo, i još napajano na vrelu narodnog stvaralaštva, sve to zvuči posve u skladu s dogmama vremena.

Bila su to dakle vremena u kojima su se svojstva pretvarala u vrijednosne odrednice skladno ideologijskoj shemi. Romantičnost je svojstvo kao što je i slavenstvo svojstvo. I ništa više. Tek u ideologijskoj shemi romantičnost postaje zastarjelost, a slavenstvo vrijednost.

Ovo tek toliko da se ocrtava okvir vremena u kojem nastaje kritički opus Nenada Turkalja. Prije nego što vrednujemo ono najbolje u njegovom djelu, spomenimo nešto i u prilog vremenu. Prostor kojim je u to vrijeme na novinskim stranicama raspolagao operni kritičar, danas može biti tek predmetom snova.

Prijeđimo na vrednote. Već u svojim prvim kritikama Turkalj vrši obrat. Operu čita kao scenski, a ne pretežito glazbeni fenomen. Do Turkalja naša je operna kritika pisana po poznatom nacrtu: najprije odlomak o skladatelju i njegovu djelu, zatim o dirigentu, pjevačima i naposljetku rečenica dvije o režiji i usput scenografiji. Turkalj tu, rekoh, vrši obrat. On operu čita kao prvenstveno scenski čin. U već citiranoj kritici *Zrinjskog* u zagrebačkoj operi, nakon što je izgovorio nekoliko ideologijskih obveza, opsežni pasus posvećuje scenografiji. Započinje tvrdnjom da je *scenograf Zvonimir Agbaba pribjegao modernoj stilizaciji prostora i oblika*. Dalje analizira sliku po sliku, procjenjuje koje su sukladne toj temeljnoj scenografskoj zamisli, a koje od nje odstupaju. Pozornost posvećuje i rasvjeti kao konstitutivnom činiocu scenografije: *Prvi put smo vidjeli na sceni naše opere da je konzekventno primijenjena jednostrana rasvjeta, čijom se plastičnošću postiže velika scenska izražajnost*, kaže Turkalj (citirana kritika). Nakon analize scenografije slijedi režijsko-dramaturška analiza. Hvali *stilizirane, upravo simboličke grupacije solističkih i zbornih ansambala*, ali i problematizira stanovita kraćenja, posebice ispušteni duet Sulejmana i Sokolovića u četvrtoj slici. Tek nakon toga ocjenjuje dirigenta Milana Sachsa i solističke kreacije, uočavajući pjevačke ali i glumačke odrednice kreiranog lika. U također citiranoj kritici *Trubadura* najprije analizira režiju Nanda Roje a tek zatim glazbeno vodstvo Demetrija Žebrea.

Promjene u rasporedu nisu tako formalne. U vrijeme kad Turkalj piše svoje prve kritike, operna se režija u nas odmiče od prakticizma i postaje važan, samosvojni umjetnički fenomen. Nove tendencije u režiji na hrvatskoj opernoj pozornici imat će u Nenadu Turkalju svoga zauzetog tumača. Očito je da Turkalj dobro poznaje i događanja na opernim pozornicama Europe, posebice ono što u Bayreuthu rade braća Wieland i Wolfgang Wagner. Dvije odrednice njihova rada: stilizacija i velika uloga svjetla u oblikovanju scenskih prostora, razvidno nalaze odjek i u Turkaljevim kritikama. Rekao bih čak da Turkalj prihvaća načelo stilizacije, vidjesmo to u kritici *Zrinjskog*, ali do neke granice: ako se u stilizaciji ode suviše daleko i ne vodeći računa o naravi djela, kao što je to uradio Kosta Spaić u režiji Gounodova *Fausta* ili Nando Roje u režiji *Trubadura*, za Turkalja to znači *tražiti od mašte gledatelja da vođen tom i takvom muzikom predožbeno ispuni krajnju stilizaciju prostora i škrtnih oblika dekora*. A to je prema Turkalju pretjeran zahtjev. I nije da je imao krivo. Stilizacija Wagnera jedna je priča, a ona Verdijeva *Trubadura* posve druga.

Nenad Turkalj je već u svojim prvim kritikama iskazao nov način čitanja operne predstave kao kompleksnoga scensko-glazbenog fenomena u kojem scensko nosi bitne značenjske odred-

nice. Analizirao je dramaturgiju opere, scenografiju i režiju, njihov odnos prema naravi djela, analizirao je značenje svjetla kao konstitutivnog čimbenika scenografije, analizirao je, možda u drugom planu, stilske odrednice kostima, a govoreći o pjevačima jednako je imao na umu pjevačku izvrsnost kao i dramsko oblikovanje zadanog lika. Uza sve to, još nešto. Turkalj je unio u pitanje operne kritike i stanovit književni naboj. Naboj pisma. Primjer toga mogla bi biti njegova kritika premijere Massenetova *Werthera* u Zagrebačkoj operi objavljena u "Narodnom listu" (1954).

Turkalj je kao moto svoje kritike postavio citat iz Goetheovih *Patnji mladog Werthera*: *I ja sam došao, i od tada mogu sunce, mjesec i zvijezde spokojno ići i dalje svojim stazama, ja ne znam kad je dan a kad je noć i sve oko mene nekud zamire*. U cijelom tekstu prožimaju se tri razine: ona Goetheova mitskog romana u pismima, Massenetove opere i izvedbe u režiji Stanka Gašparovića s nezaboravnim Rudolfom Franclom u ulozi Werthera. Tekst se poziva na Goethea, suosjeća s Massenetom i razlaže tijek predstave. Zaista tijek. Pamtit će se opis Wertherova povratka u noći Badnjaka, kako hoda Charlottinom sobom, dira drage predmete koji su utjelovljenje uspomene, lista Ossianove pjesme koje će, kroz ariju *Pourquoi me réveiller*, biti i okidač što će dramu usmjeriti prema tragičnom ishodu. Čitatelj je mogao osjetiti Goethea, čuti Masseneta i vidjeti predstavu. Zaista antologijska kritika.

Uz tu, a i mnoge druge Turkaljeve kritike nadolazi temeljno pitanje: što kritičar zna i umije vidjeti?

Nenad Turkalj je, za razliku od naših današnjih novinskih kritičara, bio sposoban vidjeti niti režije, odčitati je i to putem uočavanja njenih znakova. To je temeljno pitanje kritike: što kritičar vidi, kako i što umije u predstavi odčitati? Posebno, odčitati i uočiti značenje detalja. Neke situacije, nekog pokreta, nekog rasporeda, nekog odnosa. Evo nekih uočavanja detalja iz kritike mog *Nabucca* ("Oko" od 5. do 19. srpnja 1984.). Ispričavam se što koristim detalj iz kritike svoje predstave, ali nažalost to mi je jedino u ovom trenutku dostupno vrelo. Evo citata: *Osim ovih općih oznaka Selemova režijskog rada valja istaći fino vođenje solista s jednostavnim a efikasnim mizanscenskim zahvatima, kao kad na primjer otvara zbornske skupine da bi, u datom dramaturškom trenutku, u pozadini zaiskrio skrhani lik Fenene ili kad u zbornskom prizoru na Eufratu u kompoziciju zbora izvrsno uklapa klečeći lik Zaccarije koji će tek u idućoj glazbenoj točki izreći svoje proročanstvo*. (istaknuo P. S.).

Detalj, a krozanj i cjelinu režijske zamisli, koja i nije drugo nego mozaik detalja, Turkalj je znao vidjeti. Time je iskazivao i svoju nadarenost kritičara. Kao što se nadarenost redatelja očituje prvenstveno u sposobnosti slaganja sustava međusobno ovisnih detalja, tako je i nadareni kritičar sposoban to tkanje odčitati. U to je odčitavanje Nenad Turkalj unio dvije odrednice bez kojih nema ni režije ni kritike. Unosio je strasti, unosio je ljubav. Strast otkrivanja i ljubav prema otkrivenom.

Kao i na početku svoga kritičarskog rada, Turkalj je viđeno znao i situirati, smjestiti u kontekst zbivanja na širem europskom i svjetskom prostoru. Njegovi česti boravci u Parizu koncem sedamdesetih i osamdesetih godina, kada smo se i susretali na Orlyju, tome su zacijelo davali utemeljenje. Još ću jednom uz ispriku citirati kritiku *Nabucca* iz 1984.: *U veliki plus upisujemo režiseru što se nije poveo za danas jakom strujom u europskoj opernoj režiji to jest... da izvlači političke premise kojih u djelu jednostavno nema. Selem je Nabucca ostavio onakvim kakvog ga je glazbom fiksirao Verdi – samo ga je sagledao s teatarskog platoa ovog desetljeća i učinio živim i logičnim u likovima i situacijama. I to je bilo dovoljno da djelo zaživi do pune kazališne vjerodostojnosti*. Turkalj je tu zacijelo mislio na njemačke režije koje su *Nabucca* redovito smještale u naci koncentracijski logor, a Babilonce pretvarali u SS postrojbe.

Ljubav prema opernoj pozornici dovela je Nenada Turkalja i na onu drugu stranu. Na prostor režije. Ovdje ću tek spomenuti da je režirao upravo *Trubadura* u Zagrebačkoj operi 1985. i da je ta *realistička* režija opstala na pozornici mnogo dulje od mnogih *smionih eksperimenata*; u Rogaškoj Slatini režirao je 1986. *Seviljskog brijača*, u Zagrebu 1991. pa u Splitu 1995. Puccinijevu *La Bohème*, te 1997. u Zagrebu Verdijevu *Aidu*. Odnos Turkalja kritičara i Turkalja redatelja otvorio bi raspru koja prelazi okvir ovog izlaganja.

Još riječ dvije o vremenu. Ali ovom sada. Nenad Turkalj je sa životne pozornice otišao tiho i neprimjetno. Čovjeka koji je toliko zadužio hrvatsku kulturu nije se gotovo nitko sjetio. Nisu ga se sjetili ni njegovi nasljednici u zagrebačkim visokonakladnim listovima. Što je i razumljivo. Turkaljeva ljubav prema predmetu pisanja neizmjereno je daleka od njihove tupe ciničnosti. Kažem, otišao je posve tiho. Nekidan razgovarajući s mojom urednicom u Školskoj knjizi, osobom vrlo upućenom u čitav prostor hrvatske kulture, kad se radilo o uvrštavanju jednog Turkaljeva teksta u moju monografiju upitala me: *Trebamo li tražiti dopuštenje od gospodina Turkalja?* Rekao sam da ne treba, jer Turkalja više nema među nama. Odgovorila je samo *Bože, pa kako?* Da, pa kako? I to je lice i naličje današnje hrvatske medijske kulture.

ANALITIČARI DRAME I KAZALIŠTA U OSJEČKOM ČASOPISU “SLAVONIJA DANAS”

I.

Na osječkoj književno-kazališnoj časopisnoj sceni “Slavonija danas” 1954-1955,¹ privlači pozornost kao časopis koji je, u nedostatku razvijenije kazališno-periodičke produkcije, otvorio prostor kazališnim analitičarima za praćenje slavonske kazališne djelatnosti i nastojao afirmirati nova kazališno-kritičarska imena.

Pedesete godine 20. stoljeća na hrvatskoj književno-kulturnoj časopisnoj sceni u znaku su različitih programsko-uređivačkih koncepcija. Sudeći prema ocjenama književne historiografije, bitno mjesto u kanonu hrvatske književne periodike² zauzimaju “monumentalni” časopis “Republika”, pokrenuta 1945, i “Krugovi”, 1952, u vrijeme pokretanja percipiran kao alternativni, a potom književnopovijesno ovjeren kao poetički relevantan časopis (usp. M. Vaupotić, 1965; I. Frangeš, 1987). Uz njih se također na časopisnoj sceni javljaju različiti regionalni časopisi (“Riječka revija” i “Zadarska revija”, pokrenute 1952, te “Mogućnosti”, 1954. u Splitu) a čije je temeljno obilježje afirmacija lokalne kulturnopovijesne tradicije i angažiranje većinom lokalnih suradnika (usp. M. Vaupotić, 1965). U takvu se časopisnu koncepciju uklopila i “Slavonija danas” koja svojim regionalno-topografski obilježenim naslovom³ naznačuje programsku usmjerenost, ali žanrovski nepreciznim podnaslovom *list za kulturna i društvena pitanja* ukazuje na uredničke intencije, dok se časopis vrstom priloga oblikovao kao časopis književno-kazališnoga profila. Usmjerenošću upravo na kazališnu problematiku “Slavonija danas” zauzima važno mjesto prije svega u osječkoj kazališno-periodičkoj povijesti, nastavljajući niz povremenih, kratkotrajnih pokušaja pokretanja profiliranoga osječkoga kazališnoga časopisa.⁴

¹ Časopis, koji je pokrenuo i izdavao Klub kulturnih radnika u Osijeku, izlazio je dvije godine, od 1954. do 1955, objavljeno je po 10 brojeva u godištu. Glavni urednici bili su Lav Grisogono i Branko Mešeg, a uredništvo potpisuju, među ostalima, Mirko Jirsak, Dragan Mucić, Ivan Flod i Pavle Vinski.

² O pitanjima oblikovanja kanona usp. S. Coha (2006) i M. Protrka (2008).

³ O različitim vrstama časopisnih naslova usp. V. Brešić (2005).

⁴ Osječka kazališno-časopisna povijest započela je 20-ih godina 20. stoljeća: prvi kazališni list “Scena” objavljen je 10. 5. 1922, pokrenuli su ga i uređivali Tomislav Tanhofer i Ernest Dimbach, a potom, izuzmu li se publikacije osječkoga Narodnog kazališta, izlazi časopis “Reflektor” (objavljena su svega dva broja 1925, uređivao ga je Ernest Dimbach pod pseudonimom Lav Vrelović, a bio je u suvlasništvu Tomislava Tanhofera). O osječkoj kazališno-časopisnoj produkciji D. Mucić, 2010.

Časopis "Slavonija danas" dobro je poznat svim proučavateljima osječkoga kazališnog života, no sâm časopis u cjelini nije do sada, izuzev kraćih osvrtâ Miroslava Vaupotića, 1965. i Stanislava Marijanovića, 1996, bio predmetom širih istraživanja. Poetičko-uredničku koncepciju časopisa u dobroj je mjeri odredio književno-kulturni povijesni kontekst. U hrvatskoj književnoj historiografiji razdoblje pedesetih godina 20. stoljeća označava se različitim nazivljem, nastojeći odrediti dijakronijsko-periodizacijski okvir (*druga moderna*, D. Jelčić, 1997), uzimajući u obzir kriterij generacijske okupljenosti oko časopisa (*krugovaši*, D. Jelčić, 1997; C. Milanja, 2000) ili modelativno-tipološka određenja (*artistički, esteticistički model*, C. Milanja, 1996; *književnost scene označenoga, gnoseološka modelativna matrica*, C. Milanja, 2000). Razdoblje nakon pokretanja časopisa "Krugovi" 1952. ističe se kao značajan književnopovijesni događaj, vrijeme raskida sa socrealističkim konceptom književnosti, uvođenja stilske pluralizma, iako se i u tom razdoblju javljaju tekstovi koji amalgamiraju elemente tzv. prosvjetiteljskoga modela književnosti, *osobito kada je riječ o ideologijskoj impostaciji književnoga teksta i tankoj crti što razdvaja strukturalnu od funkcionalne ideologizacije* (C. Milanja, 1996: 14).

Suvremena istraživanja časopisne produkcije, oslanjajući se na R. Barthesa, zagovaraju tezu kako *izdavanje časopisa pa makar i književnog nije književni čin već je to u potpunosti društveni čin* (R. Barthes, 1971: 171-172; usp. također V. Brešić, 2005: 129 i S. Cocha, 2006: 309). Osim toga, časopis kao sastavni dio medijskoga diskursa *posreduje između tada nastajućeg književnog polja i drugih društvenih područja* (M. Protrka, 2008: 17), pri čemu, osim informativne, imaju i značajnu transformativnu ulogu u oblikovanju kulture i stvarnosti, a što uključuje i pitanja moći i utjecaja (usp. V. Brešić, 2005; M. Talbot, 2007). Imajući u vidu aktualni kulturni i društvenopovijesni kontekst, može se uočiti kako su pri uređivanju "Slavonije danas" određenu ulogu imali politički čimbenici, preciznije socijalističke tendencije te se on profilira kao regionalni književno-kulturni časopis lijeve orijentacije, ali se njegova društvena funkcija ne iscrpljuje u reprezentiranju i pokušajima legitimiranja tadašnje dominantne političko-ideologijske konstelacije, nego postaje prostorom subvertiranja ideologijskih praksi. Naime, uređivačka koncepcija, program i sadržaj časopisa ipak pokazuju kako je kazališno-književna, kritičarska i književno-znanstvena orijentacija dominirala nad političkom. Štoviše, s obzirom na objavljivanje tekstova Tina Ujevića, Frana Alfrevića, Miroslava Feldmana, Miroslava Slavka Mađera i drugih autora može se reći kako je tom časopisu immanentna i artistska matrica kao model *kojemu je pretpostavka svjesno izbjegavanje prevelike tendencije i ideologijske impregnacije* (C. Milanja, 1996: 13), dakle, postupni odmak od socrealističkoga koncepta književnosti, a što potvrđuju i kritičarsko-feljtonski osvrti Bore Pavlovića⁵ i Vladimira Rema⁶ koji se zagovaranjem pluralizma književne prakse nadostavljaju na krugovaški časopisni, teorijsko-estetski model, a što je u kontekstu osječke časopisne i kulturno-književne povijesti relevantan podatak.

⁵ B. Pavlović u članku "Mladi" u Hrvatskoj i kritika (1954: 3-4) progovara o problemu recepcije nove književne produkcije, zagovara stilski pluralizam kroz ideju afirmacije i supostojanja književne produkcije *starih i mladih* autora.

⁶ V. Rem u feljtonu *Nismo bez kompasa* zagovara poetiku egzistencijalizma: *pjesnik može promatrati svijet i stvari očima najcrnjeg pesimizma /.../ a da time ništa ne gubi poezija, njen moralni smisao i njezino društveno opravdanje* (V. Rem, 1954: 8). Ističe nepotrebnost ideološkoga profiliranja poezije *lijevog i desnog džepa* te dodaje kako *kritičarima svih boja treba reći, da nismo bez kompasa, iako smo tužni zbog kiša i zbog jeseni, zbog izgubljenog djetinjstva i razdrhtih ljubavi* (Isti: 9).

Međutim, iako je programskom koncepcijom časopis usmjeren kulturnim, kazališnim i književnim temama, u njemu se značajan prostor počinje posvećivati temama političko-ideologijskoga karaktera, a njegovu će sudbinu ipak zapečatiti politički čimbenici te je *ulaskom političara u uredništvo (Milenko Radusinović) časopis /.../ ugašen* (S. Marijanović, 1996: 24).

II.

“Slavonija danas” uredničko-programskom koncepcijom usmjerena je dakle i na kazališnu problematiku, u časopisu se prati dramsko-kazališna i glazbeno-kazališna produkcija, a prema žanrovskom ustroju najzastupljenije su kazališne kritike, potom slijede kazališno-povijesni radovi, kazališne vijesti, najave i pregledi kazališnih sezona. Budući da u časopisu istaknuto mjesto zauzimaju prije svega dramsko-kazališne kritike, a proučavanje i usustavljanje glazbeno-kazališnih kritika ulazi u područje interesa povjesničara glazbe i muzikologa, u radu se analiziraju dramsko-kazališni kritički tekstovi. U tom korpusu dominiraju prilozi Ivana Floda i Mirka Jirsaka koji su u svojim kritičarskim tekstovima pretežito usmjereni na dramski repertoar osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta (tada Narodnoga kazališta). Kako je već otvoreno pitanje odnosa političke i estetske, književno-kazališne orijentacije časopisa, treba reći da se u njihovim analizama mogu iščitati tragovi onodobne ideološke kritike, pri čemu znaju tražiti u dramama i kazališnim predstavama elemente osude buržoaskoga društva, negativnih *zapadnjačkih* utjecaja,⁷ no oni ipak ne ostaju isključivo na razini klišeiziranih, ideologijsko-manipulativnih prosudbi. Štoviše, M. Jirsak u analizi uprizorenja Klabundovoga *Kruga kredom* upućuje prigovor redateljskoj koncepciji Emila Karaseka upravo zbog nepotrebnoga ideologijskog inputa, a koji je u cilju osuvremenjivanja nastojao *putem parola dati igri neku političko-idejnu obojenost* (M. Jirsak, 3-4, 1955: 22).

Kako se tekstovi u “Slavoniji danas” objavljuju u razdoblju kada je osječko Narodno kazalište jedino profesionalno kazalište u Osijeku, osnivanje Dječjega kazališta Ognjen Prica (danas Dječje kazalište Branka Mihaljevića) tek predstoji, a pojedina slavonska amaterska kazališta suočena su s različitim organizacijskim problemima (nedostatak financijskih sredstava, manjak glumačkoga kadra),⁸ u tekstovima kazališnih kritičara, uz temeljne funkcije dokumentiranja izvedbe kazališne predstave kao umjetničkoga događaja, ocjene stupnja uspješnosti izvedbe i informativno-dokumentarnu dimenziju tekstova, posebice dolazi do izražaja zagovaranje veće financijske potpore kazalištu,⁹ isticanje važnosti kazališnoga marketinga i ulaganja u promociju predstave i kazališta.¹⁰ Osim toga posebno se inzistira na skrbi o kvaliteti glumačkoga ansambla, što se smatra ključnim čimbenikom za postizanje

⁷ Primjerice, I. Flod, pišući o *Staklenoj menažeriji* T. Williama navodi kako su ljudske slabosti *pogriješno američki zaslađene i bez socijalne note* (I. Flod, 1, 1954), dok M. Jirsak, analizirajući izvedbu Torkarove *Šarene lopte*, kritizira zapadnjačke *pomodne* utjecaje u recentnoj literaturi: *Zašto prenositi literarne uticaje Zapada u tematiku, koja je izuzetno svojstvena samo našem životnom putu?* (M. Jirsak, 10, 1955: 26).

⁸ Usp. tekstove: I. Balog, *Kriza D. Miholjačkog kazališta “Osvit”* (1954: 17), Izvještaj našeg naročitog dopisnika, *Kako nastaje predstava u Virovitici* (1955: 11-12), Đ. Drenovac, *Zašto kriza u vukovarskom kazalištu* (1955: 16-17).

⁹ O temeljnim funkcijama kazališne kritike usp. R. H. Palmer (1988.).

¹⁰ I. Flod, pišući o izvedbi drame *Tripče de Utolče* M. Držića, komentira: *Šteta što za ovu predstavu nije učinjena veća propaganda /.../ – Ovom prilikom trebalo bi podsjetiti na stari dobri predratni običaj, da se o kazališnim premijerama kroz nekoliko dana prije izvedbe objavljuju u dnevnoj štampi informacije ukazujući na njene dobre strane* (I. Flod, 3, 1954: 13).

umjetničke kvalitete i pozicioniranju osječkoga Narodnog kazališta ne samo na regionalnoj, nego i na nacionalnoj kazališnoj sceni: *Dok uprava kazališta ne uspije ujednačiti svoj dramski ansambl, Narodno kazalište ne će uspjeti dati u cjelini zaokruženo kvalitetne predstave. A to je velika šteta, jer u ansamblu ima toliko kvalitetnih glumaca, da bi oni u ujednačenom ansamblu mogli podići razinu osječkih dramskih izvedbi na razinu visokih umjetničkih kvaliteta, daleko iznad pokrajinskih mogućnosti* (Jirsak, 5, 1955: 19).

Inače, glavne su odlike kazališno-kritičarskog diskursa I. Floda i M. Jirsaka kombiniranje aksiološko-vrijednosnoga modela i deskriptivno-analitičkoga pristupa (usmjerenošću na raščlambu tekstualnoga predložka),¹¹ s tim što Jirsakovi tekstovi pripadaju tipu časopisne kritike u kojoj se stavlja poseban naglasak na stilsko-poetička obilježja dramskoga predložka te se upotrebljava precizniji metajezik. Inače se u Flodovoj i Jirsakovoj kazališnoj kritici može uočiti nekoliko dominantnih sastavnica i zajedničkih obilježja: riječ je o razumijevanju koncepcije književnosti, razlici između umjetnički, estetski relevantnih i zabavnih, trivijalnih drama. S obzirom na to može se reći kako ih karakterizira dvojaki tip pedagoško-edukativnoga diskursa, a kojim se s jedne strane upućuje publiku koja još nije vidjela predstavu, što je jedna od temeljnih funkcija kazališne kritike, ali se s druge strane zagovara društvena, pedagoško-edukativna uloga kazališta: *Ako bismo se složili s mišljenjem da kazalište kadikad treba da pruži ugodnu zabavu /.../ onda je takvu zabavu gledaocima pružilo Narodno kazalište izvedeći komediju "Draga Ruth". Ako bismo drugačije rezonirali, onda bismo morali ustvrditi, da komedija "Draga Ruth" za obogaćivanje naše obrazovne sfere ne znači upravo ništa* (M. Jirsak, 10, 1954: 22).

Što se tiče strukture kazališne kritike, u tekstovima se donose osnovni teatrografski podaci o autoru i nazivu predstave, redatelju i glumcima, dok se imena scenografa ponekad, čak i kada se komentira njihov rad, znaju izostaviti. Pri analizi sastavnica kazališne predstave donosi se ocjena redateljsko-dramaturške koncepcije, uspješnosti ili neuspješnosti prilagodbe dramskoga teksta za izvedbu, I. Flod donosi uglavnom kraće komentare scenografije, dok M. Jirsak nastoji ukratko obuhvatiti što veći broj aspekata kazališne predstave: scenografiju, rasvjetu, glazbu i kostime, a pozornost se posvećuje i publici kao jednoj od sastavnica kazališne predstave.

Glavni dio njihovih kritičarskih tekstova čini analiza glumčeve izvedbe, a njihovi su komentari usmjereni na ocjenu glumčeve karakterizacije, adekvatnosti izvedbe vlastite uloge te ocjenu glasovnih i tjelesnih obilježja izvedbe.¹²

Kada je riječ o karakterizaciji, i Flod i Jirsak ocjenjuju uspješnost izvedbe uloge: za Ines Nikolić u ulozi Nede Gorski u Matkovićevoj drami *Na kraju puta* M. Jirsak smatra da je ostvarila *svoju ulogu uvjerljivo i s mnogo lirske ustreptalosti i finoće nijansiranja u raspoloženjima koja joj nameće tekst* (M. Jirsak, 10: 1954: 21). Komentira se također i prikladnost glumca za određenu ulogu, odnosno njegov glumački habitus. Prema I. Flodu, Miodrag Gavrilović u ulozi Tripčeta u Držićevoj drami *Tripče de Utolče* ocijenjen je kao *karakterni komičar* (I. Flod, 3, 1954: 13), dok u ocjeni uloge Mirka Bulovića u Plautovom *Hvalisavom vojniku* Jirsak naglašava kako se tom glumcu *daju uloge koje nisu bliske njegovom habitusu* (Jirsak, 1, 1955: 14).

U kritikama se također komentiraju vokalne kvalitete koje bi trebale odgovarati ulozi koju glumci izvode i stilu predstave: za izvedbu Miodraga Gavrilovića u Williamsovoj *Staklenoj menažeriji* I. Flod smatra kako ima *dobar glas (iako bi trebao biti sonorniji jer se radi o priči)* (I. Flod, 1, 1954: 15). Upućuju se primjedbe i na neodgovarajuću dikciju te tako M.

¹¹ O modelima kazališno-kritičkoga diskursa usp. A. Übersfeld (1989).

¹² O temeljnim sastavnicama kazališne kritike usp. R. H. Palmer (1989).

Jirsak komentira *Možda je jezik bio najslabija strana ove predstave. Ne znam, ali mi se čini da u Narodnom kazalištu u Osijeku nema lektora za jezik te upućuje kritike slaboj jezičnoj strani nekih glumaca koja je propust za koji ne treba tražiti opravdanje* (M. Jirsak, 1, 1955: 14). Pozornost se usmjerava i na glumčevu neverbalnu komunikaciju, njegovu tjelesnu pojavnost, izraz lica, gestikulaciju i kretanje na pozornici pa se problematičnim, primjerice, ocjenjuje Ratko Petković u ulozi Sceledra u Plautovom *Hvalisavom vojniku* koji je svakom svojom kretnjom, svakom svojom gestom, koja prati govor i mimiku, odavao /.../ pomanjkanje scenske rutine i zanata (Isti, 1955: 14).

Uz glumačke izvedbe, u tekstovima se, kao što je već rečeno, pozornost usmjerava i na ocjenu redateljske interpretacije odabranoga dramskoga teksta. I. Flod uglavnom daje kraće opise redateljskoga postupka i umijeća: kod Karasekove režije Matetićeve drame *Burom šibani* ističe razumijevanje književnoga predloška jer je *psihološki ušao u stvar i dao punu podršku autoru secirajući svakog protagonistu posebno* (I. Flod, 2, 1954: 13) te, slično tomu, H. Tomašića, koji je režirao Ogrizovićevoga *Vučimu*, smatra redateljem koji *voli da izrađuje svoje junake do u sitnice, da ih secira* (I. Flod, 8, 1954: 13). I M. Jirsak i I. Flod nastoje u svojim analizama istaknuti i pozitivne i negativne aspekte cjelokupne scenske izvedbe, no znaju oscilirati pa i promašiti u ocjenama redateljskih postupaka, a što je često uvjetovano nerazumijevanjem sâmogâ dramskoga predloška. Tako, primjerice, I. Flod, pišući o izvedbi Kosorove drame *Požar strasti* u režiji Emila Karaseka, predstavu ocjenjuje kao *dobru izvedbu*, zamjerajući redatelju razvučene i nedostato dinamične scene, ali pri tome pokazuje nerazumijevanje temeljnih žanrovskih obilježja slavonskoga pučkog igrokaza. Naime, u svom tekstu *via negationem* uspijeva prepoznati folklorno-etnografske motive koje je E. Karasek apostrofirao u kazališnoj izvedbi, ali ih iz svoje pomalo ideološko-interpretativne perspektive negativno valorizira jer ne korespondiraju sa suvremenom, izvanscenskom zbiljom nove publike: *Sama publika nije mogla da sve to prihvati, jer je to vrijeme prošlo, davno prošlo, pa ga se i starije generacije sjećaju samo još kao kroz maglu* (I. Flod, 5-6, 1954: 16). Podjednako je problematično i tumačenje uloga Kosorovih ženskih likova, pri čemu ne prepoznaje što su *tradicijски i patrijarhalni temelji Kosorova karakterološkog manijejstva* (L. Čale Feldman, 1997: 84), a što različiti modeli ženskih identiteta (figure idealnih supružnica, osramoćenih žena, zavodnica, preljubnica itd.) i problem rodne / spolne hijerarhije, pa se tako i uspjela potkrasti ocjena kako *Mica Gavrilović nije mogla mnogo izvući iz svoje uloge, jer je i sam autor ženskim ulogama pridavao mnogo manje pažnje. Žene u to vrijeme nisu sudjelovale u muškim strastima, pa su i njihove uloge bile sporednijeg značaja* (I. Flod, 5-6, 1954: 16). Čita li se takva ocjena iz suvremene istraživačke vizure, ostaje također nejasnim je li sugerirana manjkavost uloge rezultat glumačke izvedbe ili redateljske interpretacije.

Iako se tekstovima koje je objavio u "Slavoniji danas" pokazao kao perspektivan kazališni kritičar koji je raspolagao nešto većim književnopovijesnim i književnoteorijskim pojmovljem od I. Floda, M. Jirsak je također ponekad, kao što se može vidjeti iz kritike osječke praizvedbe predstave M. Matkovića *Na kraju puta* u režiji B. Mešega, pokazivao nerazumijevanje za novije dramske poetike, a potom i režijske interpretacije.¹³ Zanimljivo je da je u istom broju časopisa objavljen i tekst sâmogâ redatelja B. Mešega kao reakcija na različita mišljenja izrečena o predstavi (obojica su u tom razdoblju bili i članovi redakcijskoga kolegija časopisa), i to s

¹³ Kritika je potpisana šifrom *J-k*, a budući da je M. Jirsak u to vrijeme član uredništva i, uz Ivana Floda, jedini u časopisu prati rad osječkoga Narodnog kazališta, može se pretpostaviti kako je riječ upravo o M. Jirsaku.

jasnim pozivom kritičarima: *Samo bi i naša kritika trebala da osjeti širinu naših horizonata, a ne da ide utrim stazama* (Mešeg, 1954: 8), otvarajući tako prostor i kazališno-polemičkim tonovima, a što je svakako pridonosilo zanimljivosti “Slavonije danas”. Kritika koju Jirsak objavljuje predstavlja, prije svega, osporavanje Matkovićeve poetike, dok redatelju zamjera nedostatak većih intervencija u Matkovićeve tekst jer se *samo iz respekta prema autoru striktno pridržavao teksta i autorovih sugestija /.../ A baš u ovom slučaju redatelj je trebao biti onaj, koji će svojim rigoroznim zahvatom u djelo izvući iz njega ono, što u njemu stvarno ima vrijednoga, a osloboditi autora i publiku onog suvišnog, sporednog, scenski nepotrebnog* (Jirsak, 10, 1954: 20), čime u biti ponavlja ranije izrečene ocjene o predstavi.¹⁴ Problem je Jirsakove analize što Matkovićeve pomake u dramaturško-strukturnom oblikovanju iščitava kao eksperiment te vlastito nerazumijevanje poetičkih obilježja predložka tumači kao nedostatke autorskoga teksta i redateljske interpretacije, iako u biti uspijeva detektirati i opisati teatarsko-scenske promjene, nadahnutost Krležinim glembajevskim ciklusom, kao i političko-ideološku polemičnost dramskoga predložka, mikrosekvencioniranja i *flashbackove* kao specifična obilježja drame koja je Mešeg nastojao prenijeti u kazališnu izvedbu (*ponavljanja, koja su dana već u prvom dijelu – doduše površno, kaleidoskopski, da bi drugi dio ponavljane scene scenski obradio*, Isti: 20-21). Međutim, bitno je naglasiti kako Jirsak postupno evoluirao kao kazališni kritičar, a time i postaje svjesnijim Mešegovih redateljsko-umjetničkih dosega te tako iznimno pohvalno ocjenjuje njegovu režiju Cankarove *Sablazni u dolini sv. Florijana* kojom je približio *Narodno kazalište u Osijeku modernim, naprednim shvaćanjima. Približio ga je dostignućima teatra daleko, daleko iznad razine provincijskih mogućnosti, približio ga je umjetnosti* (Jirsak, 6-7, 1955: 15).

U većini svojih kritika Jirsak ipak nije toliko detaljan u ocjeni redateljske interpretacije i donosi sažete komentare redateljskoga umijeća i uspješnosti. Pozornost prije svega usmjerava na korespondiranje dramskoga predložka i redateljevih postupaka. Tako primjerice u ocjeni režije I. Martona i izvedbe Plautove komedije *Hvalisavi vojnik* pozitivnim ocjenjuje njegovu razumijevanje temeljnih poetičkih obilježja drame: *Redatelj I. Marton zna, što je antički teatar i on je sa sredstvima, s kojima je raspolagao, dao ono, što se moglo* (M. Jirsak, 1, 1955: 14). Slično onodobnim dramsko-kazališnim kritikama, Jirsak u svojim analizama zadržava i donekle nastoji primijeniti estetsko-teorijske postulate K. S. Stanislavskog¹⁵ te ocjenjujući uprizorenje Zoline *Thérèse Raquin* u režiji Emila Karaseka razlikuje *unutrašnju* i *vanjsku* režiju: *Režija Emila Karaseka posvetila je više pažnje unutaršnjem smislu interpretacije komada, nego vanjskim zahtjevima, gdje je bilo čak i propusta* (Isti: 15) te zamjera Karaseku nedostatan rad na oba segmenta režije.

III.

U časopisu se također, ali manjim brojem priloga, pratio repertoar lutkarskih i dječjih predstava u Osijeku, u izvedbi Pionirskoga kazališta, Dječjega kazališta “Radost” i Lutkarskoga kazališta, a čija je djelatnost prethodila utemeljenju profesionalnoga Dječjega kazališta

¹⁴ U povodu praiizvedbe predstave V. Kurbel u “Glasu Slavonije” objavljuje kritiku u kojoj iznosi istu tezu kako je *glavna redateljska slabost da se zbog respekta prema autoru potpuno držao dramaturškog eksperimenta*, V. (irgil) K. (urbel), *Osječka praiizvedba drame “Na kraju puta”*. “Glas Slavonije”, XII, 2976. Osijek 7. prosinca 1954, str. 5. Citirano prema A. Bogner-Šaban (2008: 171).

¹⁵ Na ta obilježja hrvatske dramsko-kazališne kritike upozorava N. Batušić (1971: 262-263).

Branka Mihaljevića (osnovano je 1958. pod nazivom Dječje kazalište Ognjen Prica).¹⁶ Djelovanje Lutkarskoga kazališta i dječjih kazališta u Osijeku može se promatrati u kontekstu fenomena *amaterskoga profesionalizma* i *profesionalnoga amaterizma*.¹⁷ Naime, ta su kazališta raznolika s obzirom na svoj organizacijski ustroj, udio profesionalnih djelatnika koji sudjeluju u kazališno-amaterskom radu te obrazovnom i generacijskom statusu glumačkoga ansambla. U radu Lutkarskoga i Pionirskoga kazališta sudjeluju profesionalni glumci, redatelji i scenografi iz Narodnoga kazališta, ali kao grupacija izvan matične institucije, pri čemu je njihova kazališna djelatnost funkcionirala *na amaterskom načelu kao alternativna scena* (S. Marijanović, 1986: 449), pri čemu Pionirsko kazalište angažira i mlade glumce – amatere.¹⁸ S druge pak strane, u Dječjem kazalištu “Radost” riječ je o dječjim scenskim izvedbama u čiju su pripremu uključeni profesionalni kazališni djelatnici (primjerice, B. Mešeg kao redatelj u Dječjem kazalištu “Radost”).

Cjelokupni taj segment kazališne produkcije pratili su Ivan Balog i Dragan Mucić pišući kratke preglede sezona i repertoara (I. Balog) te nekoliko kazališnih kritika (D. Mucić). Iako su pisali žanrovski različite tekstove, i Balogu i Muciću zajedničko je naglašavanje pedagoške, odgojno-obrazovne dimenzije i identitetno-oblikotvornoga, identitetno-performativnoga učinka kazališno-predstavljačke komunikacije, imajući u vidu, iako tada još bez adekvatne teorijske osviještenosti pa stoga i elaboracije, dvojaki učinak kazališno-predstavljačkoga čina koji djeci i u statusu izvođača i u statusu publike funkcionira kao bitna sastavnica u oblikovanju njihovoga društvenoga okruženja i društvenih interakcija (*Djeca izvanredno vole kazalište; kao gledaoci, a još više kao izvađači. /.../ spretni učitelj i nastavnik organizirat će i pionirsku dramsku grupu kao važno odgojno sredstvo i pomoć u radu s djecom*, I. Balog, 8, 1954: 17) te kao važan čimbenik u oblikovanju njihovih osobnosti (*Svaka ovakva predstava za njih je ugodan doživljaj, koji dugo ne zaboravljaju, već iz njega crpe najljepše i najpozitivnije, što utječe na formiranje mlade dječje psihe*, D. Mucić, 5, 1955: 21).

U svojim malobrojnim tekstovima I. Balog prati rad Pionirskoga kazališta, čiji je bio tajnik, voditelj i povremeni redatelj, a pri tom je usmjeren na donošenje teatrografskih podataka o repertoaru, žanrovima koji se izvode, a koji imaju važnost kao kazališno-povijesni izvori iz kojih čitatelji mogu rekonstruirati dominantni scenski izvedbeni model *zasnovan na kombinaciji govornih (dramskih) i glazbeno-plesnih dijelova predstave* (A. Bogner Šaban, 2009: 9). Posebnu pozornost usmjerava na probleme s kojima su se susretala dječja kazališta, naglašavajući pitanje održavanja kontinuiteta izvođenja predstava, broj premijera i repriza, na čiju izvedbu utječu brojni organizacijsko-prostorni problemi poput pomanjkanja stalne pozornice (I. Balog, 1, 1954: 8) i financijski čimbenici, a koji se odražavaju i na estetsku kvalitetu predstava (*jer se mora uzeti u obzir da kazalište sa fundusom, koji posjeduje ne može više nastupati. Za to je potrebno da se oprema obnovi nabavkom novih kostima i lutaka, kako bi se pred djecu izašlo sa novim djelima, dekoracijom i kostimima*, I. Balog, 8, 1954: 17).

I. Balog u svojim tekstovima ne analizira sâmu kazališnu predstavu te je D. Mucić (uz izuzetak jednoga teksta Đ. Drenovca o kazališnom uprizorenju vukovarskih gimnazijalaca) jedini suradnik u časopisu “Slavonija danas” koji je pisao kazališne kritike o scenskim uprizorenjima za djecu. Njegovi, nažalost, malobrojni tekstovi bliski su dominantnim obilježjima

¹⁶ O ustroju i radu Dječjega kazališta Branka Mihaljevića usp. A. Bogner-Šaban (2009).

¹⁷ Pojmovi se preuzimaju iz rada S. Marijanovića (1986).

¹⁸ Na rad profesionalnih glumaca u okviru kazališnih trupa, družina izvan institucionaliziranoga kazališta kao mogućoj inačici kazališnoga amaterizma upozorava i L. Čale Feldman (1995).

dramsko-kazališnih, aksiološko-vrijednosnih kritika objavljivanima u časopisu. Glavni se naglasak stavlja na analizu adekvatnosti glumačke izvedbe, diktije i tjelesnih obilježja. Analizirajući specifičnost glumačke izvedbe Ivana Radonića u ulozi lika postolara u Šenoinom *Postolaru i vragu*, Mucić uočava kako je za njega *karakteristično, što efekat postiže baš govornom dikcijom, za kojom ne zaostaje ni figurativna, a on je toga svijestan, pa tome pridaje veliku pažnju* (D. Mucić, 5, 1955: 21). U manjoj mjeri komentira redateljske postupke, svodeći ih na uopćene formulacije koje ne donose detaljnije informacije o njihovo udjelu (primjerice, za Balogovu režiju *Postolara i vraga* navodi kako je *pokazao znatan napredak*, Isti: 21), ali se naglašava važnost rada redatelja-pedagoga i njegova ključna uloga u oblikovanju uspješnoga glumačkog ansambla (*Redatelj Branko Mešeg, pripremivši već tri dječje igre, pokazao je veliko razumijevanje za rad s djecom i uložio mnogo truda*, D. Mucić, 3-4, 1955: 26). Također se u kritikama osvrće na recepciju predstave, posjećenost i reakciju publike. Mucić komentira i važnost odabira adekvatnoga repertoara, zagovarajući s jedne strane suvremenije obrade književno-kazališne baštine, a s druge okretanje suvremenoj dramskoj literaturi, čime se uklapa u aktualna kazališno-kritičarska strujanja, uspijeva izbjeći nepotrebna ideologijsko-instruktivna tumačenja te promovira novi kazališno-scenski koncept. Njegove kritike nisu samo ocjene estetsko-scenskih kvaliteta kazališne predstave, nego imaju i širu kulturnu i sociološku dimenziju jer nastoji ukazati i na širi izvankazališni kontekst i probleme djelovanja kazališta kao institucije.

IV.

U ovom radu istraživalo se dramsko-kazališne kritičare i analitičare rada osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta kao profesionalnoga kazališta te osječku dječju i lutkarsku kazališnu scenu u čijem su radu, izuzev Dječjeg kazališta "Radost", sudjelovali većinom profesionalni kazališni djelatnici. Iako to izlazi izvan okvira znanstvenoga interesa i dosega ovoga rada, trebalo bi zaključno upozoriti kako se, uz praćenje rada profesionalnoga kazališta, u časopisu veći broj tekstova bavi fenomenom neprofesionalnih, amaterskih kazališta u Slavoniji, prateći izvedbe regionalnih kazališta u Osijeku, Vinkovcima, Slavanskom Brodu, Virovitici, Vukovaru, Podravskoj Slatini, Donjem Miholjcu i Bjelovaru. S obzirom na tipologiju amaterskih kazališnih organizacijskih oblika, djelovanje tih kazališta ima dvojako značenje: ili svojom repertoarnom politikom nadopunjuju rad profesionalnoga kazališta i nude raznovrsniju kulturnu ponudu (Radničko amatersko kazalište u Osijeku) ili ti ansambli svojim radom popunjavaju prostor nepostojećih profesionalnih kazališnih institucija (u drugim slavonskim gradovima). Takve amaterske kazališne produkcije ulaze u obzor kazališno-kritičarskoga interesa uglavnom jer se te produkcije, pretežito zahvaljujući suradnji s profesionalnim kazališnim djelatnicima (redateljima, glumcima) uspijevaju približiti estetskim dosezima profesionalnih izvedbi ili kazališta predstavljaju mjesto oblikovanja budućih profesionalnih glumaca. S obzirom na brojnost takvih kazališnih produkcija, može se reći kako kazališni analitičari dokumentiraju kazališno-povijesni trenutak 50-ih godina 20. stoljeća u Slavoniji, a koji je dobrim dijelom u znaku neprofesionalnih, amaterskih ili poluprofesionalnih kazališta.

S kazališno-povijesnoga aspekta zanimljiv je podatak da se u časopisu također donose kratke informacije o utemeljenju i radu amaterskih lutkarskih kazališta u Vukovaru i Podravskoj Slatini, te o radu vukovarske gimnazije kao primjeru školskoga vida kazališnoga amaterizma.

Slavonsku amatersku kazališnu scenu u "Slavoniji danas" prate dramsko-kazališne kritike (Maje Vitrisal-Mulić o Virovitici, Saše Benčeka o Vinkovcima, Floda o Osijeku i drugih)

i kazališno-teorijski članci, pretežito Ivana Floda, Branka Mešega i Vladimira Rema, koji raspravljaju o problemu amaterizma, sferi pučke kulture te potencijalnom repertoaru koji bi mogao predstavljati alternativu i svojevrsni odmak od profesionalne kazališne prakse, a što bi zasigurno trebalo biti predmetom daljnjih istraživanja.

LITERATURA

Predmetna literatura

- I. B. /Ivan Balog/, *Pionirsko kazalište u Osijeku*. "Slavonija danas", 1, Osijek 1954, 8.
- I. Balog, *Kriza D. Miholjačkog kazališta "Osvit"*. "Slavonija danas", 5-6, Osijek 1954, 17.
- I. Balog, *Djeca i kazalište. Uz četvrtu sezonu Pionirskog kazališta u Osijeku*. "Slavonija danas", 8, 1954, 17.
- Đ. Drenovac, *Zašto kriza u vukovarskom kazalištu*, "Slavonija danas", 1, Osijek 1955, 16-17.
- i. f. / I. Flod /, *Dvije premijere u osječkom kazalištu*. Nušić: "Gospođa ministarka"; Tennessee Williams: "Staklena menažerija". "Slavonija danas", 1, Osijek 1954, 15-16.
- I. Flod, *Posljednje premijere osječkog kazališta*. Z. Matetić: "Burom šibani". "Slavonija danas", 2, 1954, 13.
- I. Flod, "Tripče de Utolče" Marina Držića na osječkoj sceni. "Slavonija danas", 3, Osijek 1954, 13.
- I. Flod, *Završne predstave osječkih kazališta*: J. Kosor: "Požar strasti". "Slavonija danas", 5-6, Osijek 1954, 15-16.
- Izveštaj našeg naročitog dopisnika, *Kako nastaje predstava u Virovitici*. "Slavonija danas", 1, Osijek 1955, 11-12.
- M. Jirsak, *Dvije premijere u osječkom kazalištu*. M. Matković: "Na kraju puta"; "Draga Ruth". "Slavonija danas", 10, Osijek 1954, 20-21.
- M. Jirsak, *Tri premijere u Osijeku*. "The Fourposter"; Plaut: "Hvalisavi vojnik"; Emile Zola: "Thérèse Raquin". "Slavonija danas", 1, Osijek 1955, 13-15.
- M. Jirsak, *Klabund: "Krug kredom"*. "Slavonija danas", 3-4, Osijek 1955, 21-22.
- M. Jirsak, *Premijera u Osijeku*. Bernard Shaw: *Candida*. "Slavonija danas", 5, Osijek 1955, 19.
- M. Jirsak, *Dvije premijere u Osijeku*. Stanko Tomašić: "Legenda o Karasu"; Cankar: "Sablazan u dolini sv. Florijana". "Slavonija danas", 6-7, Osijek 1955, 14-16.
- M. Jirsak, *Dvije premijere u drami osječkog Narodnog kazališta*: "Šarena lopta"; "Zla žena". "Slavonija danas", 10, Osijek 1955, 26-28.
- B. Mešeg, *Oblik i sadržaj*. "Slavonija danas", 10, Osijek 1955, 8-10.
- D. Mucić, "Šegrt Hlapić" u izvedbi društva "Naša djeca" "Radost" u Osijeku. "Slavonija danas", 10, Osijek 1954, 22.
- D. Mucić, *Uz dvije predstave društva Naša djeca "Radost" u Osijeku*. "Slavonija danas", 3-4, Osijek 1955, 26.
- D. Mucić, "Postolar i vrag" u izvedbi Radničkog amaterskog kazališta. "Slavonija danas", 5, Osijek 1955, 21.
- B. Pavlović, "Mladi" u Hrvatskoj i kritika. "Slavonija danas", 4, Osijek 1954, 3-4.
- V. Rem, *Nismo bez kompasa*. "Slavonija danas", 3, Osijek 1954, 8-9.

Opća i posebna literatura

- R. Barthes, *Književnost, mitologija, semiologija*. Nolit, Beograd 1971.
- N. Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971.
- A. Bogner-Šaban, *Kazališni čovjek Branko Mešeg*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku/ Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet, Osijek; Zagreb – Osijek 2008. Str. 165-196.
- A. Bogner-Šaban, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958.-2008*. Dječje kazalište Branka Mihaljevića, 2009. (s.l.: Denona), Osijek 2009.
- V. Brešić, *Čitanje časopisa*. Matica hrvatska, Zagreb 2005.
- S. Coha, *Hrvatski književni list (1968.-69.) - između subverzije i konformizma*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, VIII. (Hrvatska književnost prema europskim /emisija i recepcija/ 1940-1970.)*. Književni krug, Split 2006. Str. 304-327.
- L. Čale Feldman, *Prolegomena istraživanju hrvatskog amaterskog kazališta: primjer izbjegličkih radionica*. "Narodna umjetnost", 32/2, Zagreb 1995, 235-252.
- L. Čale Feldman, *Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište*. U: *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet, Osijek; Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU; Osijek – Zagreb 1997. Str. 79-95.
- I. Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod MH / Cankarjeva založba, Zagreb / Ljubljana 1987.
- D. Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti*. Naklada Pavičić, Zagreb 1997.
- S. Marijanović, *Pokret kazališnog amaterizma u istočnoj Hrvatskoj i djelatnost kazališta u Virovitici*. U: *Dani Hvarskog kazališta: Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta, knj. XII*. Književni krug, Split 1986. Str. 442-468.
- S. Marijanović, *Osijek kao trostoljetno književno središte*. U: *Književni Osijek*, Pedagoški fakultet, Osijek 1996. Str. 11-32.
- C. Milanja, *Hrvatski roman 1945.-1990*. Filozofski fakultet, Zagreb 1996.
- C. Milanja, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., I*. Zagrebgrafo, Zagreb 2000.
- D. Mucić, *Prvih 40 godina*. Matica hrvatska, Osijek 2010.
- R. H. Palmer, *Critics' Canon*. Westport, Greenwood Press, 1988.
- M. Protrka, *Stvaranje književne nacije*. Filozofski fakultet, Zagreb 2008.
- M. Talbot, *Media Discourse*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.
- A. Übersfeld, *Preobrazba kritike*. 5-6, "Quorum", Zagreb 1989, 675-677.
- M. Vaupotić, *Časopisi od 1914-1963*. U: *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, Stvarnost, Zagreb 1965. Str. 769-853.

KAZALIŠNI ŽIVOT OSIJEKA ZAPISAN U KRITIKAMA I DJELOVANJU PAVLA BLAŽEKA

Pavle Blažek¹ – pedagog, profesor, bibliotekar, pjesnik, dramski pisac, dramaturg te kazališni kritičar, bio je 30 godina nazočan na osječkoj kulturnoj pozornici, odakle je povremeno iskorake činio i prema drugim kulturnim središtima istočne Hrvatske². Član Sekcije društva književnika Hrvatske u Osijeku, član društva kazališnih kritičara SR Hrvatske, SFR Jugoslavije te Međunarodnog udruženja kazališnih kritičara u Parizu, ovaj je osebujni kulturni djelatnik sustavno pratio kazališni život Osijeka i okolice od kraja pedesetih do kraja sedamdesetih godina prošloga stoljeća objavivši više stotina kazališnih kritika i osvrtu o dramskim uprizorenjima osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta, Dječjeg kazališta Ognjen Prica, Miniteatra, Teatra Veterana Osijek te gostujućih kazališta iz Novog Sada, Rijeke, Sombora, Splita, Subotice, Zagreba... Blažek je pisao i književnu, likovnu esejistiku te TV kritiku koju je počeo objavljivati 1965. godine u “Glasu Slavonije”³ obazirući se na televizijska uprizorenja dramskih djela, no ovaj angažman Pavla Blažeka pretpostavlja jednu drugu temu te neće biti predmet i sastavni dio analize ovoga rada.

U “Glasu Slavonije” 22. veljače 1959. godine Blažek je objavio svoju prvu kazališnu kritiku pod nazivom *Dobar početak – komorna pozornica i njezina afirmacija u Osijeku* u kojoj piše o premijernim izvedbama *Apolon iz Bellaca* Jeana Giroudouxa i *Posljedica loše večere* Tennesseeja Williamsa te je time i službeno zamijenio dugogodišnjeg suradnika “Glasa

¹ Rođen u Kruševici kod Slavanskog Šamca 17. lipnja 1930. godine, preminuo u osječkoj bolnici 9. prosinca 1988. od posljedica teške prometne nesreće. Osnovnu školu završio u Kruševici, klasičnu gimnaziju u Zagrebu (1941–1947) i u Zemunu (1948–1949). Na Filološkom fakultetu u Beogradu studirao i završio studij hrvatskog ili srpskog jezika i jugoslavenske književnosti (1949–1955), gdje je godine 1981. doktorirao s disertacijom *Djelovanje i djelo Miroslava Kraljevića*. Već po završetku doktorskog studija počeo se baviti pedagoškim radom te je od 1956 – 1961 bio profesor na Učiteljskoj školi u Osijeku, do 1967. na Upravnoj školi u Osijeku, a od 1967. je obnašao dužnost ravnatelja Gradske i Sveučilišne knjižnice u Osijeku. Predavao je dječju i omladinsku književnost te osnove bibliotekarstva na osječkoj Pedagoškoj akademiji (1969–1974). Začetnik je i pokretač dačkih listova “Naprijed” i “Goran” u Osijeku. Od 1967. sudjeluje u programu Radio Zagreba u emisiji *Iz naroda za narod*, a u periodici redovito objavljuje pjesme, kazališne, radijske kritike, TV kritike, kratku i putopisnu prozu, književnu i likovnu esejistiku, piše drame i dramtizacije, filmske scenarije i stručne radove iz bibliotekarstva. Dobitnik je Nagrade Pavao Markovac za promicanje knjižničarske struke (1978), te priznanja: RKSSRN Hrvatske, Prosvjetnog sabora Hrvatske, Općinske skupštine Đakovo i dr. (iz privatne arhive Sanje Zavoda).

² D. Mucić, *Pavle Blažek “Stihovi i proza”*. Slavonica Vinkovci 1994, str. 165.

³ Dnevni je list koji izlazi u Osijeku od 1920, ujedno glavni tiskani medij u Slavoniji u kojem je Blažek, osim što je redovito objavljivao tekstove, bio i urednik priloga za djecu.

Slavonije”, novinara i kritičara Virgila Kurbela, koji se krajem 1958. godine odselio u Zagreb te počeo pisati kritike za “Vjesnik”.⁴ Kurbelovim se odlaskom otvorio prostor za novoga suradnika, jer je, naime, dotično osječko glasilo u principu imalo jednoga glavnog kritičara koji je pisao i sustavno pratio kazališna i kulturna događanja, dramske i lutkarske predstave, nerijetko pišući ne samo o profesionalnim, već i o amaterskim predstavama i projektima, dok su se drugi suradnici polako uvodili u posao kritičara, prvo pišući najave predstava te intervjuje s osobama bitnima za nadolazeću premijeru (glumcima, redateljima, ravnateljima kazališta i sl.) sve dok u jednom trenutku oni ne bi postali glavni kazališni kritičari.

Godine koje su prethodile, a jednim dijelom i prve godine Blažekova kritičarskog djelovanja, bile su one u kojima su kritike imale značajnu društvenu važnost. Bile su namijenjene široj publici kako bi je informirale i educirale o kazališnim događanjima ne samo u Osijeku, već su se javljali dopisnici iz Vukovara, Đakova i Vinkovaca, a nerijetko i iz Zagreba, Beograda i Sarajeva.⁵ Kritike su bile čitane na lokalnoj radio postaji Radio Osijek,⁶ bile su objavljivane u već spomenutom “Glasu Slavonije” te u specijaliziranim časopisima za kulturu, umjetnost i kazalište kao što je “Revija” (1./1961. – XXX./1990., od XXX./1991. – *Književna revija*) koja je imala u podnaslovu prvo “časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja”, potom “časopis za književnost i kulturu” od br. 9/10 u XXX. godištu, pa samo *Književna revija*, u cijelosti književni časopis. “Revija” je bila osječki časopis koji je prestao biti regionalan, a postao stabilan, izlaženjem uredan i autoritativan nositelj književnog stvaralaštva u Osijeku, privlačan autorima iz cijele Hrvatske i izvan nje. Ostvario je to dolaskom Ive Mažurana za glavnog urednika, koji je od 2. broja 1961. jedanaest godina ustrajavao u vođenju časopisa, uredivši 66 brojeva. Od tada u njoj su zastupljeni svi književni žanrovi i suradnici – prestižni književnici, znanstvenici i kulturni poslenici bez obzira na provenijenciju, vrstovnost, misaonost i stil, a najustrajniji oni koji su postali članovi DHK, ili su to bili, odnosno, koji su do dandas ostali suradnici, kao: Ivan Aralica, Stjepan Čuić, Branimir Donat, Dubravko Horvatić, Branko Hribar, Mirko Hunjadi, Kruna First-Medić, Dubravko Jelčić, Zvonimir Kuludžić, Miroslav S. Mađer, Stanislav Marijanović, Marijan Matković, Bogdan Mesinger, Matko Peić, Milivoj Slaviček, Zlatko Tomičić, Miroslav Vaupotić, Anđelko Vuletić i dr., a valja im priključiti i suradnike Pavla Blažeka i Dragana Mucića, sve do njihove smrti.⁷ Veliki su doprinos “Reviji” svojim tekstovima dali i drugi prestižni suradnici, književnici i teatrolozi: Nikola Batušić, Branko Hećimović, Vladimir Rem i dr. Sam Blažek je deset godina bio u redakcijskom savjetu “Revije” te član njezinoga izdavačkog savjeta 1984/1985. godine.

Uz “Reviju” u Osijeku je počeo izlaziti časopis osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta – “Kazalište” (od 1965. do 1981. s podnaslovima: List osječkoga narodnog kazališta, Revija za scensko-muzičku kulturu te informativni list Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku), koji se isključivo bazirao na praćenju kazališnih zbivanja te su u njemu objavljivane kazališne kritike,

⁴ I Blažek je svoje kritike povremeno objavljivao u “Vjesniku”, no budući da se rad temelji na tekstovima objavljenim u osječkim medijima, njegove kritike iz “Vjesnika” neće biti analizirane.

⁵ Za “Glas Slavonije” iz Vukovara se javlja Đorđe Drenovac, iz Našica D. Damjanović, iz Virovitice Luka Šteković. Javljali su se dopisnici i iz Zagreba, kao npr. Vlado Madarević koji je u kolumnama *Pismo iz Zagreba*, ali i *Pismo iz Italije*, *Pismo iz Londona*, donosio vijesti o kulturnim i kazališnim strujanjima iz navedenih kulturnih centara, a od 1961. godine iz Zagreba se počinje javljati i Branimir Žganjer.

⁶ Radio Osijek je od svojih početaka (prvo emitiranje 1943) promicao kulturu, a Blažek je svoje kritike čitao u emisiji pod nazivom *Iz kulture*.

⁷ Mažuran, Ive et al., *Od turskog do suvremenog Osijeka*. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Školska knjiga Zagreb, Osijek 1996, str. 529-530

osvrtni, razgovori, intervjui, eseji kao i polemička promišljanja o bitnim temama vezanim za kazalište, a između ostaloga objavljuvani su i tekstovi o kritičarima te njihovoj poziciji, dužnostima i odgovornosti koje bi trebali ispunjavati u društvu. Urednik Ljubomir Stanojević je težio da u časopisu budu zastupljeni tekstovi tada eminentnih dramaturga, kritičara, glumaca i redatelja, pa tako uz njega kao urednika, Gigu Gračan, Vesnu Firinger-Burić i Pavla Blažeka, mogu se naći kritike koje su pisali Marija Grgičević, Darko Gašparović, Tomislav Kurelac, Miro Međimorec, Dalibor Foretić, Slobodan Novaković, Miodrag Novaković iz Beograda te Lasta Delalle iz Sarajeva. Kritike pišu i ugledni suradnici kao što su Ivo Hergešić, Slavko Batušić, Marko Fotez, Dragan Mucić i dr. Nadalje, uredništvo je postavilo objektivnost u pristupu analizama kazališnog stvaralaštva kao jedan od glavnih ciljeva te je *radi objektivnosti mjerila kojima se pojedine predstave osječkog Narodnog kazališta ocjenjuju, redakcija KAZALIŠTA odlučila... da povremeno objavljuje kritičke napise naših eminentnih kazališnih kritičara, koji su imali priliku vidjeti i doživjeti neku od predstava našeg repertoara. Ovi napisi imat će polemički karakter, što znači da će redakcija vrlo rado ustupiti prostor u listu i onima koji imaju drugačije mišljenje, pod uslovom da je ono napisano argumentirano, stručno i dobronamjerno.*⁸ Budući da se radi o glasilu koje je isključivo namijenjeno kazališnoj umjetnosti, kritičari su, kao i u “Reviji”, imali puno veći prostor za detaljnije analize predstava i promišljanja o kazališnom životu, nego što su to imali u “Glasu Slavonije”.

S druge strane, razdoblje Blažekovog angažmana kao kritičara obilježeno je i jednim općim stanjem nezadovoljstva kazališnim kritikama, te se počevši od sredine šezdesetih godina prošlog stoljeća, pojavljuje niz polemičkih tekstova o ulozi kritičara⁹ i upitnoj kvaliteti kazališnih kritika, o čemu je promišljao i sam Blažek. Razlikovao je žurnalističku od studiozne kritike te je tvrdio da se žurnalističkom kritikom često bave ljudi koji pišu opširno i nekonzistentno u argumentaciji pa zbunjuju čitatelje svojim komentarima, a najčešće vrednovanje predstave temelje na subjektivnim sudovima. Prednost je dao studioznoj kritici *jer ona može omogućiti autorima da pišu opširno, da se u potpunosti posvete problemu o kojem pišu i da sa svih mogućih aspekata osvijetle kazališno djelo. Nažalost, ovakvih kritika je sve manje, a mogućnosti objavljivanja istih su minimalne, jer urednici listova nerado ustupaju svoje stupce ovakvim materijalima smatrajući ih trenutkom, koji je već dovoljno obilježen i minijaturnom novinarskom bilješkom.*¹⁰ U istom tekstu izvodi sljedeći zaključak: *Kazališna kritika...Trebalo bi da nas ona uči pravilnom studiranju predstave, da naučimo pratiti proces stvaralaštva i da “konstruktivno čitamo”, kako to piše engleski estetičar Labok. Kazališna kritika mora biti kulturno napisana i rečena, ona treba da nas upozna s kazališnim djelom i da nas ne opterećuje mnogobrojnim imaginarnim refleksijama, da naše spoznaje umjetnosti sazrijevaju i da se šire, da postanemo kulturno bogatiji i da se naša individualna nadgradnja uveličava, što je posebno važno. Prava kazališna kritika naučit će nas da i sami pravilno zaključujemo, prosuđujemo i mislimo o umjetničkom djelu.*¹¹

Upravo je tako, kulturno i odmjereno Blažek pisao kazališne kritike, vrlo jasne i prepoznatljive strukture. Trudio se obuhvatiti sve elemente izvedbe, od autora, teksta, redatelja, glumaca, scenografije, kostimografije te govora / jezika, posvećujući najmanje pažnje scenskom

⁸ Lj. Stanojević, *Naš gost*. “Kazalište”, 2-3, Osijek 1966, 8.

⁹ Blažek je smatrao je da jedan od glavnih problema suvremene kritike nedovoljno poznavanje književnosti pojedinih osoba koje se upuštaju u pisanje kazališnih kritika.

¹⁰ P. Blažek, *Problemi kazališne kritike*. “Revija”, 1, Osijek 1963, 60-63.

¹¹ Isto.

pokretu. Kazališne je kritike vrlo često usustavljao iz pozicije povjesničara književnosti te bi u prvom dijelu prikazao biografiju pisca, dao sistematski pregled piščeve poetike i estetike, a potom bi iscrpno govorio o uprizorenom dramskom tekstu analizirajući ga i određujući u odnosu na poetiku vremena u kojem je nastalo te u odnosu na vrijeme kad se djelo izvodi. Takav je pristup za zadaću imao i pobliže upoznati publiku s piscem i njegovim opusom, pogotovo ako publika nije imala prilike ranije se susresti s dotičnim autorom i njegovim književnim stvaralaštvom.

Govoreći o autoru i uprizorenom djelu Blažek je vrlo često dramaturški analizirao tekst. Analizirao bi motivaciju likova, glavnu intenciju autora, a ponekad je i vrednovao samo književno djelo. U *“Naručenoj komediji” Fadila Hadžića otkrivena je na duhovit i nažalost samo ponešto satirični način slika unutarnjih kazališnih zbivanja... Čini se da je Hadžić mogao i otvorenije i oštrije govoriti o stanju i odnosima i prema suvremenoj kazališnoj literaturi, o nekom trajnom sumnjičavom odnosu prema književnom djelu i piscu vlastite sredine... I valja zabilježiti: pisac je napisao standardno scensko djelo, literarno dobro organizirano, lako za glumačku igru i teško za režiju, no bez prave oštice i crnila, te se ova komedija doživljava isto tako: smiješno nam je što su ljudi kukavice, plašljivci bez razloga... Šteta što se pisac nije narugao i slabostima kritičara, jer imao je pravo da i to u ovoj predstavi naglasi.*¹²

Redatelj je koncept u pravilu promatrao u odnosu na ideje koje u tekstu iznosi pisac – čega se redatelj pridržavao u tekstu te u kojem je pogledu napravio odmake od istoga. Glumačke je domete opisivao u drugom dijelu kritike. Pobjroja bi sve glumce te naznačio pored njihovih imena uloge koje su tumačili, posebno naglašavajući i u manjim crtama analizirajući one koji su pokazali iznimna dostignuća na sceni ili pak one koji nisu zadovoljili u izvedbi, dok bi glumce koji su se pojavili tek u epizodnim ulogama ili koji se nisu nametnuli, označio kratkim komentarom da su bili korektni. Kada govori o glumi, često koristi slične izraze kao npr. glumci su bili kreativni, dobro su se snalazili, zadovoljili su, nisu se snašli itd, a svoje je dojmove nerijetko iznosio impresionistički, kao npr.: *U dobro koncipiranoj podjeli uloga Hasanaginica Ružice Lorković zatреperila je kontrastima izuzetne scenske ekspresije i velike patnje žene... Ono što se vidjelo na premijeri 14.11. 1974. odisalo je izuzetnim zajedništvom svih sudionika predstave da se uspije i da se potvrdi, da se pokaže gledaocima i široj kazališnoj kulturnoj javnosti kako se studijskim radom i naročitim trudom i zalaganjem pobjeđuju krizne kazališne prilike. I bilo mi je drago, i nekako svečano u srcu, što taj napor zaista nije bio uzaludan.*¹³

Zatim bi se posvetio analizi scenografije i kostima, tražeći poveznice između kostima, likovnog izričaja i kako je glumac odradio ulogu, pa je donosio zaključke kao npr. da likovno glumac nije odgovarao, nije bio usklađen sa svojim kostimom itd. U svojim se kritikama često zalagao za potrebitosti njegovanja pravilnoga književnog jezika na sceni ističući u koliko je mjeri pravilna/neppravilna dikcija pomogla / odmogla glumcu u dočaravanju lika. Tome u prilog govori sljedeće: *Ines Fančović je vizuelno odgovarala. Često je bila neprimjetna i njen unutrašnji doživljaj insubordinacije porodične discipline nije bio potpun. Važno je ukazati i na primjernu jezičnu akcentuaciju.*¹⁴ ili pak *Eliza Dobrić tumačila je dobroćudnu susjedu Zuzu. Njena jezična akcentuacija bila je svježija, ali je zato likovno bila mlađa.*¹⁵ Jednako je tako znao

¹² P. Blažek, “Naručena komedija” Fadila Hadžića na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku – Razigrana, šeretska predstava. “Kazalište”, 74, Osijek 1974/75, 2.

¹³ P. Blažek, *Izuzetno zajedništvo*. “Kazalište”, 72, Osijek 1974, 2.

¹⁴ P. Blažek, “Reformator Alfa” na osječkoj sceni. “Glas Salvonije”, 4296, Osijek 1959, 7.

¹⁵ P. Blažek, “Posadi jabuke, sine” – drugo djelo Velimira Subotića na osječkoj sceni. “Glas Salvonije”, 4329, Osijek 1959, 7.

ukazati i na jezične nepravilnosti na plakatu i u programskim knjižicama te je smatrao da i kazalište treba njegovati jezik i brinuti se za promicanje pravilnog, književnog jezika. Njegov se završni komentar u kritici najčešće odnosi na reakciju publike na predstavu.

Osim što je u svojim kritikama dobrim dijelom analizirao gotovo sve segmente predstave, uvijek je nastojao primijetiti i istaći odgojnu funkciju kazališta te didaktičnost kazališnog komada. Tako piše u jednoj kritici: *U zornosti kazališnog djela kriju se fine nijanse indirektnog odgoja, no u lošem tekstu, u kojem nema niti jedne pozitivne ličnosti, to nije moguće pronaći.*¹⁶ Jednaku, ako ne i veću didaktičnost kazališta zbog njegove specifičnosti i ciljane publike tražio je i od Dječjeg kazališta iz Osijeka te dovodio u vezu odgojnu funkciju i jezik: *Mlado pokoljenje najveća je briga naših pedagoga i stručnjaka. Moralni lik naših najmlađih izrasta, on buja i prima mnoge nove stručne podatke o kazalištu, režiji, tehničarima kazališta, scene i scenografije. S druge strane članovi kazališta njeguju svoj instrument govora, ulaze u mnoge stručne elemente jezika i sagledavaju njegovu pravu ljepotu. Tim načinom stručnog odgoja proširuje se i krug budućih redovitih posjetilaca kazališnih predstava.*¹⁷

U drugoj polovici sedamdesetih i tijekom osamdesetih godina Blažek je i dalje bio aktivan u kulturnom životu Osijeka. Kritike i tekstove o kazališnoj umjetnosti redovito piše za "Kazalište" (rubrika Sa zadnjeg ruba pozornice), dok u "Glasu Slavonije"¹⁸ i "Reviji" najčešće objavljuje svoju poeziju i reminiscencije o hrvatskim i stranim književnicima i umjetnicima u čast obilježavanja njihova rođenja ili drugih obljetnica.¹⁹ Njegovi posljednji bitni tekstovi o kazalištu u "Glasu Slavonije" vezani su za godinu 1978. kada u rubrici Jesenska putovanja iznosi, poput dnevnika, doživljaje s gostovanjima osječkoga Dječjeg kazališta Ognjen Prica u Njemačkoj, Austriji, Mađarskoj i Slovačkoj, te za 1981. kada piše osvrt s gostovanja istog kazališta na festivalima u Šibeniku i Bugojnu.

Relativno brzo su se uz Blažeka pojavili i drugi kulturni djelatnici koji su se počeli baviti kazalištem, tj. kazališnom kritikom, no od kraja pedesetih do sredine sedamdesetih Blažek je i dalje bio vodeći kritičar, posebno ako se u obzir uzmu objavljene kritike u "Glasu Slavonije", godinama glavnom osječkom informativnom mediju. Među prvim Blažekovim suvremenicima – kritičarima bili su Nikola Kaloper²⁰ i Ljubomir Stanojević.²¹ Počevši od 1962, Kaloper je u početku pisao reportaže o školstvu, a prvi tekst²² koji je napisao u "Glasu Slavonije" vezan za kazalište objavio je 1960. Za razliku od Blažeka, Kaloper ne posvećuje toliku pažnju piscu i drami, već samo naznači u čemu je njihova relevantnost postavljanja na sceni. Redateljev koncept uspoređuje u odnosu na piščeve ideje u dramskom predlošku, a kada govori o glumcima

¹⁶ P. Blažek, "Tekst pod upitnikom" – Françoise Sagan: "Dvorac u Švedskoj". "Glas Slavonije", 5130, Osijek 1961, 7.

¹⁷ P. Blažek, *Još jedan jubilej mladih*. "Glas Slavonije", 4559, Osijek 1960, 7.

¹⁸ Već s početka osamdesetih godina na scenu kao kritičari stupaju novi suradnici "Glasu Slavonije" među kojima je za izdvojiti Dražen Badun, a od 1986. Davor Špišić, dok Vesna Burić, Ljubomir Stanojević i dalje pišu.

¹⁹ Pisao je o Bohdanu Slavíku, umjetniku, lutkaru iz Bratislave koji je u više navrata surađivao s Dječjim kazalištem Ognjen Prica iz Osijeka, o glumici Mici Gavrilović, slikaru Ivanu Domcu, Matiji Antunu Reljkoviću, Mati Lovraku, Dobriši Cesariću, Dragutinu Tadijanoviću, Stjepanu Miletiću itd.

²⁰ Rođen je 1928. u mjestu Poljanska pored Slavonske Požege. Novinar, svojevremeni urednik kulturne rubrike "Glasu Slavonije".

²¹ Novinar, kazališni umjetnik, svojedobno ravnatelj drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, pomoćnik intendant, bio urednik časopisa "Kazalište" osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta te član uredničkog odbora "Revije".

²² N. Kaloper, "Vlast" primljena sa simpatijama. "Glas Slavonije", 4781, Osijek 1960, 7.

istakne one koji su se nametnuli svojim glumačkim ostvarenjima. Do 1967. je pisao u kolumni Za i protiv (u "Glasu Slavonije") o raznim kulturnim događajima u Osijeku, da bi s vremenom počeo pisati isključivo o kazalištu, dajući jedan vid kritike i osvrta na pojedinačne segmente iz predstave. Tako npr. piše o fenomenu naturalizma u subotičkoj inscenaciji *Dobri vojnik Švejk*,²³ gdje otvoreno kritizira redateljev stav i njegovu težnju da djelo uprizori u naturalističkoj maniri, ili pak ističe glumce koji su ostavili najbolji dojam svojom igrom, kao npr. Stjepka Jankovića u ulozi Boška Jugovića te Franu Krtića kao Vojina Jugovića.²⁴ Od 1967. najčešće objavljuje intervjue s kazalištarcima i književnicima: Mešom Selimovićem, Milanom Milenovićem, Ratkom Petkovićem i dr.

Prvo pojavljivanje Ljubomira Stanojevića u "Glasu Slavonije" vezano za kazališni život Osijeka je 1962. godine. U početku objavljuje intervjue s bitnim ljudima iz kazališnog života Osijeka i šire, izvještava o studentskim festivalima, radu Dječjeg kazališta Ognjen Prica te nas uvodi u operni repertoar osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i sl. Smatrao je da u kritikama treba biti objektivn, te je kao urednik časopisa "Kazalište" isto tražio od svojih suradnika. Također je bio mišljenja da nije potrebno opširno pisati o piscu i davati iscrpnu analizu uprizorenoga dramskog teksta pa je i sam tek u kratkim crtama govorio o sadržaju djela te bi potom odmah prešao na analizu predstave. Nakon kraće pauze vraća se u "Glas Slavonije" 1965. pišući najave premijera koje je Blažek pratio kritikom, no dobiva sve više prostora za najave u kojima detaljno daje prikaz života i rada pisca, analizu djela koje će biti uprizoreno te podatke o ranijim izvođenjima dotičnog djela. Svoje tekstove o kazalištu i kritike objavljuje i u "Reviji" (tijekom šezdesetih i sedamdesetih godine prošlog stoljeća) gdje je jedno vrijeme bio članom uredničkog te 1987/1988. i izdavačkog savjeta.

Kazališnom su se kritikom u Osijeku bavile i žene. Prva koja je djelovala u godinama kad i Blažek bila je Vesna Firinger Burić (često potpisana ispod tekstova i kao Vesna Burić). *Rođena Osječanka (1943.), kći osnivača Državnog arhiva u Osijeku i poznatog djelatnika u kulturi i sportu dr. Kamila Firingera, i sama je ostavila značajan trag kao muzealac i teatrolog. Već kao studentica pod mentorstvom prof. dr. Ive Hergešića, strasno se počela baviti kazališnom kritikom i teatrologijom. U osječkom listu "Kazalište" godinama je izvještavala o recentnoj zagrebačkoj produkciji, vodila intervjue s istaknutim kazalištarcima, bivšim Osječanima, oslikavala kazališne portrete. Od 1969. započinje se u Muzeju Slavonije u Osijeku, no i dalje prati kazalište. Na stranicama "Glasa Slavonije", u zagrebačkim listovima i na radiju piše o osječkim kazališnim događanjima, inzistirajući na kritičnosti, potičući suvremeniji repertoar...*²⁵

Vesna Firinger Burić je svoje djelovanje kao kazališnog kritičara započela u "Glasu Slavonije" pišući ponajprije najave premijera, najave gostovanja te osvrte na repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek. Slično kao i Blažek, u kritikama kreće od biografije pisca, književnog teksta te porukom koju ono nosi u sebi. Njezine ranije kritike su često sadržavale nepotpune informacije (ne znamo koji je glumac tumačio koji lik, no saznajemo da je npr. glumio korektno), no sazrijevaajući kao kazališni kritičar sve više zauzima jasnu poziciju – zahtijeva kritičnost u analizi te kratkim i jasnim argumentima progovara o svim elementima predstave. Druga polovica sedamdesetih godina 20. stoljeća njezino je najplodnije razdoblje djelovanja kao kritičara dramskog kazališta jer osim osječkoga Hrvatskoga narodnog kaza-

²³ N. Kaloper, *Gdje je granica?* "Glas Slavonije", 5830, Osijek 1964, 8.

²⁴ N. Kaloper, *Bravo tebi Boško Jugoviću*, "Glas Slavonije", 6036, Osijek, 1964., 8.

²⁵ Lj. Stanojević, *Vrstan muzealac i teatrolog*. "Vjesnik", Zagreb 27. 06. 2002, 20.

lišta prati i predstave Dječjeg kazališta Ognjen Prica, Miniteatra i amaterskih kazališta te možemo reći da je u to doba glavni kritičar “Glasu Slavonije” u kojemu objavljuje i u osamdesetim godinama 20. stoljeća, kada se sve više okreće praćenju plesnih, tj baletnih predstava i gostovanja u Osijeku i šire.

Giga Gračan²⁶ je uz Vesnu Burić druga osječka kritičarka koja je djelovala u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća. Prvo je pisala tekstove vezane za filmsku umjetnost objavljujući ih od 1969. u “Glasu Slavonije”, kao i osvrte na televizijske emisije u rubrici *Na našim ekranima*, a početkom sedamdesetih počinje pisati kritike o dramskom kazalištu. Budući da u to vrijeme postoje opširne najave premijera, Giga Gračan nije imala potrebe davati detaljan prikaz piščeve biografije i analizu njegovog djela, već bi u najvažnijim crtama predstavila pisca i njegov opus, ili bi se zadržala na određenom fenomenu.²⁷ Kritike je pisala često s dozom ironije i satire, nerijetko zauzimajući britak stav prema određenim segmentima odgledane predstave.

Uz ove Blažekove suvremenike postojali su i drugi koji su objavljivali tekstove o dramskim uprizorenjima, no budući da nisu bili konstantni u proučavanom razdoblju, njihovi tekstovi ovdje neće biti rasuđivani. Riječ je o sljedećim osobama: Ivan Balog, Milan Čečuk, Vesna Čurčić, Berislav Filaković, Vera Frajlić, Stanislav Marijanović, Zlatko Petrović, Vladimir Rem, Ivo Slaviček, Veselko Tenžera te Ivanka Tešija, od kojih su pojedini zajedno s Blažekom našli svoje mjesto i u knjizi Nikole Batušića *Hrvatska kazališna kritika*.²⁸

Kao mnogi njegovi suradnici i Blažek se kazališnom kritikom bavio iz pozicije istinskog zaljubljenika u kazalište, no moglo bi se reći da je on i više nego kritičar osječku kulturnu scenu s kraja prošloga stoljeća zadužio afirmacijom i popularizacijom lutkarstva, prije svega kao osoba koja se zalagala i doprinijela učvršćenju povezanosti između Dječjeg kazališta Ognjen Prica te tada eminentnih čeških i slovačkih lutkarskih umjetnika.

Naime prisustvo čeških lutkarskih umjetnika, autora i igrokaza u Osijeku seže još u tridesete godine prošlog stoljeća. Tada je Osijek imao četiri lutkarske scene, od kojih su dvije imale poseban značaj: Sokolsko lutkarsko kazalište te Lutkarsko kazalište preko kojeg je Osijek došao u kontakt s češkim lutkarstvom, koje je sa sobom donijelo dah tadašnjih europskih lutkarskih strujanja. Krajem pedesetih godina usporedno s Blažekovim pojavljivanjem na osječkoj kulturnoj sceni obnavlja se suradnja s inozemnim lutkarima, no ovaj puta u Osijek dolaze utjecaji iz Poljske i to preko Ivana Baloga, ravnatelja Dječjeg kazališta Ognjen Prica, koji je proveo u Poljskoj godinu dana i prvi je u Osijeku prikazao djelo *Oleg i lutke* Juliusza Wolskog te je koristio novinu u izvedbi – kombiniranu tehniku lutaka i animatora / glumaca ispred paravana. Polako ali sigurno u Osijek dolaze utjecaji i slovačkog lutkarstva što je vidljivo i po broju inscenacija djela slovačkih autora kao što su Hanna Januszewska (*Tigriček*), František Pavliček (*Tri čapljina pera*) te Lubomir Feldek (*Botafogo*), koji postaju dio stalnog repertoara osječkoga Dječjeg kazališta Ognjen Prica, no i dalje su se igrala djela i čeških, ali i hrvatskih književnika (Ivana B. Mažuranić, Vladimir Nazor).²⁹

²⁶ Rođena Drndarski 1945. u Osijeku, gdje je završila osnovnu i srednju školu, daljnje školovanje nastavlja u Zagrebu. Članica je društva hrvatskih književnih prevoditelja te živi i radi u Zagrebu.

²⁷ Npr. ako se igra drama američkog pisca, onda govori o drami u Americi i sl.

²⁸ N. Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971.

²⁹ Podaci o povijesti i razvoju sadašnjeg Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića, ali i lutkarstva u Osijeku su napisani na temelju knjige A. Bogner-Šaban, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek 2009.

U Dječjem kazalištu Ognjen Prica godinu je dana boravio i slovački kazališni umjetnik Bohdan Slavík kao njegov umjetnički voditelj, glavni redatelj, lutkar i pedagog³⁰ te je 1970. doveo suradnike Jána Ozábala, scenografa, redatelja i direktora Državnoga lutkarskog kazališta iz Bratislave te Vladimira Predmerskýog, redatelja i dramaturga. Tako su slovački lutkari koji su tada bili na vrhuncu europskog lutkarstva, u kazalište Ognjen Prica i u Osijek donijeli nova promišljanja same umjetnosti te pridonijeli brisanju *granice i podjele na predstave za djecu i odrasle*.³¹ Nastavilo se uvođenje novih lutkarskih tehnika (ginjoli, javajke), a slovački redatelji koriste sve više crni teatar, ali i pantomimu, tada rijetko prisutne na hrvatskim lutkarskim scenama.³²

Blažek je, kao što je već rečeno, imao doticaja sa stranim umjetnicima te kao veliki ljubitelj lutkarstva nije samo pisao o radu gostiju iz Češke i Slovačke, njegovih bliskih prijatelja, već je s njima i surađivao na predstavama u Dječjem kazalištu Ognjen Prica kao lektor pa potpisuje prepjev i lektorsku obradbu teksta *Nestašni mačak* Maria Konopnicka u režiji Ivana Baloga iz 1963; prepjev pjesama u lutkarskoj igri u tri čina *Tigriček*, (Hanna Januszezewska) iz 1973. u režiji Vladimira Predmerskog; lekture za predstave *Izgubljeni san* (Helena Slaviková Rabarová, režija Stefan Kulhánek iz 1976) te *Radoznali slonić* autorskog dvojca Rudyard Kipling – Ján Ozábal (režija Vladimir Predmerský iz 1987)³³ Svojim angažmanom i kao kritičar i kao osoba iz kazališne prakse, Blažek je podsticao suradnju s inozemnim stručnjacima smatrajući da bi ona mogla pridonijeti i potaknuti osječko Dječje kazalište da nađe svoj vlastiti lutkarski izričaj.

Također ponukan primjerom Slovaka i Čeha koji uvelike insceniraju djela svojih autora, Blažek se zalagao da se na domaćim, osječkim repertoarima nađe veći broj domaćih suvremenih autora, uvijek se vraćajući na angažiranu i odgojnu funkciju kazališta: *...ove godine u Osijeku održan je II susret lutkara SRH. Nekoliko dana Osijek je živio u znaku reprezentativnih predstava kazališta lutaka iz Zagreba, Rijeke, Splita, Zadra i Osijeka. Na tom, inače vrlo uspjelom i značajnom susretu lutkara SRH, održano je i malo savjetovanje o lutkarskoj problematici, koje je također uspjelo vrlo dobro. Tom prilikom zamjerio sam se na izvjestan način našim lutkarima, a naveo sam jednu notornu činjenicu: od pet predstava ovog Susreta, samo je jedno djelo bilo suvremeno, napisao ga je mladi pjesnik Luko Paljetak... I tada sam tvrdio, a danas ovo i ponavljam; na taj način se ne odgaja buduća kazališna publika, na taj način se ne priprema mali gledalac za velikog gledaoca u velikom kazalištu, na taj način se ne čini nikakav most prema inače i onako deficitarnoj književnosti za djecu našeg jezičnog područja*.³⁴ Moglo bi se reći da se ispunila Blažekova želja i da su gosti postavili dobre osnove za daljnji razvoj lutkarstva u Osijeku jer su početkom osamdesetih u Dječjem kazalištu u Osijeku sve rjeđe gostovali Slovaci i Česi, a ono je sve više bivalo u znaku hrvatskih autora: Augusta Šenoa, Ivane Brlić-Mažuranić, Mladena Kušeca, Anđelke Martić te umjetnika kao što su Branko Mihaljević, Borislav Mrkšić i Branko Stojaković.³⁵

³⁰ A. Bogner-Šaban, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008*. Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek 2009, str. 23.

³¹ Isto, str. 19.

³² Podaci o povijesti i razvoju sadašnjega Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića, ali i lutkarstva u Osijeku su napisani na temelju knjige A. Bogner-Šaban, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008*. Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek 2009.

³³ Isto.

³⁴ P. Blažek, *Tradicija, književna baština*. "Kazalište", 5, Osijek 1970, 5.

³⁵ Podaci o povijesti i razvoju sadašnjeg Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića, ali i lutkarstva u Osijeku napisani su na temelju knjige A. Bogner-Šaban, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958–2008*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek 2009.

Osim što je s ranije spomenutim suradnicima iz Češke i Slovačke radio kao lektor na predstavama, Blažek je djelovao i u krugu navedenih domaćih umjetnika kao pisac igrokaza i dramtizacija koje su bile izvođene na sceni Dječjeg kazališta Ognjen Prica. Već 1966. izvedena je njegova dječja igra u dva dijela *Zato što vas volim* u režiji Ivana Baloga, koja je imala i svoju TV izvedbu – JRT 1967. *Spomenik dnevnik*, igrokaz za djecu, premijerno je izveden 1974. u režiji Borislava Mrkšića, koji potpisuje i režiju Blažekove dramtizacije djela *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* iz 1983. Napisao je i dječju lutkarsku predstavu *Bajka o Ledengradu* 1969, koja je premijerno trebala biti izvedena 1971, a svoju premijeru je trebala doživjeti i u Nitri. Iako je njegova suradnja s Dječjim kazalištem bila najplodnija, Blažek je u istom pravcu, kao pisac i dramaturg, djelovao i u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Napravio je dramtizaciju pripovijetke *Tena*, 1971, i romana *Mrtvi kapitali*, 1975. Josipa Kozarca te dramtizaciju romana *Duka Begović* Ivana Kozarca 1972. Autor je također monodrame *Autolom* 1981, drame *Requiem za učiteljicu ili Kako zvati učiteljicu* 1984. te scenske slike *Đakovo je srce Slavonije* koja se tradicionalno izvodila povodom Đakovačkih vezova i dr.

Suradnja Blažeka i osječkoga Dječjeg kazalište očitovala se i u činjenici da je pratio ansamb dotičnog kazališta na turnejama po Slovačkoj, Češkoj, Bugarskoj, Mađarskoj, Austriji i Njemačkoj, o kojima je, kao što je već ranije u tekstu spomenuto, izvještavao u “Glasu Slavonije”. Povrh toga, Blažek je pomogao učvršćivanju osječkoga Dječjeg kazališta na kulturnoj karti Hrvatske, ali i šire, time što je bio jedan od glavnih začetnika i utemeljitelja SLUK-a, 1977, jednog od najvažnijih festivala u Hrvatskoj koji promiče razmjene iskustava i znanja iz područja lutkarstva. Bio je zagovornik da se u SLUK uključe i lutkarska kazališta iz drugih država, a ne samo iz Osijeka, Rijeke, Splita i Zagreba te su dijelom zahvaljujući njegovoj ustrajnosti i poznanstvima koja je ostvario u ranijim godinama s umjetnicima iz Češke i Slovačke njihova lutkarska kazališta u idućim godinama postala dio te prestižne manifestacije. Sam je godine 1983. obnašao dužnost predsjednika Organizacijskog odbora SLUK-a, a osim ove funkcije Blažek je 1978. bio izabran i za predstojnika Koordinacionog odbora Susreta Subotica – Osijek – Sombor, u kojem je aktivno sudjelovao od njegovog utemeljenja 1969. godine. Zalažući se za suradnju Dječjeg kazališta i Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek s kazalištima drugih gradova i država, te zalažući se za popularizaciju dramskih i lutkarskih predstava, Blažek je dugi niz godina predstavljao svojevrsnu poveznicu ova dva najvažnija nositelja kazališnog života u Osijeku.

Doprinos kulturi i kazalištu u Osijeku predstavljaju nadalje i Blažekovi zapaženi referati na simpozijima o hrvatskim pjesnicima,³⁶ dramskim piscima (A. G. Matoš – 1973; V. Nazor – 1976. s referatom *Nazorova dramska književnost i kazalište*; Vid Došen i Blaž Tadijanović – 1978; Dragutin Tadijanović – 1979; Ivo Andrić – 1981. s referatom *Tragični motivi u Nemirima Ive Andrića*; Ivan Cankar – 1982; Književnik Miroslav Kraljević – 1983), a pisao je i problemske tekstove o aktualnostima i tendencijama u kazališnom životu (Ekspresionizam i kazalište – 1983. s referatom *Kazalište i ekspresionizam – djelovanje Ferde Delaka*). Nastupio je s referatom *Djela Ivana Cankara na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku* (1907-1982)

³⁶ Gajjo je veliku ljubav prema poeziji. Za života je objavio više od tristo pjesama, a prva objavljena u dačkom listu zagrebačke gimnazije “Klasičar” bila je *Pozdravljanje* iz 1947. *Staze* je njegova prva zbirka pjesama koju je objavio u Zemunu 1954. Povrh toga, pjesme je objavljivao i u Osijeku, Zagrebu, Subotici, Somboru, Đakovu, Vinkovcima, Belom Manastiru, Bratislavi, Pečuhu i dr. Zastupljen je u dvije antologije pjesama. Bio je urednik poezije u “Reviji” od 1961–1972. Pisao je i estradnu liriku temeljenu na slavonskoj pjesmi, koja je velikim dijelom uglazbljena i snimljena u produkciji Jugotona. Glazbu za njegove pjesme, kantate i recitale skladali su: J. Njikoš, S. Vukosavljev, B. Mihaljević, S. Mihaljinac, M. Vukdragović, O. Depolo, N. Kalogjera, V. Čaklec, M. Gavrilović, A. Petrušić. (iz privatne arhive Sanje Zavoda)

na znanstvenom skupu povodom obilježavanja 75. godišnjice Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek 6. prosinca 1982. (tada su između ostalih sudjelovali i Maja Hribar-Ožegović, Branko Hećimović, Nikola Batušić, Antonija Bogner-Šaban, Stanislav Marijanović, Dušan Plećaš, Dragan Mucić, Branka Brlenić-Vujić, Ivo Bogner, Antun Petrušić, Marija Malbaša, Gordana Gojković, Vesna Burić, Milenko Patković, Vladimir Androić i Omerka Žigić).

Nezaobilazna ličnost kulturnog života Osijeka, *reprezentant ugleda njegove kulture*³⁷ druge polovice prošlog stoljeća, Blažek je svojim angažmanom zadužio Osijek prije svega ustrajnošću u afirmaciji lutkarstva, ali i svojim kritičarskim djelovanjem, ostavljajući nam danas svojevrsna svjedočanstva i dokumente³⁸ o kulturnom i kazališnom ozračju tog vremena, jer je u svojim tekstovima *ponekad doticao i sociološko-teatrološke teme i probleme, kao i ostala pitanja izazvana stanjem u vodećem glumištu istočne Hrvatske*.³⁹ Da nije bilo prerane tragične smrti ovaj bi *samozatajni humanist*, vođen *časnim moralnim načelima i estetskim mjerilima u zvanju i djelatnostima kojima se godinama bavio*,⁴⁰ zasigurno i dalje aktivno i konstruktivno radio na širenju kulture i umjetnosti na ovim prostorima.

LITERATURA

a) primarna literatura

- N. Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Matica hrvatska, Zagreb 1971.
- A. Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, HNK Osijek 2007.
- A. Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, HNK Osijek, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997.
- A. Bogner-Šaban, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek 2009.
- D. Jelčić, *Spomen – knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*, Narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1957.
- I. Mažuran et al., *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Školska knjiga Zagreb, Osijek 1996.
- D. Mucić, *Krleža i Osijek*, Sveučilište u Osijeku, Osijek 1979.
- D. Mucić, *Pavle Blažek "Stihovi i proza"*, Slavonica Vinkovci 1994.
- T. Slavica, *Hrvatska mlada kritika*, Izavački centar mladih "Marko Marulić", Zagreb 1970.
- Z. Živaković - Kerže et al., *60 godina Radio Osijeka*, HRT HR Radio Osijek, Osijek 2003.

b) referentna literatura

- M. Brauneck i G. Schneilin, *Theaterlexikon I – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 2007.
- P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb 2004.

³⁷ S. Marijanović, *U sjećanju dr. Pavlu Blažeku – Zbogom Pavle*. "Glas Slavonije", 13380, Osijek 1988, 4.

³⁸ Vrijedno spomena je i petsto jedinica prepiske u rukopisima koju je vodio sa svojim suvremenicima – književnicima, umjetnicima i kritičarima.

³⁹ D. Mucić, *Pavle Blažek "Stihovi i proza"*. Slavonica Vinkovci 1994, str. 166.

⁴⁰ S. Marijanović, *U sjećanje dr. Pavlu Blažeku – Zbogom Pavle*. "Glas Slavonije", 13380, Osijek 1988, 4.

c) kazališne kritike i novinski članci o kazališnim predstavama

- P. Blažek, "Reformator Alfa" na osječkoj sceni, "Glas Slavonije", 4296, Osijek 1959, 7.
- P. Blažek, "Posadi jabuke, sine" – drugo djelo Velimira Subotića na osječkoj sceni. "Glas Slavonije", 4329, Osijek, 1959, 7.
- P. Blažek, *Još jedan jubilej mladih*. "Glas Slavonije", 4559, Osijek 1960, 7.
- P. Blažek, "Tekst pod upitnikom" – Françoise Sagan: "Dvorac u Švedskoj". "Glas Slavonije", 5130, Osijek 1961, 7.
- P. Blažek, *Problemi kazališne kritike*. "Revija". 1, Osijek 1963, 60-63.
- P. Blažek, "Nova premijera u Narodnom kazalištu – zatajila režija". "Glas Slavonije", 5809, Osijek 1964, 5.
- P. Blažek, *Dvadeset pet godina umjetničkog rada Ivana Martona – Srebrni jubilej u "Zlatarovom zlatu"*. "Glas Slavonije", 6397, Osijek 1966, 8.
- P. Blažek, "Od opanka do salonske cipele" – o predstavi "Razvojni put Bore Šnajdera" Aleksandra Popovića. "Glas Slavonije", 7256, Osijek 1968, 7.
- P. Blažek, "Naručena komedija" Fadila Hadžića na sceni HNK u Osijeku – Razigrana, šeretska predstava. "Kazalište", 74, Osijek 1974/75, 2.
- P. Blažek, *Izuzetno zajedništvo*. "Kazalište", 72, Osijek 1974, 2.
- P. Blažek, *Tradicija, književna baština*. "Kazalište", 5, Osijek 1970, 5.
- V. Firinger-Burić, *Poletna putujuća predstava*. "Glas Slavonije", 8605, Osijek 1973, 9.
- V. Firinger-Burić, *Na repertoaru osječkog kazališta – "Ljubimica divljeg zapada" – Nova premijera – musical*. "Glas Slavonije", 6740, Osijek 1967, 8.
- V. Firinger-Burić, *Žetva premijera*. "Kazalište", 11, Osijek 1967, 4.
- V. Burić, *Pet Sterijinih nagrada – na gostovanju u Osijeku*. "Kazalište", 106, Osijek 1976, 9.
- V. Burić, *Vesela praižvedba Grge Čvarka*. "Glas Slavonije", 9806, Osijek 1977, 11.
- G. Drndarski Gračan, *Strani pisci na repertoaru osječke drame (1907 – 1967)*. "Kazalište", svečani broj posvećen jubileju kazališta, Osijek 1967, 55 – 58.
- G. Gračan, *Mjera snošljive patetičnosti*. "Glas Slavonije", 8524, Osijek 1973, 6.
- G. Gračan, *O bitnim stvarima zaobilazno*. "Glas Slavonije", 8545, Osijek 1973, 9.
- G. Gračan, *Kompaktna i složena predstava*. "Kazalište", 153, Osijek 1981, 8.
- G. Gračan, *Zašto tako*. "Kazalište", 153, Osijek 1981, 9.
- N. Kaloper, "Vlast" primljena sa simpatijama. "Glas Slavonije", 4781, Osijek 1960, 7.
- N. Kaloper, *Ples u Savoju – šlager godine*. "Glas Slavonije", 5414, Osijek 1962, 7.
- N. Kaloper, *Gdje je granica?*. "Glas Slavonije", 5830, Osijek 1964, 8.
- N. Kaloper, *Bravo tebi Boško Jugoviću*. "Glas Slavonije", 6036, Osijek 1964, 8.
- S. Marijanović, *U sjećanju dr. Pavlu Blažeku – Zbogom Pavle*. "Glas Slavonije", 13380, Osijek 1988, 4.
- I. Slaviček i P. Blažek, *Djelo koje je vrijedilo upoznati pa makar u izvedbi ima neravnina*. "Glas Slavonije", 5188, Osijek 1962, 7.
- I. Slaviček i P. Blažek, *Na novim stazama – B.B. "Švejk u II. svjetskom ratu"*. "Glas Slavonije", 5394, Osijek 1962, 7.
- Lj. Stanojević, *Osječko gostovanje pionirskog kazališta iz Vinkovaca – Amaterska režija*. "Glas Slavonije", 5398, Osijek 1962, 8.
- Lj. Stanojević, *uvod u kolumnu Naš gost*. "Kazalište", 2-3, Osijek 1966, 8.

Lj. Stanojević, *Uz premijeru u Narodnom kazalištu – Drama kritičkog realizma*. “Glas Slavonije”, 7698, Osijek 1970, 10.

S. Štukelja, *Kriza pozorišne kritike*. “Kazalište”, 4, Osijek 1966, 1.

d) ostali izvori

“Glas Slavonije”, izdanja od 1958. do 1988.

“Revija”, izdanja od 1961. do 1988.

“Kazalište” Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, izdanja od 1965. do 1981.

Materijali iz privatne arhive Sanje Zavoda, kćerke Pavla Blažeka.

DRAGAN MUCIĆ I POVIJEST OSJEČKOG KAZALIŠTA

Dragan Mucić se poviješću osječkog kazališta bavio kontinuirano svoj cijeli radni vijek, od šezdesetih do devedesetih godina dvadesetoga stoljeća, obuhvativši pritom detaljno kazališne prilike od početka prošloga stoljeća, obradivši borbu za osnutak nacionalnog kazališta te rad Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku od 1907. godine, s tim što od pojedinačnih tema ključno mjesto njegovoga znanstvenog interesa zauzimaju drame i pozicija književnika Miroslava Krleže u osječkom kontekstu. Mucić se u manjoj mjerio bavio i drugim teatrološkim pitanjima. Njegov teatrološki doprinos obuhvaćen je u četiri znanstvene monografije: *Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907*, Osijek 1967, *Likovi, scena, kreacije. Prilozi za povijest HNK u Osijeku*, Osijek 1968, *Krleža i Osijek*, Osijek 1979, te posthumno objavljenoj preradi doktorske disertacije *Prvih četrdeset godina. Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907.-1941.*, Osijek 2010, kao i u desetcima znanstvenih radova, stručnih radova, leksikografskih bilješki i kazališnih kritika.¹

Veze Dragana Mucića s osječkim kazalištem, obrazovnim sustavom i uopće kulturom u gradu mnogobrojne su i isprepletene, a među ostalim ovdje ćemo spomenuti njegov doprinos manifestaciji Krležinih dana (u okviru kojih nastaje ovo istraživanje), kao i vezu s osječkim Pedagoškim, danas Filozofskim fakultetom.² Mucić je bio kulturni radnik, jedan od pokretača Krležinih dana, on je bio sveučilišni profesor, jedan od pokretača Odsjeka za glumu te od 1970. godine nastavnik na kolegijima scenske umjetnosti i povijesti drame. Njegova djelatnost vezana je također za današnji HAZU i za Maticu hrvatsku.³

Namjera je ovoga istraživanja sagledati prije svega metodologiju Mucićevega znanstvenog rada, osvrćući se na postupke, tehnike, sredstva i principe koje pritom rabi, odrediti njegov stil s obzirom na funkcionalne stilove standardnog jezika, i konačno, kao važnu i zanimljivu značajku Mucićevega znanstvenog diskursa istaknuti upotrebu slika kao izvora i povijesnih dokaza, odnosno, upozoriti na svojevrsnu vizualizaciju podataka koji upotpunjuju pisani tekst.

¹ Detaljne bibliografske podatke vidi u popisu literature, a iscrpnu bibliografiju koja obuhvaća i radove u periodici u: Mucić, 2010, 331-333.

² Tim više što su ovogodišnji Krležini dani posvećeni Nikoli Batušiću. Naime, Batušić se javlja kao predgovaratelj nekoliko Mucićevih knjiga, a o Batušićevom *svesrdnom i trajnom podupiranju* Mucićevega teatrološkog rada svjedoči Dubravka Smajić u uvodu knjige D. Mucić, *Prvih četrdeset godina. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941.* Vidi u: Mucić, 2010, 11.

³ Dragan Mucić (1932, Zagvozd – 1992, Osijek), nagrađivani književnik (*Melodije srca, Čovjek, ptice i zvijezde*) i teatrolog. Iscrpnu biografiju vidi u: Mucić, 2010, 331.

ZNANSTVENE METODE

U studijama koje se bave znanstvenim diskursom, klasifikacije znanstvenih metoda – kao *skupa različitih postupaka kojima se znanost koristi u znanstvenoistraživačkom radu da bi istražila i izložila rezultate znanstvenog istraživanja* – vrlo su različite i neujednačene.⁴ S obzirom da pokušaj razrješenja pitanja terminološke prirode ili ponuda drukčijih definicija bitno izlaze iz okvira ovoga rada, oslonit ćemo se na najčešće korištene metodološke pojmove i pristupe.⁵ Moguće je primijetiti da je u Mucićevom znanstvenom diskursu najistaknutija – po sudu pojedinih humanistica najprimjerenija – povijesna metoda.⁶ On naime poseže za raznim izvorima koje mu omogućuju spoznati zbivanja u prošlosti, pritom vodi računa o kronologiji, o povijesnom razvoju pitanja koje razmatra, uzrocima i posljedicama istraživanog događaja pokušavajući odgonetnuti što se dogodilo i zašto se dogodilo upravo na taj način. Svoje izvode Mucić temelji na različitim pisanim dokumentima: poziva se na raznovrsne arhivske materijale, na novinske izvore (“Hrvatski list”, “Novo doba”, Split; “Jadranska pošta”, Split; “Vjesnik”), kazališne cedulje, programske knjižice, specijalizirane kazališne listove, memoare i slično. Pri rekonstrukciji povijesnih događaja, Mucićevi izvori su i živi svjedoci. Pišući primjerice o pokušaju Kluba hrvatskih književnika da zabrani izvedbu *Gospode Glembajevih* u Osijeku Mucić kaže: *u jednom osobnom razgovoru s autorom ovih redaka T. Tanhofer, sudionik i neposredni poznavalac događaja o kojima je riječ, tvrdio je kako je ondašnji šef osječke policije izjavio kako njemu neće naređivati nekakav KHK što će ili ne zabranjivati u Osijeku.*⁷ Kao izvori Muciću služe i slikovni materijali.⁸

Zbog potrebe za ispitivanjem podrijetla, razvoja, uzroka, odnosa i sličnog, povijesna metoda se uglavnom primjenjuje u kombinaciji s drugim znanstvenim metodama, od kojih su kod Mucića najistaknutije: metoda deskripcije – kao postupak jednostavnog opisivanja znanstvenih činjenica kao i predočavanje njihovog međuodnosa; i metoda komparacije – budući da predočene činjenice uspoređuje sa srodnim činjenicama, pojavama, procesima ili odnosima. Ovdje je važno spomenuti da Mucića odlikuje precizna faktografija i kontekstualizacija. Kontekstualiziran biva gotovo svaki iole složeni problem: primjerice veliki interes za pojedinu osječku izvedbu Krležine predstave pojašnjava i dobrom pripremljenošću same predstave i nazočnošću Miroslava Krleže izvedbi, razlažući nadalje otkud se javlja taj interes za autora. Ili, opisujući prilike u osječkom kazalištu, Mucić će istodobno opisivati i one u drugim gradovima, posebice u varaždinskom, stavljajući na taj način osječke kazališne prilike u kontekst hrvatskih.

Povijesnom metodom, metodom deskripcije i komparacije kao najistaknutijim u svom znanstvenom diskursu Mucić postiže objektivnost u izrazu i to tako što se oslanja na mnogobrojne i raznovrsne izvore te kroz vlastiti tekst dopušta progovarati različitim glasovima.

⁴ Definiciju prema kojoj je znanstvena metoda skup različitih postupaka znanstvenoistraživačkog rada pri istraživanju i predočavanju rezultata znanstvenog istraživanja preuzimamo od Zelenike. Prema njemu se znanstvenom metodom naziva svaki način znanstvenog istraživanja koje osigurava sigurno, sređeno, sustavno i točno znanje. Pri tome izdvaja pet osnovnih karakteristika metoda (objektivnost, pouzdanost, preciznost, sustavnost, općenitost). Usp. Zelenika, 1998.

⁵ Vidi: Barac (1962), Ivanović (1996), Simonić (1999), Šamić (1984), Vodnik (1978), Zelenika (1998).

⁶ Uz Zeleniku sličnu definiciju znanstvenih metoda zagovara i Šamić te kao tri osnovne standardne metode izdvaja normativnu, eksperimentalnu i povijesnu koja je u humanistici najčešća.

⁷ Mucić, 1979, 33.

⁸ Upotreba fotografija i drugih slikovnih materijala zauzima važno mjesto u Mucićevom diskursu stoga smo joj temi posvetili zasebno poglavlje u drugom dijelu ovoga rada.

Premda često suočava različita mišljenja, što potkrepljuje obilnim citatima, rjeđe eksplicitno izriče vlastiti sud (na primjer, malograđanima naziva one koje su se obrušili na Krležu, Krležino čitanje vlastitih tekstova karakterizira kao fascinantno, izražava žaljenje što je vodstvo Kluba hrvatskih književnika tražilo službenu policijsku zabranu osječke premijere *Gospode Glembajevih* te taj čin prikazuje kao iznimno i dalekosežno štetan, bez obzira na druge zasluge Kluba). Nadalje Mucić je pouzdan i precizan, kako s obzirom na faktografiju tako i s obzirom na kontekstualizaciju pojava: pri spomenu prve Krležine drame koju su Osječani gledali na svojoj sceni (*Vučjak*, 18. 4. 1926), Mucić se osvrće na izvedbu Krležinih drama u Zagrebu: *prva Krležina drama koju je prije više od pedeset godina gledala osječka kazališna publika bio je Vučjak – izveden 18. IV 1926. godine. Tu Krležinu dramu zagrebačka ja kazališna publika gledala samo tri godine ranije. Naime nakon što je premijera Galicije u Zagrebu, 30. XII 1920, tj. na sam dan proglašenja zloglasne „Obznane“, bila zabranjena svega jedan sat prije početka predstave, Zagrepčani su Vučjaka gledali tek 1923. godine. Prije toga u Zagrebu je bila prikazana samo Golgota – 1922, dok su 1925. bile izvedene još dvije Krležine drame: Michelangelo Buonarroti i Adam i Eva.*⁹ U slučaju da mu se potkrade faktografska pogreška, na nju će upozoriti već prvom prilikom u nekom od sljedećih radova. Precizno određuje znanstveni problem, prikuplja, uređuje i strukturira podatke i informacije, primjerice o izvedbi pojedinog djela ili o osobama o kojima govori. Pri spomenu za temu važnih ličnosti (pr. Tanhofer) u fusnoti daje bibliografiju, a precizni statistički podaci koji se tiču djelatnosti kazališta razvrstani su kroz nekoliko kategorija, primjerice: broj odigranih predstava po sezoni, koliko je tih gostujućih, u kojim su gradovima odigrane, koliko puta, u čijoj režiji, ovom ili onom glumačkom postavom itd.

Izrijeком upućuje i na poteškoće pri utvrđivanju faktografije, a posebno je važno istaknuti da svoje izvore Mucić ne uzima nekritički nego ih nužno izlaže provjeri. Primjerice, ispod plakata za izvedbu drame možemo pročitati: *najstariji plakat Krležine drame U agoniji u izvedbi HNK u Osijeku kao Novosadsko-osječkog kazališta u Somboru 1928.g. (Iako nosi datum 4. X, predstava je izvedena dan ranije, tj. 3. X 1928.)* Razrješuje i druge pogrešne podatke, na primjer, o Krležinom boravku u Osijeku mogu se naći različite godine ('27 ili '28?), a ako u podatke koje donosi nije siguran, to izrijeком navodi: *to su najvjerojatnije inicijali Matije Kovačića, novinara „Hrvatskog lista“ u Osijeku.*¹⁰

Uočava općenitosti kazališne djelatnosti uopće, ali i odstupanja od nje, za što je indikativan opis onodobne kazališne prakse prema kojoj se generalne probe pojedine predstave prakticiraju kao gostovanja slijedom čega su prije osječke izvedbe *Gospoda Glembajevi* igrani 26. listopada 1929. godine u Varaždinu: *Premijerne dramske izvedbe HNK izvan Osijeka nisu bile nikakva rijetkost. To su najčešće bile završne pripreme za osječku premijeru, dakle generalni pokusi pred nastup u matičnom gradu.*¹¹ Što se odstupanja od kazališne prakse tiče, Mucić uočava specifičnost osječkog teatra: *koliko god bilo uobičajeno da svaki teatar najčešće svoje premijere izvodi u matičnom gradu, osječka kazališna publika bila je lišena te sreće.*¹²

Nadalje, Mucić je sustavan znanstvenik, što se ponajbolje ogleda u drugom dijelu njegovih monografija gdje uglavnom tablično donosi za povijest osječkog kazališta relevantne podatke. U knjizi *Krleža i Osijek* nalazi se sumarni pregled Krležinih dramskih djela u osječkom kazalištu od 1926. do 1978. godine: naslovi prema datumima i mjestima izvedbe, pregled mjesta

⁹ Mucić, 1979, 14.

¹⁰ Mucić, 1979, 61.

¹¹ Mucić, 1979, 31.

¹² Mucić, 1979, 50.

u kojima je Hrvatsko narodno kazalište izvodilo Krležine drame, popisi redatelja, scenografa i kostimografa, godine u kojima je Hrvatsko narodno kazalište, Osijek igralo Krležu, ukupni broj izvedbi Krležinih djela i slično. Mucića odlikuje sustavnost i u pitanju ujednačenosti korištenih pojmova, što je pak jedna od temeljnih postavki znanstvenog pristupa, a što je vidljivo u sljedećem primjeru: *u ovom radu, da ne bi bilo zabune, autor se služi nazivom kojeg je osječko kazalište dobilo prilikom svog osnutka, a koje i danas nosi, dakle – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.*¹³ Zapravo, element sustavnosti može se primijeniti na cijeli Mucićev rad: kontinuitet bavljenja temom, prerade, dorade i nadopune ranijih pristupa prisutne su gotovo u svakom njegovom djelu.¹⁴

Što se znanstvene metodologije tiče Mucić je i autoreferencijalan, nerijetko u bilješkama objašnjava vlastitu metodologiju, uglavnom u trećem licu, iz čega se može doznati o poteškoćama na koje je u istraživanju nailazio, ali i o elementima koje je smatrao važnim za znanstveno istraživanje, kao što su točnost i pouzdanost informacija: *u gradi kojom je autor raspolagao za ovaj rad spominje se i jedna izvedba Vučjaka u Varaždinu (bez oznake datuma i godine), ali nije bilo moguće naći nikakvu uvjerljivu potvrdu o tome. Autor je zato ostao samo na onim podacima koje je bilo moguće provjeriti i utvrditi kao točne i pouzdane.*¹⁵

Ako imamo u vidu da bi znanstveni rad trebao objediniti principe sustavnosti kao nastojanja da se tematizirane pojave i pojmovi te njihovi međuodnosi povežu u logički sustav, jedinstvo teorije i prakse te komplementarnost različitih znanstvenih tehnika i metoda,¹⁶ možemo zaključiti da je Mucić solidan znanstvenik čiji je uvid u opću kulturu širokih razmjera, jednako kao i stručno teatrološko znanje, a njegov je rad nastao kao rezultat marljivosti, strpljenja, koncentracije.

Svi spomenuti i nespomenuti postupci, tehnike, sredstva i principi rabljeni u znanstvenom diskursu Dragana Mucića, djeluju u smjeru širenja granica modela kazališne povijesti. Mucićeva istraživanja se ne zadržavaju na isključivo kazališnom segmentu nego uključuju i druge elemente kulturalnog i širega socijalnog polja predočujući u konačnici cjelovitu kulturološku sliku grada u danom trenutku. On uspijeva predočiti *kulturnu klimu* Osijeka predstavljajući se ne samo kao teatrologa nego kao kulturni povjesničar koji vodi računa o društvenim, političkim, pa i gospodarskim prilikama povezanim prvenstveno s djelovanjem kazališta. Riječju, u svom znanstvenom djelovanju Mucić pokušava pomiriti izvanjski pristup (vodeći računa o društvenom kontekstu, kulturi, svakodnevicu, političkim i gospodarskim prilikama) i unutrašnji pristup (istražujući funkcioniranje kazališne kuće u smislu repertoara, glumaca, najčešćih redatelja, gostovanja i slično). Bjelodan primjer navedenom nalazi se u monografiji *Krleža i Osijek* gdje ga opisuje društvenu i političku pozadinu vremena u kojem se izvodi neka drama, točnije društvene i političke prilike navodi kao nužan segment za shvaćanje važnosti Krležinih drama

¹³ Mucić, 1979, 16.

¹⁴ U povodu 75-godišnjice Miroslava Krleže, pod naslovom *40 godina Krležine drame na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, autor ovog rada obradio je sve izvedbe Krležinih drama na osječkoj kazališnoj sceni (objavljeno u "Reviji" br. 5, Osijek 1968) od 1926. do 1968. godine. U ovom radu to je razdoblje Krležinih drama na osječkoj sceni znatno prošireno i dopunjeno novim podacima, analizama i zaključcima, pa i nekim ispravkama. Dakle, ti podaci, još jednom provjereni i dopunjeni novim, daju potpuniju, cjelovitiju, a time i pouzdaniju, sliku Krležinih drama u Osijeku. Osim toga, ovdje je obrađeno i novo razdoblje od deset godina, tj. od 1968. do 1978, čime je dakle obuhvaćeno pola stoljeća Krležinih drama na osječkoj kazališnoj sceni, tj. razdoblje od 1926. do 1978.* Mucić, 1979, 14, f2.

¹⁵ Mucić, 1979, 19, f.14.

¹⁶ Usporedi Simonić, 1999.

na pozornici osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta čitatelja te izvještava o gospodarskim prilikama, konkretno o financijskim teškoćama koje su zahvatile kazališne kuće i rezultirale objedinjenjem kazališnih institucija (na primjer: *kazališne prilike u staroj Jugoslaviji bile su vrlo teške. Naime svega nekoliko godina nakon stvaranja nove države sva su kazališta sve više padala u tešku financijsku krizu, a napose ona u provinciji. Ta je kriza u HNK u Osijeku kulminirala upravo u sezoni 1925/26, da bi dvije sezone kasnije, tj. 1928, bilo prisilno spojeno u umjetnu simbiozu s Novosadskim pozorištem, koja se također nije mogla duže održati. Ovom prilikom treba istaći kako je Osječko kazalište upravo zbog takvih prilika u staroj Jugoslaviji često moralo mijenjati svoj naziv (vidi o tome od istog autora: „Prekinuta dugogodišnja farsa“, *Vjesnik od 12. I 1971, Zagreb*). U ovom radu, da ne bi bilo zabune, autor se služi nazivom kojeg je osječko kazalište dobilo prilikom svog osnutka, a koje i danas nosi, dakle – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.)¹⁷*

Konačno, ispisujući kulturnu prošlost osječkog kazališta, Mucić donosi zanimljive podatke iz povijesti svakodnevnog života, a plastičnost izraza među ostalim postiže umetanjem anegdota, kao što je slučaj pri opisu atmosfere u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu pri premijernoj izvedbi drame *U logoru, 1937: Frenetični aplauz publike zahtijevao je i postigao, da se zastor dizao kojih 7 puta. Omladina na galeriji skandirala je: „Autor, autor!“ Jedan policajac koji se našao blizu ove grupe, obrecnuo se na đake: „Kakav auto?“*,¹⁸ dok će se drugdje osvrnuti na političke i gospodarske prilike u nastojanju da što živopisnije predoči prilike koje su posredno ili neposredno utjecale na kazališni i uopće kulturni život Osijeka.

ZNANSTVENI STIL

Prema definiciji znanstveni funkcionalni stil standardnog jezika trebao bi u cijelosti biti u službi logičke organizacije sadržaja i njezina izraza pri čemu bi se individualna autorska sloboda trebala svesti na najmanju moguću mjeru, odnosno individualna ograničenost bi obzirom na funkcionalne stilove trebala biti najveća.¹⁹ Znanstveni funkcionalni stil nije jedinstvena cjelina, nego se može podijeliti na manje segmente imajući u vidu područje i primatelja teksta. Tako se znanstveni stil može podijeliti na strogo znanstveni funkcionalni podstil, znanstveno-popularni podstil te pedagoški funkcionalni podstil.²⁰ Što se Mucićevog znanstvenog stila tiče, s obzirom na elemente autorske slobode koje si dopušta, mjestimičnu uključenost emocionalnih i ekspresivnih izraza i frazema, mjestimičnu opširnost, te s obzirom na činjenicu da je njegov implicitni primatelj ne samo uska struka nego zapravo široko čitateljstvo, njegov bismo stil mogli odrediti kao znanstveno-popularni. Znanstveno-popularnim podstilom pišu se djela o određenome znanstvenom području namijenjena onima u diskurs slabije upućenima,²¹ odnosno, riječ je o tekstovima kojima se rezultati znanstvenih istraživanja populariziraju. U znanstveno-popularnome stilu supostoje elementi znanstvenog i publicističkog stila, s jedne strane težnja za preciznošću i stručnošću, s druge težnja za jasnoćom, jednostavnošću i razumljivošću te privlačenjem pozornosti što ga čini bliskim publicističko-funkcionalnom stilu.

¹⁷ Mucić, 1979, 16.

¹⁸ Mucić, 1979, 61.

¹⁹ Usporedi Frančić, Hudeček, Mihaljević, 2005. i Silić, 2006.

²⁰ Usporedi Frančić, Hudeček, Mihaljević, 2005. Pedagoški funkcionalni podstil najprimjereniji je pisanju školskih udžbenika.

²¹ Na primjer, popularna psihologija, priručnici o računalima za neznalice i slična literatura.

VIZUALNI ASPEKT MUCIĆEVA ZNANSTVENOG DISKURSA

Važna značajka Mucićevih znanstvenih monografija svakako je upotreba slikovnog materijala u znanstvenom diskursu čime komunikacijski aspekt njegova rada, već uočen u znanstvenoj metodologiji i stilu, postaje još naglašeniji. Slikovni materijal javlja se u smislu izvora i povijesnog dokaza, kao svojevrsna vizualizacija podataka koje u pisanom tekstu donosi. Ako imamo na umu da se starije generacije povjesničara opisuju kao *vizualno nepismeni* ili *predtelevizijski ljudi*, te da na svjetskoj razini tek sredinom osamdesetih dolazi do prekretnice u objavljivanju slika u časopisima i knjigama, a slike, jednako kao tekstovi i usmena svjedočanstva, postaju nezanemariv oblik povijesnog dokaza,²² nameće se zaključak da je Mucić u upotrebi slikovnog materijala bio ispred svoga vremena.

Iako je poimanje slike ukorijenjeno u socijalnu i kulturnu praksu, a proučavanje slika kao *vizualno predočivanje (fiktivnog ili realnog) stanja stvari*,²³ prisutno u mnogim znanstvenim disciplinama i pravcima, opća (interdisciplinarna) znanost o slici tek je u oblikovanju, što znači da je među ostalim nužno izraditi teorijski okvir koji će povezati različite discipline i pravce mišljenja o slikama.²⁴ Riječju, za razliku od znanosti o jeziku, znanost o slici tek se formira. Ideju svojevrsnoga *slikovnog obrata (pictorial turn)* započeo je W. J. T. Mitchell,²⁵ pokušavajući ustanoviti *novu dijalektiku slike* različitu od tradicionalne ikonologije.²⁶ Ipak, Mitchell u toj novoj ikonologiji ne želi napustiti paradigmu jezika, nego vizualno i jezično dovesti u svojevrsnu ravnotežu.

Do sada je uočeno da u Mucićevo područje interesa kao povjesničara kazališta ne ulazi samo faktografija vezana za izvedbe djela i kazališnu kuću, nego da on kazališna zbivanja promatra bitno šire tematizirajući ekonomske prilike, mentalitet, svakodnevni život i drugo, te pri tome poseže za širokim dijapazonom povijesnih izvora i dokaza među kojima osim pisanih tekstova i usmenih svjedočanstava veliku ulogu imaju i slike, a one su, kaže P. Burke, *kao tekstovi i usmena svjedočanstva, nezanemariv oblik povijesnog dokaza. One bilježe čine očevida*.²⁷ Slike se među ostalim upotrebljavaju *za tumačenje zaključaka do kojih je autor došao drugim sredstvima nego da bi se dali novi odgovori ili postavila nova pitanja*.²⁸

U monografijama Dragana Mucića čitatelju bivaju predočene cedulje premijera (plakat za *Vučjak* iz 1926, cedulje za nekoliko različitih izvedbi drame *U agoniji*, za premijere drame *U logoru*, *Gospoda Glembajevi*, *Leda* i druge), naslovnice periodike ("Kazališni list", osječka "Revija", "Narodna obrana") i spomenice na različite kazališne događaje, pretisci kazališnih proglašenja, fotografije prizora iz pojedinih predstava pa i fotografije događaja izvan kazališne kuće (takva je na primjer fotografija iz osječkog hotela Psunj nastala nakon generalnog poku-

²² Usp. Burke, 2003.

²³ Sachs-Hombach, 2006, 10.

²⁴ Usporedi Sachs-Hombach, 2006.

²⁵ Mitchell razlikuje pet osnovnih oblika slike: jezični, optički, grafički, percepcijski i mentalni. Jezične su slike predmet istraživanja lingvistike (metafora, metonimija i druge); optičke se istražuju u fizici (odraz i druge projekcije); grafičke slike (umjetničke slike, crteži i fotografije, arhitektura i kiparstvo) dio su istraživanja povijesti umjetnosti; percepcijske slike obuhvaćaju podatke smisla i pojave, a mentalne slike (snovi, sjećanja, ideje) proučavaju se u epistemologiji i psihologiji. Vidi više Mitchell, 2009.

²⁶ Usporedi Mitchell, 2009.

²⁷ Burke, 2006, 11.

²⁸ Burke, 2006, 8.

sa drame *U logoru* na kojoj se ansamblom Hrvatskoga narodnog kazališta nalazi i Miroslav Krleža iz 1937. godine), te mnogobrojni portreti pojedinaca – intendantata, glumaca, redatelja, dramatičara i drugih – koji su imali važnu ulogu u osječkom kazališnom životu (među ostalim tu su Vatroslav Hladić, Tomislav Tanhofer, Aco Gavrilović, Radoslav Bačić, Nikola Andrić, Milan Ogrizović, Dragutin Neuman...). S obzirom na navedeno, vizualni se materijal u Muciću znanstvenom diskursu osim u smislu izvora i dokaza javlja s namjerom ostvarivanja što bolje komunikacije s čitateljem. Uopće, komunikologiju zanima prijenos informacija pomoću masovnih medija (knjige, časopisi, novine, radio, televizija, web) pri čemu su presudni nositelji informacija, konkretno, tekst i slika. Jednako kao i na općenitoj razini, znanost o slici u području komunikologije tek se formira: *dok smo upućeni u semantiku, sintaksu i pragmatiku tekstova, također i njihovu logiku, kad je riječ o slikama još smo uvijek u fazi istraživanja. Slike se u ljudskom osjetilnom aparatu doživljavaju drukčije nego tekst*,²⁹ kaže Knieper, upozoravajući da slike bez konteksta ostaju višeznačne te nastavlja: *semantičko određenje vizualne komunikacije ovisi o izvanjskim čimbenicima kao što su kulturalni krugovi, povijesni kontekst, trenutni kontekst, preinačavanja, predznanja i individualno zapažanje*.³⁰ Same slike u mediju nisu izdvojene nego su kontekstualizirane i uklopljene u intramedijsko i intermedijsko okružje,³¹ a funkcije medijskih slika brojne su i raznovrsne: predočavanja, tumačenja, dokumentariziranja, komentiranja i druge.³²

Međutim teoretičari upozoravaju da publika često ne zamjećuje artificijelnost slika. Slike treba promatrati s oprezom jer one za svoje promatrače mogu biti i disfunkcionalne tj. imati obmanjujuću funkciju. Knieper razlikuje nekoliko tipova mogućih intervencija u sliku s ciljem manipulacije; to su inscenacije i rekonstrukcije konteksta događaja koje on određuje kao *upletanje u okolinu* i narušavanje autentičnosti; nevjerođostojni komentari ili tumačenja slike (krivi, sugestivni, dvosmisleni), bitne izmjene u slici u tehničkom smislu (uklanjanje dijela sadržaja, fotomontaža) te stvaranje virtualnih svjetova kroz stapanje s realnim elementima (studio za vijesti) ili samostalnih virtualnih svjetova (filmovi u potpunosti ostvareni kompjutorskom animacijom).³³ Peter Burke također upozorava da jednako, kao svim drugim izvorima, i slikama treba pristupiti s oprezom; *upotreba slike kao svjedočanstva otvara mnogo šakljivih problema. Slika je nijemi svjedok i njeno je svjedočanstvo teško prenijeti u riječi. /.../ povjesničari /.../ čitaju slike "između redova" i da saznaju nešto što umjetnici nisu bili svjesni da proučavaju. Rizici su takvog postupka očevidni*.³⁴ te, na drugom mjestu, *iskušenje kojem povjesničar kulture ne smije podležiti jest da tekstove i slike određenog razdoblja prima poput zrcala, kao*

²⁹ Knieper, 2006, 29.

³⁰ Knieper, 2006, 29.

³¹ *Unutar medija konteksti koje prate slike daju interpretacijski uzorak za opažanje slika. Istodobno su slike same djelotvorni interpretacijski okviri za pisane izvještaje. Tekst i slika tako su u simboličkom odnosu u kojem se međusobno uvjetuju vrste čitanja i opažanja.* Knieper, 2006, 31.

³² *Pored te interpretativne uloge medijske slike mogu preuzeti i funkciju predočavanja, generiranja znanja (pristup informacijama), funkciju tumačenja (rekonstrukcija, instrukcija itd.), dekorativnu funkciju (ukrasni i dizajnerski element), funkciju ustrojstva (strukturiranje odnosa, vremenski tijek, itd.), funkciju autentiziranja (iluzija primarnih iskustava), dokumentariziranja (novinstvo), emotivnu funkciju (uzbuđenje, sudjelovanje, empatija, itd.), funkciju komentiranja (zauzimanje stava, kritika i nadzor, itd.), zabavjačku funkciju (rekreacija, odmor itd.) ili aktivirajuću funkciju (asocijacije, uspostava odnosa).* Knieper, 2006, 31.

³³ Za analizu medijskih slika posebno su prikladne dvije metode: kvantitativna analiza sadržaja i ikonografija (ili ikonologija) kao izvorna metoda povijesti umjetnosti koja ima zadaću protumačiti "elemente sadržaja" neke slike. Sadržaji značenja trebaju postati shvatljivi i priopćivi. Knieper, 2006, 36.

³⁴ Burke, 2003, 13.

neproblematične odraze njihova vremena. (...) povjesničari kulture moraju kritizirati izvore, ispitati zašto su nastali određeni tekst ili slika, je li njihova svrha, npr. bila da gledatelja ili čitatelja uvjeri i navede na određenu akciju.³⁵ Dakle iako su i slike nastale kao dokumentarna umjetnost i na neki način predstavljaju pouzdane povijesne dokaze, ne treba zanemariti da nevinog ili potpuno objektivnog pogleda nema, nego su sve točke gledišta (pa tako i slikanja ili fotografiranja) uvijek subjektivan pogled koji odražava osobna viđenja, u koji mogu biti uključene propagandne namjere ili stereotipni pogledi. Kritika vizualnog dokaza uočava da bilo koja slika može poslužiti kao povijesni dokaz, ipak neke su slike pouzdanije, primjerice one koju su načinjene neposredno iz života, lišene svakovrsne stilizacije ili dorade. Stilizaciji i pomnom osmišljavanju podliježu svakako portreti za koje je već rečeno da su u Mucićevim monografijama obilno prisutni. Promatranje portreta nalaže poseban oprez: *mного nas ne promatra samo slike, nego i portrete kao da je riječ o vjernim prikazima, snimkama ili zrcalnim slikama izgleda pojedine osobe u izvjesnom trenutku. Tom se porivu treba oduprijeti iz nekoliko razloga. U prvom redu zato što je naslikani portret umjetnički oblik koji, poput drugih, slijedi sustav konvencija koje se sporo mijenjaju. Poze i geste portretiranih osoba te pripadci i predmeti što se nalaze u njihovoj blizini slijede obrazac i često su ispunjeni simboličkim značajem. U tom smislu portret jest simbolički oblik.*³⁶ Kao primjer nevjerodostojne slike Burke navodi slučaj vojvode Federica de Montefeltrea iz 15. stoljeća koji je izgubio oko u nekom turniru pa je na slikama uvijek prikazivan iz profila. Portret također ne treba gledati ni kao dokaz za svakodnevni način odijevanja, nego radije kao vrstu *samoprikazivanja* (Ervin Goffman), pri čijoj su izradi umjetnik i objekt u dosluhu: */p/ortreti izvješćuju prije o društvenim iluzijama nego o društvenoj stvarnosti, više o iznimnim djelima nego o svakodnevnom životu. No upravo zbog toga nude dokaz neprocjenjive vrijednosti svima koji su na neki način zainteresirani za povijest promjenjivih uvjerenja, vrijednosti, mentaliteta.*³⁷

Bez obzira na navedena upozorenja pri promatranju slika, vizualni aspekt svakako je vrijedan sloj Mucićeva znanstvenog diskursa. Kao što kaže Burke: *slike, kipovi, gravire i drugo omogućuju nama, potomstvu, da dijelimo neverbalno iskustvo i znanja minulih kultura /.../. To nas zbližava s nečim što smo možda znali, ali prije nismo uzimali za ozbiljno. Ukratko, slike nam omogućuju da živopisnije "predočimo" prošlost.*³⁸ Širokim kulturološkim pogledom, popularno-znanstvenim stilom i slikovnim materijalom Dragan Mucić kroz svoje pomno osmišljene monografije omogućuje upravo živopisan uvid u prošlost osječkoga kazališta i kulturne klime.

³⁵ Burke, 2006, 31-32.

³⁶ Burke, 2003, 23.

³⁷ Burke, 2003, 25.

³⁸ Burke, 2003, 11.

LITERATURA

Primarna

- D. Mucić, *Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907*. Narodno kazalište, Osijek 1967.
- D. Mucić, *Likovi, scena, kreacije. Prilozi za povijest HNK u Osijeku*. Narodno kazalište u Osijeku, Osijek, 1968.
- D. Mucić, *Krleža i Osijek*. Pedagoški fakultet Sveučilišta, Osijek 1979.
- D. Mucić, *Prvih četrdeset godina. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. - 1941*. Matica hrvatska Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek 2010.

Sekundarna

- A. Barac, *Između filologije i estetike*. U: *Hrvatska književna kritika VII*, Matica hrvatska, Zagreb 1962.
- P. Burke, *Što je kulturalna povijest?* Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2006.
- P. Burke, *Očevid: upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Antibarbarus, Zagreb 2003.
- A. Frančić, L. Hudeček, M. Mihaljević, *Znanstveni stil*. U: *Normativnost i višefunkcionalnost u hrvatsko-me standardnom jeziku*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2005.
- Z. Ivanović, *Metodologije izrade znanstvenog i stručnog djela*. Sveučilište u Rijeci, Hotelijerski fakultet Opatija, 1996.
- Th. Knieper, *Komunikologija*. U: K. Sachs-Hombach, ur. *Znanost o slici. Discipline, teme, metode*. Antibarbarus, Zagreb 2006.
- W. J. T. Mitchell, *Ikologija. Slika, tekst, ideologija*. Antibarbarus, Zagreb, 2009.
- K. Sachs-Hombach, ur. *Znanost o slici. Discipline, teme, metode*. Antibarbarus, Zagreb 2006.
- J. Silić, *Znanstveni stil*. U: *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Disput, Zagreb 2006.
- A. Simonić, *Znanost (najveća avantura i izazov ljudskog roda)*. Rijeka 1999.
- M. Šamić, *Kako nastaje naučno djelo*. Svjetlost, Sarajevo 1984.
- B. Vodnik, *Metodologija hrvatsko-srpske književne historiografije, Periodika i teatrologija*. ("Kronika" Zavoda za književnost) JAZU/HAZU, br. 7, Zagreb 1978.
- R. Zelenika, *Metodologija i tehnologija izrade znanstvenog i stručnog djela*. Ekonomski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka 1998.

FABIJAN ŠOVAGOVIĆ – STVARNOST I IGRA

Govorit ću o Fabijanu Šovagoviću, glumcu, dramskom piscu, kroničaru teatra, ali i teoretičaru, o autoru koji je napravio više značajnih stvari. Neke su od njih prepoznavali i suvremenici, no neke su značajne dimenzije njegova rada ostale zanemarene.

On ja osoba koja je djelovala istovremeno i s centra i s margine.

Bio je snažno umjetnički prisutan, no njegovi se stavovi, čini mi se, nisu naknadno iščitavali.

Šovagović je glumac, ali i onaj koji misli i komentira, bilježi i promišlja brojne teme i dileme koje su se pred njim otvarale tijekom njegova profesionalnog života.

Šovagović je naime još davnih 70-ih naslućivao i pisao o paradigmi o kojoj se danas govori: paradigmi koja povezuje iskustveno i akademsko znanje, paradigmi koja podrazumijeva da je spoznaja tjelesne prirode. To je jedna od ključnih tema koja se zadnjih godina problematizira, što upućuje na zaključak kako je paradigma koja podržava dihotomiju naslijeđenu od Descartesa, *tijelo naspram uma* stigla svome koncu, a da je sada prisutna nova paradigma koja izmiče dihotomijama, paradigma *tijelo-um*.

Ono o čemu Šovo piše 70-ih godina, teme su koje su danas aktualne.

Suvremene kulturalne i teatrolojske teme propituju tijelo, identitet, osjećajnost i osjetilnost.

Osim toga, mnogi komentari povezuju glumu s društvenim, ali i političkim odredbama, tj. normama.

Neki glumu doživljavaju kao fenomen koji treba iskoristiti pri pripremanju društva na promjene, a s druge strane postoje glasovi koji upozoravaju na veliku, ali gotovo zločudnu sugestivnost glumca.

I u jednom se i u drugom slučaju računa se na **zarazu** koju glumac širi.

Jedna je to od ključnih tema koja seže još od Artauda, pa i ranije – a na koju se trajno referira i njome se bavi teoretičarka Julia Kristeva, pitanje i **zazornog i zaraze** – tema je kojom se svojevremeno (vjerovali ili ne!), bavio i Šovo. Tako npr. kaže: *po riječima političkog radnika /.../ teatar ovako teško bolestan, mogao bi zaraziti čitavo društvo*. Šovagović, str. 8. Rasprave koje se tiču glume i teatra imaju dalekosežne posljedice, jer tematiziraju temeljne kulturne odnose: jezično-izvanjezično, svijet kulture-svijet života, ali možda ponajvažnije i odnos subjekta i objekta, te individualnog i nad-individualnog.

Trenutno se, prema tvrdnjama brojnih znanstvenika i filozofa (Damasio,¹ Lacroix²...), uspostavlja nova paradigma unutar koje bitno mjesto zauzima rehabilitacija tijela. Svi se oni

¹ Tako npr. u knjizi *Osjećaj zbivanja*.

² Pogledati članak *Kult emocije* u “Europskom glasniku”.

pozivaju na teatar i na glumu kao fenomen. U tijeku je, kako sam već istaknula, svojevrsno pobijanje davno uspostavljene Descartesove teze po kojoj su tijelo i misao odvojeni. Teoretičari ali i neurolozi tvrde kako um i tijelo ne bi trebalo promatrati kao odvojene dijelove, unutar kojeg odnosa tijelo ima podređenu ulogu *obavljača* onoga što zapovjedi um, već je vrijeme da dođe do afirmacije postavke tijelo – um.

I koliko god su o glumi kao fenomenu izricani oprečni stavovi – ostaje činjenica kako je glumac onaj koji je prilikom izvedbe PRISUTAN.

A njegova je prisutnost mjesto neukrotivosti i kompleksnosti. Budući da je ta prisutnost tjelesna, organska, određena je pulsiranjem onoga iznutra i svjedoči o zakrivenom. Držim da to nikako nije ekskluzivna pozicija postdramskog kazališta, kako se u skorije vrijeme tumači Lehmann.³ Tomu u prilog govore i razmišljanja Fabijana Šovagovića. O svemu navedenom – TIJELU, POLITICI, IDENTITETU, ZARAZI – dakle, ponavljam, piše i govori i Fabijan Šovagović.

Nastavit ću s nekoliko osobnih zabilješki:

1. Šovu sam upoznala kao studentica: on, Slavonac, snažna glumačka osobnost, ali i onaj koji voli biti prepoznat kao *seljak*.

Tek sam poslije, čitajući njegove zapise, shvatila kako je tema seljaštva jedna od važnih Šovagovićevih teorijskih, gotovo pa filozofičnih tema.

U sjajnoj studiji, u kojoj komparira odnos spram rada koji je kreativan, za što mu kao paradigmatički primjer stoji seljak, Šovagović na svoj način opisuje paradoks o glumcu, uspostavljajući dihotomiju seljak – radnik: Tako npr. ističe kako njegov susjed – seljak tvrdi, *svaki dobar majstor jedan sat misli a tek onaj drugi radi /.../ kad meni netko kaže da sam ja seljak, istog časa procvjetam. To je jedino što je u meni ostalo vrijedno da se spomene /.../ jedino takav stav omogućuje kreativnost, a svakom čovjeku mora biti omogućena kreacija, jer samo tako može u njemu rasti potreba za tuđom kreacijom.* Šovagović, str. 138.

Radnika, kojeg se tjera da neprekidno radi, zapravo se izbacuje iz stanja kreacije, te se tim potezom otvara prostor za manipulaciju.

Pastiru se daje tranzistor kako ne bi trebao sam *graditi* frulu i kako ne bi sam smišljao melodiju, ali ne trebamo zaboraviti, ističe Šovagović, kako se *svirač na fruli zabavljao radeći*. F. Šovagović, str. 138.

2. Upoznala sam Šovu i kao sjajnog dramskog pisca.

Glumila sam u predstavi *Sokol ga nije volio* Tonku. Režirao je Joško Juvančić. To mi je jedna od najdražih uloga, još je se vrlo jasno sjećam. Neko vrijeme nakon toga, glumila sam u filmu *Sokol ga nije volio*, zločestu partizanku.

Šovo je stalno bio prisutan, i pri radu na predstavi i pri snimanju filma. Sjećam se i danas epizode sa snimanja filma: ležao je ispod drveta, djelujući opušteno, no zapravo je sve kontrolirao, noseći velik teret odgovornosti na sebi.

Odgovornost je druga od bitnih Šovinih tema.

Valja nam preuzeti odgovornost, tvrdi Šovo. Ne vrijedi potiskivati, njegovati hipokriziju prebacujući uvijek odgovornost na drugoga.

³ Tako u knjizi *Postdramsko kazalište*.

Valja pustiti informacijama koje naš organizam nosi, da dođu do prostora svjesnog. Svi mi činimo zločine svakodnevno, one male i one veće i u tom nas smislu teatar budi i upozorava: Mi smo ti koji nose zločin skriven u sebi, a ne samo *onaj drugi*.

3. U vrijeme kad sam upoznala Šovagovića, kad sam s njim radila, kao mlada praktičarka, glumica, nisam baš čitala puno kazališne teorije. Osim Jouveta.⁴

Znala sam da je Šovo pisao, no ja sam bila sklona predrasudama – bilo mi je zanimljivije čitati strance. Osim toga činilo mi se, da netko toliko uronjen *u tijelo*, kakav je bio Šovo, uronjen u sadašnjost, nikako ne može biti i vrsnim teoretičarem.

Toliko o ispraznoj aroganciji mladosti.

Dakle puno, puno kasnije, kad je Šovo već nažalost umro, uzela sam ponovo u ruke njegove *Glumčeve zapise*, i ostala – fascinirana!

4. Fabijan Šovagović u nizu napisa propituje poziciju teatra sa **socioloških i antropoloških pozicija**. Šovagović ima potrebu promatrati teatar iz sociološke perspektive: na koji način teatar, a ponajviše glumac, zrcali društvene promjene. I, ima li nečeg mimo toga?

Za Šovagovića – odgovor je potvrđan!

Umjetnost nije pitanje trenutnog interesa o kojem katkad ovisi politika. U toj umjetnosti postoji uvijek nešto vrijedno da se traje i živi, usprkos krizama. F. Šovagović, str. 9.

Ova je teza, koju Šovagović u nekoliko navrata ponavlja, bila za mene poprilično iznenađenje: Šovo se naime po kazališnim bifeima uglavnom spominjao kao osoba koja je itekako bila politički angažirana. U njegov angažman ne sumnjam, no taj je angažman, slijedeći njegove bilješke, bio dubljeg karaktera, on je strasno svjestan društvenog trenutka, ali ni u jednom trenu ne izjednačuje politiku i teatar.

Šovagovića, kako sam ističe, zanima puno više **historija, povijest, sociologija, od politike; mentalitet** je ono što – tvrdi Šovagović – ostaje prisutno, mimo i pokraj svakog sistema. Naš Glumac dosljedno zastupa tezu kako je umjetnost, pa tako i teatar kategorija nadređena politici.

Politika i tijelo – to je nešto što Šovagović trajno supostavlja, komparira, tvrdeći da **politika nikad ne zaokuplja čitav organizam**. *Politika ne može biti tijelo. Interes i zanos da, ali nikad tijelo.* Šovagović, str. 27, *politika može biti uzročnik, izazivač, posljedak, a nikako čin sam. Čin je samo u čovjeku i njegovu stanju, akciji.* F. Šovagović, str. 26.

5. Tijelo, tjelesnost, organizam – još je jedna, možda najvažnija, Šovina tema.

Šovagovićev je odnos prema tijelu specifičan; on poštuje tijelo kao mjesto brojnih znanja, dubokih spoznaja, svojevrsan **arhiv: drama teze i ideje onemogućuje donje tijelo glumca, u tim su slučajevima, u takvim su dramama dovoljni samo gornji porivi.** F. Šovagović, str. 27.

Tada smo reducirani traumom organizma koji je u navedenim slučajevima tek napola upotrijebljen.

Šovagović, dakle, govori o spoznaji koju nosi i nudi teatar, ali o spoznaji koja je tjelesne naravi. Slijedi liniju brojnih filozofa i teoretičara, kao što su Spinoza, Bergson, Fichte, ili Freud, koji drže da je spoznaja moguća tek ako je afektivne naravi, tj. da intelektualna spoznaja kao takva ne vodi nikakvoj promjeni ukoliko nije i osjetilne naravi.

Čovjek, kako onaj koji izvodi, tako i onaj koji prima, gledatelj, upravo zahvaljujući tijelu dobiva najtočnije uvide. Tijelo se ne da prevariti.

⁴ Louis Jovet *Rastjelovljeni glumac*.

Fromm tvrdi kako potisnuti čovjek doživljava svijet *lažnom sviješću*, i upravo je to uzrok njegovih nelagodnosti.⁵ Umjesto da iskustveno doživljava svijet u sebi i oko sebe, potisnuti čovjek to izbjegava. Vjeruje da je povezan sa svijetom, a zapravo je povezan tek s riječima. Slično misli i Šovagović: *U pravoj je drami na snazi spoj glave i tijela. Glumčevo je /.../ tijelo u orgastičkoj vezi s glavom, s tekstom, /.../ Glumac i tijelom i glavom puni i prazni svoja stanja.* F. Šovagović, str. 25.

Inzistira kako, s druge strane, postoji kao potencijal buna/bura u tijelu, u trenucima u kojima se glumac, tj. tijelo glumca, tijelo po sebi, bori protiv nasilja pisca. Šovagović drži kako je organizam taj koji u sebi nosi informacije koje nisu nužno prepoznatljive na svjesnoj ravni, nisu racionalnog tipa.

6. S tim je u vezi važno istaknuti Šovagovićev specifičan odnos spram autoriteta, škole, pa tako i spram Gavelle: Šovo upućuje primjedbe *velikom Cezaru*, kako ga na jednom mjestu zove, Gavelli, jer vodi glumca ka igranju *iz glave*. Igranje iz glave ne omogućuje promjenu, ne vodi katarzi pojedinca. A bez katarze pojedinca, nema ni katarze društva. Teatar može biti društveno cjepivo, i kao takvo omogućuje zdravlje zajednice. To je moguće jedino ako preuzimamo – već spomenutu – odgovornost, ukoliko se – heretično – upućujemo i zatamnjenim prostorima. Takva mjesta žive i opstoje u našim organizmima, u našim tijelima. Tijelo je **mjesto osjećanja i sjećanja**.

Svaka škola, pa tako i ona Gavellina, koja implicira želju za moć, drži Šovagović, temeljena je na strahu. A strah onemogućuje kreativnost. Na strahu možemo graditi školu, ali ne i umjetnost.

U zagrebačkom se kazalištu i školi, ističe Šovo, osjeća želja da se i tekst i redatelj postavi iznad glumca: s tim u vezi ističe Gavelline stavove i rečenice tipa *nikad vi nećete tako pametno govoriti kako je to pametno napisano*; takav stav obeshrabruje, umrtvljuje tijelo glumca, demoralizira, ubija pobunjenika.

7. Pozicija klauna, predstavljača, može se promatrati kao ona o kojoj govori Bahtin, kao pozicija onoga koji se, mimo svake dominantne matrice, othrvava stereotipima. Ali, predstavljača se može i pripitomiti, udvarajući mu se, uvlačeći ga u sustav straha.

Glumac je taj koji može djelovati subverzivno, upozoravajuće. Na taj način on služi kao cjepivo, liječi društvo.

I Šovagović, kao i mnogi drugi teoretičari glume, načelno dijeli glumce na dvije kategorije: tako npr. na glumca **transformacije** (Pero Kvirgić) i **glumca koji trajno nosi sebe**; na glumca **gospodina** (Boris Buzančić) i glumca **seljaka**, te na glumca koji njeguje samo **jedan glas** i onoga koji istovremeno govori s **dva glasa** (opet Boris Buzančić za primjer). Šovo prepoznaje i brojne podgrupe.

Inzistira na tome kako neki glumci *nose školu* u svom igranju, i to mnogi rade dobro, jer je takav njihov organizam. No, on je sam skloniji onoj drugoj, nepripitomljenoj poziciji, poziciji u kojoj glumac strasno, nadahnuto, buntovno izmiče rešetkama škole, mrežama društva koje se naslućuju. Za sebe kaže kako znade jedno: nikada dalje od svog organizma, to je zalog njegove istine, njegove kreativnosti.

⁵ Tako npr. Fromm u knjizi *Zen budizam i psihoanaliza*.

8. Premda zna kako mnogi ne prihvaćaju obrate, tj. nove i drugačije interpretacije likova, koje misle da poznaju, on je taj koji inzistira na jasnoći misli, tj. *glavi*, ali istovremeno i na prisutnosti i životu tijela. Tijela koje vodi, tijela koje pamti, tijela koje iznenađuje.

Premda to ne govori otvoreno, njegove su postavke bliske jungovskim pozicijama: upozorava kako mimo volje pojedinca progovara ono kolektivno, ono arhetipsko, ono naslijeđeno. Naše tijelo nosi informacije koje nas višestruko iznenađuju **nastanjenošću**: nastanjeni smo svojom braćom, ocem, stricem, majkom, ali i nasljeđem koje nosimo kao ljudska **rasa**.

Fabijan Šovagović spajao je društveno, gospodarsko, političko s antropološkim: zaključci su zanimljivi, no Šovo ni u jednom trenu ne gubi iz vida kako se radi o puno značajnijim stvarima negoli su one ideološkog predznaka.

Šovagović je praktičar i teoretičar, zahvaljujući njegovim zapisima, možemo dobiti uvid u događanja iz vremena u kojem je djelovao.

Ono što je izuzetno, jest činjenica da je taj vrstan glumac i dramski pisac, bio osoba koja je društveno angažirana, ali ne na način da robuje aktualnim društvenim silnicama, već je onaj koji *pušta organizmu da radi*.

Organizam, tijelo, jest svojevrsan muzej, spomenik osobnih i kolektivnih uspomena i sjećanja – mjesto na kojem se spajaju silnice raznih smjerova – one koja svjedoče o vremenu, o kontekstu kojem pripada, ali u sebi nose i zapise koji su izvan vremena i prostora.

Šovagović je onaj za kojeg bi Thomas Kuhn⁶ rekao da je teoretičar preobraćenik, onaj koji je – upravo zahvaljujući krizi koju proživljava – *otvarač smisla*. On je onaj koji dovodi u pitanje svaku nametnutu misao, onaj koji propituje zadane granice i probija *plafon*.

LITERATURA

Damasio, Antonio (2003) *Descartesova pogreška*, u “Europski glasnik”, Godište XVIII, br. 8, str. 425-442, Zagreb.

Damasio, Antonio (2005) *Osjećaj zbivanja*, Algoritam, Zagreb.

Fromm – Suzuki (1969) *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd.

Lacroix, Michael (2003) ‘Kult emocije’, u “Europski glasnik”, Godište XVIII, br. 8, str. 425-442, Zagreb.

Lehmann, Hans-Thies (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd.

Kuhn, Thomas (2002) *Struktura znanstvenih revolucija*, Jesenski i Turk, Zagreb.

Šovagović, Fabijan (1978) *Glumčevi zapisi*, Prolog, Zagreb.

⁶ O znanstveniku-preobraćeniku i znanstveniku-prevoditelju piše Thomas Kuhn u knjizi *Struktura znanstvenih revolucija*.

O DONATOVU TUMAČENJU KRLEŽE – ČETIRI DESETLJEĆA POTOM

Ovo izlaganje priredila sam kao skroman *hommage* ove, 2010. godine, preminulom Branimiru Donatu. Donat je 1970. u izdanju zagrebačke Mladosti objavio knjižicu pod naslovom *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*,¹ koja je kao cjelovit tekst bila nanovo ponuđena čitateljstvu 2002. u zbiru Donatovih studija i eseja o Krleži tiskanom pod naslovom *O Miroslavu Krleži još i opet*.² Publikacija iz 1970 – s književnopovijesnog, teatrološkog ali i književno-komparatističkog gledišta – vrlo zanimljiva i korisna u svojoj informativnosti i poticajnosti, bit će ovdje predmetom promišljanja – eto – točno četiri desetljeća nakon što je prvi put objavljena.

Kao *motto* svojoj knjižici *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže* Branimir je Donat naveo tri citata: iz Goethea, Augusta Wilhelma Schlegela i Ionescoa.³ Sama publikacija, opsegom od nekih stotinu i trideset stranica, razdijeljena je na jedanaest poglavlja koja nose romantičarski intonirane naslove poput: *Pobunjeni pjesnik*, *Sudbina Legende*, *Izazov mitu*, *Demoni sumnje*, *Krinke i simboli*, *Povijest i poezija*, *Tragični kermes* itd.

U knjizi Donat usmjerava pozornost prema Krležinim dramama obilježenima mitološkim, ekspresionističkim i simbolističkim crtama, dramama koje se samo prividno zbivaju u stvarnom društvenom ambijentu ili se zapravo događaju u prostoru pjesničke tlapnje i promišljanja. Riječ je o ranim dramama ili, kako ih Donat naziva, *pjesničkom teatru Miroslava Krleže* – koji utjelovljuje početnu kritičarevu tezu kako je bunt najsnažniji pokretač umjetničkoga stvaranja a pjesnik koji se nalazi na čelu povorke pobunjenih, nezadovoljnih i obespravljenih projicira socijalnu, moralnu i egzistencijalnu problematiku u sferi svoga djelovanja i predstavljanja odnosno predočavanja stvarnosti projicirajući je u sveopću Utopiju.⁴

Sintagmom *pjesnički teatar* Donat u knjizi obuhvaća Krležine drame nastale između 1913. i 1922 – *Legendu* i *Maskeratu* 1913, *Salomu* 1913/1914, *Kraljevo* 1915, potom drame *Kristofor Kolumbo* 1917, *Michelangelo Buonarroti* 1918, *Adam i Eva* 1922, ali spominje i *Golgotu*, pisanu u razdoblju od 1918. do 1920.⁵ *Saloma* – s početka toga niza – prema Donatovu

¹ Branimir Donat, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*. Mladost, Zagreb 1970.

² Branimir Donat, *O Miroslavu Krleži još i opet: studije i eseji*. Dora Krupićeva, Zagreb 2002.

³ Branimir Donat, *O pjesničkom teatru...*, 1970, 5.

⁴ Usp. isto, 7.

⁵ Uputno je napomenuti kako se drame koje u svojoj knjižici tumači Donat dadu različito razdijeliti; prema Senkerovoj bi klasifikaciji one zapravo činile dva različita stilsko-generička ciklusa: *Legenda*, *Maskerata*, *Adam i Eva* te *Saloma* pripadale bi onodobnoj artistskoj struji hrvatske drame u kojoj se odlikavaju pjesnički i mitski

je sudu primjer destrukuiranja jednoga čvrstog obrasca simboličko-romantične dramaturgije europske i hrvatske moderne. Ironija te drame bit će u sljedećoj fazi zamijenjena interesom za afirmacijom iznimnih osobnosti u skupini drama o *demonima sumnje*, kao primjerice u drami o Michelangelu Buonarrotiju; pitanje spoznaje, faustovsko pitanje, te pitanje pobjede na poseban se način preobražava u *poeziju* u kojoj fabula postaje manje važna a likovi postaju dvojnici, antitetska bića iz srednjovjekovnih moraliteta i mirakula, ponuđeni u *ekstatičnim govorima uzvika, slikovitosti mrmora mase, u šutnji stvari i nijemosti praznine*.⁶

Krleža se, prema sudu Branimira Donata kao vrsna Krležina tumača, udaljuje od *obveza spram kazalištu običaja i psihologije*⁷ te okreće arhetipskim sastavnicama koje utjelovljuju likovi-simboli: od Krista, Kolumba, Adama i Eve, do Don Quijotea, Kolombine i Pierrota. Nedostaci i nedostatnosti jezičnoga izraza navele su Krležu da ih – mišljenja je Donat – zamijeni jezikom nijemoga filma odnosno žargonom ekspresionističkoga kazališta. Problem odnosa između zamisli i njezina uprizorenja proteže se potom na predočavanje mita, legende i priče na način koji neće biti uzvišen i doslovan kao u slučaju drame *Salome* Oscara Wildea već će se u Krležinoj interpretaciji istoimena lika preobraziti u ironizaciju, pastiš pa i parodiju priče. U toj se ironijskoj igri zbilja i nezbilja stapaju. Zapravo, *Saloma* na Krležin način, priznaje Donat, ne oprimjeruje pravi pjesnički teatar jer se *ne radi o kazalištu koje polazi od nepoznatog da bi nas još dublje u nepoznato uvelo, nego je riječ o dramaturgiji koja polazi od poznatog i to poznato zatim destruiru u nepoznato ali predvidivo*.⁸

Donat opisuje pjesničko kazalište kao ono koje se *nerado oslanja na deskripcije, (na) psihologiju, (na) društvene činjenice, na doslovnost*,⁹ za nj je značajniji *nagovještaj, neprotumačiva slučajnost, zvižduk planinskog vjetra itd.*¹⁰ Pritom valja imati na umu obilježje kazališta koje pruža uvjete drukčije od života i očekuje sudjelovanje samoga gledatelja – ta se komunikacija s autorom pretvara u stvari u *apsolutno povjerenje nalik ovisnosti*.¹¹

Donata dakle u Krležinu stvaralaštvu u ovoj interpretaciji zaokuplja ona dimenzija koja odražava veću sklonost dramatičarevu prema tragičnoj nemogućnosti negoli sentimentalnoj vjerodostojnosti; stoga Donat zaključuje da se Krleža radije bavio *izmišljenim, nego realnim, a pjesnički neosmišljenim egzistencijama koje nam stihija života tako širokogrudno pruža*.¹²

Pjesničku fazu i kozmičke teme Krleža će zamijeniti pisanjem drama socijalno-psihološke analitike vrativši se u konkretnu sredinu građanskoga društva kada se Krleža, kako Donat piše, *umjesto kozmopolitskim metaforama počeo služiti metaforama robno-novčanih odnosa*.¹³ Simbol i mit iz navedenih drama zamijenila je politička agitacija *Golgote*, 1922. te političko-

svijet *Biblije*, sakralnog slikarstva itd. Drugi ciklus bio bi ekspresionistički i uključivao drame poput *Kraljeva, Kristofora Kolumba* i *Michelangela Buonarrotija*. U ove potonje Krleža unosi sastavnice avangardnoga postupka, prisutni su u priči *veliki povijesni događaji i procesi, genijalni umjetnici, simbolička vizija hrvatske krvave zbilje i traumatične povijesti*. (Usp. Boris Senker, *Leksikon hrvatskih pisaca*, ur. D. Fališevac, K. Nemeč, D. Novaković. Školska knjiga, Zagreb 2000, 393)

⁶ Branimir Donat, *O pjesničkom teatru...* 1970, 33.

⁷ Isto.

⁸ Isto, 20.

⁹ Branimir Donat, *O Miroslavu Krleži...*, 2002, 57.

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto, 58.

¹² Isto, 59.

¹³ Isto, 124.

propedeutička priroda ciklusa o Glembajevima 1928; ...javlja se neke vrsti klasni patos;¹⁴ otuda Donat s pravom pita: ...je li to ona patetika koja doista jednoj novoj klasi daje krila da poleti iz uvjetovanosti trivijalnostima u beskraj najdubljeg vjerovanja u mogućnost nadindividualnog značenja koje će postati epohalno?¹⁵

Donat očigledno smatra nužnim postojanje patosa empatije i nadindividualnosti koji su obilježje one prvotne faze Krležine što je uostalom i predmetom ovdje motrene knjižice iz 1970. U Krležinoj potrazi a i u vlastitu priželjkivanju spomenutoga Donat je ukazao na trenutak kad Krleža odustaje od onoga cilja kojemu je težio, a koji je u svom članku *Putovi k novom teatru*¹⁶ izrazio 1967. godine sam Branko Gavella: težiti ka stvaranju nove tragedije, novoga patosa koji bi predstavljali duboko uvjerenje o nadindividualnom značenju proživljavanja pojedince koje je *preogromno a da ostane sakrto u duši pojedinca, koje želi da se rijekom razlije u opći tok saosjećanja i razumijevanja*.¹⁷

* * *

Koje središnje pitanje Donat postavlja u svojoj knjizi? Njega dakle temeljno zanima: može li se u kazalištu reproducirati politički zamršen položaj čovjeka u svijetu, što je zaokupljalo Krležu od prve rane dramske faze do *Areteja*.¹⁸ Prema Donatovu sudu to je pitanje koje obilježava suvremenu epohu, dakle onu kojoj i sam pripada (a – ponavljam – Donat knjigu piše 1970, u dobi od 36. godina),¹⁹ i to svojevrсно poslanje – prikaza položaja čovjeka u svijetu – podcrtava Donat primjerima opusa Bertolta Brechta, Jeana Paula Sartrea, Arthura (Adamiana) Adamova i Armanda Gattija. Pitanje je to koje izrasta iz činjenice da je čovjek sve više određen i obilježen odnosima i stvarima te pojavama i težnjama koje su izvan njega, koje su odraz materijalnog: rečeno metonimijski – proizvodnje i potrošnje – pa se *zbijsko u tom svijetu sve više krije iza tisuću krinki i paravana koji sprečavaju da se bitno može razlikovati od nebitnog, imanentno od transcendentnog*.²⁰

Kako funkcionira Donatovo tumačenje danas, četiri desetljeća po prvom objavljivanju? Valja napomenuti da je sam Donat u izdanju Dore Krupičeve, vlastite nakladničke kuće objavio tekst pod istim naslovom 2002. godine. U novom pak izdanju izmijenjen je položaj nekih poglavlja; u novom izdanju dodana su dva poglavlja pred konac knjige: *Retorika žive slike te Politički mirakuli*; prvo od njih predstavlja razmišljanje o – u nekim Krležinim dramama za-

¹⁴ Isto.

¹⁵ Isto.

¹⁶ Objavljeno u knjizi Branka Gavelle, *Glumac i kazalište*. Sterijino pozorje, Novi Sad 1967, 9.

¹⁷ Citirano prema: Branimir Donat, nav. dj., 1970, 124.

¹⁸ O svom poznanstvu s Krležom u intervjuu objavljenom 2004. u "Nacionalu" (Zagreb, 23. 11. 2004, br. 471; <http://www.nacional.hr/clanak/14018/branimir-donat-pola-stoljeca-rada-svestranog-knjizevnog-diva>) Donat je izjavio sljedeće: *Ja sam krležijanac iz onog razdoblja kad Krleža nije bio ničija ikona osim ljubitelja književnosti. Krležu su poslije zloupotrijebili, a njemu je nedostajalo građanske hrabrosti da javno kaže: Možda trebate majmuna, ali ja to neću biti! No pokrenuvši 1950. Leksikografski zavod učinio je veliku stvar: udomio je desetke hrvatskih intelektualaca, koji su robijali po zatvorima, imali uništene egzistencije i bili proglašeni klerofašistima, ali koji su bili vrsni znalci. Krležu im je rekao: Pišite i radite! I oni su tamo pisali o žiru i o kukcima, a ako je neki tekst trebao biti pomalo lukačevski intoniran, onda je to netko iz redakcije nadopunio. Krležu nije dopustio da ti ljudi propadnu. Da nije bilo Krleže, naša akulturalizacija bi počela 30 godina prije i mi bismo svi bili sretni što je naš direktni predak krapinski pračovjek.*

¹⁹ Po nekim spoznajama neke je njezine dijelove zamislio već kao mladić dok je u Staroj Gradiški tijekom 1957. i 1958. izdržavao kaznu prethodno osuđen za pripadanje nacionalističkoj studentskoj skupini te za podrivanje socijalističkog sustava i veza s emigracijom.

²⁰ Donat, nav. dj., 1970, 125.

stupljenoj statičnosti dramske situacije ukrašene baroknom rječitošću koje su nalik starim gornjogradskim predstavama. U drugom novom poglavlju, *Politički mirakuli*, koje je na samom koncu nove verzije teksta, a u kojem je riječ o dramama *Aretej* i *Put u raj*, nastavlja s razmišljanjem o političkom teatru i metaforama novčarskog sustava koje su postale dio europske pjesničke metaforike ... *a kao iskazi jedne ideologije samo su dio jedne monolitne dogme koja se ne može poistovjetiti s nekim učenjem, vjerovanjem, teologijom ideje*.²¹ Ovdje želim ukazati i na to da Donat u *Retorici žive slike* zapaža onu ontološku sastavnicu koja se kod Krleže javlja kao *fenomen apsolutnog znanja, totalne svijesti prodornog pogleda, usmjerenog i unaprijed i unazad*.²²

* * *

Dakle, sam Donat objedinjuje sve ove drame bez obzira na temeljnu priču na kojoj se grade (mitsku, biblijsku ili povijesno-stvarnosnu) u kategoriju kojoj nalazi zajedničkih crta: među njima je posebno shvaćanje *heroizma* te uvijek nov i radikalno izraz *pjesničkog patosa*: drama se gradi kao scenska metafora na sukobu imaginarnog ili apstraktnog okvira i realne *moralne problematike*. Opisuju se *Pozicija čovječanstva u Svemiru, na koti 313*.²³ – skepsom izraženom u stilu traktata na temu etike, alegorijske slike. Krleža, kako kaže Donat, uzima u toj fazi modernističke drame stroj kao uobičajeni onodobni civilizacijski temat: ono što čovjek svojom svijesti proizvodi. Pri tom Donat ističe sljedeće:

Pjesnik racionalizira patos ekstatične lirike, on ga usmjeruje prema konkretnom, prema socijalnom. Umjesto mita o beskonačnom, mita o univerzalnom koje je iskazivao neposrednim i simultanim osjećanjima – slijedi analiza konkretnog položaja izrečena rječnikom političkog agitatora ili profesionalnog skeptika.²⁴

Čini se da s Donat u novom izdanju knjige odnosno dodatnim poglavljima pokazao slobodnijim i kritičnijim (što je razumljivo, iz više razloga: velikoga Krležina autoriteta više nije bilo, a i Donat je u međuvremenu postao sam autoritetom u oblasti istraživanja i povijesti književnosti a poglavito kritike); primjerice, na samom završetku izdanja iz 2002. upućuje autor na poučljivi govor u dramama *Aretej* i *Put u raj*, o pokušaju pisanja pjesničke teogonije, sve u svemu o svojevrsnoj *intencionalnoj svrhovitosti jedne logoidne spoznaje i njezinom pjesničkom vraćanju na mythos*.²⁵ Otuda kao posljedica proizlazi *ironično čavrljanje tradicionalnog humanista*, koji je na kraju krajeva spoznao da tradicionalni svijet iščezava i da njegovu smrt treba opjevati jezikom novih tehnika i medija. Donat, međutim, tvrdi da u tomu pronalaženju nove ekonomije komuniciranja, novih tehnika i medija – Krleža nije uspio, već se zadržao na jeziku kao prurušenoj humanističkoj retorici. Na žalost – zaključuje Donat, *taj govor Krležina nije shvatio kao izraz nove ekonomije komuniciranja, nego samo kao prurušenu humanističku retoriku i novi medij nije zato dao novu poruku*.²⁶

Sve u svemu, Donata intrigira ambivalentnost Krležine rane drame, njezina *pjesničnost*, koja nije dakako samo poetička i ontološka; ona je u polazištu *elementarna* – temeljena je na stihovima zastupljenim u samim replikama, ali povremeno čak i u didaskalijama. No, ta pjesnička dimenzija dalje se usmjerava prema sljubljenosti *kozmičke* strane drame s mate-

²¹ Isto.

²² Isto, 124.

²³ Isto, 126.

²⁴ Isto, 129.

²⁵ Branimir Donat, *O Miroslavu Krleži...*, 2002, 135.

²⁶ Isto, 135.



Prizori iz predstave *Michelangelo Buonarroti*, Kazališta lutaka Zadar, 2010. Prilagodba teksta i režija: Dražen Ferencina. U glavnim ulogama: Zlatko Košta (*Michelangelo Buonarroti*) i Pero Kvirgić (*Papa*).

rijalnim, s *dividendama*. Otuda naš kritik zapaža da autore u posljednje vrijeme (a imajmo na umu godinu objavljivanja predmetne knjižice: 1970! sve više zanima vanjskost, materijalno (parafrazirajući Krležu Donat spominje *nevine* koji su osuđeni na smrt i koji će *umrijeti za tuđe dividende*)²⁷, stvari izvan njih pa otuda proizlazi – zaključuje Donat – i postupno gašenje inicijalnog poticaja za pjesničkim dramskim tekstom.

* * *

Pjesničku dramu 20. stoljeća uobičajeno tumače kao odraz težnje njezina autora – koji su poslanjem najčešće bili i pjesnici i dramatici – obnoviti *dramsku umjetnost putem mnogo izravnijih oblika djelovanja i svjesnosti koji se u našem vremenu dovode u vezu s pjesništvom u najširem smislu te riječi*.²⁸

Istodobno postojanje dvojakosti, paradoks prirode i svrhe od teatra kakav je predložen u Krležinim prvim dramama: s jedne strane njihov simbolizam (koji, kako stoji u *mottu* iz Goethea – *nije za pozornicu*; metaforičnost, kozmopolitski duh i pjesničkost s jedne a s druge neodvojivost od stvarnosti, dapače vrlo materijalne, opipljive ekonomske zbilje u kojoj se (ne) proizvodi, zarađuje, devalvira, bankrotira – kao da su postale ponovno aktualne.

U listopadu 2010. održana je premijera Krležina *Michelangela Buonarrotija* u izvedbi Kazališta lutaka Zadar u kojoj je naslovnu ulogu Michelangela igrao Zlatko Košta a ulogu Pape Pero Kvirgić. To je na neki način ukazatelj na uvijek prisutne pokušaje ponovnoga uprizorenja jedne od Krležinih drama iz faze koje se on, *nota bene*, u svom glasovitom Osječkom predavanju iz 1928. odrekao, kao svojevrsnog *poroda od tmine*, zamjerajući im traženje dramske radnje u krivom smjeru – kvantitativnom. Čini se, međutim, da one ipak u dostatnoj mjeri korespondiraju i s vremenom kad su nastale, ali i s našim dobom, eto gotovo stoljeće nakon svoga nastanka: naime, *pjesničkost* toga dramskog tkiva živi i danas uprizorena na ovaj ili onaj način (tako je primjerice kazalište u Virovitici prije nekoliko godina uprizorilo *Golgotu*), što Donatovu knjižicu koja je ovdje bila predmetom uvida a koju je autor pisao za svojih razmjerno mladih dana – čini tim važnijom i poticajnijom.

²⁷ Branimir Donat, *Pjesnički teatar... 1970*, 125.

²⁸ Navedeno prema: Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija, Beograd 145.

BRANIMIR DONAT – KRITIČAR BEZ KLAPE I / ILI NJEGOVA POSLJEDNJA KNJIGA *OD SVJETLA SUFITA DO TAME PROPADALIŠTA*

Sve sam uvjereniji da su na mene djelovala zbivanja, knjige i ličnosti koje objektivno nisu imale u svojim rukama nikakve prerogative vlasti ili nekog službenog autoriteta.

Branimir Donat (1989: 45)

Bez sumnje, kao što stoji u *Krležijani* – Branimir Donat jedan je od naših najplodnijih kritičara, esejista i književnih povjesničara, i kako sve to stiže (odnosno – nažalost iz perspektive prošlosti, kako je sve to stizao), pridodajem radoznalost osobne perspektive, ostaje enigmom. Odnosno, ukratko: kako je navedeno na web-stranici Hrvatskoga društva pisaca – Donatova bibliografija članaka, eseja i studija najveća je u suvremenoj hrvatskoj književnosti.¹

Moram, čini se, uvodno pridodati i osobnu perspektivu koja mi je zasigurno omogućila da pišem o Donatovoj kritičarskoj poziciji: *gospodina* Donata, reklo bi se, slučajno sam upoznala (ako kategoriju *slučaja* uporabimo u svakodnevnom značenju riječi), a povezala nas je 2005. godine promocija knjige posvećene u cijelosti Krleži, kojega je sâm Donat jednom prigodom nazvao *posljednjim dobrim duhom, genijem domaćeg i domovinskog ognjišta* (Donat 1982). I tako nas je spojio književnik koji je meni osobno ideološki blizak, osobito što se tiče rane Krležine faze kada je zaista volio Stirnera i njegova Jedinog, a koji pak Donatu (i Stirner i Krleža) ideološki nije bio i nikako nije blizak.²

O VOLOVSKOJ IZDRŽLJIVOSTI I KONJU KOJI SE BIJESNO RITA, A PROTIV KENJKANJA PSIĆA

U kontekstu te začudne spisateljske plodnosti, spomenimo da je jednom prigodom B. Donat uporabio zoometaforu o tome kako posjeduje volovsku izdržljivost u pisanju (Donat 1989: 63), a o čemu svjedoče i njegove zaista brojne i tematski raznorodne knjige; njegova bibliografija u NSK-u svibnja 2011. godine broji ni više ni manje nego 276 knjiga i članaka gdje, istina, nisu zavedeni njegovi publicistički, žurnalistički članci.

¹ Nažalost, ovogodišnji se Krležini dani održavaju bez fizičke i duhovne prisutnosti i Nikole Batušića i Branimira Donata.

² Tako je 1991. godine B. Donat zaključio da je pristaša kršćanskoga socijalizma, što znači da ne odbacuje ideju samoupravljanja, ali je pritom kapitalistički orijentiran jer smatra da svatko mora biti plaćen za svoj rad (Donat 2004a, URL).

Pritom kao posljednja njegova knjiga³ ostaje knjiga *Od svjetla sufita do tame propadališta* – knjiga eseja o drami, dramskom stvaralaštvu uglavnom hrvatskih književnika i književnica, za koji sam napisala pogovor, predavši ga Branimiru Donatu 25. ožujka 2010. godine, nekoliko tjedana prije njegova silaska u životno propadalište.⁴ Nadalje, ovo prisjećanje na Donatovu kritičarsku poziciju možemo nadalje otvoriti još jednom zoometaforom, a koju je u pogovoru Donatovoj knjizi *Usavršavanje pogrešaka* (Zagreb 2006) zapisao Denis Kuljiš: naime, opisujući Donatov svestran novinarski, političkožurnalistički rad u “Globusu”, D. Kuljiš zapisuje kako je riječ o jedinstvenom novinaru koji se *bijesno rita u svom oboru, kao rasni trkači konj. /.../ Gdje je prošao, tu je trava još i narasla, ali cvijeće, mimoze, razne one fjojlice koje duševno nabraja Krleža u Baladama, nisu* (Kuljiš 2006: 509).

Uvodno bih istaknula da ono što me osobno privlači dramskostudijskim esejima sabranim u spomenutu (za sada) rukopisnu knjigu jest autorov odabir onih dramskih djela u kojima nema socijalnoga eskapizma, odnosno, kao što je B. Donat napisao u eseju *Raport iz Arkadije* sredinom šezdesetih godina da i bijeg od kritike društva predstavlja na određeni način kritički odnos spram takvog društva, a gore od bijega bez ikakve je sumnje ravnodušnost (Donat 1989: 50-51). Tako uvodni okvir članka *Kruženje dvadesetak nepoznatih rukopisa i o traumama pedesetih*, koji tematizira kazalište lutaka za odrasle Dunje Robić (pseudonim Mire Dupelj), B. Donat označava prilično traumatično, iznoseći kako je izlaganje bilo pripremljeno za Krležine dane održane u Osijeku 2001. godine, te zbog čega spomenuti članak nije objavljen u zborniku skupa, odnosno zbog čega je sâm povukao priopćenje. Pa, ako se prisjetimo prije spomenute florealne metafore Denisa Kuljiša o Donatovim polemičarskim intencijama kreativne zamisli, zasigurno u tom tekstu u kojemu piše o dvadesetak kratkih dramskih tekstova Dunje Robić pisanim za lutkarsko kazalište i ponekad za neku masku, i to za odrasle, što se tiče apostrofiranoga Donatova oponenta, *cvijeće, mimoze, razne one fjojlice koje duševno nabraja Krleža u Baladama* u Donatovu članku, kojim iz anonimnosti konačno izdvaja Dunju Robić, ne rastu.

Uvodno bi osim toga trebalo istaknuti i riječ-dvije o naslovu; naime, B. Donat naslovom je ove (za sada) rukopisne knjige označio prijelaz od kazališne rasvjete (*sufit – potkrovlje, tavan*), kojima su kazališne revije posebice blještavo osvijetljene, pa sve do propadališta kao oznake mističnih drama, prikazanja, gdje se gotovo uvijek ostvaruje duhovna transgresija u onostrano, alter ego/ego alter. Dakle, njegovim riječima – radi se o prijelazu od kazališta za publiku do duhovne publike. Pritom je zamjetno da upravo završni tekst *Srednjovjekovna folklorna drama i kazalište: odnos mističkog rituala žrtve i pučke teatralnosti* ove knjige autor po prvi puta objavljuje nakon što je tekst integralno objavljen u zborniku *Dani Hvarskog kazališta* 1985. godine.⁵ Osim toga, u spomenutom članku upućuje na činjenicu da osim malog izbora u I. knjizi kolekcije Pet stoljeća hrvatske književnosti (*Književnost srednjega vijeka*) nije tiskan ni jedan zbornik poslije onoga što ga je priredio (Slovenac) Matija Valjavec, objavljenoga iste (daleke) godine kad je rođen Krleža.⁶

³ Zasigurno je da je u rukopisu ostalo još nekoliko knjiga, o čemu može potvrditi supruga Branimira Donata Zorka Zane.

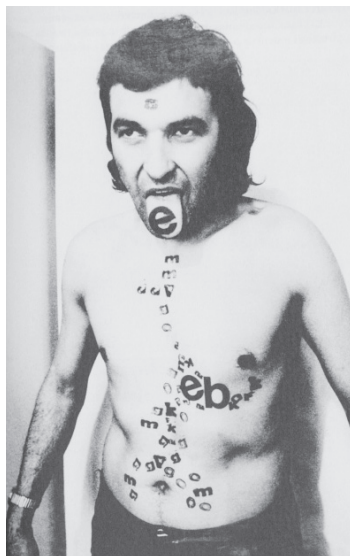
⁴ Velikim dijelom ovaj esej-nekrolog sadrži spomenuti predgovor.

⁵ Završnu poziciju navedenom članku autor je dodijelio u prvoj rukopisnoj varijanti.

⁶ Svi su članci, dakle, iz navedene rukopisne knjige prethodno objavljeni; ipak želja je bila samoga autora da oformi knjigu dramskostudijskih eseja, čime bi se mogao dobiti pregled njegovih dramskostudijskih razmatranja. Tako je npr. u knjizi *Središte na rubu*, Zagreb 2007, Branimir Donat objavio tri članka koja su se našla i u ovoj rukopisnoj knjizi dramskostudijskih eseja: *Ratno kazalište, Ciliga dramatičar – Fructus autumnales* kao i članak *Performans*

I ukratko vratimo se još na pseće metafore i zoo-poredbe. Tako u članku *Performans kao oblik komunikacije hrvatske dade i njenih inačica s javnošću*, koji je prvotno objavljen u *Danima Hvarškoga kazališta* 2004. godine, Donat za performans, odnosno provokativnu zenitističku večernju Ljubomira Micića, što ju je održao u Hrvatskom glazbenom zavodu, bilježi sljedeće: *Njegov strašni lavež bio je zapravo kenjkanje psića kojeg se nitko nije bojao niti ga je uvažavao*. Zanimljivo je da će jednako tako zoometaforu s psećom figurom, naravno, oprečne konotacije uporabiti Jurica Pavičić u prikazu Donatove knjige *Politika hrvatske književnosti i književnost hrvatske politike*, Zagreb 1998, odnosno, Pavičićevim zapažanjem: *Da autor ove knjige nije takav, ne bi ga, uostalom, toliko ljudi od moći u ovoj zemlji mrzilo kao psa*. Ili pak kao što je Igor Mandić u prikazu Donatove knjige *Osporeni govor ili egzotika svakodnevnoga* 1970. godine zapisao da je Donat *ružno pače naše kritike*, u smislu da tada, u to doba, 1970. godine, *već dvadesetak godina proizvodi kritičke radove svih vrsta (od bilješčica do studija), a tek je ove godine (1970.) dočekao da mu prva knjiga ugleda svjetlo dana* (Mandić 2004: 15). Godine 2004. Mandić navedenome komentaru o *ružnom pačetu naše kritike* nadopisuje kako se Donat razvio u *najsajjnijega labuda hrvatske književno-kritičko-povijesne analitike* (Mandić 2004: 16).⁷

U okviru navedenoga prisjećanja na Donatov članak o našim avangardnim performansima spomenula bih i izložbu *Branimir Donat i vizualna poezija* (Gliptoteka HAZU, 9-29. travnja



2011), koju su povodom obljetnice smrti Branimira Donata (5. rujna 1934 – 15. travnja 2010), inicirali njegova supruga Zorka Zane i Marinko Sudac, a koja predstavlja fundus vizualne poezije koji je pronađen u njegovoj ostavštini.⁸ Naime radi se o svojevrsnom *re-enactmentu*, rekonstrukciji izložbe pod nazivom *Vizualna i konkretna poezija – fenomen suvremene epohe komunikacija*, što ju je Donat priredio od 21. ožujka do 4. travnja 1969. godine u ondašnjoj Galeriji Centar, Zagreb, Gundulićeva 12. Tako Donat u svome članku *Vizualna poezija*, što je prvotno objavljen u “Telegramu” 1968. godine, ističe da upravo u “Zenitu” Ljubomira Micića možemo pronaći *mnoga svjedočanstva početaka hrvatske vizualne poezije* (Donat 2011: 37).

Attila Csernik, *Telopis*, 1975. (s izložbe *Branimir Donat i vizualna poezija*, Gliptoteka HAZU, 9–29. travanj 2011; vizualna poezija iz ostavštine Branimira Donata)⁹

kao oblik komunikacije hrvatske dade i njenih inačica s javnošću. Zanimljivo je pritom da je u prvoj verziji rukopisa autor *zaboravio* na vlastiti članak o Apollinaireovoj drami *Tiresijine sise*, što ju je objavio u knjizi *Kafka u “Procesu” i drugi eseji*, Novi Sad 1977.

⁷ Pored navedenih zoometafora i zooporedbi, zanimljive su jednako tako kritičarske metafore i poredbe o Donatovu kritičarskom radu koje asociraju na njegovu istraživačku srčanost; tako uredništvo *Frakture* za Donatovu knjige *Središte na rubu*, na njezinim koricama, ispisuju kako Donat *marom i entuzijazmom Indijane Jonesa razgrće velove tajni i zaborava s knjiga i ljudi koji bi bez njegova rada ostali nezamijećeni*. Sasvim točno.

⁸ Izložba je otvorena povodom obljetnice smrti Branimira Donata, a zasnovana je na ostavštini Branimira Donata i djelima vizualne i konkretne poezije iz Kolekcije Marinko Sudac (usp. “Fantom slobode”, broj 1, 2011). Navedeni je broj toga književnoga časopisa (nakladnik Durieux) strukturiran kao katalog spomenute izložbe.

⁹ Preuzeto iz “Fantoma slobode”, broj 1, 2011, str. 167.

O BEGOVIĆEVU SVADBENOM PROPELERU I KRLEŽI U ZATVORU

U razgovoru koji je 1989. godine s B. Donatom, i tada u građanskoj leptir-mašni, vodio Velimir Visković, Donat ističe kako je u osnovnoj (pučkoj) školi čitao panično brzo i mnogo, te kako je čitao sve do čega je došao, a u ruke su mu dolazile tada kao dječaku *neobične, prividno nekorisne knjige, sumnjivi autori i mnogo toga što nije bilo u skladu s našim uzrastom* (Donat 1989: 43).¹⁰ To panično čitanje nastavljeno je i u kasnijim godinama, a što je uostalom i vidljivo u ovoj knjizi koja sabire Donatove članke i eseje o hrvatskoj i svjetskoj dramskoj književnosti gdje se na istoj ravni vidi kritičareva zaokupljenost Apollinaireovom dramom *Tiresijine sise, dojke* ili pak *Tiresijina sisa* (1917), ovisno o prijevodu, kao i srednjovjekovnom folklornom dramom i kazalištem, gdje npr. spojnica tih dviju povijesnih točaka može biti Nikolaj Evreinov koji je uspio ostvariti scensku sintezu avangarde i crkvenih prikazanja i tako predočiti eshatologiju Oktobra. Uostalom, kao što je to sjajno 1917, odnosno 1918. Krleža uspio predočiti svojim razapetim Kolumbom (= Lenjinom ili možda ipak Trockim) na križnom jarbolu Santa Marije (= Lenjinove krstarice Aurore). Osim toga, nadalje u tom razgovoru s Viskovićem, B. Donat ističe kako je pripadao generaciji koja je i u sportu jednako kao i u politici iznad svega preferirala amaterizam, tj. zaljubljenički odnos spram svog izbora (Donat 1989: 43). Pritom B. Donat navodi kako ga je kazalište oduvijek privlačilo te zapisuje kako se rodio u kući šefa skladišta kulisa Hrvatskoga narodnog kazališta. I nadalje: *Kako je bilo čarobno sjediti u avionu Begovićeva Svadbenog leta. Čak se i propeler okretao!* (Donat 1989: 44). Sasvim je očito da je taj svadbeni propeler otvorio i zaljubljeništvo spram dramskoga teksta i kazališta, što je zasigurno B. Donat vrlo jasno pokazao interpretacijom Krležinih mladenačkih tekstova, što se ujedno smatra i Donatovom prvom dramskostudijskom knjigom. Osim toga, u jednom se razgovoru dotakao i subverzivnih elemenata svoje generacije pa se prisjetio kako je poslije izlaska benigne zbirke pjesama *Derdan* Josipa Stošića pjesniku preporučeno da se ispiše iz V. muške gimnazije “Bogdan Ogrizović”. Nadalje, Donat u tom istom razgovoru podsjeća da je u istoj gimnaziji pjesnik Tomislav Sabljak, gledajući kako stari dvokrilac (Bregaut) baca letke, s pozivom građanima na neki miting, i promatrajući kako šareni papiri lepršaju zrakom, njihove letačke akrobacije popratio komentaram: *Bacaju nam hranu iz neba!, i nabrzak dobio nogu iz već spomenute gimnazije* (usp. Donat 2006: 32-33).

Naravno u ovaj izbor nisu unijeti Donatovi članci o Krležinu teatru koje je objavio u knjizi *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb 1970, i koji su reizdani u knjizi *O Krleži, još i opet* Zagreb, 2002, koja zaokružuje Donatovo bavljenje Krležom. Podsjetimo da izvedbom *Kristofora Kolumba* 1955. godine u Beogradu započinje razdoblje u kojem se otkrivaju avangardističke vrednote u ranim Krležinim dramskim tekstovima, što će klimaks imati u 70-im godinama, a čemu je pridonio upravo Branimir Donat svojom knjigom o mladenačkim Krležinim dramama (usp. *Krležijana* 1: 166-167),¹¹ koju je počeo pisati u Okružnom zatvoru na Zrinjercu, kao i *Kraljevo* u režiji Dina Radojevića te iste – 1970. godine. Uostalom, vrlo se rado prisjećam da je jednom prigodom Donat izjavio: *Ja sam krležijanac iz onog razdoblja*

¹⁰ Tako će u razgovoru za “Književnu republiku” za sebe autoironično reći da je *znatiželjna baba* (Donat 2004: 54) i nadalje: *Ja imam jedan užasan problem: najviše pamtim ono što mi ne treba. Literatura je i bizarnost, a bavljenje literaturom je isto bizarnost* (Donat 2004: 59).

¹¹ Članak u *Krležijani* o B. Donatu napisao je Velimir Visković.

kad Krleža nije bio ničija ikona osim ljubitelja književnosti (Donat 2004a, URL).¹² I nadalje zoometaforom o krležijanskoj opici koja nema kristalnu kičmu k'o britva poput Kranjčevićeva psa lualice:

Krležu su poslije zloupotrijebili, a njemu je nedostajalo građanske hrabrosti da javno kaže: "Možda trebate majmuna, ali ja to neću biti". (Donat 2004a, URL).

Pritom, ono što me oduševljava u njegovu radu jest činjenica da je uvijek reagirao na laži, obmane i dogme u ime društvene i političke higijene (Donat 1990: 229) kada bi se napadao netko tko nije mogao reagirati na kritičarske obmane, iluzije i privide, kao u slučaju Krleža – Kopinič 1988. godine kada je mrtvog Krležu drug Josip Kopinič bezočno napao u "Dugi", i to u vezi epizode Krležina odbijanja odlaska u partizane (Donat 1990: 231). I pritom Donat detaljno navodi podatke o tome kako je poznato da je glumac Cilić dolazio u nekoliko navrata Krleži s porukom da ga čekaju u šumi, što se Krleži činilo provokacijom i napokon ga je otjerao s tim porukama (Donat 1990: 232). Kopinič je navedeno odbijanje protumačio da je Krleža bio kukavica i jer je *Bela (ili kako je naš Minhauzen naziva intimno Belica) voljela plesati pred Poglavnikom* (Donat 1990: 231).¹³

Iako je, dakle, napisao zasebnu knjigu o Krležinim dramama, i to kao krležijanac, a pritom često dodaje u literarnom, a ne ideološkom smislu (Donat 1989: 54), ipak se i u ovoj najnovijoj knjizi B. Donata kao provodna nit pojavljuje Krleža: pa tako npr. kad Donat piše o Habedušu (istaknimo da je Donat priredio za tisak zapise Rudolfa Habeduša Katedralisa pod nazivom *Šetnje Gornjim gradom i starim Zagrebom*, Zagreb, 1997), spominje dakako i Krležu. Odnosno, što se tiče Habedušova scenskoga repertoara, Donat koncizno zapisuje da pripada trima tematskim krugovima, i pritom u treći tematski krug, po Donatu najbolji, ulazi, kako ističe, krležijanski tematski obojena drama *Gornji grad* 1936. Nadalje Donat upućuje i na Habeduševu dramu *Dora Rubido* (tiskana 1944), a koja, prema njegovim procjenama, objedinjuje iskustva K. Š. Gjalskog i pokazuje koliko je tematika Krležinih *Zastava* bila za Hrvatsku dio političkoga života. Tako Donat često otvara komparativne poveznice u kojima se kao značajna strana usporedbe očituje upravo Krleža. Navedimo stoga još jedan primjer: kada piše o Nikoli Šopu, zamjećuje poveznicu s Krležinom dramaturgijom, što zasigurno u kontekstu Šopove poetike izgleda strano, a ipak, zapisuje nadalje B. Donat, *zar uvod u drugi dio Bosanske trilogije nazvan Kroz vrevu stećaka ne započinje na neki način slično kao i Aretej, Krležina posljednja drama o rajskoj ptici: u rimskim katakombama, s turistima čija radoznalost prekapa po kostima prošlosti*.¹⁴

Ono što me osobno osvaja u Donatovu stilu autobiografska je pozicija iz koje ponekad kreće u interpretaciju pojedinih dramskih tekstova, pa tako npr. saznajemo da je Genu Senečića vidio prvi put 1950. godine, i to na bazenu zagrebačkoga plivačkog kluba Mladost. Naime

¹² Odnosno, kao što je u razgovoru s Velimirom Viskovićem B. Donat istaknuo da je krležijanac u literarnom, a ne u ideološkom smislu te da u tome smislu, primjerice, nije mogao prihvatiti est / etiku barbarogenija Ljubomira Micića, a koju je 1989. godine, u trenutku vođenja razgovora, prepoznao u ideologiji i praksi mitingašenja (Donat 1989: 54). Koliko i danas Micić izaziva ideološke kontraverze pokazuje nedavni slučaj kada je Boris Tadić u Vukovaru Ivi Josipoviću darovao upravo reprint "Zenita" (Jajčinović 2011: 22-24). Urednice fototipskoga izdanja su Vida / Vidosava Golubović i Irina Subotić.

¹³ U niveliranju Kopiničevih stavova Donatova kritička retoričnost upravo osvaja; pogledajmo samo završnu verziju Donatova odgovara Josipu Kopiniču: *Kako smo čuli od zlatoustog Kopiniča, Krleža nije dobio mirisnu žlajfu (sapun), ali zato vjerujemo da će se Kopinič, kako to Dante kazuje, kupati u vreloj žvepli (sumporu), toj posljednjoj kupki velikih lažljivaca. Na kraju: otkucajmo S-O-S zdravom razumu* (Donat 1990: 232).

¹⁴ Donatovo asocijativno vraćanje na Krležu zamjetno je npr. i u razgovoru s Velimirom Viskovićem (Donat 1989).

podatak je zanimljiv jer je i sâm Donat bio aktivan plivač i priznati sportaš ovoga kluba.¹⁵ Nadalje kad piše o lutkarskom kazalištu za odrasle Dunje Robić, ulazi u simpatičnu digresiju, i vrlo bitnu, kad spominje kako je kao učenik prvog ili drugog razreda Druge klasične gimnazije imao sreću vidjeti jedan od prvih javnih nastupa Družine mladih te kako mu je u sjećanju ostala montažna pozornica kao i njihov entuzijazam, a igralo se, kako nadalje Donat pripovijeda, u kapeli Prve realne gimnazije – danas najvećoj dvorani na drugom katu današnjeg Muzeja Mimara. I nadalje, ono što isto tako osvaja u Donatovoj kritici jest da ustrajno odustaje od metajezika, odnosno kako kaže da je za njega idealna ona književna kritika koja bi bila uvjerljiva a da se pritom ne koristi metajezikom različitih znanosti: *Pomagala su nužna, ali čim možete, odbacite štake; probajte hodati samostalno* (Donat 1989: 62).

Osim toga neka Donatova zamjećivanja djeluju kao aforizmi, i to toliko sintetički da osvajaju prožimanjem sličnosti i razlika kao npr. kad u članku o srednjovjekovnoj folklornoj drami i kazalištu uspoređuje grčku tragediju sa srednjovjekovnim prikazanjima, znalački će pronicljivo zamijetiti: *Za razliku od grčke tragedije u prikazanjima se junaci ne upućuju u tajne svoje sudbine, u njih je upućeno gledalište.*

Neke članke kao npr. *Ratno kazalište* zaokružuje performativnim pozivom čitateljima da kako je malo dokumenta o prosvjetničkoj bojni, ako znaju za neke zanimljive pojedinosti iz njezine povijesti ili ako posjeduju neke dokumente o njezinim članovima, neka to jave autoru članka. Osim toga, ponekad, kao u slučaju ekspresionističkih drama Tomislava Prpića, kojega je naš autor i osobno poznao, B. Donat nudi i redateljska rješenja te za dramu *Kristuš na cesti* završno u svome članku navodi kako bi se određeni stihovi u toj drami mogli redateljski oblikovati u song.

EIFFELOV ARHETIP I PARIŠKI LUĐACI

Prema etičkoj poziciji B. Donata – njegovu osjećaju za nedovoljno priznate književnike kao i principijelna negacija svega onoga što je prenapuhano poput književnoga buhtla u okviru kompromisa i ugađanja književnoj čaršiji, a kako je to zamijetio Saša Vereš povodom Donatove knjige *Drukčije*, Zagreb 1990, knjiga *Od (svjetla) sufitu do (tame) propadališta* zaustavlja se i na nekim zaista zaboravljenim dramama – kao npr. dramama Antuna Bonifačića i Ante Cilige, koje je, ponovimo, autor ove knjige uključio i u knjigu *Središte na rubu*, Zagreb 2007.¹⁶ Tako B. Donat pokazuje kako se tema rušenja Eiffelova tornja u hrvatskoj dramskoj književnosti pojavljuje 1923. kada je Antun Bonifačić objavio, kako nadalje bilježi Donat, do sada nigdje zabilježeni dramolet, odnosno dramsku sliku u jednom činu pod naslovom *Rušenje Eiffelovog tornja* “Mlada Jugoslavija”, 1923, 1. Samo istraživanje toga dramoleta B. Donat je najavio u članku *Nepoznata futuristička epizoda hrvatske dramaturgije* u spomenutoj knjizi *Središte na rubu*, gdje zapisuje kako Bonifačić, doduše, nigdje ne spominje Marinettija, ali je značenje njegova dramoleta bez rezerve avangardno. Podsjetila bih kako je Krleža u *Davnim danima*, pod datumom 21. II. 1917, *o ponoći na Prilazu 13*, dakle, šest godina prije Bonifačića (ako navedeni datum promatramo kao konačnu redakciju dnevničko-memoarskoga zapisa), pridao

¹⁵ Tako dolazi i do podatka da je i Miroslav Krleža bio odličan plivač te kako je pobijedio na jednom natjecanju 1910. godine, kako je izvijestio “Obzor” (br. 235, 30. kolovoza 1910) o prvom javnom nastupu zagrebačkoga plivačkog kluba (usp. Donat 1982: 172).

¹⁶ Određenije, članak o Antunu Bonifačiću iz Donatove rukopisne knjige *Od svjetla sufitu do tame propadališta* nije objavljen u integralnoj verziji u knjizi *Središte na rubu* (usp. Donat 2007: 379).

parodijsku *bliskost* između monumentalne mistifikacije Meštrovićeva *Vidovdanskoga hrama* i orfičko-sintetičkog kubizma Delaunayeva *Eiffelova tornja*, tako da je tema rušenja Eiffelova tornja u hrvatskoj dramskoj književnosti tih godina očito jedan od arhetipa duha epohe.

Posebno bih izdvojila kao zanimljivo poglavlje *s ruba* o još jednom dramatičaru – Anti Ciligi, točnije njegovoj drami *Luđaci iz Pariza*, koja za sada nije prevedena na hrvatski, gdje Donat pokazuje kako ta drama lijevih ideja, kao svojevrсни ideološki lajtmotiv provlači šezdesetomu. Ipak, Donat ističe kako to nije drama o studentskom revoltu, nego priča o tome kako žar permanentne revolucije neprestano tinja, ali da požari koji povremeno negdje i izbiju nisu ono što se misli da jesu, nego su najčešće strogo kontrolirani oblik političke manipulacije koju vodi država i njezine tajne službe. I nadalje zaključuje kako se Ciligina drama *Luđaci iz Pariza* može tipološki smjestiti u suvremenu hrvatsku dramsku književnost u onaj isti *fajl* u kojem se već nalaze *Aiataia* Radovana Ivšića i *Bard* Antuna Šoljana. Dakle, što još čekamo? Izdavači, prevedite je; kazalištarci – izvedite je. Tako kada piše o Pavlovićevoj poetskoj opereti *Pas Fidelio* 1954, sudbinu Dunje Robić kao i sudbinu Bore Pavlovića B. Donat odredit će zoometaforom pseče sudbine, i pritom napominje kako *Pas Fidelio* već godinama čami u broširanim koricama umjesto da se nastani u nekom kazalištu lutaka. Nadalje što se tiče ovdje već spomenute neoavangardne i postavangardne drame, Donat u ovu knjigu uključuje svoje tekstove iz predgovora knjigama o Radovanu Ivšiću i Ivanu Slamnigu koje je, kao što je dobro poznato, uredio za kolekciju Pet stoljeća hrvatske književnosti.

POVIJESNI RE-ENACTMENT ZAUZIMANJE ZIMSKOG DVORCA

Što se avangardne drame tiče, Donat nam ovdje donosi svoj članak o Apollinaireovoj drami *Tiresijine sise* 1917, kao što nam pored sovjetske avangarde donosi i članak o performansu kao obliku komunikacije hrvatske dade, što je prethodno objavljen u autorovoj knjizi *Središte na rubu*, Zagreb 2007. Naime, u tom se tekstu Donat zadržava na teorijskim performansima (usp. Marjanić 2007: 32-33), zenitističkim večernjama Marijana Mikca na kojima je posjetitelje obavještavao o “Zenitu” i problemima modernističke umjetnosti, a usput je na tim večernjama, matinejama i poslijepodnevnim *happeninzima* s psovanjem publike Mikac prodavao zenitističke publikacije i Micićeve knjige.

Dakle, u članku o avangardnom performansu, Donat među ostalim spominje i pisma Marijana Mikca upućena Ljubomiru Miciću u kojima opisuje svoje zenitističke večernje koje je održavao u Sisku, Petrinji, Glini i Vrginmostu (usp. Donat 2006: 32-33). Pritom Donat strategijom znanstvene zahvalnosti ističe da u vezi Mikca kao *comisvoyagera* zenitizma i njegovih pisama mora zahvaliti grupi istraživačica (Vida/Vidosava Golubović i Irina Subotić, koje su ovdje već spomenute) i istraživača iz beogradskog Instituta za književnost koji su ih objavili u *Ljetopisu Srpskog kulturnog društva Prosvjeta* (u Zagrebu). Međutim pritom ipak pridodaje:

Njihov interes nije isključivo literarne naravi; naime, oni se upinju (s dosta uspjeha) da časopis Zenit prikažu kao čedo srpske književnosti, iako je pokrenut u Zagrebu. Mikac nije veliki stvaralac, ali je vrlo značajan promotor mnogih književnih inovacija. Nažalost, Mikca gotovo nema u povijestima hrvatske književnosti, niti se nitko od mladih znanstvenika (nisu novaci, bilo bi bolje da su vrijedni “šegrti”) bavi ozbiljnim fenomenom hrvatske avangarde. (Donat 2006: 32-33).

Ovdje bih se svakako još zadržala i na Donatovu zanimanju za performans. Naime pored poznate i otužne priče kako je početkom druge godine studija bio uhapšen zbog navodne

povezanosti s uhićenom studentskom grupom koja je bila izravno vezana s Jakšom Kušanom, te je završio na Udbi, postoji i priča o tome da je u gimnazijskim danima Branimir Donat izvodio performanse. Navedeno mi je ispričao Tomislav Gotovac (Antonio G. Lauer). Prenosim doslovno:

Godine 1954. išli smo na gimnazijsko studijsko putovanje s profesorima povijesti i zemljopisa u Hercegovinu i Dubrovnik. U Mostaru spavali smo u đaćkom domu. I tamo je netko priredio zabavu s čagom. U jednom od razreda jedan od glavnih bio je Tvrtko Zane, danas Branimir Donat. On je, recimo, radio performanse na Popovu Polju gdje je za novce gutao dlakave gusjenice. Grozno. Pričao nam je kako je papao gliste u školi koje su učenici donosili za prirodopis a gutao ih je za okladu. Mi smo skoro bljuvali. (Gotovac 2002: 6-7)¹⁷

Zanimljivo je upravo da se njih dvojica i kasnije susreću: naime, Tom Gotovac je bio polaznik literarne sekcije V. muške gimnazije “Bogdan Ogrizović” u Zagrebu koju je vodio Branimir Donat.

U prije navedenom razgovoru, jedan od najduhovitijih i najrelevantnijih performansa Branimir Donat je odabrao *onaj* izveden na ondašnjem Trgu Republike, koji je šezdesetih godina zapušten i bez ikakvih sadržaja *otaljavao svoje dane u ponižavajućoj funkciji parkirališta za aute*. I nadalje Donatovim prisjećanjem o tom perforamsnu:

Površina Trga bila je pedantno išpaltana bijelim crtama koje su označavale mjesto gdje se može ostaviti auto. Kako bi se pokazalo da smo krenuli u svijetlu budućnost i industrijalizaciju, Zagreb parking ili nešto sličnog imena tamo je instaliralo parkirne satove. Upozoravam da nisam siguran da je ovo o čemu ću reći nekoliko riječi doista uradio Tomislav Durbešić, ali kao što se ni u narodnoj pjesmi ne zna tko je autor, slično je i u ovom performansu. Uspjelo i dobro postaje bezimena narodna tvorevina. Iskoristivši pravo da na određeno vrijeme legitimno zakupi javnu površinu, i to u najstrožem središtu grada, danas anonimni performer u parkirni sat ubacio je kovanicu i tako je na sat-dva postao korisnikom, omeđenog pravokutnika. Umjetnik duhovitom epatiranju parkirao je samog sebe. Legao je na tlo i odlučio mirno usnuti san čovjeka koji po svaku cijenu (u ovom slučaju vrlo malu) izaziva društvo. Ideja je bila sjajna: on je ležao odjeven, ali je zato ogolio upravu jednog grada koja nije znala što da uradi sama sa sobom i svojim najljepšim trgom. (Donat 2006: 32-33)¹⁸

Završno što se tiče Donatovih istraživanja avangarde napomenula bih da je jedino upravo on kao književni povjesničar iz naše sredine koji je sustavno istraživao avangardna kretanja spomenut u zborniku *Impossible Histories* (ur. Dubravka Djurić i Miško Šuvaković) (usp. *Impossible Histories* 2003: XV).

Tako su neka poglavlja u ovoj knjizi, kao što smo već pripomenuli, uvrštena iz njegovih prethodnih monografija – kao što su npr. dva poglavlja o Donadiniju preuzeta iz Donatove

¹⁷ Naime, na toj *mostarskoj čagi* Tom Gotovac izveo je svoj prvi performans *Pidžama + četkica za zube*, ili njegovim riječima: *Na mostarskoj čagi svi su imali odijela, a ja sam obukao košulju a na košulju pidžamu koja je izgledala poput kažnjeničkog odijela, i u gornji džep pidžame stavio sam četkicu za zube. Tako sam sišao na čagu. Napravio sam suptilni performans i njega smatram početkom svog umjetničkog djelovanja kao performer a obzirom da je riječ o umjetničkoj intenciji koja ih je trebala unerediti. To je moja prva umjetnička akcija i performans, moj početak, moj D Day. (Gotovac 2002: 6-7)*

¹⁸ Tom je prigodom Donat upravo kao zanimljive izvedbene aspekte izdvojio nekoliko pokušaja javnog čitanja književnih djela, festival što ga organizira Hrvatski centar PEN-a, kao što je i FAK pokušao književnost vratiti uporabnim formama i da se predstavi na forumu, što je Donat prepoznao kao pokušaj izvedbe književnosti.

monografije *Ulderiko Donadini*. Osim toga, u ovu su knjigu ušla i poglavlja iz *Sovjetske kazališne avangarde*, Zagreb 1985, do danas jedine knjige na tu veliku temu objavljene kod nas. Tako npr. u tim člancima o sovjetskoj kazališnoj avangardi B. Donat piše i o povijesnim re-enactmentima (ili kako ih Donat naziva – *reprintevi*) koji su se odvili u sklopu Oktobarske revolucije. Pritom u okviru panteatralizacije koja je nakon Oktobra dobila značajnu ne samo kazališnu nego i društvenu ulogu kao povijesni re-enactment izvodi se *Zauzimanje Zimskog dvorca*. Naime, za tu je povijesnu rekonstrukciju u kojoj je sudjelovalo 6 tisuća izvođača zaslužan, kako saznajemo iz Donatova članka o srednjovjekovnoj folklornoj drami i kazalištu, ovdje već spomenuti Nikolaj Evreinov. Nadalje Donat navodi i slijed povijesnih re-enactmenta kako je poslije *Osvajanja Zimskog dvorca* 7. srpnja 1920. na Trgu Urickog u Petrogradu, novom scenom postao Kronštadt – pomorska tvrđava nedaleko Petrograda gdje su vojnici i mornari ponovo uvježbavali ustanak. Odnosno, Donatovim riječima: *Danas se zna da su u tome glavnu riječ vodili anarhisti (dojučerašnji saveznici), no pojedinci su ognjem i mačem dokazivali da su tu umiješani prsti inozemstva i bijelih, premda povijesni podaci kazuju da se mornari nisu nikada dali potkupiti još od vremena Potemkina, Aurore pa sve do Kronštadta.*

Pritom u strasti pisanja te sovjetske kazališne avangarde autor zapisuje i ponešto iz avangardnog svagdana. Tako kad opisuje *Pobjedu nad Suncem*, futurističku operu Mihajla Matjušina, autora glazbe, libretista Alekseja Kručoniha i Velimira Hljebnikova koji je sročio *Prolog*, navodi kako su komad izvodili članovi Saveza mladeži, u pripremama za osnivanje kazališta Budetljenin (Budućnik). Inače, kako doznajemo, sve je počelo, kako bilježi Donat u svom *a-što-je-dalje-bilo* napeto narativnom stilu, skupom u Usikirku gdje su se našli Kručonihi, Maljevič i Matjušin, a *Hljebnikov nije stigao jer je na kupanju u Astrahanu izgubio novčanik pa je ostao bez novca.*

U okviru navedenoga B. Donat ističe da iako su povjesničari dadaističkoga pokreta spominjali da su Lenjin i još neki ruski politički izbjeglice posjećivali Cabaret Voltaire, nigdje se ne vidi da je vođa Oktobra imao i ovakvo iskustvo, što uostalom potvrđuje i njegov kritički stav prema Majakovskom. Naime Majakovski poslije smrti postaje pjesnikom revolucije (revolucionarna *živa mrtvost*), i to ponajviše zbog toga jer je to umnogome politički odgovaralo Staljinu.

Inače, spomenutim povijesnim *re-enactmentima* može se prispodobiti, čini se, i slučaj koji Donat zapisuje u članku o dadaističkom performansu gdje bilježi kako su neodadaisti i njihovi adeпти devedesetih godina prošloga stoljeća, u autentičnom prostoru negdašnjega Cabareta Voltaire *reprizirali* dadaistički performans iz 1916. godine, i pritom zaključuje: *Dada je u tih sedamdesetak prohujalih godina postala od nečeg zaokupljenog ničim književnost, povijest, ali zacijelo i turistička atrakcija!*

FINA BUHTL SVAŠTARA

Završno, navedena se knjiga može promatrati kao buhtl svaštara iz dramske književnosti, u nimalo pogrđnom smislu riječi s obzirom da su svaštaraice zbog svoje žanrovske hibridnosti izuzetno dragocjene bilježnice u kojima, barem ja, još uvijek, bez obzira na kompjutorske fajlove, čuvam podatke odgledanih kazališnih predstava kao i odličnih recepata za kolače. Naime, ta Donatova dramska svaštaraica pokazuje kako ga podjednako zanima i dadaistički performans i Apollinaireove *Tiresijine sise*, ali i povijesni korijeni Šopove *Bosanske trilogije*, gdje se pišući o toj temi, autor čak zanio i želio je, po svaku cijenu (toliko koliko poznajem

gospodina Donata, znam da nije odustao dok potraga nije uspješno okončana) saznati podrijetlo i svekolika značenja fraze *I Bosna šaptom pade*, dakle ono o čemu u Šopa *pivaju pijetli*, a svi *insani šute*. I kako nadalje bilježi o toj potrazi za značenjem spomenutoga frazema: *Nisam krenuo u anketu "orozova"; obraćao sam se učenim "insanima" uglednim piscima, znalcima povijesti Herceg Bosne*. I tako ga je Josip Pavić u toj potrazi za frazetinom *I Bosna šaptom pade* uputio, eto, na Držićeva *Dunda Maroja*.

Osim toga, Donata uz dadaistički performans jednako tako zanima i mit Rakovice u hrvatskoj dramskoj književnosti (Milutin Cihlar Nehajev, August Cesarec i Dubravko Horvatić), propagandno kazalište domobranske mladeži (članak *Ratno kazalište*), kao što ga zanima i postmoderna Ive Brešana. Naime za Brešana Donat u članku *Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami*, u kojemu se zaustavlja na *Filoktetu* Pava Marinkovića (*Filip Oktet i drugi šaljivi komadi*, Zagreb 1990), ističe kako se radi u prvom redu o poslijeratnom hrvatskom dramatičaru koji je uspostavio totalnu vladavinu dramskog rukopisa u svom djelu kao i da prvi nedvosmisleni i neprikriveni *remake* i uvod u hrvatsko-dramsku postmodernu čini Brešanova *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, a nikako ne varijacije na antičke teme Drage Ivaniševića i Marijana Matkovića. Zamjetljivo je da Donat u toj svojoj hibridnoj svaštarići ne spominje Marinkovićevu *Gloriju*, jer koliko se sjećam – na jednim je Krležinim danima vrlo izričito B. Donat, *gospodin* s leptir mašnom, izjavio kako je riječ o propagandnom djelu s jednostavnom crvenom parolom o crkvi kao cirkusu, hm, što je i danas itekako očito s obzirom na spregu dušebrižničke vodice i kaptolskoga, napisao bi Krleža, *cukervaserskoga* kapitala.

Tako i u ovoj knjizi Donat pokazuje ono što je naglasio u spomenutom razgovoru s Velimirom Viskovićem da vjeruje da u redovima *sveučilišne kritike* ima suviše *odlikaša*, što znači da su suviše striktno čitali ono što im se nametalo kao obveza. Dakle nisu imali priliku otkriti ludizam nekorisnog, pa i – dodaje Donat – *štetnog* čitanja (Donat 1989: 59).

KRITIČARSKA ŽIVOST ILI “NA IZLETE AUTOMOBILOM ODLAZIM SA SUPRUGOM”

Sve u svemu, radi se o kritičarskoj živosti, *poučku o marljivosti* (Prosperov Novak 2004: 223-225), koja je jednako tako mogla strastveno pisati i sakupljati podatke za antologiju hrvatske fantastične proze, dadaističke poezije i sovjetske kazališne avangarde kao i napisati *Crni dossier: O zabranama u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1992 – knjigu sudskih i srodnih dokumenata o političkim zabranama djela hrvatske književnosti u razdoblju samoupravljačkoga socijalizma; nadalje *Društvo žrtvovanih hrvatskih pjesnika*, Zagreb 1995, koja govori o žrtvama toga istog režima (na razumijem zašto se u kritičarskim osvrtima na tu Donatovu knjigu provlači fraza *komunistički režim*, kad je riječ o oksimoronu koji nikada nije ozbiljen) i o piscima iz NDH, kao što je uostalom, dodajmo nadalje, u Nakladnom zavodu Matice hrvatske Donat potpisao prvo izdanje *Bespuća povijesne zbiljnosti* Franje Tuđmana (usp. Visković 2010: 3).

To je upravo – čini se – ona pozicija koja je B. Donatu dodijeljena u emisiji TV dvoboja siječnja 2007. godine kada je problematizirao pitanje o tome zašto je Krleža nakon 1945. šutio (kad su uostalom svi šutjeli) gdje (dakle, u TV dvoboju) se B. Donat našao na *desnoj* strani dvoboja ili kao što je sâm ironično naglasio kako je usprkos tome i srećom što nije *podvojena ličnost*, ovdje ipak stavljen u podvojenju situaciju s obzirom na to da bi Krležu trebao napadati. O jednoj je takvoj šutnji Donat progovorio u svome članku *Kruženje dvadesetak nepoznatih*

rukopisa i o traumama pedesetih, a koja se danas, zanimljivo, ne proziva, već uvijek kad nekoga treba prozvati, onda se najlakše dohvatiti pre/minuloga Krleže.

Izvlačeći tako iz zaborava neke naše dramske pisce, spisateljice kao i pojedine dramske tekstove, B. Donat ovom knjigom dramskostudijskih eseja kao da traži Krležinu strategiju prevrednovanja svih vrijednosti gdje bi iz zaborava konačno scenski oživjele neke u potpunosti zaboravljene drame, dramoleti kao npr. spomenuta Pavlovićeva poetska opereta *Pas Fidelio* ili pak Ciligini *Ludaci iz Pariza*.

Osim toga, i ova knjiga svjedoči o tome kako je Donat zadržao poziciju nezavisnog kritičara, odnosno kao što je izjavio u jednom razgovoru:

Nisam nikad pripadao nikakvim klanovima, ali nisam ni usamljen. Ni s kim ne pijem niti kartam, a na izlete automobilom odlazim sa suprugom. Ne ponašam se u skladu s pravilima klape; to često može biti mana, ali ja nisam takav. Nikada se nisam ni s kim slizao jer, da jesam, trebao sam se nekome drugome zamjeriti. (Donat 2004a, URL)

I to je zaista tako... Slika o maniji gospodina Donata: gospodin B. D. u svome sobičku s najmanje tisuću knjiga u Deželićevoj s pogledom / prozorom u dvorište (kao i u istoimenu Hitchcockovu filmu), iz kojega su – kako sam dolazila (obično jednom, dva puta godišnje) iz godine u godinu – izvlačeni dijelovi pokušava (pa čak, čini mi se, i masažna fotelja) – samo kako bi se uvukle i negdje već smjestile, ugurale, stisnule novokupljene knjige.¹⁹ *I sve ih je više, sve ih je više...* naravno (*smiješak*) bez harmsovskoga završetka, svršetka, konca, kraja, the enda. Odnosno, riječima Branimira Donata: *Imam hiljadu želja i jednu namjeru: pisati do posljednjeg daha* (Donat 2004: 63).²⁰

¹⁹ U nekrologu Branimiru Donatu Tonko Maroević ističe kako je zaista šteta što se Branimir Donat nije odlučio na oblikovanje vlastitoga memoarsko-autobiografskoga književnoga portreta (Maroević 2010: 7). Koliko se sjećam iz jednoga razgovora s B. Donatom, a povodom rukopisne knjige dramskostudijskih eseja, izjavio je kako bi želio pripremiti knjigu svojih razgovora (npr. od onoga koji je s njim vodio Velimir Visković u "Republici" 1989. godine pa sve do raznorodnih novinskih formata razgovora npr. u "Nacionalu", "Zarezu" itd.).

²⁰ O namjeri osnivanja svojevrsnoga alternativnoga instituta proučavanje hrvatske književnosti usp. Donat 2004:63. Nije, dakle, slučajno što Velimir Visković nekrolog završava upravo posvetom Branimiru Donatu kao alternativnom institutu (Visković 2010: 5).

LITERATURA

- Donat, Branimir. 1982. *Recenzija, quasi una fantasia*. "Gordogan", 12:166-172.
- Donat, Branimir. 1989. *Kritika i povijesno razumijevanje* (Razgovarao Velimir Visković). "Republika", 9-10: 41-63.
- Donat, Branimir. 1990. *Drukčije. Eseji i feljtoni*. Znanje, Zagreb.
- Donat, Branimir. 2004. *Razgovor*. (Razgovarala Jozefina Dautbegović). "Književna republika", 11-12: 49-65.
- Donat, Branimir. 2004a. *Branimir Donat, pola stoljeća rada svestranog književnog diva*. (Razgovarala Nina Ožegović). "Nacional", broj 471, URL: (<http://www.nacional.hr/clanak/14018/branimir-donat-pola-stoljeca-rada-svestranog-književnog-diva>).
- Donat, Branimir. 2006. *O Kastorima, performerima i zenitističkim večernjama*. (Razgovarala Suzana Marjanić), "Zarez", broj 172, 26. siječnja 2006, str. 32-33.
- Donat, Branimir. 2011. *Vizualna poezija*. "Fantom slobode", 1: 35-38.
- Gotovac, Tomislav. 2002. *Performer protiv globalne režije*. (Razgovarala Suzana Marjanić). "Zarez", 83, 20. lipnja 2002, str. 6-7.
- Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (ur. Dubravka Djurić i Miško Šuvaković). 2003. Cambridge, Massachusetts, London, England – The TIM Press.
- Jajčinović, Milan. 2011. *Barbarogenij preplivao Dunav i u ratu i u miru*. "Obzor – Večernji list", 28. svibnja 2011, br. 397, str. 22-24.
- Krležijana I A-LJ*. 1993. (gl. urednik Velimir Visković). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Kuljiš, Denis. 2006. "Pogovor". U: Donat, Branimir. 2006. *Usavršavanje pogrešaka. Izbor kolumni "Kultura – nekultura" tiskanih u tjedniku "Globus"*. Dora Krupićeva, Zagreb, str. 505-512.
- Mandić, Igor. 2004. *Fatalno jukstaponiranje*. "Književna republika" 11-12:13-23.
- Marjanić, Suzana. 2007. *Dečki, najbolje da bežite!*, "Zarez", broj 203, 5. travnja 2007, str. 32-33.
- Prosperov Novak, Slobodan. 2004. *Povijest hrvatske književnosti. Svezak 3. Sjećanje na dobro i zlo*. Marjan tisak, Split.
- Visković, Velimir. 2010. *Branimir Donat – dobri duh našeg uredništva*. "Književna republika", 4-6:3-5.

DOPRINOS NIKOLE BATUŠIĆA RAZVOJU NOVE PERCEPCIJE U SAGLEDAVANJU DRAMSKOG DJELA JAKETE PALMOTIĆA DIONORIĆA

U svojoj knjizi *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978. Nikola Batušić je preko povijesnoteatrološke analize dubrovačke drame i melodrame 17. stoljeća napravio značajan pomak u percepcijskom i teatrološkom pristupu brojnim djelima i autorima navedenog perioda, a među njima i dramskom radu dubrovačkog diplomata, epičara i dramatičara Jakete Palmotića Dionorića (? – 1680).

U očima filološke recepcije djelo Jakete Palmotića Dionorića imalo je vrlo raznoliku književnu sudbinu, koja se kretala u rasponu od glorifikacije pa do minorizacije i obnovljene revalorizacije, od potpuno neutemeljenih opisa u kojima se njegovo djelo evidentno nije pročitalo, pa do pomaka prema sustavnijim analizama njegova najčešće epskog,¹ a u manjoj mjeri dramskog² stvaranja. Domaća književna historiografija pomalo je zapostavljala neoantičku tragediju i melodramu kao neautohton žanr i sadržaj, pa se možda zbog tog razloga dugi period nije niti upuštala u komparativne detaljnije relacije i odmake između antičkih izvora i domaćih ostvarenja. Tek u sustavnom radu Nikole Batušića na području proučavanja dubrovačke drame 17. stoljeća dolazi do uočavanja općih značajki, ali i pojedinih specifičnih karakteristika, kao i bitnih relacija domaćih dramskih ostvarenja s korištenjem mitoloških motiva prema domaćoj stvarnosti.

O Dionorićevoj tragediji *Didona*, koja je nastala na predlošku 4. pjevanja Vergilijeve *Eneide*, ponajviše spomena pronalazimo u raznim domaćim književnopovijesnim pregledima, a rijetki su autori koji su pritom nešto opširnije pisali o toj drami, izvedenoj u doba dubrovačkog cvata i moći 6. veljače 1646. od Družine Smetenijeh ispred dubrovačkog Kneževa dvora (*prid Dvorom*).

U najstarije kronološke izvore koji progovaraju o liku i književnom stvaranju Jakete Palmotića Dionorića ubrajamo rad dominikanskog kroničara Seraphinusa Maria Cerve (Serafina Crijevića), koji je u svom pregledu *Virri illustres* donio temeljne biobibliografske podatke u

¹ Misli se na rukopisni ep Jakete Palmotića Dionorića *Dubrovnik ponovljen*, nastao nakon 1667. tj. kao ep koji dokumentarno i književno-epski progovara o događajima vezanim za veliki dubrovački potres. Djelo je prvi tiskao dubrovački kanonik Stjepan Škurla u Dubrovniku, u nakladi Dragutina Pretnera, 1878.

² Palmotić Dionorićeva tragedija *Didone* izvedena je 1646. u Dubrovniku, a prvi ju je također tiskao Stjepan Škurla, u nakladi Pretnera, 1878. u knjizi *Dubrovnik ponovljen i Didone*.

kojem se naglašava Palmotićevo diplomatsko rodoljublje i sjajno pjesništvo (*poetae vernacula lingua clarissimo*).³ Pored Crijevića temeljne biobibliografske podatke o Palmotiću Dionoriću nalazimo u radu Sebastijana Slade /Dolci *Fasti litterarrio – ragusini sive virorum litteratorum, qui usque ad annum MDCCLXVI. In Ragusina claruerunt Ditione, prospetus alphabetico ordine exhibitus, et notis illustrus*, Mletci 1767, te izdanju Francesca M. Appendinija *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, II, objavljenom u Dubrovniku 1803.

U 19. stoljeću na Jaketu Palmotića Dionorića pozornost je obratio Ivan Kaznačić, a predstavio ga je kao *vještog pjesnika hrvatskih stihova* u svom talijanskom pregledu dubrovačkih književnika *Galleria di Ragusei illustri Ragusa*, 1841, poglavlje br. 1. *Giacomo Palmotta*. Napomenuo je da je njegov prethodnik Crijević imao saznanja i o drugim Dionorićevim pjesničkim sastavcima koji već u razdoblju 19. stoljeća *ili leže nepoznati ili su izgubljeni*. Kaznačić je najviše hvalio ep *Dubrovnik ponovljen* koji je *sam dovoljan da mu osigura časno mjesto među dubrovačkim pjesnicima*, a pored toga spominje i dramu *Didone* kvalificirajući je u talijanskom tekstu kao tragediju. Pored toga, unutar rukopisnog prijepisa *Dubrovnik ponovljen* koji je prema ranijem predlošku prepisao Antun Kaznačić⁴ nalazi se također biobibliografski tekst sa sljedećim naslovom. *Od života Jacoba Giona Palmottichia i pjesnim njegovijem Pridgovor Antuna Kaznačića Dubrovčanina* u kojem *Didonu* žanrovski određuje nazivom *plačna prikaza*. U ovom *Pridgovoru* autor je pohvalno istaknuo obilježje realističnoga dokumentarnog prikaza stvarnosti nakon velikoga dubrovačkog potresa 1667. u *Dubrovniku ponovljenom*, koji je *pjesan uredna, naslonjena ne na razmnivu pjesnika, negli na istinu zgoda i vremena*.

Unutar svoje knjige *Historija dubrovačke drame*, Zagreb 1871. Armin Pavić prvi opširnije prikazuje dramski rad Jakete Palmotića Dionorića. Dionorićevu *Didonu* isprva navodi pod pogrešnim nazivom *Enej*, kao što je uostalom identično krivo zapisano i u Pavlovićevom prijepisu pohranjenom unutar Državnog arhiva Dubrovnik (Rkp. br. 16), a također i u jednom od prijepisa iz Arhiva Male braće (Rkp. 174), na kojem piše i pogrešno ime autora: *Enea / Spjevana po Gosparu Gjonu Palmotichju plemichju Dubrovackomu / koj bi josctera nadpisan / Didone*. Ipak, u nastavku Pavić navodi i treći rukopisni prijepis iz Arhiva Male braće br. 346 gdje imamo naziv *Didona trag. Jakete Giva Palmote Dionorića*. Uspoređujući Dionorića s Junijem Palmotićem, Pavić smatra da je Palmotić Dionorić po kompoziciji, dikciji i metrici slabiji od Junija, ali to svoje mišljenje ničim ne obrazlaže. Dapače, imamo dojam da je Pavić ovu neutemeljenu kritiku Jakete Palmotića Dionorića uspostavio samo zato što je Junije Palmotić napisao više djela nego Jaketa. Potom Pavić vrlo pojednostavljeno prepričava sadržaj *Didone* i samo dva puta pruža kratka vlastita zapažanja kako u petom činu 2. poglavlja oproštajni susret *Didone* i *Eneje* odstupa od Vergilijevog izvornika (Pavić kaže *iz Vergila slabo prenesen*), dok za zadnji prizor konstatira: *smrt Didone i Ane kako kod Vergilija*. (str. 176) Iz navedenoga uviđamo da su raniji povjesničari smatrali da mitološki predložak mora biti identičan izvorniku kao da je prijevod, a nisu uzeli u razmatranje je li dramsko djelo svojim odstupanjem ide prema originalnosti i nosi vlastite piščeve ideje. Nažalost, Pavić i u iznošenju sadržaja (u 1. prizoru 3. čina) stvara jednu pogrešku kad kaže: *pričinjena Didona govori Ani, neka joj da učiniti lomaču, da će na njoj činiti čara da se Eneja vrati*. (str. 176). Međutim u 1. sceni trećeg čina, *Didona* pruža

³ Crijevićev rukopis objavljen je u knjizi Seraphinus Maria Cerva, *Bibliotheca Ragusina* II-III, prvo izdanje priredio i uvod napisao Stjepan Krasić, JAZU, Zagreb 1980, (o radu Dionorića-Palmotića na str.167)

⁴ Rukopisni prijepis Antuna Kaznačića *Dubrovnik ponovljen, spjevan po Jacobu Givu Palmotti pjevaocu Slovin-skomu u Dubrovniku 1671. Razdjeljen u XX. Pjevanja*, pohranjeno unutar biblioteke Velimira Gaja 1873. u NSK-Zagreb, sign. R 3422.

sljedeće objašnjenje Ani: ona želi preko savjeta vilenice naći pomoć svojem očaju: ili će čaranjem pokušati vratiti Eneju, ili će paleći njegove predmete i postelju steći prijašnju slobodu, tj. prestat će ga voljeti. Ova nepotpuna odčitavanja teksta zapravo svjedoče kako se pojedini naši historiografi nisu trudili niti ispravno povezati nijanse i izmjene unutar dramske radnje. Iako je pojedine važne detalje sadržaja preskočio, najbolje zapažanje Pavić pruža u svom isticanju korske uloge: *Kor pjeva da je sretan brak samo kad se jednaki nađu, ali Enea je prema Didoni kao vjerolomac bez srama nejednak* (176). S ovim navodom Pavić je ipak zamijetio važnu ulogu kora, čiji glasovi u navedenom primjeru posvjedočuju vječnu sentencu: nema sretne ljubavi tamo gdje ne vole oboje podjednako. Kratka i nedoživljena skica Dionorićeve *Didone* nije prava teatrološka analiza, već više Pavićeva propuštena šansa da uoči kako ispod plašta mitske priče i ukrasnog deklamiranja Dionorićeva tragedija sadrži jako mnogo aktualnih žalaca neuvijene zbilje koji su bili aktualizirani i na dubrovačku društvenu situaciju.

Od povijesnih pregleda nešto malo više pozornosti krajem 19. stoljeća Dionoriću posvećuje Đuro Šurmin u svojoj *Povijesti književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb 1898. gdje na stranicama 97-98 prepričava jedan dio sadržaja *Dubrovnika ponovljenog*, te na kraju pruža vrlo općenit, više sociološki negoli književni zaključak o tom epu. O tragediji *Didone* nalazimo podatke iz kojih je razvidno da su se u tom razdoblju književna djela u velikoj mjeri promatrala kroz kaleidoskop prepričavanja opisanih tema, dok o žanrovskim, strukturalnim, semantičkim i stilskim obilježjima nema spomena: *Po Vergilijevoj Enejidi (pjev IV.) sastavio je dramu Dido (Eneja) u kojoj se dramatski prikazuje kako je Eneja ostavio Didonu, a ona se spalila na lomači*. Nedvojbeno, prva razdoblja književnopovijesnih istraživanja bila su pozitivistički usmjerena, i njima je navođenje sadržaja i povijesnog konteksta bilo primarni doseg.

Drugačija situacija u sagledavanju književnih realizacija Jaketa Palmotića Dionorića očituje se u književnopovijesnim pregledima 20. stoljeća.

U hrvatskoj filologiji s početka 20. stoljeća književni povjesničari su s pretjeranim kriticismom prilazili književnom obličju i sadržaju melodrama Junija Palmotića, uključujući u ovo područje pritom i njegove *sljedbenike*. Nije se obraćala pozornost značajkama žanra Palmotićeve *Didone*, a pritom se nerijetko zaboravljala i temeljna sinestezijska uloga melodramatskog žanra. Španjolski teatrolog Stefano Arteaga još u 18. stoljeća naglašava u svom djelu *Le Rivoluzioni del teatro musicale, dalla origine fino al presente*, (nella Stamperia di Carlo Palese, Venezia 1785, sv. I, str. 1-2) oblikotvorne imperatve sagledavanja sastavnica melodrame: *Un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, ne comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte*. (spoj poezije, muzike, dekora i pantomime, koji, a prvenstveno prve tri stvari, jesu tako tijesno sjedinjene da se ne može razmotriti jedna, a da se ne razlože i ostale, niti se može dobro razumijevati priroda melodrame bez jedinstva svih). Međutim kod naših tadašnjih književnih povjesničara drama se promatrala jednako kao i proza, a povrh svega nisu se uvažavale smjernice i karakteristike baroknoga književnog razdoblja, već se razdoblju prilazilo iz estetskih kriterija književne sadašnjosti, a ne iz uvažavanja i uživanja u književno razdoblje unutar kojeg je dramsko djelo nastajalo.

Branko Vodnik u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti (Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća)* knj. I, Zagreb 1913. na strani 302 samo navodi ep *Dubrovnik ponovljen s jednom vrlo oskudnom bilješkom povodeći se za Osmanom opjevao je potres i obnovu grada*, dok na strani 256 isključivo pruža poznati podatak: *Jakov Palmotić napisao je prema Vergilijevoj "Eneidi"*

tragediju *Didone* (1646.). Međutim kako nijedno od dramskih djela nakon Junija Palmotića Vodnik realno nije pročitao, tako je za čitav niz različitih dubrovačkih dramskih ostvarenja u drugoj polovici 17. i unutar 18. stoljeća Vodnik pružio nedopustivo generalno minoriziranje i nasilno trpanje u istu ladicu, ne posvećujući pritom nikakvu pozornost dramskim piscima manjeg opusa: *Ali kako već u Palmotića* (misli se na Junija, op. H. Mihanović) *vidimo mjesto poezije obično pripovijedanje, mjesto samoniklosti imitaciju, mjesto velikih ideja obično moralizovanje, mjesto velike pjesničke koncepcije samo stereotipnu shemu, to su ovi znaci propadanja dubrovačke drame izbijali još jače u njegovih imitatora, pa u drugoj polovici XVII. st. iznenada dubrovačka drama upravo iščezava.* (str. 256) Budući da ova neprimjerena Vodnikova tvrdnja dolazi upravo nakon navođenja Dionorićeve *Didone*, tako je i Dionorićevo djelo u kontekstu slijeda navedenog citata nepravedno omalovaženo. Zanimljivo je da se u Vodnikovom periodu književne historiografije s kritičnošću i izvjesnim negodovanjem promatralo moraliziranje unutar dramskog opusa dubrovačkog 17. stoljeća. Međutim, promatrano s današnje perspektive, uvidamo da kod Dionorića naziremo daleke začetke izravnog poticanja na određeno ponašanje koje je u 20. stoljeću potenciralo stvaralaštvo političkog kazališta. Takvu uvjeravajuću ili manipulativnu dimenziju možemo artikulirati terminima Greimasove semiotičke teorije: *recimo da se predstava ili bolje kazališna relacija, ne sastoji samo ili uglavnom od nametanja-znanja (dakle 'sterilnog' prenošenja informacija – značenja-poznavanja, nego i od nametanja-vjerovanja i od nametanja-djelovanja što nastoje u gledatelju redom izazvati morati / htjeti – vjerovati i morati / htjeti – činiti).*⁵

U Dionorićevoj *Didoni* moraliziranje i razlaganje vrijednosti sklada i reda unutar državnog upravljanja obilježilo je temelj autorove idejne koncepcije, te je uspostavljalo na razini kazališne relacije ključan suodnos prema gledateljstvu koje postaje autorov dramaturški objekt. Dionorić nije opjevao *Didonu* radi dobro poznate antičke tragične ljubavne priče, već je kroz nju imao cilj pokazati umijeće dobrog razumnog odabira koji će rezultirati prosperitetom državnog upravljanja. U *Didoni* je Palmotić Dionorić kao mladi dubrovački vlastelin pokazao ne samo oštromnu karakterizaciju individualnih ljudskih likova (glavnih likova vladara i njihovih diplomatskih savjetnika) i kora kao predstavnika narodne mase, već je preko dramskog djela uspješno položio i vlastiti ispit kao diplomat koji zna donijeti mudru i najisplativiju odluku za korist državne hijerarhije u čijoj je bio službi.

Pišući iz pozicija modernističkih poimanja inovativnog stvaranja, bez razumijevanja barokne stilske formacije koja je uvjetovala način umjetničkog oblikovanja u 17. stoljeću, s nerazumijevanjem prema Dionorićevom pisanju, nastupio je i Mihovil Kombol u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb 1945. Kombolova kritika prvenstveno potječe iz pomanjkanja njegovog strpljenja, gotovo bismo rekli osobnog nezadovoljstva da nakon Gundulića i Đurđevića mora i nadalje čitati epsko pjesništvo, a njegov kritički modernistički senzibilitet žudio je za bliskijom formom romana. Stoga je na strani 254 Kombol jadikovao i pokazao potpuno nerazumijevanje odlika žanra i povijesne situacije u kojoj je Dionorićevo djelo o dubrovačkom potresu nastalo: *...veliko je naše žaljenje što su hrvatski književnici onoga doba zanemarivali prozu i što je Palmotić mjesto zanimljivog putopisnog djela ostavio nezanimljivu epopeju, ni obvezatni pakao koji buni Turke protiv Dubrovčana, ni nebo, koje na zagovor sv. Vlaha pomaže Dubrovčanima, nisu mogli od fotografije načiniti djelo fantazije...* Kombolov

⁵ A. J. Greimas, J. Courtes, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, (Pariz 1979. 1. izd., Firenca 1986. tal. izd.) str. 206-208 prema 1. izdanju.

sud o *Didoni* ispravno je postavio naglasak na interferenciju žanrova određujući je kao tragediju koja je *sa svojim pjevanjem i baletnom igrom i po čitavom svojem sastavu melodramatskog značaja* (str. 252), ali uvrstivši je u poglavlje pod nazivom *Na utrim stazama* nije u njoj pokušao pronaći ikakvu poetsku koncepciju, već ju je hladnokrvno ubacio u ladicu epigonstva: *Ni bolja ni gora od tolikih drugih komada tadašnjeg dubrovačkog repertoara...* (252). Velika imena dubrovačkog baroka kao što su Gundulić, Palmotić, Đurđević, Bunić-Vučić nedvojbeno su u povijesnom pregledu, prepunom opsežne, a nerijetko i nepročitane građe, zasjenila autore (među njima i Dionorića) koji nisu realizirali veći opus. Ipak, dugo vremena je trebalo proći dok su i manji autori sa svojim specifičnostima privukli pozornost filoloških interpretacija koje zaslužuju.

Zbog tih domaćih olako izrečenih ocjena koje nisu pružale šansu autorima malog opusa da budu pozornije proučeni i književno saslušani, s jednakom nehajnošću svoje su sudove kopirali i strani slavisti. U pregledu Artura Cronie *Storia della letteratura serbocroata*, Milano 1956. vidljivo je iz pogrešnih procjena o prenatlaženom udjelu pjevanja i baleta da Cronia nije pomno pročitao Dionorićevu *Didonu*, već ju je promatrao kao epigonsku imitaciju dramaturgije Junija Palmotića: *In tempi ancor felici egli volle una Didone, che vorrebbe essere tragedia, ma che con vacuità di stilizzazione drammatica e con sovrabbondanza di motivi coreografici e melici – che diremmo “palmottiani” – si dissolve in melodramma.* (U vremenima još sretnim htio je *palmotićevati* i iz Vergilijeve *Eneide* napisati ili izvući jednu *Didonu*, koja bi htjela biti tragedija, ali ispraznošću dramske stilizacije i preobiljem koreografskih i melodijskih motiva – mogli bi reći *palmotićevskih*, raspršila se u melodramu. Str. 94). Otkuda je Cronia izvukao obilje baletnih motiva, ostaje potpuna enigma, budući da djelo samo na jednom mjestu u prvom činu posjeduje *tanac kojeg vode dvorkinje*, dok se pjevanje kora pojavljuje u 1. činu kao oda ljubavi i u zadnjem činu kao naricaljka nad smrću kraljice. Iz tih podataka uočljivo je da dramski tekst preteže nad glazbom, a posebice nad plesom, pa moramo zaključiti da Cronia Dionorićevo djelo nije imao u rukama. Cronijin zaključak zapravo je adaptiran prema zadnjoj Kombolovoj rečenici o Dionorićevoj *Didoni*, a koja glasi: *Ta je drama po svome završetku tragedija, jer se poslije neizbježivih zlosutnih snova svršava smrću ostavljene Didone, ali je inače i ona sa svojim pjevanjem i baletnom igrom i po čitavom svojem sastavu melodramskog značaja.* (Kombol, *ibid.* str. 252). Danas bismo ovu Kombolovu odrednicu mogli nadopuniti i korigirati: Dionorićeva *Didone* predstavlja žanrovsko hibridno djelo u kojem glavni akcent autor stavlja na trissinovsko,⁶ ali i aristotelovsko strukturiranje tragedije i na uvjerljivo višeslojno promatranje karaktera protagonista, a pritom u djelo unosi tek elemente melodrame (glazbenih prizora) koji nipošto ne prevladavaju nad temeljnim razvojem scenskog zbivanja.

Na tragu Cronijinih zaključaka koji su opus manjih dubrovačkih pisaca ili dramatičara promatrali u sklopu epigonskog slijeđenja ili prevođenja talijanskih ranonovovjekovnih tragičara, nalazi se i rad talijanske slavistice Jolande Marchiori *Riflessi del Dolce nella ‘Didone’ di G.D.Palmotta (Palmotić)*.⁷ U tom radu autorica je željela dokazati da se Dionorić u stvaranju svoje tragedije oslonio na predložak tragedije *Didone* koju je 1547. objavio Lodovico Dolce, a 1560. je pretiskana kod Gabriela Golita. Marchiori tvrdi: *Dal punto di vista dell’ originalità.*

⁶ Herojsko i rodoljubno usmjerenje Dionorićeve *Didone* imalo je pored dubrovačke tradicije svoj uzor i u djelima talijanskog dramatičara Gian Giorgia Trissina (1478-1550), u njegovoj tragediji *Sofonisbe*, 1515. i epskom rodoljubnom spjevu *Italia liberata da’Goti*.

⁷ Jolanda Marchiori, *Riflessi del Dolce nella ‘Didone’ di G.D.Palmotta (J. D. Palmotić)*, *Studi in onore di A. Cronia*, Università di Padova, Centro di studi sull’ Europa Orientale, Padova 1967, str. 295-314.

Visto che non esiste nella tragedia croata né un verso tradotto direttamente dal IV libro dell' Eneide, né altro passo della stesa che non sia stato prima rielaborato anche nella tragedia del Veneziano, e provato inoltre con esempi che dove cesano i contatti tra il Dolce e Vergilio, li cessano pure quelli tra il Palmotta e Vergilio, possiamo infine dire che il ripetersi di dette coincidenze non possono essere assolutamente fortuite. str. 313. (S gledišta originalnosti: s obzirom da u hrvatskoj tragediji ne postoji niti jedan vers izravno preveden iz 4. knjige *Eneide*, ni neki drugi postupak koji prije nije elaboriran u venecijanskoj tragediji, a potkrijepljeno je osim toga primjerima da tamo gdje posustaju kontakti između Dolcea i Virgilija, tamo isto tako posustaju između Palmotića i Vergilija, te na kraju možemo kazati da ponavljanje izrečenih koincidencija ne može biti potpuno slučajno.) U vezi navedene tvrdnje moramo kritički reći da i jedan i drugi autor na više mjesta odstupaju od svih epskih detalja *Eneide*, ali tamo gdje se poklapaju, ta sličnost nije vezana uz relaciju Dolce / Palmotić, već uz pojedina nezaobilazna određenja *Eneide*, kao npr. jedan i drugi autor spominju božanska imena Jupitera, Proserpine i Plutona, ali bogovi predstavljaju važne zaštitnike grada Kartage te je logično da te temeljne podatke i jedan i drugi autor identično iznose. Međutim za Jolandu Malchiori ta imena su indikativni pokazatelji plagijata (*spia indicativa del plagio*).

Neosporno je da je Dolce bio vrlo zastupljen u dubrovačkim bibliotekama,⁸ pored toga poznato je da je u izdanju *Il secondo volume delle Rime* objavio 27 soneta Dinka Ranjine, da je Marin Držić imao njegov predložak *Hekube*, te da je Dolce u svojim komedijama uveo Dubrovnik kao mjesto dramskog zbivanja.⁹

Međutim, usprkos pojedinim traduktološkim podudarnostima i posve realnoj opciji prema kojoj je Palmotić Dionorić mogao poznavati Dolceovu *Didone*, ove dvije tragedije priličito se razlikuju: po broju likova (kod Dolcea nalazimo 4 glavna protagonista i kor Kartažanki, kod Dionorića je puno veći broj sporednih likova, ali i drugačija uloga korova), po kompoziciji (Dolce ima 4 čina i prolog, a Dionorić aristotelovska 3 čina i prolog), po mjestu različitog ulaska u dramsku radnju u odnosu na Vergilijev ep, te po većem odstupanju Dionorićeva djela od Vergilijeva epa. Međutim ova dva djela se najviše razlikuju po temeljnoj značenjskoj koncepciji, u sloju Dionorićeve idejne poruke vezane za prikaz razumnog, skladnog, požrtvovnog vladanja državom i narodom, koje izmiče riziku afektivnih odluka i vladarskih promašaja, što se aluzivno odnosi na sklad Dubrovačke Republike, a što se kod Dolcea ne nalazi, te se talijansko djelo više oslanja na antički sukob osjećaja i dužnosti. Iako obojica autora u *Didoni* zagovaraju humanistički ideal razumski uravnotežene osobnosti, kod Dolcea se on više očituje u poštivanju antičke misije koju bogovi dodjeljuju pojedincu, dok u posttridentinskom Dionorićevom promišljanje poruke s neba i predskazujući snovi služe samo kao poluge za buđenje savjesti koja će inicirati djelovanje protagonista. Ujedno Dionorićevi protagonisti nisu manje živi, kako to tvrdi Marchiori, nego su oni drugačije postavljeni – da budu modeli ili prototipovi afektivnog, žestokog (Didoninog) i razumskog, opreznog (Enejinog) načina upravljanja državom. Dionorić je zbog svoje poruke svjesno napravio veća odstupanja od Vergilija negoli Dolce, a Jolanda Marchiori to smatra njegovom manom u odnosu na talijanskog autora te prednost daje koncepciji venecijaneske *Didone: E qui le figure sono più vive, più drammatiche, agiscono con maggiore dinamicità, con una più pronunciata vivacità espressiva. La Didone del Dolce è più lunga*,

⁸ Vidi o tome rad K. Jirečeka, *Beiträge zur ragusanischen Literatur Geschichte, Archiv für slavische Philologie*, XXI, 1899, str. 435-512.

⁹ Opširnije o povezanosti Dolcea uz Dubrovčane i Dubrovnik u knjizi Mate Zorića *Književna prožimanja hrvatsko-talijanska*, Split 1992, str. 111-124 (rad *Ludovico Dolce, Dubrovnik i Dubrovčani*).

più ampia, più tradizionale nei vari e frequenti richiami mitologici, è insomma più elaborata. (str. 299). (I ovdje su te figure življe, dramatičnije, reagiraju s više dinamike, s još više ekspresivnosti. Dolceova *Didone* je duža, šira, tradicionalnija u različitim i čestim prizivima na mitologiju i ujedno je razrađenija). Zanimarivanjem čitavog niza fabularnih, kompozicijskih i idejnodramaturških razlika između navedenih djela Jolanda Marchiori nije uspjela potvrditi neposrednu vezu između Dolceove i Dionorićeve *Didone*, što su ustanovili i drugi kroatistički filolozi i teatrolozi.¹⁰

Pozivajući se na rad Jolande Marchiori, njenu komparaciju između Dolce i Dionorića odmah je bez osobne provjere bezrezervno preuzela i beogradska slavistica Svetlana Stipčević: *Rezultati novijih istraživanja, pak pokazuju da je dubrovačka Didona "derivazione" Dolčijeve istoimene tragedije i da se Palmotić oslanja na Vergilija samo na onim mestima gde to čini i Dolče to jest posredstvom italijanskog predloška, unoseći, u celini gledano, i znatni, lični doprinos u prenošenju Dolčijevog teksta na naš jezik.*¹¹ Međutim u daljnjem nastavku rada nigdje se ne navodi što Svetlana Stipčević podrazumijeva pod ličnim doprinosom Palmotić Dionorića i kakve su to osobne izmjene koje se razlikuju od Dolceove drame.

Jedan od vodećih povjesničara starije hrvatske, posebice dubrovačke književnosti Rafo Bogišić usredotočio se na filološku analizu i društveno značenje Dionorićeva *Dubrovnik* ponovljenog i svojim je radom istaknuo važnost književnog rada Jaketa Palmotića Dionorića.¹² Međutim, Dionorićevim dramskim djelom nije se bavio.

Pravu revalorizaciju Palmotić-Dionorićeva dramskog rada izvršio je tek krajem 70-tih godina 20. stoljeća vodeći hrvatski kazališni povjesničar i teatrolog Nikola Batušić u *Povijesti hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978. gdje je prišao *Didoni* kao poticajnom predlošku za razvoj baroknog meraviljznog kazališta: *Cijeli hrvatski barokni kazališni izraz bijaše uglavnom ponikao na djelima mladog Gundulića, zatim njegovoj Dubravci, nizu Palmotićevih melodrama, te bujnim scenskim ostvarenjima Jaketa Palmotića Dionorića i Vice Pucića Soltana* (str. 96). Nakon dugog zanemarivanja žanrovskih karakteristika Batušić u svojoj knjizi *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978. napokon prilazi Dionorićevom djelu iz uživljavanja u kontekst baroknog teatra i žanrovskih odrednica navedenog doba. Danas je takav pristup koji izvire iz zakonitosti stilskog razdoblja preporučljiv ne samo u povijesti teatrologije, već on postaje reproduktivni zakon u području glazbe, gdje se na temelju povijesno muzikoloških podataka i otkrića glazba nastoji rekonstruirati prema periodu (u našem primjeru baroknom) iz kojega potječe. Jedan od vodećih stručnjaka za interpretiranje barokne glazbe Mario Penzar će naglasiti kako se *kao najznačajniji korak u približavanju interpreta duhu baroknih skladbi pokazuje osvješćivanje povijesne sociološke, teološke i kulturološke slike vremena koje je u duhu od nas dalje nego što mislimo. Estetika glazbe uvijek je istovjetna estetici duha vremena i društva u kojem nastaje.*¹³ U svom radu *Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami 17. st.*¹⁴

¹⁰ Paralelu Jolande Marchiori osporio je Leo Rafolt u svojoj knjizi *Melpomenine maske (fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*. Disput, Zagreb 2007.

¹¹ Svetlana Stipčević, *Knjige Lodovika Dolčea u starom Dubrovniku u Italijanski izvori dubrovačkih melodrama*, Beograd 1994, str. 153-154.

¹² Rafo Bogišić, *Jaketa Palmotić Dionorić*. U: knjizi *Zbornik stihova 17. stoljeća*, PSHK, knj. 10, Matica hrvatska, Zagreb 1967, str. 149-169.

¹³ Citirano prema radu Marija Penzara, *Opus Gabriella Pulitija u svjetlu povijesno osviještenih izvedbi u Zborniku radova međunarodnog znanstvenog skupa Istra u umjetnosti i znanstvenim disciplinama od 15. do 17. stoljeća*. Gl. urednica: Hrvojka Mihanović-Salopek. Udruga Prosoli – Sveta glazba, Zagreb 2005, str. 51.

¹⁴ Nikola Batušić, *Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami 17. st.* U: *Narav od fortune (Studije o starohrvatskoj drami i kazalištu*, Matica hrvatska, Zagreb 1991, str. 157-180.

Nikola Batušić će po prvi put istaknuti baroknu scensku inovativnost dubrovačkih baroknih dramskih djela i visoko je valorizirati u odnosu na europski kontekst: *No već je i prije Alčine Jaketa Palmotić Dionorić u Didoni koju 1646. izvode Smeteni, postupio posve u stilu razvijene scenske meraviglie, a u nekim tehničkim pogledima izrazito inovatorski. Njegova se drama zbiva u zatvorenom prostoru, očito u vladarskoj dvorani gdje Enea sjedi na prijestolju koje, međutim, postaje gledateljima vidljivo tek kada se 'prizori uz pjesni otvaraju i zatvaraju'. Riječ je, dakako, o indikaciji za uporabu stražnjega prospekta, tipičnoga baroknog iluzionističkoga scenografskog detalja. No posvemašnje Dionorićevo priklanjanje baroknoj scenskoj fantastici uočljivo je iz indikacije u prologu, kada je Merkurio 'doletio zgar s nebesa mjesta u ova'. Taj 'silazak' iz imaginarnog nadstroplja na pozornicu još ne znači možda i doslovnu primjenu tzv. 'letećega stroja' (njemačka barokna kazališna terminologija rabi za ovakve domišljaje termin die Fligmaschine), ali dokazuje svjesno priklanjanje najsuvremenijim inscenatorskim modelima. (Povijest hrv. kazališta, str. 114, isto i u Narav od Fortune, str. 169). Upravo pomno analizirajući scenska rješenja dubrovačkih baroknih dramatičara, posebice njihove didaskalije, Nikola Batušić je ustanovio da su se oni oslanjali na tada inovativni scenografski priručnik Niccolò Sabbatinija *Pratica di fabricar scene e Machine ne' Teatri*, objavljen u dva sveska u Ravenni 1637/1638. Komparacijom između hrvatskih baroknih rukopisa Dionorićeva rođaka Junija Palmotića i Sabbatinijevih rješenja za kulise i inkorporiranje tehničkih pomagala za bogate i čudesne preobrazbe scene, Batušić je uočio niz podudarnosti te je zaključio da je Palmotić očito pod utjecajem baroknih, scenografsko-tehničkih priručnika, a i onodobne mode revno pokušao presaditi u hrvatsko glumište obilje fantastičnih prizora i barokni scenski spektakl.¹⁵ Poznavanje baroknih scenografskih priručnika vidljivo je i kod Jakete Palmotića Dionorića, pa možemo uspostaviti sljedeću podudarnost: sprava valjka iz Sabbatinijeva priručnika koja je imala svrhu pravljenja valova na pozornici u prizoru *scene maritime*, mogla je biti korištena i u Dionorićevoj *Didoni* u 3. sceni trećeg čina kad razbješnjeli Kartaginezi bacaju kamenje zidina Kartage za Enejinim lađama koje odmiču prema pučini.*

Uočavajući u hrvatskom baroknom kazalištu bogatu, dojmljivu primjenu scenske tehnike koja je podigla manirističku začudnost do stupnja očuđujuće fantastike, Batušić po prvi put ističe jedno dotad zanemareno svojstvo baroknoga kazališnog izraza sljedećim zapažanjem: *barokno kazalište je učinilo pozornicu onim mjestom koje je moglo reproducirati svijet u slikama*.¹⁶ Navedenim zapažanjem Batušić je naglasio emblematsko svojstvo baroknog kazališta, te se odgonetanje značenja emblematskog prikaza simbolično vizualiziranog u baroknoj epici, pjesništvu, pa i crkvenoj himnodiji protegnulo i na područje proučavanja kazališnih baroknih obilježja.

Iz cjelokupnog presjeka sagledavanja dramske umjetnosti Jakete Palmotića Dionorića vidimo da je njegova tragedija *Didone* sagledavana kod starijih hrvatskih filologa samo kao tekst, s naglašavanjem zapleta osnovnog sadržaja, a bez povezanosti sa scenskim određenjem djela (Pavić, Vodnik), ili je kao kod Artura Cronie neutemeljeno prenaplašena uloga glazbe i baleta, a tekst nije pročitan u cjelini. Upravo u analizi dubrovačkih kazališnih djela 17. stoljeća Nikola Batušić je napravio pomak prema teatrološkom pristupu i izvršio sagledavanje dramskog teksta u suglasju sa svim ostalim čimbenicima dramske izvedbe, u kojoj su dijalozi upotpunjeni baroknom scenografijom, kostimografijom, glazbom, plesom i mogućnostima tehničkih pomagala, te je na temelju međusobnog suodnosa svih tih komponenata uspostavio i pre-

¹⁵ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978, str. 114.

¹⁶ Nikola Batušić, *Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami 17. stoljeća*. Ibid. str. 169.

ciznu klasifikaciju vodećeg žanra hrvatskoga baroknog kazališta: *Hrvatski će kazališni izraz, posebice onaj dubrovački, već u ranom XVII. st. vrlo brzo osjetiti potrebu za glazbenom sastavnicom kazališno-prikazivačkog čina, pa ako možda i neće biti pravih izvornih opera (premda će se ubrzo prevoditi libreta za Monteverdijeva ili Rinuccinijeva glazbeno-scenska djela), on će potaknuti bujni procvat tzv. «melodrame» – osebjunoga baroknog dramsko-scenskog djela, u kojemu će glazba postupno preuzimati sve značajniju dramaturgijsku ulogu kao dominantno sredstvo glumčevoga i pjevačevog scenskog izraza.*¹⁷

Međutim, u usporedbi s Italijom i Francuskom, Batušić će naglasiti nedostatak sačuvanih glazbenih partitura unutar rukopisnih prijepisa hrvatskih baroknih dramskih djela, koje znatno otežavaju autentičnu izvedbenu rekonstrukciju navedenih djela, ali i njihovu preciznu klasifikaciju: *Ipak će kadikad, posebice prema sredini stoljeća, biti posve nemoguće i u hrvatskom glumištu razlikovati – prema današnjim poimanjima – melodramu od opere. Tako pretpostavljamo da su neke Palmotićeve melodrame bile gotovo u cijelosti pjevane i praćene glazbom, bijahu, dakle, u pravom smislu opere, jedino što danas nemamo partitura po kojima bismo mogli ustanoviti obilježja njihove muzičke podloge.*¹⁸

Pored navedenih karakteristika Batušić je pridonio rasvjetljavanju specifičnosti dubrovačkih baroknih kazališnih djela uočavanjem korištenja mitoloških ili pastoralnih predložaka za naglašavanje i određenih političkih, svjetonazornih crta naših autora, koje su oni primjenjivali na povijesno-političke uvjete našeg podneblja i prostora. Pišući o Gundulićevoj *Dubravci* Batušić je istaknuo kako se u njoj iskazala *autorova politička namisao djela, jer je u njoj sve podređeno potcrtanom slavljenju slobode.*¹⁹ Ovu važnu karakteristiku dubrovačkih dramatičara, pronašla sam i u Dionorić Palmotićevoj *Didoni*, u kojoj preko lika Eneje autor pruža apologiju umijeća vladanja utemeljenog na prevlasti razuma, pa i potrebi određene vlastite žrtve radi promicanja ideala zajednice i produženja vlastite dinastije. Ideja slavljenja slobodnog i skladnog vladanja ujedno slavi i ideale Dubrovačke Republike, što posebice dolazi do izražaja u zadnjoj korskoj sceni 1. čina:

KOR:

*Gradovi su svi čestiti
kijeh vladaju znane glave,
ke nastoje sveđ činiti
s dobrijem srcem sude prave.
U njim srećni puk uživa
onu sreću svukoliku,
koja svjetla nekad siva
u staromu zlatnom viku.
U njim mirni sklad porađa
čestit život svijem građani
i njihove misli ugada
u jedinstvu čijm ih hrani.
Čestiti su sasma dosti
srećni puci i narodi,*

¹⁷ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Ibid. str. 92-93.

¹⁸ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Ibid. str. 93.

¹⁹ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Ibid. str. 102.

*gdi kralj vrijedan svóm kreposti
zapovjeda i gospodi.
Za vladaoca i za kralja
hitrina se mnoga hoće,
da na pamet sveđer stavlja
puke mirno vladat ko će.
I protivne ko se česti
hitro bježe i varaju
er gosposke bistre svijesti
protivam se spoznavaju.*

Do koje mjere je idealizacija sklada i reda duboko primijenjena u Palmotić Dionorićevoj *Didoni*, uočila sam nakon kompozicijske i versifikacijske analize djela. Promotrimo li cjelovitu kompozicijsku strukturu Dionorićeve tragedije *Didone* u kojoj se tekst nadopunja glazbenim dijelovima po uzoru na melodramu, uviđamo da djelo slijedi neoklasicistički koncept raspoređenosti, pa i simetričnosti: obuhvaća tri aristotelovska čina od kojih svaki sadrži po pet scena ili prizora podjednake dužine. Gotovo svaki dijalog, pa čak i statički dio korskog teksta koji služi pjevačkoj namjeni, ima svoju važnu kompozicijsku ulogu, simetričko oblikovanje i simboličko značenje. Kao primjer promotrimo ravnomjerni raspored glazbenih korova: u 1. prizoru prvog čina glazba s peteračkim stihovima *Slatka ljubavi, objavi objavi* predstavlja Didonino žensko načelo – trijumf hedonističke strasti i ljubavnih emocija, dok završni prizor trećeg čina sadrži žalobno pjevanje *Proplačite, procvilite* kojim se simbolično označava poraz kartaške kraljice pred Enejinim načelom razuma, ali i prevlast grubog realiteta nad ljudskim emocijama.

Ideja o potrebi skladnog reda u svrsi upravljanja društvenom zajednicom prisutna je ne samo u značenju drame, već i u strukturiranju metričkih elemenata unutar drame. Sam odabir metričkih struktura, ali i njihov međusobni raspored ujedinjeni podržavaju imperativ skladne uređenosti. Kao što je Pavao Pavličić²⁰ uočio da su pojedini metrički elementi u melodramama Junija Palmotića ujedno i nositelji pojedinih semantičkih oznaka, istovjetno obilježje s još većom dosljednošću provođenja pokazuje i Dionorićev ustroj metričkih rješenja.

Kao temeljni i najučestaliji metrički izbor oblikovanja Dionorić koristi osmeračke katrene s uporabom ukrštene rime, dok se kao drugi najučestaliji metrički oblik koristi tradicionalni stih dubrovačke renesanse – dvostrukorimovani dvanaesterac. Tekst koji je usporedno i nosilac ornamentalne tj. pjevačke izvedbe strukturiran je u peteračkim oktavama s paralelnom rimom (aa-bbccdd), što je kod Dionorića razvidno u primjeru uvodne himne slavljenja ljubavi *Slatka ljubavi* – koju pjeva kor. Odmak od uobičajenog stiha osmeračkog katrena zapravo je odstupanje od nulte razine deklamiranja, a vezano je uz motiv glazbenog podcrtavanja stanja u radnji. Pri cjelovitom pogledu na kompoziciju djela možemo uočiti da su korska odstupanja od nulte metričke kategorije provedena ravnomjerno i simetrično: na početku, u sredini i na završetku drame.

Ako usporedimo mjesta u drami gdje autor umjesto najučestalijih osmeračkih katrena koristi dvostrukorimovani dvanaesterac, uviđamo da se taj odabir nipošto ne odvija slučajno, već je metrička organiziranost stiha u povezanosti sa semantičkom obilježenošću teksta. U onim prizorima gdje likovi reagiraju pod utjecajem svojih emocija ili provode akciju bitnu za pokretanje fabule upotrebljava se najčešća metrička struktura elastičnog i pokretljivog osmeračkog

²⁰ Pavao Pavličić, *O semantičkoj vrijednosti metričkih elemenata u Palmotićevim melodramama*. U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split 1974, str. 165-183.

katrena. Međutim u onim prizorima gdje aktanti nastoje s racionalne strane pružiti savjet, dijaloški prodiskutirati sukob i pronaći razumno rješenje za daljnje djelovanje koristi se dugački, dostojanstveni, smireni i skladni stih dubrovačke pjesničke tradicije – dvostrukorimovani dvanaesterac. Ovaj versifikacijski odabir ujedno je i apoteoza skladnom poštivanju reda i funkcioniranju Dubrovačke Republike.

Nakon Nikole Batušića njemački slavist Wilfried Potthoff je otvorio jedan novi pristup i prema ostalim hrvatskim dramskim ostvarenjima 17. stoljeća osobito razlažući iz povijesno-teoretskog aspekta barokne melodrame Jaketinog rođaka Junija Palmotića, naglašavajući pritom uspjele komponente baroknih i klasicističkih elemenata koji predstavljaju kriterije za valorizaciju tih djela, a što je značilo da tim djelima treba pristupati slijedeći poetičko-estetske norme vremena u kojem ta djela nastaju i čije poetološke kriterije slijede. (*Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*).²¹ Na tragu tog pristupa i polazeći od baroknih značajki 17. stoljeća Johannes Holthusen se kritički odnosi prema Kombolovoj prosudbi Dionorićeva rada, posebice prema neprihvatanju epskog žanra u prikazu dubrovačkog potresa.²² Holthusenove opaske su, poput Potthoffovih, zapravo naglasile kako se baroknim djelom ne može ispravno baviti filolog koji nema senzibilitet, ili dapače osjeća i animozitet prema baroknoj stilskoj formaciji i njenim žanrovskim, ustaljeno verificiranim modelima.

U devedesetim godinama raste interes uglednih filologa sa zadarskog i zagrebačkog Filozofskog fakulteta za djelo Jakete Palmotića Dionorića, ali su se te modernije, znanstveno utemeljene filološke raščlambe usredotočile prvenstveno na ep *Dubrovnik ponovljen*. Ipak, te su rasprave pružile ogroman doprinos uočavanju osobitosti dubrovačke barokne književnosti. Franjo Švelec će napraviti zanimljivu usporedbu između Gundulićeva *Osmana* i *Dubrovnik ponovljenog* unutar koje će ustanoviti da je kod Palmotića više fikcionalnih, pa i nadnaravnih zgoda, a da se unatoč svemu tome Palmotićevo svijet više nego u Gundulića naslanja na zbiljska događanja.²³

Dunja Fališevac će u svojem proučavanju hrvatske barokne epike pružiti revalorizaciju razvojne žanrovske uloge Palmotić Dionorićevog epa.²⁴

Slično razmišljanje koje stavlja težište na modifikaciju epskog žanra iznosi Pavao Pavličić: *Slučaj Jakete Palmotića Dionorića, napokon, pokazuje svu složenost situacije u hrvatskoj književnosti XVII. stoljeća. To je literatura s jakom i oštro profiliranom tradicijom, ali i literatura koja ima potrebu da odgovori na izazove svoga vremena.*²⁵

Od sva tri navedena autora jedino se Pavao Pavličić bavio i pišćevim dramskim djelom, te je unutar biobibliografskog članka *Jaketa Palmotić Dionorić u Leksikonu hrvatskih pisaca*²⁶ žanrovski odredio i autorovu *Didone: Drama Didone tročinska je tragedija napisana na način tada vladajuće melodrame. Uprizoreno je tu četvrto pjevanje Vergilijeve Eneide i to po ukusu onoga vremena s osloncem na Gundulića i Junija Palmotića. Drama je sva u stihovima, pri čemu*

²¹ Wilfried Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, sv. 1-2, Wilhelm Schmitz Verlag, Giessen 1975.

²² Johannes Holthusen, *Einleitung u Jaketa Palmotić Dionorić: Dubrovnik ponovljen*. München 1974. Isto u *Dubrovnik ponovljen*. "Dometi", XVI, 1/2/3, Rijeka 1983, str. 87-96.

²³ Franjo Švelec, *Dubrovnik ponovljen Jakete Palmotića Dionorića prema Osmanu Ivana Gundulića*. "Forum", knj. 60, 29 (1990) br. 7-8, str. 183-199.

²⁴ Dunja Fališevac, *Kaliopin vrt*. Književni krug, Split str. 135, 172-173.

²⁵ Pavao Pavličić, *Barokni stih u Dubrovniku*. Dubrovnik 1995, str. 116.

²⁶ *Leksikon hrvatskih pisaca*. Ured. Krešimir Nemeč, Dunja Fališevac, Darko Novaković. Školska knjiga, Zagreb 2000, str. 549.

se smjenjuju osmerci i dvanaesterci, uz mogućnost da se bar neki dijelovi i uglazbe. (str. 549).

I dok je analiza i valorizacija *Dubrovnika ponovljenog* zadobila više pozornosti, naklonosti i lucidnih zapažanja u pregledu Slobodana Prospera Novaka *Povijest hrvatske književnosti III*,²⁷ za Dionorićeve *Didone* kao da je ponestalo volje za čitanjem te se o njoj govori usputno kao o drami *slabo povezanih i dosadnih stihova u kojima se ljubavnici nadugo opraštaju*, a izveli su je *mladi glumci 1646. na nekoj otvorenoj sceni u gradu*. (ibid. str. 437). Međutim čim pridemo analizi *Didone* uviđamo da su njezini stihovi logično-uzročno, a i oblikotvorno-kompozicijski vrlo promišljeno povezani, a ljubavnici se u odnosu na cjelinu tragedije uopće ne opraštaju, već se u 5. prizoru 2. čina u tri naizmjenična iskazivanja vlastitih stavova ili mimoilaze ili sukobljavaju. Suvremenim rječnikom danas bi rekli: potpuni raspad komunikacijskog kanala između likova. Upravo u tim naizmjenično iskazanim stavovima dolazi do izražaja potpuna oprečnost protagonista: Didona iz perspektive nevoljene žene govori riječi pune očaja i predbacivanja, ali i osjećajne molbe u kojoj prikazuje svoju ugroženost i posljednji put pokušava vratiti Eneju izražavanjem želje za zajedničkim djetetom, kao vrhuncem ženskog povjerenja. Nasuprot tome, Eneja više uopće ne razumije jezik emocija, jer su za njega privlačnije dominantne vladarske i domoljubne dužnosti. Didonina želja za zajedničkim djetetom u njemu budi oprečna razmišljanja koja daju prioritet sinu iz prvog braka kao nasljedniku njegova prijestolja. Lik Eneje koristi jezik razuma, opravdava se poput advokata ili diplomata, isprva s vješto poredanim argumentima i naposljetku – nadnaravnim predznacima (voljom bogova). Na kraju prizora, kad ga razbješnjela Didona napušta, Eneja osjeća sažaljenje prema njoj i nekakav nelagodni osjećaj brige da joj se nešto zlo ne dogodi, ali pritom nipošto ne odustaje od svoje pozicije i provođenja svoje volje. Ako detaljno pročitamo Dionorićeve stihove, uviđamo da autor nije bio niti površan, niti dosadan u predstavljanju svojih likova, već se nastojao uživjeti u njihove oprečne psihološke pozicije, a vjerojatno mu je to dobro uspijevalo jer je i sam osobno mogao doživjeti primjere sličnih *didoneskih* scena pri čestim diplomatskim izbivanjima iz kuće.

Govoreći o idejnom sistemu tretiranja dramskih ljubavnih korelacija unutar dubrovačkih i talijanskih tragikomedija Zoran Kravar se u svojoj knjizi *Das Barock in der literatur Dubrovniks und Dalmatiens* dotiče i Dionorićeve *Didone* te će naglasiti glorifikaciju razuma: *Die Liebe wird, wo sie stört, seitens der schicksalbeladenen Helden (Theseus und Rinaldo bei Gundulić, Enea in Palmotić-Dionorićs Dido) reinen Gewissens zerstört. Aus den systemintegrierenden Beziehungen werden dagegen feste Ehen, auch wenn zu diesem Zweck viele retardierende Hindernisse aus dem Weg geräumt werden müssen.* (Ljubav će, tamo gdje ona smeta, od strane sudbinski opterećenih junaka (Theseus i Rinaldo kod Gundulića, Eneja u Palmotić Dionorićevoj *Didone*) biti razorena njihovom čistom savješću. Iz tih odnosa koji se integriraju u sistem, postat će čvrsti brakovi,²⁸ čak ako u tu svrhu mnoge otežavajuće prepreke na putu moraju biti maknute.)

U najnovije vrijeme jednu od najopširnijih povijesno-teatroloških i teorijskih analiza Dionorićeve *Didone* pružio je Leo Rafolt u poglavlju *Dubrovačka barokna tragedija* unutar iscrpne znanstvene knjige i ujedno disertacije *Melpomenine maske. Fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju*, Zagreb 2007. U okviru spomenutog poglavlja pružena je od strane 194 do 207 pregledna analiza Dionorićeve tragedije koja se odlikuje uzornim poznavanjem konteksta dramaturgije tog razdoblja kao npr.: *Palmotićeva tragedija upo-*

²⁷ Slobodan Prosper Novak, *Povijest hrvatske književnosti III. Od Gundulićeva "poroda od tmine" do Kačićeva "Razgovora ugodnog naroda slovinskoga iz 1756.* Antibarbarus, Zagreb 1999.

²⁸ U slučaju *Didone* (tj. daljnjeg slijeda *Eneide*) autor misli na brak između Eneje i Lavinije.

trebljava tročinsku kompoziciju koja je karakteristična za klasično-aristotelovski tip (tragičke dramaturgije, no pritom se koristi dramskim prologom koji ne nalazimo u aristotelovskom tipu, zbog toga se kompozicija Didone može protumačiti kao rezultat spoja senekijanskih (po prologu koji prethodi tragediji koja je segmentirana binarno, tj. na činove i prizore) te aristotelovskih načela dramske kompozicije (po tročinskoj kompoziciji) (str. 196). Rafolt dobro uočava usmjerenost Palmotića Dionorića prema liku Eneje: *Dakle, upravo Eneja na sebe preuzima osnovne sukobe u tragediji – na njemu je odluka hoće li se prikloniti individualnim (Didoni) ili sistemskim imperativima (otploviti u latinske zemlje kako mu to nalažu božanski zakoni)*. (str. 197). Međutim, zbog uistinu imponantnog opsega dramskih djela koje Rafoltova knjiga obuhvaća i analizira, autor nije imao previše vremena udubljavati se u Dionorićevu dramu, pa je iz tog razloga došlo i do određenih previda. Kraljičina sestra Ana nije počinila samoubojstvo kako je to Rafolt krivo protumačio na stranici 196, te na stranici 199 (gdje on izričito navodi *Anino i Didonino samoubojstvo*), već je prema tekstu nakon mukotrpnog naricanja pala, možda uopće ne u smrt, nego samo u nesvijest: *S uzroka zle sreće, oslabi i pade*. Dvorjani su je pridigli na odar, ali očigledno lomača na koju se srušila Didone neplanirano se razbuktala i naglo povukla za sobom obje sestre u smrt. Tim postupkom Ana ostaje dosljedna glasu razuma i pribranosti, a Dionorić tom bitnom nijansom želi naglasiti kako nerazumna prevlast suicidalne strasti kod osobe koja je vladarica paralelno povlači nesreću i njezinih najbližih (u ovom slučaju sestre Ane), a sekundarno i Kartazana (kod Dionorića *Kartagineza*). Rafolt u svome prikazu ispravno uočava baroknu ekspresivnost i stilizaciju Dionorićeva govora koji je pun zalihonosnih elemenata (hiperbola, amplifikacija, parafraza), te smatra da oni nadvladavaju dramaturšku logiku. Uistinu, današnjem čitatelju nije jednostavno pratiti taj artifičijelni, uzvišeni način izražavanja u kojem ima puno maniriziranih izraza i bogatog prezentiranja barokne retorike. Ali unutar retorično-ukrasnog konvencionalno-baroknog obliča Dionorićeva drama posjeduje više zanimljivih razina dramskih napetosti: sukob glasa osjećaja i glasa razuma u ulozi upravljanja državom (kao ključna vizura autora), sukob između ženske i muške vizure ljubavi, sukob kora koji izriče kritiku Eneji i njegovim pridruženim Trojancima (*On koljena potištena i izdajnik rodne Troje*) u opreci naprema koru Trojanaca i drugog dijela dvorkinjica koje napadaju Didonu kao *himbenu*, prijevarnu zavodnicu... U svojem viđenju uloge kora unutar antičke i neoantičke tragedije Rafolt se previše držao općenite Pavisove²⁹ definicije određenja funkcija antičkog kora *koje se nalaze izvan dramske radnje i preuzimaju različite komentatorske funkcije. Neke od tih funkcija Pavis je imenovao idealizacijom i poopćavanjem* (str. 202). Mislim da je uloga kora nadrasla Pavis/Rafoltovo predodređenje, te je priličito višeslojnu ulogu Palmotić Dionorić pridao upravo dionici kora, koji djelatno sudjeluje u radnji svojim raspirivanjem antagonizama među glavnim protagonistima, a pored toga djeluje na publiku različitim komentarima u kojima se skrivaju Dionorićevi stavovi o načelima dobrog upravljanja državom (pruženi u univerzalnoj ideološkoj koncepciji, ali i kao oprimjereni savjeti za neposrednu dubrovačku sredinu). Također se ne bih složila da u Dionorićevoj tragediji kor ima *savjetodavnu funkciju*, kako u svojoj knjizi navodi Rafolt na strani 203. Razboritu savjetodavnu funkciju imaju likovi Ane i Akata (koji se i u podjeli lica imenuje kao *svjetnik*), dok kor zbog svojih bitno oprečnih nastupa zapravo predstavlja *vox populi*, koji nipošto nije zanemariv u sustavu vladanja, ali sadrži vrlo nestabilne promjene doživljajnih i kritički intoniranih raspoloženja koja variraju u sljedećoj skali dramskih iskaza: od početne idealizacije ljubavi Didone i Eneje koja obećaje stabilno vladarsko

²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, "Armand Colin", Paris 2002.

savezništvo (1. prizor 1. čina); od hvalospjeva razumnoj Eneji i općenito državi gdje se donose pravedni sudovi (4. prizor 1. čina); od nemira dvorkinjske koje slute kraljičino nezadovoljstvo i nelagodu pristizanja nepovoljnih glasova (3. prizor 2. čina); od lukavog savjetovanja jednog dijela dvorkinjske u smislu preporuke Didoninog susreta i novog zavođenja Eneje (kraj 3. prizora 2. čina); od huškanja drugog dijela dvorkinjske protiv Didone (4. prizor 2. čina); od okrivljavanja Eneje kao nevjernika i izdajnika na samom kraju 2. čina; do kulminacije bijesa, žalosti i naricanja nad fatalnom sudbinom kraljice i domovine koji u 3. činu iznosi kor Kartagineza. Ovakva, uvjetno rečeno, višeslojna i raznolika karakterizacija glasa naroda tj. kora, može imati i diplomatsku Dionorićevu poruku, jer ona naglašava da dobar vladar mora znati osluškiivati, pa i uvažiti glas naroda, ali različiti, hiroviti i oprečni glasovi kora kao predstavnika društvene zajednice ne mogu biti vladaru pouzdani u donošenju njegove odluke. Posljedice uspjeha ili krivice svoje odluke svaki vladar (Eneja), ili vladarica (Didona), snosi sam. U cjelini svojeg pogleda na *Didone* Rafolt je pred očima stalno imao Vergilijev predložak, te je u skladu s tim u Dionorićevoj tragediji vidio *dramsku komunikacijsku statičnost*, očekujući više međusobnih dinamičnih okršajnih dijaloga između glavnih likova. Ali cjelokupna koncepcija Dionorićeve drame koncentrirana je na dva bitna pokretača tragičnog raspleta tragedije: 1. mnoštvo sporednih likova (Merkur kao glas višnje sile, Akate, Ana, korovi) svojim različitim stavovima produbljuje razlaz između Didone i Eneje; 2. između glavnih protagonista dolazi do ključnog prekida razumijevanja, jer Didona sve odluke donosi prema zakonu ljubavne predanosti i očekuje uzvrat na polju emocija, a Eneja doživljava obrat i djeluje potpuno pod uplivom glasa razbora i vlastita opredjeljenja za *više dužnosti*. Budući da nitko od protagonista nije sposoban odustati od ispunjenja svojih ciljeva, njihov dijalog postaje zapravo nemoguć, a njihovi iskazi u skladu s navedenim doista djeluju kao zasebni monolozi. Tako je i u karakterizaciji likova došlo do punog izražaja Dionorićevo diplomatsko iskustvo koje je progovorio da tamo gdje nema volje za kompromisom mora doći do razlaza, odnosno u dramskom djelu do tragičnog raspleta.

Zaključno možemo reći da jedino, ali zato ne irelevantno Palmotić Dionorićevo dramsko djelo *Didone* nije imalo sretnu percepcijsku sudbinu, te unutar hrvatske filološke recepcije nije pronašlo autore koji bi se isključivo posvetili njezinom smislu i obličju, pa sam svojom novom knjigom *Željezni duh. Prinos Jakete Palmotića Dionorića hrvatskoj književnoj baštini*,³⁰ (u suautorstvu s Vinicijem Lupisom) željela napraviti pozitivan pomak, ali i posvijestiti idućim generacijama filologa da je mnogo hrvatske književne baštine neopravdano palo u zaborav, ostalo nezamijećeno i nepročitano, a mnoga djela vjerojatno tek čekaju da ih iznesemo iz kakve neotvorene ladice pred lice javnosti. Iz navedenih razloga još jednom moramo istaknuti sjajnu analitičnost Nikole Batušića koji je svoju *Povijest hrvatskog kazališta* pisao proučavajući u različitim rukopisnim prijepisima starije barokne tragedije i melodrame (Ivana Gundulića, Paskoja Primovića Latinčića, Junija Palmotića, Jakete Palmotića Dionorića, Petra Kanavelića, Džore Palmotića, Ivana Gučetića mlađeg, Vice Pucića Soltanovića i druge), te je time naglasio da usprkos tome što sva ta važna djela još nemamo u cjelini objavljena, ne smijemo niti u jednom segmentu zanemariti njihovu važnost za žanrovsko, scensko i stilsko oblikovanje baroknog teatra.

³⁰ Hrvojka Mihanović-Salopek i Vinicije Lupis, *Željezni duh. Prinos Jakete Palmotića Dionorića hrvatskoj književnoj baštini*, Institut Ivo Pilar u Dubrovniku, Zagreb-Dubrovnik 2010. Drama *Didone* priređena je prema novootkrivenom prijepisu dubrovačkog bibliofila Ivana Ksavera Altestija.

Djelo Jaketa Palmotića Dionorića nosi formalne i stilske osobitosti jedne epohe čija nam je manira danas udaljena, posebice u smislu složene rječotvorne arhitekture, versifikacije, kompozicije, i svih onih dvorski sročeni dijaloških iskaza koji su obilježeni nastojanjem realizacije pojmova *acumen*, *acutezza*, *agudeza*, *argutezza*, dakle oštroomne književne figuralizacije izraza kojom se potvrđivala stvaralačka snaga. Ali ispod plašta mitske priče i stvaralačkog principa koji je uvažavao pojam *ingeniuma* u strukturiranju dramskog govora, pronalazimo i uvjerljivo mimetičko ocrtavanje protagonista, kao i njihovo inkorporiranje u zasebnu autorovu koncepciju pružanja primjera za umijeće upravljanja državom. Stilska formacija baroknog razdoblja ostavila je traga u Dionorićevoj tragediji u razvijenom načelu strukturiranja kompozicije po principu antiteze, dualizma afektivnosti i razboritosti, u posebnom poimanju ljepote koja se očituje u isticanju vrline, u vizuri prema kojoj se zbilja oblikuje preko stilske konvencije i rječotvorne versifikacijske kombinatorike koju je trebalo uskladiti s didaktičkom i diplomatskom zadaćom djela.

U korpusu mitoloških tema dubrovačkoga dramskog repertoara, Dionorić bira svoju *Didone* kao arhetipski primjer mimezisa, ali djelu pridaje i vlastite moralno-refleksivne konotacije. Premda teži stvaranju istinske tragedije, kombinirajući poetičke postavke aristotelovske i senekijanske dramaturgije, žanrovski je sklon hibridnom unosu melodramskih elemenata (prvenstveno interpolacije pjevanja i jedne plesne točke) koji predstavljaju aktualnu pomodnost europskog i dubrovačkog teatra u 17. stoljeću. U Dionorićevoj *Didoni* uočljiva je povremena prisutnost kristijanizacije mitoloških sadržaja koja se očituje u leksiku (pakao se spominje umjesto Had, višnja vlast umjesto bogovi, svetište umjesto žrtveni hram i dr.), ali i u drugačijem odnosu prema kojem protagonisti nisu više igračke u rukama antičkih bogova, već bogovi preko snoviđenja i proročanstva djeluju na buđenje savjesti likova, a potom likovi pouzdajući se u načelo razboritosti sami donose odluke.

Recepcija ovog dramskog djela pokazuje da su se dramaturško-inscenacijske vrijednosti pojedinih baroknih tragedija i melodrama često zanemarivale unutar dominantnih korpusa Ivana Gundulića i Junija Palmotića. A pritom ta djela također uspješno reflektiraju brojna onodobna strujanja u europskom kontekstu te usporedo posjeduju unutar opće zakonitosti žanra i individualne osebjnosti svojih autora. Jedan od najistaknutijih hrvatskih teatrologa koji je to u svojim znanstvenim radovima i monografijama zastupao je Nikola Batušić, a u primjeru Palmotića Dionorića dokazao osebjnost *veličine malenih*. Jaketa Palmotić Dionorić nije bio profesionalni književnik, već prezaposleni diplomat i to upravo u razdoblju najkritičnijeg statusa Dubrovačke Republike u periodu nakon velikog potresa, kad je bio primoran spašavati u međunarodnim misijama slobodu i opstanak svojega grada. Ali iz razloga diplomatsko-političke preokupiranosti, književnost njemu nije bila sporedni kolosijek, već oaza gdje je pod krinkom ornatusa, žanrovskog oblikovanja i umjetničke slobode uspio prikriveno izraziti pojedine važne ideje i stavove, bitne za očuvanje pojedinca, naroda i države od nepotrebnih razočaranja i neuspjeha.

Sa svojim strogo isplaniranim formalnim osobinama na nivou dramskog zbivanja i na nivou strukture Dionorićeva *Didone* je zaživjela kao prezentant neoklasicističke, neoantičke tragično-melodramske realizacije, unutar koje glavni protagonisti rješavajući svoje osobne dileme presudno odlučuju i o daljnjoj povijesnoj sudbini zajednice koju predvode. Dionorićeva *Didone* zanimljiva nam je danas ne samo kao reanimacija poučne antičke ljubavne priče, ne samo kao realizacija dramskog dijaloga unutar stilske formacije svojeg doba, već i kao probuđeni glas Dubrovačke Republike i njezine oštroomne, oprezne, mudre i budne diplomacije koja je pomno bdjela nad sudbinom grada, pružajući aktualni uzor i budućim generacijama.

INTERES NIKOLE BATUŠIĆA ZA KAJKAVSKI TEATAR

1.

Povijest kajkavskoga teatra jedno je od tematskih područja u filološkom i kazališno-povijesnom interesu teatrologa i kazališnog povjesničara Nikole Batušića. Studije i članci u kojima autor analizira tridesetak scenskih tekstova ili pak razmatra kulturnopovijesni kontekst vremena i teatrološki okvir u kojem se kajkavska drama oblikovala objavljeni su u časopisima i prigodnim zbornicima, potom u politematskim knjigama teatroloških studija te naposljetku njihovu glavninu nalazimo kao monotematski okupljene studije u knjizi *Starija kajkavska drama*¹: *Problemi u proučavanju starije kajkavske drame, Značenje kajkavskoga kazališta, Kajkavska kazališna terminologija, Kajkavska tragedija* Lizimakuš, *Imenoslavnik* iliti *Rečno-pesmen igrokaz Tomaša Mikloušića, Dvije zanimljive lokalizacije Augusta von Kotzebuea – Papiga i Ljudih mrženje i detinska pokora, Komedija Mislibolesnik* iliti *Hipokondrijakuš, Prizor u gostionici iz komedije Matijaš grabancijaš* dijak *Tita Brezovačkoga, Vladimir – dramski fragment Ignaca Kristijanovića, Josip Vračan – prevoditelj Svetoga Bernarda, Dragutin Rakovac i kazalište, Ljudevita Vukotinovića* Pervi i zadnji kip.

Batušićeva istraživanja kajkavijane su preokupacija kojoj se angažirano, a povremeno i pomalo ostrašćeno, vraćao, a ne samo ulomak znanstvena rada iz vremenski kraćega razdoblja. Razumljiva je stoga metodološka raznovrsnost tematski srodnih studija i članaka, kojima je uz tematiku zajednički i autorov zaštitničko-zagovornički stav prema tom segmentu kazališne povijesti, nedovoljno proučenom do novijega vremena.

2.

Pokušamo li ponajprije povijesno lokalizirati kulturno-teatrološki Batušićev diskurs o kajkavskom teatru, a velikim dijelom i rađanje njegova angažirana interesa za nj, nužno ćemo doći do ideje o *uzaludnosti otpuštanja kajkavštine u korist štokavskoga iluzionizma*, a posljedično, i do dvaju poznatih oprečnih sudova o tom teatru koje su izrekli u prvoj polovici 20. stoljeća vodeći redatelj Branko Gavella, s jedne strane, i Miroslav Krleža, s druge strane. Krleža je autoritet čiji su sudovi, pa i one ocjene izrečene nasumce i uzgredno (a koje je i sam autor kat-

¹ Nikola Batušić, *Starija kajkavska drama*, Zagreb 2002.

kad djelomice korigirao, ali nikada posvema), diktirale opće mišljenje, predodređivale smjerove i metodologiju istraživanja književnosti i kulture. Batušić svoje viđenje kajkavskoga teatra nije dijelio s Krležinim pa je poneku njegovu superlativnu predodžbu o kajkavskom kazalištu moguće objasniti možda upravo potrebom da podsjeti na kajkavijanane vrijednosti koje je Krleža poricao.

U članku *Krležin dvoboj s našom dramskom baštinom*² Batušić analizira Krležina polemička gledišta o hrvatskoj dramskoj baštini u razdoblju od renesanse do moderne – o Marinu Držiću, Titušu Brezovačkom, Ivi Vojnoviću i o hrvatskoj moderni. Ističe i ovisnost Krležinih sudova o vremenu u kojem su nastajali, o njegovoj poziciji u književnom životu, kao i o političkim konstelacijama te ocenjuje da je Krležina *intencija u ocjeni hrvatske dramske baštine uvijek bila posve očita: dakle izrazito je polemička, katkad i žešće obojena jarkim tonovima, a u pojedinim pasusima i zamjetljivo pamfletistički intonirana*.³

Prilikom inscenacije *Diogeneša* Tituša Brezovačkog, 1925, Branko Gavella je iznio nedvosmislen apologetski stav o kajkavskoj drami: ... u kajkavskoj je književnosti jezik bio vanredno izrađen: s jedne se strane bogatstvom kajkavskih riječi, koje u “*Diogenešu*” dolaze, može izraziti sve najsuptilnije nijanse duhovitih obrata pučke šaljivosti; s druge se strane tim rječnikom mogla iskonstruirati takova frazeologija latinske elegancije, da se njome mogu izraziti i najkompliciranije misli. Ukratko, a ja sam uvjeren da u tome ne pretjerujem, kajkavci su imali ono, što mi još ni danas nemamo, pravi književni jezik. Taj jezik nije bila mehanička fotografija jednog dijalekta, nego podatni materijal za izražavanje i najapstraktnijih predodžaba, a da je pored toga uvijek bio u vezi sa živim jezikom.⁴

U Gavellinim stavovima prepoznajemo srž i Batušićeva obrambena diskursa o kajkavijani, no Krležini sudovi o književnoj i kazališnoj tradiciji, koji su objavljivani od 1919. godine, kada je izišla *Hrvatska književna laž*, pa do eseja *Iz hrvatske kulturne historije* 1963,⁵ na koje se kritički osvrće Batušić, posve su oprečni Gavellinim promišljanjima. Drži da Krležino uspješno pozicioniranje među književnom i kazališnom elitom 20-ih godina 20. stoljeća – u vrijeme Gavelline impostacije *Diogeneša* – može objasniti i pohvalu mladoga dramatičara kajkavštini elitnih *kurijalnih* krugova Mikloušića, Štoosa i Kristijanovića i nesklonost kazalištu koje katkad posjeduje nesofisticirane tonove u komičkim tekstovima koji su bili namijenjeni širokoj publici.

Krležina negativna ocjena Tituša Brezovačkog iz eseja *Moj obračun s njima* 1932. pretvara se u oštar sud i u eseju *Iz naše kulturne historije*. Tekst je bio vrlo prisutan, prvotno je napisan između 1952. i 1957. kao komentar uz natuknicu o Titušu Brezovačkom za *Enciklopediju Jugoslavije*, a potom će se pojaviti u različitim zbornicima Krležinih eseja. Izjava iz eseja *O našem dramskom repertoireu – povodom 400 godišnjice Držićeve “Tirene”*: o burlesknome bogatstvu u molijerovskim varijacijama tih naših “*francjezarija*”, *protkanih motivima i aluzijama*, vjerojatno je dala snažan poticaj našoj kazališnoj sceni da se pozabavi raguzeiziranim Molièreom. Privlačnost toga scenskoga amalgama počiva u relativno dobro očuvanu francuskom predlošku u hrvatskom prijevodu i u uspjeloj impostiranosti u lokalnu antroponimiju.

² *Krležin dvoboj s našom dramskom baštinom*, u: *Dani Hvarškoga kazališta – Prešučeno, zaboravljeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Zagreb – Split 2007, str. 209-227, i u knjizi koja tematski okuplja radove o Krleži: *Riječ mati čina – Krležin kazališni krug*, Zagreb 2007.

³ N. Batušić, *Riječ mati čina*, str. 119.

⁴ Branko Gavella, *Razgovor prigodom premijere Diogeneša*. “Hrvatska pozornica”, br. 6, str. 85-95, Zagreb 1925.

⁵ Ostali Krležini tekstovi koje komentira Batušić su: *Moj obračun s njima*, Zagreb 1932; *O našem dramskom repertoireu – povodom 400 godišnjice Držićeve Tirene*, u: “*Djelo*”, br. 1, str. 34-40, Zagreb 1948; *O nekim problemima enciklopedije*, “*Republika*”, Zagreb 1953, 2-3, str. 109-132. Konačna redakcija u knjizi *Eseji V*, Zagreb 1966.

S druge pak strane, Krležina izjava *Jedan Brezovački je jedva kulturno-historijski rukopis, ali to književnost nije!* u poglavlju *Pro domo sua* eseja *Moj obračun s njima*, ide uz bok diskvalifikaciji o *kvazididaktičkim kotzebuovskim i goldonijevskim plagijatima*,⁶ uz koju pristaje i krajnje zaoštren stav izražen u riječima: *Komedioografsko svjedočanstvo njegovih scena (misli na Brezovačkog, o.m.) ne uzdiže se iznad svakodnevnog prosjeka do ponoće samonikle, izvorne fraze nijednog trenutka. Provincijalno umiranje jednog žargona, koji kod Pavla Stoosa prelazi u žalobnu kantilenu nemoći, kod Brezovačkog zvonu glasom grube farse. Izraz jednog Mikloušića ili Kristijanovića blista kao primjer visokoodnjegovane govorne fraze književno obrazovanih društvenih krugova...?*⁷

No, Batušić drži da su komadi nastali prema Goldonijevu predlošku *Il vero amico* (*Ljubomirovič ili Prijatelj pravi* Matije Jandrića) ili pak adaptacije Kotzebuea (*Papiga ili Krepost gde ne štima sreću učini i Ljudih mrženje i detinska pokora*)... vrlo relevantne lokalizacije i adaptacije, a u slučaju Mislibolesnika ili Hipokondrijakuša da je riječ o nadasve zanimljivu djelu nastalom, doduše, prema stranim predlošcima, ali s brojnim izvorno našim fabularnim odvojcima.⁸

Primjećuje da izrečene ocjene teško može ublažiti Krležino naknadno stavljanje Brezovačkoga u *Razgovorima s Matvejevićem* na popis kajkavskih autora koji su mu poslužili kao jezični izvor za Balade Petrice Kerempuha, što je razumljivo: književno-jezično vrelo je dobilo pohvalu, a to je pak nešto drugo od dramske vrijednosti teksta.

U relativiziranju Krležinih stavova Batušić se ne služi konfrontiranjem dokaza o velikim dramskim i estetskim vrijednostima teksta na kajkavskoj kazališnoj sceni. Zaobilazi zato zamke kročeauskoga usuda kajkavijane i prebacuje područje kazališno-povijesnoga interesa s estetskih vrijednosti teksta drame na žanrovska obilježja, na kulturno-povijesnu vrijednost uspostave kazališne terminologije, potom na akcentuiranje urbane ambijentalizacije drame u kojoj vidi znak njezine europeizacije, a ne dijalektalizacije, kao i na osobitosti i dosege njezinih scenskih impostacija.

Stoga rabi mjerila za vrednovanje kulturne povijesti odnosno teatarske baštine, upozoravajući na mogućnost i potrebu da se kajkavijanino značenje uspostavi na baštinskoj pozornici, podsjećajući pri tom na sretan ishod scenske revitalizacije baštine poput oživljene kulturne vrijednosti srednjovjekovne kazališne scene crkvenih prikazanja i one poslije nje, ranonovovjekovne, u režijama Marka Foteza, Božidara Viočića, Joška Juvančića ili pak Marina Carića na Splitskom ljetu, Dubrovačkim ljetnim igrama, odnosno Hvarskom pučkom kazalištu. Time želi dokazati *kako se na segmentu naše najranije drame može izgraditi relevantno suvremeno kazalište, što je Krleža, svršetkom četrdesetih smatrao* otvorenim pitanjem: *To je, kažu, naša teatarska tradicija, a kakva, to još nitko nije kritički ispitao.*⁹

U svojim će polemičkim tonovima Batušić rasvjetljavati društveno-političke okolnosti u kojima su nastale takve Krležine izjave i analizirati motive njegova nezadovoljstva specifičnim slojevima dramske baštine, a u studijama o kajkavijani dokazivati i upozoravati, i kad se eksplicitno ne nadovezuje na Krležu, na to da opaska o hrvatskoj hvaljenoj, a neproučenoj baštini ne mora nužno dokazivati da je estetski sud kajkavijane jedini moguć.

⁶ Pronalazimo slične izjave i u Krležinu mišljenju o teatru iliraca: *To je, kažu, naša teatarska tradicija, a kakva, to još nitko nije kritički ispitao*. Cit. prema *Riječ mati čina ...*, str. 130

⁷ M. Krleža, *Moj obračun s njima*, str. 127.

⁸ N. Batušić, *Riječ mati čina*, str. 127.

⁹ M. Krleža, *Osječko predavanje*. U: *Moj obračun s njima*, Zagreb 1932, str. 200-204.

3.

Otpor Krležinim stavovima dobrim je dijelom utjecao i na metodologiju i ciljeve Batušićeva istraživanja kajkavijane. Priklanjao se radije kulturno-povijesnoj filologiji a u istraživanja uključuje dosege i spoznajne rezultate nezaobilaznih poznavatelja kajkavijane: Nikole Andrića, Franje Fanceva, Slavka Batušića, Olge Šojat ili pak Branka Hećimovića.

Od znatne kazališno-povijesne vrijednosti su Batušićeve analize drama i konteksta u kojemu su djelovali kazalištarci. Analitički korpus Batušićevih članaka svjedoči o usmjerenosti na djela i pisce izvan osnovnoga područja dotadašnjega interesa književnepovijesti, kao što su, primjerice, članci o tragediji *Lizimakuš*, *Imenoslavniku iliti Rečno-pesmenom igrokazu* Tomaša Mikloušića, *o dvjema zanimljivim lokalizacijama Augusta von Kotzebuea* – Papiga i Ljudih mrženje i detinska pokora, *o komediji Mislibolesnik iliti Hipokondrijakuš*, komediji *Matijaš grabancijaš dijak* Tita Brezovačkoga, *o Vladimiru – dramskom fragmentu* Ignaca Kristijanovića te Josipu Vračanu – prevoditelju Svetoga Bernarda, Dragutinu Rakovcu, Ljudevitu Vukotiniću i *Pervom i zadnjem kipu*.

Batušićeva istraživanja donose filološko-povijesne podatke iz historijata rukopisa, kritičan pregled ranijih rezultata istraživanja književnih povjesničara. Potom, njegove analize nude brojne teatrološke opaske o scenskim i dramaturškim elementima: glumcima, izvedbama, inscenatorskim rješenjima, didaskalijama, publici, referencijalnim okvirima sadržaja, prigodnim okolnostima izvedbi, kao i društvenim i političkim realijama.

Primjerice, paleta istraživačkih postupaka preusmjerenih s estetskih vrijednosti na žanrovska obilježja reprezentativno je uvrštena u članku o komediji *Mislibolesnik iliti Hipokondrijakuš* ili pak u prikazu sentimentalne drame *Pervi i zadnji kip* Ljudevita Vukotinića. Uključena je i rekonstrukcija okolnosti u kojima je autor mogao doći do teksta – predložka svoje drame. Rezultati analize teksta su polazište za otkrivanje započetih i prekinutih pravaca razvoja kajkavske romantičarske drame, za razmatranje konteksta nacionalno-političkoga preusmjerenja dramskih sadržaja i sveukupne edukacijske uloge kazališta. Romantičarsko-individualne priče nisu preporoditeljskoj drami bile dostatan okvir za političke sadržaje zbog preslabe sadržajne podloge. Drame romantičarsko-klasicističkih obilježja uspješnije su ponijele političke aktualizacije.

Nerijetko se dohvaća i prevrednovanja dosadašnjih vrijednosnih sudova o pojedinim autorima i djelima: primjerice, mijenja prosudbe o *Vladimiru*, dramskom fragmentu Ignaca Kristijanovića, ili revidira poglede na *Matijaša Grabancijaša Djaka*.

Glede vrijednosnih sudova, uz prije spomenute istraživače kajkavijane, znatno se trudio oko eliminacije neproporcionalna statusa toga teatra naspram baštine hrvatskoga juga na pozornicama i u književno-povijesnim istraživanjima te poticao na bavljenje kajkavskim autorima. Uočava probleme ne samo na području nedovoljno učinjenoga, nego upozorava na uzročnike postojećega viđenja kajkavijane. U vlastitom je analitičkom prosedu nastojao upravo stoga kontekst vrijednosnih sudova presudnih za proučavateljeva ideološka i teorijska polazišta (pretežitom Krležina) relativizirati i prebaciti važnost na proučavanje relevantnijega konteksta za samu temu istraživanja – onoga u kojem su kajkavijanini scenski tekstovi nastajali i bili prikazivani.

4.

Uz analitički pristup pojedinačnim dramama i autorima Batušić se u dijelu svojih studija služi i sintezom povijesne problematike političko-socijalnih uvjeta nastanka i nestanka kajkavskoga kazališta 18. i početaka 19. stoljeća, a nudi i sintetski prikaz temeljnih problema kulturne

marginalizacije toga teatra u hrvatskoj književnoj povijesti u člancima *Problemi proučavanja starije kajkavske drame, Značenje kajkavskoga kazališta*, kao i u već spomenutom *Krležinu dvoboju s našom dramskom baštinom*.

Načelno se suprotstavio pretjeranom zaokupljanju tematskim slojevima i genezom drame. Upozorava na slabosti filoloških pristupa koji su bili usmjereni samo prema uzorima i utjecajima, više negoli su, primjerice, zamjećivali potrebu za tiskarskim poduhvatom na prezentaciji građe, ili pak uviđa svrhovitost sastavljanja sustavno izrađene bibliografije koja kronično nedostaje i na tom istraživačkom polju. Primjerice, ističe neplodotvornost istraživanja tematike i geneze 19. stoljetne drame koja je uvjetovana specifičnim kulturnim kontekstom, nadalje kulturno-povijesnom zadaćom, kao što uviđa da je pre naglašavanje tematskoga aspekta dovelo, po njegovu sudu, k nepravednoj ocjeni.

Svakako je jedna od značajki Batušićeva rada što je usmjerio teatrološku filologiju prema traganju za dramaturškim značajkama. Osvještuje i problem podcjenjivanja / precjenjivanja predložaka na kojima su rađene lokalizacije kajkavskih drama i primjerice dubrovačkih frančezarija, odnosno Goldonija i Metastasija, Kotzebua¹⁰ i Ifflanda, na primjer.

Osim što prezentira čitav niz aspekata djela, sklon je i kompleksnijim metodološkim pristupima, koje implementira u istraživanje najčešće tako da od historijata rukopisnih izvora istraživanja usmjerava prema kulturološkim pogledima na različite vrste stereotipa u kajkavijani ili se pak zanima prezentiranjem elemenata sitne svakodnevice, primjerice, preko aspekta gastronomije u djelu Tituša Brezovačkog.

5.

Zadržat ćemo se na trenutak na problematici osjećaja o povijesnoj nepravdi naneseo kajkavijani, u vezi s čim Batušić donosi vlastito viđenje problema i izražava osobno žaljenje nad povijesnim prilikama koje su zbog političkih interesa (otpuštanja kajkavštine u korist *štokavskog južnoslavenskoga iluzionizma*) dokinule i kajkavski teatar.

Ukoliko apstrahiramo taj romantičarski osjećaj žaljenja nad povijesnim činjenicama koje se, kako znamo, mogu i posve drukčije interpretirati i nad kojima znanstveni diskurs u načelu ne dozvoljava izražavanje ni žalosti ni radosti, Batušićevo razmišljanje nam uzgredno otvara zanimljiv prostor za istraživanje predodžbi o važnosti povijesnoga nasljeđa čiji su različiti konstrukti stvorili značajne stratifikacijske slojeve u predodžbi o nacionalnom identitetu Hrvata.

Naime, prostor štokavskoga narječja ne podrazumijeva samo prostorni konstrukt identiteta stvorena, među ostalim komponentama, i jezikom koji semantički pokriva percepcija *južnoslavenskoga iluzionizma*, nego, ponajprije, podrazumijeva uži nacionalni prostor koji se također percipirao kao prostor hrvatskoga povijesnoga nasljeđa, teritorijalno sastavljen od regija u kojima se govorilo štokavicom, a u kojima se nije izglednom doimala mogućnost preuzimanja

¹⁰ Sklonost kajkavskoga teatra prema, primjerice, Kotzebueu bit će razumljivija uz Batušićevo obrazloženje Kotzebueove popularnosti u Monarhiji. Naime, oslanjajući se na studiju Roswithe Flatz *Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts* u: Walter Hinck (Hg.), *Handbuch des deutschen Dramas*, Bagel Verlag, Düsseldorf 1980, str. 301-310), on podsjeća na vladavinu istoga autora i na njemačkim pozornicama, a poglavito na pozornicama Burgtheatra, kazališta mjerodavna za čitavu Monarhiju, gdje je između 1789. i 1855. (a upravo svršetkom 18. st. počinju u nas lokalizacije njegovih drama) izvedeno 114 njegovih komada s ukupno 3872 izvedbe – prema 19 (1911 predstava) Schillerovih ili 27 (2177 izvedaba) Shakespeareovih – da barem iz recepcijskoga očista usporedimo Kotzebua s dramatičarima trajnoga ugleda na znamenitim europskim pozornicama. *Problemi proučavanja starije kajkavske drame*. U: *Starija kajkavska drama*, str. 18.

kajkavštine kao vlastita jezičnoga standarda. Štoviše, poznato je da je upravo štokavština dobrim dijelom osiguravala preporoditeljima autopredodžbu nacije bogatoga i dugog povijesnoga nasljeđa jer je štokavštinom napisana najvrednija književna baština, ona Dubrovačke Republike, a nastojanje preporoditelja oko ugradbe zajedničke kulturne povijesti regionalnih sastavnica širega prostora računalo je upravo na mogućnost da se teritorijalno granične regije (s etničkim nukleusima drukčijega povijesnoga i kulturnog nasljeđa) privuku temeljem jezične bliskosti.

Štokavski se stratifikacijski sloj – ali samo onaj vezan uz artificijelno i elitno povijesno nasljeđe – u jezičnoj komponenti nacionalnoga identiteta Hrvata, pomalo i sigurno, nakon romantičarskoga zanosa usmenom epskom kulturom povezanom s osmanlijskom ostavštinom (što je također, s jezičnoga aspekta, pretežito štokavski sloj kulturne tradicije), u elitnim intelektualnim krugovima akceptirao kao izravno povijesno nasljeđe na kojemu se izgradila elitna nacionalna kultura 19. stoljeća. Potisnuo je tako kulturu kačićevski obojanih *štokavskih prinosa* koja se određeno vrijeme uspješno nadmetala s artificijelnom elitnom kulturom, i smjestio je u subkulturno nasljeđe, dijelom i dijalektalno, nakon neuspjeloga romantičarskog eksperimenta s njegovim inauguriranjem u urbani konstrukt identiteta.

Ostavljaajući kajkavsku komponentu identiteta na dijalektalnoj razini, štokavizirani je Zagreb odnjegovao predodžbu o izravnoj nadgradnji vlastite urbane srednjoeuropske kulture na korijenima elite kulture dalmatinskih gradova (prvenstveno Dubrovnika) zato što je tu povijesnu kulturu tretirao vlastitim kulturno-povijesnim nasljeđem.

Kajkavijana, pučka kultura predilirskoga i ilirskoga vremena te manje uspjeti romantičarski eksperimenti s urbanizacijom kačićevske kulture smješteni su kao potonulo kulturno dobro u suburbani i dijalektalni identitet Hrvata. Zagreb se odrekao kajkavske kulture zato što su mnogi elementi njezina identiteta udobno smjestili u tom segmentu povijesnoga nasljeđa, a elite urbane kulture su se, barem u autopredodžbi, međusobno ispreplele.

* * *

Sve u svemu, Batušićevo je bavljenje kajkavskim teatrom, uz spomenute istraživače kajkavijane, rezultiralo bitno drukčijim statusom toga segmenta teatarske povijesti – mnogo se manje o kajkavijani danas govori kao o zanemarenoj tradiciji. Bez obzira na status inicijalne potrebe da se korigiraju posljedice po kajkavsku dramu koje su za sobom ostavljali Krležini pogledi, plodotvorno je osvijetljen jedan segment kulture arhivski dokumentiranim istraživanjem, a interpretacijom historijskoga položaja kajkavijane, i njezine participacije u konstrukciji identiteta, autor je deklarirao i vlastitu svjetonazornu poziciju s koje je angažirano konstruirao važnost jednoga segmenta kulturne povijesti i identiteta kao alternativnoga, zabačena elementa.

BATUŠIĆEVI SECESIJSKI PRIZORI – POETIKA UMJETNIH SVJETOVA U HRVATSKOJ I EUROPSKOJ MODERNI

U knjizi *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne* (autora Batušić / Kravar / Žmegač, MH, Zagreb 2001) u poglavlju *Umjetni svjetovi* Nikola je Batušić u potrazi za secesijskim prizorima na primjerima iz stvaralaštva I. Vojnovića (*Je li Ukleti Holandez doplovio do Gruža*, str. 231-242), F. Galovića (*Morbidna erotika Galovićeve Tamare*, str. 243-251), M. Begovića (*Begovićeve Male komedije i bečka moderna*, str. 253-262) i Lj. Babića (*Virtualno kazalište Ljube Babića*, str. 263-273) koje će prisposoditi s poetikom umjetnih svjetova europskog esteticizma, ali i upozoriti na originalnost i novinu u hrvatskoj književnoj i scenskoj umjetnosti.

U Batušićevim fragmentima (interpretacijama) – u kojima autor slijedi sinkretizam različitih mogućnosti – pa i posve suprotstavljenih – iz secesijskih prizora nadaje se kao paradigma poetika umjetnih svjetova koja je značajka cjelokupne atmosfere u hrvatskoj i europskoj moderni. Pritom se raskriljuje prostor novih spoznaja o udjelu europskih utjecaja u hrvatskoj književnosti.

Na potonje će poticajno u naslovljenoj knjizi u poglavlju *Osnove moderne* upozoriti Viktor Žmegač: *Osobito je obilato zastupljen kompleks pojava koje su obilježene razigranom maštom, žudnjom za biranom ljepotom i traženjem mogućnosti da se izrazi ona druga strana zbilje, nevidljiva zbilja, koja je sadržana na titrajima svijesti i koja postaje zamjetljiva tek u poetskoj riječi, na likovnom platnu, u zvuku i kazališnom prizoru. "Umjetni svjetovi" – to je ovdje naziv za skup umjetničkih fenomena kojima su se, s obzirom na različite inačice, već tada pridijevala imena poput simbolizma, neoromantizma, s polemičkog stajališta eskapizam, sa sintetičkog esteticizma. Presudnog značenja hrvatske moderne postajemo svjesni upravo ako te kategorije, izvedene iz razvijenih književnosti i kulturnih sredina, primijenimo na domaće stvaralaštvo: po prvi put u novije doba, u posljednjim trima stoljećima, postoji stilsko suglasje a u pojedinim djelima i vrijednosna ravnoteža između stvaralaštva u Hrvatskoj i života umjetnosti u velikim europskim zemljama.*

Batušićevi secesijski prizori kao poetika umjetnih svjetova u hrvatskoj i europskoj moderni u urbanoj poetici hrvatskoga nacionalnog, povijesnog i kulturnog identiteta postaju dio europske poetsko-likovne girlande koja dekorativno i ornamentalno svojom pletenicom obavlja tlo profinjene senzualne kulture fin de siècle. U zrcalu kulturnih središta: Beča, Venecije, Londona, Züricha, Pariza, Münchena, Berlina, ali i samosvojnog stila I. Vojnovića, F. Galovića, M. Begovića i Lj. Babića kao zbiljski duhovni krajolik Dubrovnika i Zagreba posredovan umjetničkom rukom u književnosti, glazbi, slikarstvu, arhitekturi, kazalištu, plesu, kostimografiji, scenografiji upisani su u nacionalnu i europsku baštinu kao uljudba urbanog identiteta.

Secesija je unutar moderne u Hrvatskoj a prethodno i u Europi već određena idejno-povijesno, primjerice: secesija u Parizu 1890, Münchenu 1892, Berlinu 1893, Beču 1897, Zagrebu 1898. Uspostavljen je stilski pluralizam unutar paradigme kulta ljepote u označnicama secesije: ornamentika, esteticizam i manirizam. Simultanizam multimedijskog wagnerovskog Gesamtkunstwerka u inovacijskim postupcima i u hrvatskih autora prethodi avangardnom multimedijskom Gesamtkunstwerku.

Unutar stilske pluralizma Nikola će Batušić propitivati sljedeće poetske odrednice: stilizaciju estetskog prostora; sinkretizam: riječ, glazba, slika; katalogizaciju estetskih asocijacija; morbidnu erotiku; secesijsko sjedinjenje Erosa i Thanatosa. Književne pojave dijakronijskog slijeda od Vojnovićeva *Ekvinocija*, 1895. godine; Galovićeve *Tamare*, 1906. i 1907. godine u dvije verzije; Begovićevih *Malih komedija*, 1903-1920. godine i Babićevih scenografsko-kostimografskih interpretacija triju znamenitih opernih djela: Mozartova *Don Giovanni*, Bizetove *Carmen* i Wagnerova *Tristana i Izolde* u knjizi Artura Schneidera *Oprema opere*, 1916. godine u sinkronijskoj pojavnosti naslovljenog poglavlja *Umjetni svjetovi* kulturom je posredovano Batušićevo znanstveno viđenje. Slika je određenih oblikovnih inovativnih mogućnosti, podastirući određene konstante koje se ponavljaju u autorskim poetikama na prijelazu stoljeća u igri privida unutarnjih umjetnih svjetova i vanjskih fasada.

Modernističke tijekove u navedenih autora Nikola je Batušić prisposobio s europskim ozračjem fin de siècle koji prethodi avangardi u višeglasju stilova unutar urbane poetike znakovitih metropola, utjecajnih kulturnih europskih središta, unutar kojih hrvatski autori svojim stvaralaštvom zrače podjednako civilizacijskom duhovnošću, ispisujući srodnost i ozračje duhovnoga europskog senzibiliteta kao jedinstvo u različitosti.

Zaustavljena dekorativna slika Wagnerova iskaza *ljepota u akciji* kao povijesno-kulturna refleksija glazbene drame *Ukleti Honadez* intertekstualno će poslužiti Batušiću u iščitavanju dramaturgijsko-funkcionalne obilježbe Vojnovićeve drame *Ekvinocij* sa *Simfoničkim intermezom*. Vojnovićev *Ekvinocij* paradigmatički je model moderne scene u kojoj se – prema istraživanju znanstvenika – isprepleću pojedine umjetničke grane pridružene glazbi u *raznim tonskim modalitetima*, otvarajući prostor načelom Wagnerova Gesamtkunstwerka i slijevanja različitih umjetničkih grana u sintetično umjetničko djelo. Na ponovno će instruktivno upozoriti:

Na razmeđu stoljeća, kada su se simbolička suzvučja sve snažnije stala ocrtavati u njegovu književnom izrazu, Vojnović je vrlo točno osjećao kako "riječ sazrela u tami šutnje da osvjetli čovjekov svijet i dozove ga u smisao, nije uvijek sama dostatna za izvršavanje svog poslanstva /.../, ona traži pomoć likovnog, vizualnog izraza, oblikovanog u nizu mogućnosti, u gesti, izrazu lica, položaju tijela, u raznovrsnom formuliranju scenskog prostora sa svim njegovim rekvizitima i sredstvima djelovanja".

Vojnovićevu kategoriju dramskog kao antropološku kategoriju koja priziva označnice dramske radnje: (tragičnu) napetost i (uzvišeni) patos umjesto povijesti kao sudbine Batušić će intertekstualno pridružiti preko *Simfoničkog intermezza* u *Ekvinociju* slici oluje u gruškoj luci s partituru predigre za Wagnerova *Ukletog Holandeza*. U paradigmatičkom odnosu književnosti i glazbe Vojnovićeva drama posredno je viđenje preobrazbe i stilizacija estetiziranoga prostora koji prihvaća europski glazbeni duhovni krajobraz kao estetsku katalogizaciju. Batušić pomoću interteksta povezuje dva duhovna krajolika unutar zvukovne slike koja je jednaka slici čovjeka uznemirena elementarnim silama oluje:

"Ekvinocijo se", piše Vojnović, "stvorilo opet u mojoj glavi iz orkana Wagnerove glazbe – kao onda. Da! – U aleji između brojeva 1891. do 1893. začuh zadnji put u moru i u duši ljepotu

te simfonije”... “Ako nagjete jednoć manuskript tog djela, pogledajte stranicu na kojoj je napisano: *Simfonićki intermezzo – i vidjet ćete ispod naslova kratku opasku: neka se svira Ouvertura Fliegender Hollandera.*”

Kontekst povijesno-kulturne refleksije Wagnerove drame *Ukleti Holandez* u *motivićkoj trijadi*, na koju Batušić upozorava, intertekstualno se išćitava kroz tri temeljna simbola kroz Vojnovićev *Ekvinocij* sa *Simfonićkim intermezzom* u dramaturgijskoj – funkcionalnoj obilježbi zvukova, podastirući višeosjetilnu poruku – sliku oluje u prirodi koja je u suglasju s unutarnjom olujom. Napetost u središtu vrtloga oluje s patosom zvućnih signala koji navješćuju tragićnu sudbinu, Nikola će Batušić prisprodobiti metaforićnom upitu – *Je li „Ukleti Holandez“ doplovio do Gruža?*

I konaćno još jedna pripomena uz Vojnovićevu primjenu Wagnerova provedbenoga motiva u “Intermezzu”. Wagner u predigri najavljuje i toćno fiksira odrećene tonske, harmonijske i ritmićke strukture, svojevrsne glazbene slike koje će se u zbivanju javljati kasnije vrlo precizno u svezi s odrećenom osobom, ugoćajem ili radnjom. Dramsko djelo, dakako, ne posjeduje takvu graću da bi unutar njegovih parametara moglo ostvariti primjenu provedbenoga motiva. Stoga je Vojnović mogao iskoristiti Wagnerova naćela, ukoliko ih je uopće želio svjesno primjenjivati, tek u ogranićenu opsegu. Gledano na taj naćin, “Simfonićki intermezzo” djeluje poput sažetećka ćitave drame. U njemu, jednako kao i u ćetiri Vojnovićeve “prikaze”, tek ovdje na zgusnutom prostoru pjesnićke proze, dominiraju tri temeljna simbola “Ekvinocija. Oluja – Jele – Brod”. Oni su svojevrsna paralela trima Wagnerovim motivima iz predigre “Ukletom Holandezu”, pri ćemu se “Oluja” podudara s motivom “Holandez”. Jele sa Sentinim motivom “Otkupljenja”, a “Brod” s motivom “Holandezove posade”.

Nikola će Batušić upozoriti na ćistoću identiteta ženskog lika u Wagnerovu *Ukletom Holandezu*: *Senta se baca s hridi u more i tako otkupljuje vjećnoga lualicu omogućivši mu konaćno smirenje; a u „Intermezzu”: Vojnović je radije uzvisio Jelu kao kip majke... to više što Jele nije poput Wagnerove Sente mogla doživjeti simbolićku apoteozu. I Senta i Jele biraju smrt kako bi spasile voljeno biće.*

Duhovna Vojnovićeva plovidba je poput Wagnerove plovidbe noćena erosom ideala – preobraženim i ozraljenim u ženskim likovima koji se preobraćavaju u mitsku sliku žene na tragu kršćanske legende o žrtvi i iskupljenju u zagrljaju duhovnog Erosa i Thanatosa slijedeći moralne djelatne vrline.

Završna rećenica Batušićeve interpretacije glasi:

Tako se laća “Ukletom Holandezu” u ekvinocijalnom nevremenu možda ipak prikazala pred grućkom lukom.

Intertekst povezuje dva krajolika u oznaćnici tragićne napetosti zatećenih ženskih likova u središtu vrtloga oluje s patosom zvućnih signala koji navješćuju tragićnu sudbinu u katarzićnoj slici metaforićnog Wagnerovog *Broda* i plovidbe brodom metaforićne Vojnovićeve *Slobode*.

Plovidba u unutarnju senzibiliziranu sliku estetiziranoga secesijskog prostora napušta prostor mitske žene na tragu kršćanske legende. Ćežnja za idealnom ljubavlju koja se preobraćava u secesijsko sjedinjenje Erosa i Thanatosa sadrić sliku nedostićne ljubavi koja u svakodnevnici postaje trivijalna erotska slika u igri spolova. Potonje je ishodište Batušićeve interpretacije naslovljene *Morbidna erotika Galovićeve* Tamare. Izgubljena je estetizirana zbilja fin de sićcla i stiliziranog predloćka idealizirane mlade žene, unutar koje ostaje ogoljeli Tamarin lik. On koji nosi kulturnopovijesnu referencu oćitovanja spolnosti koja utjelovljuje *Ženu* koja se zbog svoga tipskog alteriteta nalazi u vjećnom sukobu s *Muškarcem*. Galovićevu stilsku rehabilitaciju

uzora Batušić propituje u odnosu na Wildeovu *Salomu*, ali i prema deklarativnoj autorovoj generičkoj odrednici – “*Tamara*” je scena po motivu Ljermontovljeve pjesme.

Potruga za čistoćom identiteta, koju je Vojnović na tragu Wagnerove opere tražio u *Simfoničkom intermezzu*, već je osporila pjesničku sliku suglasja glazbena sklada u višeglasju unutarnjih umjetnih svjetova i vanjskih fasada koje se ukazuju u neodređenim i nemirnim oblicima oluje, navješćujući poetološko načelo estetske stilizacije – sjedinjenje Erosa i Thanatosa s figurom Žene kao Erosa u tjelesnoj gesti naspram figure Žene kao načela duhovnosti.

U *Morbidnoj erotici Galovićeve* Tamare ispisani su književni protusvjetovi moderne, u kojoj je svijet istovremeno estetski fenomen i tjelesna gesta nagonskog i demonskog u slici fatalne žene kroz koju se kontinuirano provlači sjenka muškarčeve smrti. Za Batušića Galovićeve je *Tamara* ponajprije zavodnica koja se tijekom zbivanja pretvara u “osvetnicu”... da bi se na kraju drame pokazala kao požudna žena željna užitka, pa sada makar i s “najsnažnijim robom”.

Dekorativna stilizacija idealiziranoga ženskog lika ostaje samo ikonični model koji se ne može ostvariti u svome idealu i ostaje u vječnom sukobu Muškarca i Žene na tragu Wildea, Strindberga, Weiningera s erotičnom tematikom koja oblikuje poetski svijet s ontologijom spolova.

Batušić će istovremeno upozoriti i na znakovitost estetiziranog prostora koji ostvaruje načelo katalogizacije estetskih asocijacija i načelo Stimmunga panesteticizma u dekorativnoj scenografiji i kostimskoj opremi predstave: *sagovi, krzna, draperije, erotski koncipiran Tamarin kostim, difuzno svjetlo s kamina*, navodeći Galovićev naputak:

... *Raskošna Tamarina dvorana u kuli. Sve su stijene zavješene crvenim zastorima koji su protkani i izvezeni zlatom, a mjestimice visi na njima i oružje. Desna teška, hrastova vrata vode u hodnik; lijeva, zavješena modrim, svilenim zastorom u drugu sobu, a vrata u pozadini stoje nad ponorom. Kad se otvore, vidi se komad tmurnog, oblačnog neba. Lijevo je u dnu, uza stijenu, koja stoji malo koso, kamin, kraj njega stolić s nakitima. U desnom kutu u dnu pred velikom zavjesom počivaljka: lijevo naprijed također počivaljka, pored nje onizak stolac i kandelabar. Desno naprijed stol i dva stolca. Pod je pokriven skupocjenim sagovima, a počivaljke krznom. Sa stropa, koji je sveden u luk, visi zlatni svjetionik. Kad se zavjesa digna, leži Tamara pred kaminom na sagu i oslonivši glavu na ruke posvema je nepomična. U kaminu plamsa vatra i crveni sjaj njezin poigrava na Tamarinoj ružičastoj, svilenoj haljini koja joj seže do gležnja, na zlatnim nakitima na golim rukama i grudima, na draguljima koji joj se ljeskaju u crnoj kosi u koju su utaknute dvije tamno-crvene ruže. Sva je puna života, svježja kao jutarnja rosa na zelenoj travi, lijepa kao sunce, samo joj je pogled dubok i zagonetan kao u Sfinge na pješćanim pustarama dalekoga Egipta. Ispod zlatnog dijadema spušta joj se vilo na ruke i na leđa i obavija je lakom, prozirnom maglom. U kandelabru i svjetioniku plamsa ružičasto svjetlo te je sva soba zalita crvenilom. Vani huji oluja, vjetar zavija oko kule, a Terrek šumi ispod grada prelijepa Tamare i razbije se o litice. U burnoj noći leži Tamara sama ispred kamina, vatra je obasjava čas jače, čas slabije, a napolju zavlada na časak mir; iza kojega zahuji bura još žešće, još silnije...*

Nikola je Batušić preko Wildea, Strindberga i Weiningera upozorio na igru spolova u Galovićevoj *Tamari* i prodiranje u zastrte predjele ličnosti. U morbidnoj erotici razotkrio je istinski identitet iza svijeta privida u dekorativnoj secesijskoj stilizaciji u inačicama drame u prozi i stihu.

Buduća vanjska fasada u otkrivanju unutarnjih umjetnih svjetova i krinka stiliziranog kazališta *commedie dell' arte*, prizma je kroz koju se motri svijet kulturom posredovanog viđe-

nja igre spolova u kojoj ne postoji tragično-groteskna sudbina Galovićeve *Tamare* sa ženskim načelom fatalne žene u morbidnoj erotici. Prizorišta u igri spolova postaju galantne svečanosti (*fêtes galantes*), galantne igre između muškarca i žene u Begovićevim *Malim komedijama* na tragu Hofmannsthalovog prologa Schnitzlerovom dramskom ciklusu *Anatol*, na što Batušić instruktivno upućuje:

Evocira Hofmannsthal u svom prologu Beč ljupkoga rokoko-razdoblja ("Wien von Siebzehnhundertsechzig"), a u njemu jedan od tamošnjih perivoja s usnulim kaskadama i Tritonima, zelenim i tihim jezercima u kojima se poigravaju srebrne i zlatne ribice. Tanane grane oleandra svijaju se u sjenicu za ljubavnike. Iza tisove živice struji umilna glazba. Tako riše pjesnik okvir toga umilnog ambijenta gdje će se odigrati osebjuna zbivanja posve teatralnih obilježja, a zapravo pravadna i stalna igra u kojoj se isprepliću java i san, pričin i zbilja, prožeti trajnom temom udvaranja. U tim suptilnim nadmetanjima jasno dominira Goetheovo "das Ewig-Weibliche" – tj. "Vječito Ženstveno", poznati završni akord pjesnikova "Fausta". Tako je u Schnitzlerovu "Anatolu" (usprkos samo prividnoj superiornosti muškoga spola), a isto ćemo zamijetiti i u najrazličitijim muško-ženskim odnosima u Begovićevim "Malim komedijama".

Književni rokokoovski ideal poezije slobodnih osjetila utemeljen je slikarskim modelom Watteaua, u sustavu slobodne kretnje tijela u plesnoj ghirlandi u prizorima galantnih rafiniranih svečanosti, ali i u likovima iz *commedie dell' arte*. Ružičasta boja školjke, bijela boja sedefa i porculanski ten dvorskog porculana iz Beča oblikuju u Begovićevu *Menuetu* kanonizirani model ljepote, koji u porculanskoj ljupkosti nosi tanahnu ironiju Watteauovih svilenih kavalira, ali i neumornih ljubavnika.

Od sedam, samo uvjetno nazvanih komedija, dvije su izrazito "watteauovske", odnosno "lorisovske" rokoko – intonacije: "Menuet" i "Biskupova sinovica". Loris- Hofmannsthalov svijet iz začudnoga perivoja kao da se našao u dvije Begovićeve spavaonice: najprvo u boudoiru tajanstveno-zamamne Pussy koje će san pokrenuti galantni, ali i erotski nedvosmisleno znakoviti ples porculanskih figura iz najintimnijeg prostora njezina dvorca, a potom i u raskošnoj odaji orleanskoga biskupa koji će pripomoći bijegu svoje sinovice iz nametnuta braka u život s voljenim mladićem, inače njegovim pažem.

Nikola će Batušić upozoriti na načelo igre u Begovićevim *Malim komedijama*, koja je istovremeno načelo života u profinjenoj rokokoovskoj girlandi. Odvijanju vizualnih girlandi pomažu opreke mirovanja i kretanja, koje uspostavljaju kinetično načelo optičke metamorfoze u slici igre zaustavljenoj u maskama porculanskih figurica, koja stvaralački plete rokokoovski ornament frivolne senzualnosti.

U svim je "Malim komedijama" provodni motiv "igra". Dakako erotski intonirana igra između žene i muškarca, često na labilnom rubu lascivnosti, ali igra koja koristi brojne elemente suvremene teatarske tehnike, posebice iznova afirmirane upravo u bečkoj moderni.

U "Menuetu" je tako, dok dražesna Pussy sanja erotski san, sa Watteauove slike sišla i ulazi na pozornicu čitava kostimovana družina. Među njima je i nekoliko muzikanata. Društvo je objesno, čavrlja i smije se.

Tada se likovi s rokoko-platna uključuju u već prethodno započetu erotsku pustolovinu u kojoj sudjeluju "Markiz" i "Dama", dvije porculanske figurice koje su sišle s komode u Pussynu boudoiru i vode precioznu ljubavnu igru prema svim pravilima galantnoga doba. Teatar u teatru koji već funkcionira po svim pravilima ove matrice, dobiva ulaskom Watteauovih likova novu dimenziju, a međusobno udvaranje nove kvalitete.

U Batušićevoj interpretaciji Begovićevih *Malih komedija* slijedimo manirističku stilizaciju estetiziranog prostora bečke moderne, koja prihvaća ekspanziju primijenjenih umjetnosti kao inovacijski postupak fin de siècle, koji se stapaju u sinkretičnu sliku. Nazočni smo novom svijetu koji se temelji na igri koju uspostavlja rokoko kićena vitica koketnoga smijeha koja je istovremeno rastvorna, raskriljujući prostor homo ludensa. Došavši do samoga kraja ostaje trivijalna erotska igra u kojoj je upisana stilizirana krinka komedije i u kojoj se Eros bez Thanatosa ostvaruje frivolnom igrom riječi.

Virtualno kazalište Ljube Babića zatvara Batušićevo propitivanje secesijskih prizora unutar poetike umjetnih svjetova u hrvatskoj i europskoj moderni. Uskovitlane scenske operne skladbe Mozartova *Don Giovannija*, Bizetove *Carmen* i Wagnerova *Tristana i Izolde* u Babićevoj scenografsko-kostimografskoj interpretaciji poslužiti će znanstveniku da uspostavi načelo avangardnog multimedijalnog Gesamtkunstwerka u prikazu slijevanja različitih umjetničkih grana u sintetično umjetničko djelo, koje nije samo stilska označica Babićevih varijacija glazbenih tema nego i oznaka buduće orkestracije ekspresionističkog modela dramske umjetnosti koji vode ne samo sintetičnoj umjetnosti nego i unutarnjoj vrijednosti.

Wagnerovski iskaz *ljepota u akciji* dobiva oznaku ne samo *boje u akciji* nego i poliharmonije koja sjedinjuje boju, riječ, glazbu, ples, igru u znakovni govor višeosjetilne poruke do obojenoga tona, što možemo iščitati iz Batušićeve interpretacije:

1. *Na naslovnoj je stranici knjige, ispod imena autora i naslova, prilijepljena litografija (17x12 cm) s motivom Mozartova "Don Giovannija". Zavodnik u grimiznu ogrtaču, s tamnim šeširom, urešenim svijetlom perjanicom i mačem u ruci, nalazi se u prvom planu, dok se u pozadini nazire Leporello, odjeven u kostim sluga modrosivih i žutih boja. U lijevom se gornjem kutu kompozicije nazire puna mjesечеva ploha. To je, jamačno, Babićeva interpretacija drugoga prizora iz prvoga čina Mozartove opere kada Don Giovanni bježi s Leporellom, nakon što je ubio Komtura.*

2. *Sljedeća se litografija na čitavom formatu knjige (u četvrtini) nalazi na tzv. nultom arku, prije unutarnje naslovnice. To je Babićeva fantazija za prizor iz III. čina (na fotografiji je krivo otisnuta rimska brojka IV) Bizetove opere "Carmen", točnije za čuvenu "ariju o kartama". Ciganka ogrnuta crnosivim šalom, kose povezane crvenim rupcem koji koloristički efektno osvježava sumornost sivoga i modroga (ali simbolički najavljuje "krv" koja će iz toga tijela poteći u sljedećem činu!), kleči na modrom prostiraču i baca kartu. Pred njom je pikovas. Smrt, dominantna tema arije o kartama, jasno je zamjetljiva u ovoj tipično secesionističkoj kostimografskoj, ali položajem tijela i njegovom funkcijom u virtualnom scenskom prostoru i redateljskoj skici. Slijedi kostimna skica za Carmen u IV. činu te prijedlog rješenja za prostor krčme u V. činu koji djeluje posve nekonvencionalno. Umjesto unutrašnjosti, Babić izabire eksterijer s dva masivna bloka sa svake strane i galerijama koje se nalaze u pozadini tipičnog španjolskog "corrala". U dvorištu okruženu balkonima natkritim kratkim kosim krovom, pleše na stolu Carmen uz svjetlo baklja brojne publike svoj čuveni ples s kastanjetama. Više no scenografski, ova skica djeluje i opet tipično redateljski, jer Babić nastoji riješiti prizor kao dinamičnu scensku kompoziciju punu pokreta i unutarnje napetosti. U prostoru "patia" gostionice nalazi se nekoliko skupina posjetitelja koji nadasve aktivno prate središnje zbivanje – ples i pjesmu zavodnice Carmen. Babićeva interpretacija ovoga prizora otkriva već ovdje njegov smisao za cjelovito scenskoprostorno rješenje predložka predstavi, što će se kasnije potvrditi kao temeljna odlika njegove scenografske poetike.*

3. *Mladi je Babić do 1916. – kada se u “Opremi opere” predstavlja kao potencijalni inscenator – premda pasionirani ljubitelj teatra još uvijek izvan svake kazališne prakse pa njegova prva rješenja upravo iznenađuju zrelošću. Skicira on “Tristana i Izoldu” u scenskoprstornom smislu posve nekonvencionalno, dodajući svojim scenografskim, ali i redateljskim prijedlozima iznimnu kolorističku svježinu. Možda su se njegove naglašeno moderne sugestije činile tadašnjoj kazališnoj upravi presmionima, tako da je poziv na suradnju uslijedio tek dvije godine kasnije, kada će Ljubo Babić 1918. debitirati inscenacijom Strindbergova “Mrtvačkoga plesa”.*

Temeljni postupak, na koji je upozorio Nikola Batušić u *Virtualnom kazalištu Ljube Babića*, koji primjenjuje autor slikar je postupak teatralizacije. Dizanje Babićeva virtualnog zastora početak je kazališne predstave u orkestraciji cjeline i nazočnoga Gesamtkunstwerka koji poput girlande otvaraju prizore predstave prije same predstave u dekorativnom i ilustrativnom Babićevom odnosu istodobnosti spram uzora utkanih u tkivo europske kulturne baštine. Vizualni je spektakl kao stilski pluralizam označen ne samo kao *virtualno kazalište*, nego i istodobnost iz različitih umjetnosti kao Babićeva individualna poetika u koju je slikar upisan kao suautor ali i virtualni redatelj kazališne operne predstave u scenografsko-kostimografskim prizorima unutar duhovnoga europskog ozračja koje je i hrvatsko ozračje, kako Batušić upozorava:

Znimna likovna i teatrološka vrijednost osam koloriranih litografija Ljube Babića ... koje su ostale gotovo zaboravljene među koricama Schneiderove knjige, kao i u mladenačkim prijedlozima za virtualne predstave triju klasičnih djela glazbenoga kazališta, Babić je pokazao ne samo zamjernu erudiciju i poznavanje suvremene europske scenografije, već i najavio kojim će se putovima kretati u kasnijim realizacijama. Izbjegavši Craigov scenografsko arhitektonski radikalizam, ali prihvaćajući njegovu secesijsku stilizaciju i jednostavnost, Babić je i Craigove i Appijine zasade o potrebi maksimalne funkcionalnosti scenskoga prostora oplemenio simbolički intoniranim kolorizmom koji u ovim prizorima dokumentirano svjedoče o snažnom autorovu priklonu secesijskim likovnim elementima.

Babićev vatromet crvene boje pridružen modroj i zlatnožutoj instrumentacija je disonantnosti glazbena ritma unutar virtualne operne kulise. Ogoļjela ekspresija svedena je na elementarnost u djelovanju boje, svjetla, glazbe riječi. Iako Nikola Batušić ne navodi utjecaj münchenskog časopisa “Der blaue Reiter” i studija Kandinskog iz 1912. godine *Über die Formfrage* i *Über Bühnenkomposition* zoran je Batušićev navod koji upućuje na obojene stihove koje je Kandinsky skladao kao čiste osjećaje, kojima pridružuje duhovnu mobilnost prethodno ispisanu u scenskoj kompoziciji *Der gelbe Klang* (*Žuti zvuk*), 1909. godine.

Kandinski je želio uspostaviti *sintezu umjetnosti* na kazališnim daskama pomoću literature, plesa i scenskih slika koja je paradigma čitanja autorove prethodne scenske kompozicije *Der gelbe Klang* iz 1909. godine. Dajući umjetničku sliku 19. stoljeća kroz dramu, operu i balet, posebice analizirajući svaku, dolazi do sljedećih zaključaka koji vode *sintetičkoj umjetnosti i unutarnjoj vrijednosti*:

Mala scenska kompozicija “Žuti zvuk” pokušaj je da se crpi iz tog izvora (drame, glazbe i plesa). Tri su elementa koji služe kao vanjska sredstva u unutarnjoj vrijednosti (radni prijevod s njemačkog jezika na hrvatski Branka Brlečić Vujić):

- 1. glazbeni ton i njegov pokret;*
- 2. tjelesno-duševni zvuk i njegov pokret izražen kroz ljude i predmete;*
- 3. obojeni ton i njegov pokret (posebna mogućnost pozornice).*

Tako se naposljetku drama sastoji od kompleksa unutarnjih doživljaja (vibracija duša) gledatelja. (Die kleine Bühnenkomposition "Der gelbe Klang" ist ein Versuch, aus dieser Quelle zu schöpfen [Drama, Musik und Tanz]. Es sind hier drei Elemente, die zu äusseren Mitteln im inneren Werte dienen:

- 1. musikalischer Ton und seine Bewegung,*
- 2. körperlich-seelischer Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt,*
- 3. farbiger Ton und seine Bewegung (eine spezielle Bühnenmöglichkeit.*

So besteht hier schliesslich das Drama aus dem Komplex der inneren Erlebnisse. /Seelenvibrationen/ des Zuschauers.)

Ishodište sinteze umjetnosti na kazališnim daskama u Kandinskog je Wagnerova opera. Za pretpostaviti je da je Ljubo Babić u Münchenu za vrijeme studiranja od 1910. do 1913. čitao almanah "Der blaue Reiter".

Od I. Vojnovića, preko F. Galovića i M. Begovića, do Lj. Babića Nikola Batušić slijedi fin de sièclevsko uvjerenje da je svijet opravdan samo s estetskog svjetogleda, otuda estetski odnos prema životu, da bi u Babićevu *virtualnom kazalištu* preko Mozarta, Bizeta, Wagnera u oprostoremom modelu označio budući multimedijalni avangardni Gesamtkunstwerk i totalno kazalište koje ne prihvaća model ljepote koja je sama sebi svrhom. Unutar visoko – stiliziranog esteticizma moderne, kojemu je pridružena maniristička jednočinka M. Begovića, Batušić je upozorio na prodor trivijalnog i subkulture preko žensko-muškog odnosa u igri spolova. S jedne strane, to je morbidna erotika u prepletu Erosa i Thanatosa u Galovićevoj *Tamari* koja zamjenjuje Vojnovićev ženski lik u *Ekvinociju* ugrađen unutar kršćanske legende o žrtvi majke kao činu iskupljenja; s druge strane, to je trivijalna erotska igra stilizirane Begovićeve krinke commedie dell' arte u *Menuetu* u koju prodire rokokoovska kićena vitica koketnoga smijeha, i Mozartova menueta, i Watteauovih galantnih svečanosti i primijenjene umjetnosti porculanskih figurica. Prožimanje različitih umjetnosti i subkulture označene u Bizetovoj operi *Carmen* sjedinjuje se u višesjetilnu poruku budućeg suzvučja u ekspresivnoj disonanci izmaštanih virtualnih Babićevih scena kojima prethode Vojnović, Galović i Begović.

Poetska girlanda unutar Batušićevih secesijskih prizora dekorativno svojom pletenicom obavija tlo profinjene senzualne kulture hrvatskih autora I. Vojnovića, F. Galovića, M. Begovića i Lj. Babića, korespondirajući i s cijelom europskom secesijom u duhovnom zajedništvu u koje je znanstvenik ugradio i dio *Povijesti hrvatskog kazališta*.

ZNAČENJE I MJESTO GLAZBE U ŽIVOTU I DJELU NIKOLE BATUŠIĆA

Nikola Batušić izraziti je primjerčnosti, koja se izgradila i formirala na temelju bogate i razgranate obiteljske tradicije, što su je unutar hrvatske kazališne kulture i umjetnosti tog vremena snažno obilježavali njegov djeda, redatelj Branko Gavella i strica književnik i teatrolog Slavko Batušić te majka Ivana Gavella-Batušić, stručnjak za francuski jezik i književnost. Od najranije mladosti, preko srednjoškolske klasične naobrazbe, tijekom dodiplomskog i postdiplomskog studija oblikuje se Nikola Batušić ne samo kao osoba, već u njemu iz zaljubljenika u kazalište sazrijeva i budući profesionalni teatrolog. Postigavši vjerojatni maksimum u okviru svoga poziva, Batušić je 2004. godine bio laureat Nagrade *Vladimir Nazor* za životno djelo, a sljedeći citat iz obrazloženja za tu nagradu možda ponajbolje opisuje njegov lik: *Batušić je teatrolog europskog formata, koji je uspostavio europska mjerila hrvatske teatrologije. Iz kvantitativno respektabilna opusa izdvajaju se mnogi njegovi strukovni doprinosi – istraživački na znanstvenim projektima, te mentorski, urednički ili leksikografski rad. Između ostaloga, petnaest godina objavljivao je kazališne kritike u “Republici”, pa i za taj dio njegova pisma o kazalištu možemo reći kako pripada najboljim stranicama toga žanra u nas.*¹

U skladu s tadašnjim dobrim obiteljskim običajima, Nikola s mlađom sestrom Yvonne počinje za rana pohađati Glazbenu školu Pavao Markovac, ali kako su oboje bili na ratnoj nozi sa solfeggiom, ubrzo su je napustili i nastavili primati privatnu poduku iz glasovira. Kasnije, kao gimnazijalac, pridružio se ovećoj skupini mladih opernih entuzijasta, poznatih zagrebačkih galerijaša, koji su revno posjećivali gotovo sve operne i baletne, pa i važnije dramske predstave u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Bilo je to zlatno razdoblje direktora Opere Milana Sachsa i izvanrednih pjevača kao što su bili Vilma Nožinić, Dragica Martinis, Nada Tončić, Vera Grozaj, Bianca Dežman, Marijana Radev, Anka Jelačić, Josip Gostić, Ivan Francel, Josip Križaj, Drago Bernardić, te nešto kasnije Nada Puttar-Gold, Noni Žunec, Ratimir Delorko, Vladimir Ružđak i Tomislav Neralić.

Kada su galerijaši 1952. osnovali vlastitu opernu trupu pod nazivom Collegium musicum, kasnije poznatu u Zagrebu kao Opera u sobi (prema naslovu članka u “Vjesniku u srijedu” ondašnjega poznatog novinara Borisa Jankovića-Argusa), Nikola Batušić pridružio

¹ Obrazloženje Stručnog povjerenstva za dodjelu Nagrade Vladimir Nazor Nikoli Batušiću za životno djelo godine 2004.

se kao konferansijer (Giacomo Puccini, *Tosca*, 28. listopada 1956. – ukupno 6 puta), dok je dvostruku funkciju obavljao u jedinoj scenskoj produkciji Opere u sobi, cjelovitoj izvedbi operete *Šišmiš* Johana Straussa 22. prosinca 1955. Bio je inespicijent, da bi u drugom činu još i odigrao ulogu komornika princa Orlovskog, o čemu sam svjedoči prigodom posjeta predstavi *Šišmiša* u Bavarskoj državnoj operi u Münchenu na pokladni utorak 2008. godine: *Prisjetih se svoga nastupa u Šišmišu pred Božić 1955, kada je Tonči Petrušić s čitavim ansamblom svoje (i naše) Opere u sobi, u jednom stanu obitelji na drugom katu Preradovićeve ulice, izveo kompletno Straussovo remek-djelo. Tonči, kasnije ugledni operni dirigent, pjevao je, odnosno glumio-recitirao Orlovskoga, a ja sam nastupio kao prinčev komornik. Libretisti su mi namijenili tek jednu jedinu rečenicu. U trenutku kada dokonu ruski princ zastane u konverzaciji s Eisensteinom i Falkeom, obrati se svome sluzi i upita: No, Ivane, gdje sam ono stao? A komornik će: Tu gdje i sada stojite, visosti. Očekivani smijeh je izostao, nitko u publici nije shvatio da se radi o igri riječima i tako je moj operetni debut s pravom prošao nezapaženo. Isto se dogodilo na reprizi u Buličevoj ulici, nekoliko tjedana kasnije. Tako je završila moja kratka operetna karijera, u kojoj nisam zapjevao niti note!*²

Jednako je tako zanimljiva stručna analiza münchenske predstave, iz koje bih za ovu prigodu izdvojio posljednju reminiscencu karakterističnu za svekoliko Batušićevo razmišljanje: *....Na izlasku iz kazališta, već blizu ponoći, dočekali su me zvuci dvaju rogova u studentskim rukama. Nastojali su dečki prikupiti koji novčić za sutrašnji objed. Melodija je bila sjetna, kao da najavljuje korizmu, koja će ubrzo nastupiti.*³

Nekoliko dana kasnije Batušić je posjetio i predstavu opere *Norma* Vincenza Bellinija u Bavarskoj državnoj operi u Münchenu. Obilno hvaleći nositeljicu naslovne uloge, slovačku sopranisticu svjetskog ugleda Editu Gruberovu, prisjeća se slavni Normi kao što su bile Maria Callas ili Montserrat Caballe, kojima pribraja i našu Ljiljanu Molnar-Talajić. Batušić smatra da je za uspjeh najveće münchenske predstave najzaslužniji redatelj Jürgen Rose, koji je raspjevanom bellinijevskom belcantu ravnopravno suprotstavio dramatiku odnosa među glavnim likovima, pa je tako posvetio posebnu pažnju Norminu odnosu prema svojoj djeci začetoj u grijehu i skrivenoj u podzemnoj izbi, za koju sama u jednom času kaže da ih istovremeno voli i mrzi. Kontrastno i duhovito djeluje umjesna digresija, kojom Batušić citira svog djeda Branka Gavellu, čije je stajalište bilo da je na pozornici najteže raditi s djecom i životinjama, jer oni automatski odvlače pažnju gledatelja s glavne radnje. Da je Jürgen Rose posve izuzetna i nesvakidašnja umjetnička ličnost, Batušić se još jedamput uvjerio na predstavi opere *Werther* Julesa Masseneta, te kaže: *... Redatelj je onaj isti od sinoć Jürgen Rose, i opet u svim važnim segmentima, jedini autor ove realizacije. Od scenografije do kostima i kreacije rasvjete. Nakon Norme postaje jasno kako je riječ o samosvojnu i izvornu umjetniku. Ali i redatelju, koji predložak čita naročitom optikom. Ne drži se slijepo didaskalija, vremensku i prostornu ubicaciju libreta podređuje svom konceptu, od pjevača zahtijeva glumu, koja bi se lako mogla primijeniti i u drami.*⁴ Detaljno opisuje redateljjevo znatno udaljavanje od Goetheova izvornika, pogotovo u pogledu vremenskog odmaka, kostima i scenografskih rješenja (cvatuća trešnja nasuprot zagonetnoj kamenoj gromadi), koja poprimaju kolorit sa slika francuskih impresionista. U tom izoliranom teritoriju Werther postaje tragični osamljenik, neshvaćen i nesretan. Batušićeva münchenska iskustva iz 2008. godine vrlo se reljefno

² Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Profil, Zagreb 2011, str. 210.

³ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto. Str. 211.

⁴ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto. Str. 217.

reflektiraju na današnje operne produkcije najpoznatijih kuća, kojima uz podrazumijevajući perfekcionizam muzičke strane izvedbe ravnopravno stoji zastrašujuća tehnička mašinerija (o tome svjedoče i aktualni izravni prijenosi opernih predstava iz New Yorka, Londona, Beča, Milana i dr.).

Batušić je još pred tri godine vidio ovako: *...U takvu je ambijentu pjevač-glumac stavljen pred naročite, mjestimice i nadasve zahtjevne zadaće. Pjeva sjedeći, ležeći, leđima okrenut dirigentu u kojega, inače, rijetko kada gleda izravno. Današnji operni umjetnik ne zna više za rampu, on je toliko siguran u sebe, toliko zaokupljen s redateljvom zamisli, da se pozornicom kreće bez ikakva opterećenja. Barem na velikim europskim scenama.*⁵

I upravo pod tim zamišljenim širokim lukom, koji spaja dva Šišmiša, zagrebačke Opere u sobi iz 1955. i reprezentativni Münchenski iz 2008. godine, nalazi se dio cjelokupnog Batušićeva teatrološko-kritičarskog opusa posvećenog glazbi, a on se može podijeliti u dva dijela: prvi obuhvaća stručne članke, rasprave i kritike, a drugi pripada onom profinjenu, elegantnom i nadasve duhovitom zapažanju naizgled nevažnih, ali toliko bitnih sitnica, što umjetnički doživljaj neke predstave ili djela čine cjelovitim. U stilu najboljih salonskih koserija to su brojne digresije, asocijacije, usporedbe, reminiscence, uspomene, sjećanja, anegdote, epigrami i aforizmi.

U svojoj knjizi *Hrvatska kazališna kritika* Nikola Batušić najveći dio posvećuje dramskim djelima i predstavama, ali se dotiče i nekih za povijest kazališta važnih glazbenih događaja. To se u prvom redu odnosi na praizvedbu prve hrvatske opere *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskog 1846. godine. U "Danici" je o toj predstavi pisao Stanko Vraz, koji je na taj način postao naš prvi operni kritičar, prema Batušiću *...nevješt i sputan oskudnošću terminologije, ali s izrazitim smislom za uočavanje bitnih obilježja kazališne predstave. Pomalo naivan u opisu uvertire, on piše kako u njoj čujemo tužeće zvuke kao da golub guče, prekinute krikom jastreba, koji njih razdvojiti i uništiti namjerava, čujemo bjesniti nesmiljenu bitku, čujemo zburado klicanje i jaukanje, čini nam se kao da vidimo i da se vedro nebo naoblači, bura diže, gromovi ore. Zatim opet kao da sunce prodire i zahvalna srca svoga Stvoritelja hvale! Sve se to jedno u drugo čudnovato prelijeva i izraženo je tako zanimivimi glasovi da uho očarano ostaje. Vraz posebno hvali tenora Franju Stazića, tada još amatera, koji će kasnije postati čuven na velikim europskim opernim pozornicama: Malo će se naći tenorah i u glavnih gradovah, koji bi bili kadri tolikim uspjehom zadaću ovu tešku izvesti. Za podatiti ponatje o visini ovoga cvatućega neobičnog tenorskog glasa onima, koji muziku razumiju, navodim, da je u svojoj osvetnoj ariji u drugom činu visoki "cis" iz punih prsah najvećom snagom i lakoćom izrinuo, što se u sadašnje doba, gdi tako malo dobrih tenorah na svijetu ima, upravo među muzikalna čuda brojati može.*⁶

O toj je predstavi pisao i Ljudevit Vukotinović u zadarskom listu "Zora dalmatinska" ispričavajući se čitateljima što se ne razumije mnogo u glazbu, ali o djelu Lisinskog kaže: *...da to, doduše, nije "Fra Diavolo", kojega čovjek na prvo čujenje na polak napamet znade, to je umjetničko jedno djelo, koje čovjek teško razumije, ali kad ga razumije nikada ga ne zaboravi.*⁷

Završavajući prvo poglavlje spomenute knjige Nikola Batušić govori o kritičarskom opusu Augusta Šenoae, koji je ne samo pratio umjetnički razvoj glumaca Andrije Fijana, Ma-

⁵ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto. Str. 218.

⁶ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971, str. 23-24.

⁷ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 24.

rije Ružičke-Strozzi i Adama Mandrovića, nego je i ...ocijenio nastupe prvih naših velikih opernih pjevača, baritona Josipa Kašmana, koji je pjevao na otvorenju njujorške Metropolitan opere, i ostalih velikih hrvatskih imena što su nastavili svoje pjevačke karijere na pozornicama poznatih europskih kazališta. I neposredno nastavlja dajući možda najkompetentniju karakteristiku Šenoae kao kazališnog kritičara: *Nikada nije imao obzira ni prema kakvim veličinama, ne dopuštajući samozadovoljno uspavljivanje ili rutinski pristup ulozi. Sjedeći gotovo svake večeri u gledalištu, nije mogao ni od koga biti prevaren. Diletante, razne "gospodične", koje bi zagovorom nekog člana kazališnog odbora okušale sreću na pozornici, šibao je i tjerao s pozornice nemilosrdnim i nimalo kavalirskim rječnikom, smatrajući sasvim ispravno da zagrebačka pozornica ne može nikome biti sinekura.*⁸

Značajnu dramsko-opernu kritičarsku epizodu imao je i Ivo Vojnović, čije je radove tiskao još za života Šenoa u "Vijencu", a nakon Šenoine smrti objavljivani su još neko vrijeme u "Pozoru" pod pseudonimom I-s, što su bila prvo i posljednje slovo izvedenice *Ignotus* (nepoznat). Batušić kaže: *Vrlo je intenzivno Vojnović pratio i operni život zagrebačke pozornice pišući o izvedbama mnogih Verdijevih opera. Komentirao je nastupe naših i stranih pjevača, a zanimljivo je da je upravo u godini njegove kritičarske djelatnosti na zagrebačkoj pozornici prvi put nastupila kasnije slavna hrvatska sopranistica Milka Trnina, koja je tako svoje prve kritike doživjela iz Vojnovićeva pera. Njezinoj Ameliji u Verdijevoj operi "Krabuljni ples" uputio je Vojnović nekoliko vrlo laskavih i ohrabrujućih riječi kao uostalom i cijela zagrebačka glazbena kritika.*⁹

Posebno važnim za razvoj zagrebačkog kazališta Batušić smatra razdoblje između 1918-1941. godine detaljno opisano u knjizi *Povijest hrvatskog kazališta* (poglavlje *Obilježja kazališnog razvoja II. svjetskog rata*).¹⁰ Bez obzira što se u to vrijeme izmijenilo nekoliko administrativno-upravljačkih struktura, što je uvijek i prvenstveno pogađalo najosjetljiviji dio kazališnog organizma, a to su dotacije i subvencije, imena i ličnosti kao što su bili Bach, Benešić, Baranović, Raić, Gavella, Konjović, Begović i neki drugi, svojim su se umjetničkim profilom izdigli iznad svakodnevnog prosjeka učinivši razdoblje između dva rata najznačajnijim i najzanimljivijim po svojim kreativnim dosezima u dramskom i opernom repertoaru u cjelokupnoj dosadašnjoj povijesti hrvatskog glumišta.

Uz dramske klasike Shakespearea, Molièrea i Gogolja pojavljuju se nova imena (Shaw, Pirandello i Claudel), a jednaka se važnost posvećuje i obogaćivanju opernog repertoara, posebice domaćeg (Odak, Dobronić, Baranović, Gotovac), zatim slavenskog (Musorgski, Borodin, Čajkovski, Smetana, Janáček) kao i svjetskog (Mozart, Gounod, Massenet, Verdi, Puccini, Wagner i dr.).

Neka mi bude dozvoljeno da se ovog trenutka, poput nekog intermezza, na trenutak odmaknem od strogog pridržavanja teme ovog izlaganja, osjećajući potrebu skrenuti pažnju na notorno nezaobilaznu ličnost, koja je sveukupnim svojim djelovanjem snažno obilježila vrijeme, u kojemu je živjela, a time i utjecala na razinu cjelokupnoga hrvatskoga intelektualnog, kulturnog i umjetničkog, estetskog (uključujući i umjetničku kritiku) i političkog života, a to je bio Miroslav Krleža. Da bi potkrijepio neka svoja stajališta, Batušić često poziva u pomoć Krležu služeći se njegovim citatima, koji svojom enciklopedijskom širinom, nadmoćnom lucidnošću i ironijskom britkošću bogato nadopunjuju suvremena, ne samo teatrološka sazna-

⁸ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 58.

⁹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 66-67.

¹⁰ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978, str. 326-339.

nja. Krležina aktivna povezanost s hrvatskim kazališnim životom ne može ostati nespomenuta ovom prigodom i to ne samo jer je svojim dramskim opusom postao klasikom hrvatske kazališne scene, nego jer je često progovarao o vitalnim problemima naše opće kazališne situacije, ustajao u javnu obranu intendanta Julija Benešića, a na klevetničko piskaranje zagrebačkog tiska o njegovim dramama i pokušaje da ga se moralno diskreditira kao čovjeka i društveno angažiranog pisca, odgovorio knjigom *Moj obračun s njima* (1932), o kojoj Nikola Batušić kaže: *U povijesti hrvatske kazališne kritike, a nesumnjivo i u međuratnom razdoblju naše književnosti, stoji Krležina knjiga "Moj obračun s njima" kao svjetionik duha u kaosu mutnih stranačkih i strančarskih, u biti nezdravih pojava i sila što su pokretala pera naših novinskih kazališnih kritičara u periodu dvadesetih i tridesetih godina, stoji Krležina bistri- na uma i željezna logika nasuprot male i sitne zagrebačke žabokrečine, koja ga je uzalud na svojim stupcima pokušavala ugušiti. /.../ Tek će ta knjiga zadati prvi odlučni, premda još ne i posljednji udarac suradnicima i urednicima pomodnih listova, veleučenoj gospodi građan- skim novinarima kao i urednicima liberalno-demokratskih građanskih listova.*¹¹

Krležina linija beskompromisnog i borbenog stava prema neistomišljenicima oblikovala se još u *Pijanoj noći* preko javnog protesta u gledalištu zagrebačkog kazališta na premijeri komedije *Rod Pecije Petrovića*, 4. ožujka 1919, kada je glasno rekao *...da takve stvari spadaju u peštanski Orfeum, a ne na scenu narodnog kazališta*, te demonstrativno napustio gledalište, preko "Plamena" i "Književne republike" do glasovitog predavanja u Hrvatskom glazbenom zavodu 9. travnja 1930, svega tri dana prije praižvedbe *Lede*. To je samo uvod u Krležin pojedinačni obračun sa svojim kritičarima i njihovim novinama, a preko njih zapravo zahvaća mnogo širi spektar društvenih i moralno-političkih snaga i prilika. Batušić smatra da je *...potpuno jasno da se Krleža sa svojim kritičarima ne obračunava kao uvrijeđeni i neshvaćeni autor, on ne prosvjeduje kao omalovažavani početnik, /.../ već progovara u ime svoje savjesti, svog uma i svoje političke opredijeljenosti, /.../ ako time i nije spriječio određene ljude da dalje pišu o kazalištu, a što mu i nije niti bila namjera, on je jasno i hrabro "odre- kao toj i takvoj kazališnoj kritici kompetencije da izriče svoje sudove u javnosti".*¹² Jednako tako Batušić ističe kao jednog od najiritantnijih kritičara onoga doba Rudolfa Maixnera, koji kritiku za *Gospodu Glembajevu* završava rečenicom: *...kako je za Krležu put od domobran- ske vojarne do Gornjeg grada prilično strm (!)*. Bistrog i beskompromisnog duha kakav je bio, Krleža je u brojnim primjerima (ali nikada iz kritika o vlastitim dramama) dokazao svu besmislenost mnogih njihovih formulacija. Među takvima izdvaja misao muzičkog kritičara Kazimira Krenedića *...da je Wagnerova glazba predmet ozbiljnog i dugotrajnog slušanja (?)* kao paradigmu za način mišljenja i pisanja kruga koji je Krležu godinama nastojao omalova- žiti. Aludirajući na Maixnerovu kritiku predstave opere *Carmen*, u kojoj doslovno kaže *...da je "Carmen" razumljiva u operi, jer ona tamo svojim temperamentom daje tenoru priliku da umre s visokim "c"*, ovu i brojne druge kritike Krleža s pravom napada zbog njihove nedo- sljednosti i kontradiktornosti, jer *.../ kaže li naš kritičar da umire tenor, to znači da ne umire tenor, nego alt. /.../ Govore li oni da je između glumaca i publike bilo kontakta, onda ga nije bilo. Ako su u jednoj rečenici napisali da je nešto apstraktno, u drugoj za tu istu stvar tvrde da je realna. Ako za jednog književnika kažu da ne vrijedi, pod vlastitim potpisom pišu o tom licu obratno. /.../ Dramama, koje su izvan sumnje uspjele, odriču uspjeh, a o komadima koji su potpuno propali, javljaju da ih je publika primila s odobravanjem. Ako navode godine,*

¹¹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 197, 199.

¹² Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 201.

te su krive, ako citiraju događaje, ti su se dogodili obratno, ako preštampavaju stihove ili strana imena sve to vrvi štamparskim greškama.¹³ Obračun sa spomenutim kazališnim kritičarima nije samo obračun s njihovom pameti i kvazistručnošću, nego i s njihovim društveno-političkim uvjerenjima. *Obzoraški nihilizam*, kako ga je nazvao Krleža, poput tsunamija je preplavio hrvatsku intelektualnu scenu dovevši u kasnijim godinama, pogotovo pred sam Drugi svjetski rat do gotovo potpune političke dezorijentacije.

Pred kraj razdoblja, o kojemu je riječ, uz Krležin "Pečat" svakako treba istaknuti književni časopis lijevo i marksistički orijentiranih intelektualaca "Izraz", u kojemu posebno mjesto zauzimaju eseji Pavla Markovca o glazbi, za koje Batušić kaže...*da sadrže i opće teoretsko-programatske misli o pitanjima kazališne umjetnosti. Tako u članku Potreba orijentacije, pisanom pred početak kazališne i koncertne sezone 1939./40., Markovac oštro kritizira uglavnom izbor glazbenog repertoara zagrebačkog kazališta tvrdeći da je notorna činjenica da se naše umjetničko stvaranje, sav naš umjetnički život, a posebice kazališni i muzički, odvija bez ikakova kontakta s prilikama, zbivanjima i historijskim snagama oko nas i u svijetu.*¹⁴

U posljednjem poglavlju *Suvremena hrvatska dramsko-kazališna kritika od 1945. do danas* značajno mjesto u Batušićevom izboru zauzima glazbeni i operni kritik Nenad Turkalj (Zagreb, 1923-2007), koji od 1948. piše glazbenu, dramsku i filmsku kritiku, da bi kasnije razvio svestranu djelatnost kao urednik tjednika "Telegram", programski direktor Zagrebačkog muzičkog biennala i Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski, dramaturg Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, operni redatelj i pisac opernih libreta (Boris Papandopulo *Kentervilski duh*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1979. i Igor Kuljerić *Richard III.*, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1987). Njegove knjige s područja glazbe kao i povijesno-muzikološke studije objavljene u časopisima "Kolo" i "Forum" spadaju u trajni fundus za prosudbu naše glazbene kritike. Batušić dodaje: *Kao dramski kritičar očito nije imao naročitih ambicija da se osobnim pogledima na temeljna pitanja scenske interpretacije dramske književnosti nametne čitatelju i sredini, pa je često bio u raskoraku između odveć polemičkog ili odveć dobrohotnog informatora.*¹⁵

U već spomenutoj knjizi *Povijest hrvatskog kazališta*, u poglavlju *Kazalište Marina Držića u Dubrovniku*, Batušić konstatira da je Marin Držić već u veljači 1538. izabran za orguljaša dubrovačke katedrale, a prema Lovru Županoviću to je bio ... *završni akt razdoblja Držićeva glazbenog obrazovanja u kojem je periodu pisac stekao orguljaško znanje i okretnost.* Za vrijeme boravka u Sieni, a prema Županovićevim pretpostavkama, Držić ne samo da je učio *sviriti*, nego je nastavio sa svojim glazbenim obrazovanjem, pa je, vrativši se u Dubrovnik, sam pisao scensku glazbu za svoja djela (vokalne i plesne brojeve u *Mandi, Tiren, Hekubi, Veneri i Adonu*, te orkestralni u *Grižuli*). Ako se uzmu u obzir sva ograničenja, koja je Držić imao u tadašnjem Dubrovniku što se tiče glazbenih specijalista ili dostupnih mu instrumenata, postaje jasno da je glazbu za svoja djela morao pisati osobno i to na brzini, smanjivši muzičke brojeve u svojim komedijama i pastoralama na neophodne razmjere. Najpotpuniji i najmeritorniji istraživači glazbenih elemenata u Držićevim djelima Rešetar i Županović govore poglavito o kulturno-povijesnoj i glazbeno-estetskoj vrijednosti Držićeve glazbe kao neraskidivoj komponenti, koja se dramaturški idealno uklapa u scenske događaje. Kao najbolji primjer za to Batušić navodi talijansku kanconetu u *Dundu Maroju* i dodaje:

¹³ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 202-203.

¹⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 233.

¹⁵ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Isto. Str. 279.

*Glazba u Držića nije ukras ni konvencija, premda je odraz posebnosti tadanjeg evropskog kazališnog izraza. Ona je posvemašniji autorsko djelo dokraja zamišljeno kao konstitutivni čimbenik u stvaranju zaokružene glumišne slike vlastite dramske književnosti. /.../ U Držića je, međutim, riječ bitni nositelj autorovih dramaturgijskih načela, pri čemu je glazba samo stanovito scensko sredstvo, koje nikada ne postaje svrhom samom sebi.*¹⁶

U poglavlju *Uloga opere u razvoju hrvatskog kazališta* Batušić nastoji dati svoj doprinos povijesnoj težnji hrvatskog glumišta za utemeljenjem opere kao integralnog dijela svog nacionalnog scenskog izričaja i analizira razdoblje od samih početaka do 20. stoljeća, te nakon iscrpne rasčlambe zaključuje: *Zagrebačka je opera izvodila djela za koja je imala i snage i znanja, često ne posve uspješno, ali uvijek maksimalno angažirano naglašujući scenske sastavnice operne literature, što je u opernih pjevača dovelo do razvoja glumačkog stila, ... zatim... do već spomenute redateljske komponente, te do zamjernih scenografskih rješenja. Opera je tako u Miletićevu eru, a onda i u 20. stoljeće ušla ne samo kao isključivo glazbeno-interpretativni fenomen, već i kao kazališno-estetska kategorija, čime je njeno značenje u svekolikom našem glumišnom životu nadmašilo granice samog muzičkog poimanja njene biti.*¹⁷

U poglavlju *Obilježje opere i baleta u okvirima suvremenog kazališta* Batušić nastavlja izlaganjem svojih teza primijenjenih na razvoj zagrebačke Opere tijekom 20. stoljeća ističući posebno djelovanje triju direktora, Krešimira Baranovića, Petra Konjovića i Milana Sachsa, koji su stalnim podizanjem kvalitete predstava uz izvanrednu generaciju pjevača vinuli ansambl do svjetske afirmacije. U tom se poglavlju autor osvrće i na povijest baleta, na njegovanje operete kao vedrijeg glazbeno-scenskog žanra, te na pojavu musicala kao uvoznog brodwayskog produkta zahvaljujući aktivnostima Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija. U poglavlju o kazališnom životu u ostalim hrvatskim gradovima govori se o operno-operetnom i festivalskom životu Splita, Rijeke, Osijeka, Varaždina, Pule i Dubrovnika s naglaskom na propagiranje hrvatskog stvaralaštva i afirmaciju domaćih skladatelja.

Iz knjige *Drama i pozornica*, u kojoj Batušić obrađuje razdoblje od deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama (1964-1974), za ovu je temu zanimljivo pogledati opis praizvedbe djela *Malo pa ništa* Antuna Gustava Matoša u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija 11. studenoga 1970. To djelo, izrazitoga domoljubnog naboja, nastalo je 1912. godine, a vrlo uspjele uprizorenje ostvario je redatelj Georgij Paro uz protagoniste Veru Orlović, Sandu Langerholz i Sašu Grünbauma. U nastavku svog prikaza Batušić navodi: *...Izvršna glazba Maksa Mottla, koja duhovito ilustrira pojedine dijelove komedije parafrazama iz poznatih opera ("Traviata", "Nikola Šubić Zrinski", "Walküra"), pjevački brojevi stilski čisti i nepretenciozno domišljati, sve to omogućuje redatelju uprizorenje "tragičnog vodvilja" Matoševa, u kojemu groteskna figura "Kraljice Hrvata" u primjernoj interpretaciji Vere Orlović čini jedan od onih časaka zbog kojega se isplati pokušati cijeli riziko oko scenske evokacije jednog teksta što stoji na labavim nogama... U tom smislu ova predstava Matoševe komedije nije samo vrijedan kazališni datum, ona je i osebujno, gotovo sociološko precizno ispitivanje našega podneblja, koje još i danas nosi neka obilježja Matoševa doba.*¹⁸

I knjiga *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe* sadrži čitav niz natuknica iz glazbenog miljea, ako i kraćih, toliko čvrsto vezanih za određenu temu: već u uvodu, govoreći o prodoru štokavštine na zagrebačku pozornicu kao jednom od rezultata postpreporodnih nastojanja,

¹⁶ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Isto. Str. 70.

¹⁷ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Isto. Str. 282.

¹⁸ Nikola Batušić, *Drama i pozornica*. Sterijino pozorje, Novi Sad 1975, str. 64-65.

Batušić smatra utemeljenje stalne operne djelatnosti 1870. pod Zajčevim vodstvom krunom napora oko ostvarivanja onih zakonskih odredaba, koje su 1861. odlukom Sabora dale hrvatskom kazalištu i određene pravne garancije.

Među zasluge jednog od prvih velikana hrvatskog glumišta Dimitrija Demetra ubraja i to ... da je bio libretistom prvih hrvatskih opera Vatroslava Lisinskog, jer on je slabi libreto Janka Cara za Ljubav i zlobu potpuno prepjevao pa ga možemo smatrati njegovim djelom. a Porin izvorno potječe samo od njegova pera, to nam se slika njegove goleme djelatnosti oko kazališta zaokružuje do poštovanja vrijednih razmjera. Upravo od tih obilježja njegove osobnosti, od svestranosti i mnogostruke djelatnosti i na području izvan dramskog stvaralaštva, vjerujem da možemo, na kraju, početi povlačiti konačne obrise oko Demetra, prvog hrvatskog kazališnog profesionalca u potpunom smislu tog značenja.¹⁹

U okviru opširnog prikaza ličnosti Ivana Kukuljevića-Sakcinskog, Batušić u drugom dijelu govori o Kukuljevićevim pokušajima oko igrokaza s pjevanjem *Nenadani sastanak* (dramatička crtica s pjevanjem u 1 činu, događa se u Zagrebu god. 1849. u Savskoj ulici). U Batušićevom traganju za točnim podacima o tom djelu ima primjesa pravoga filmskog trilera. Na krivi put skrenula ga je u Muzeju grada Zagreba pronađena cedulja za predstavu Melesvilleove komedije *Po zalazu sunca* i *Nenadani sastanak*, čiji autor nije naveden. Osim toga uz datum 27. srpnja olovkom je dodana godina 1854, što je vjerojatno učinila Antonija Kassowitz-Cvijić kad je Muzeju poklonila tu cedulju. Na te je greške Batušića upozorio Lovro Županović napominjući, da još Franjo Kuhač u svojoj knjizi o Lisinskom navodi Kukuljevića kao autora, odnosno dramaturga Štrigine ideje o igrokazu, a Lisinskog kao skladatelja scenske glazbe temeljene na četiri pučke popijevke: bosanske, slovenske, srpske i hrvatske. Zbog toga Kuhač smatra da se Lisinskom može pripisati samo obradba i instrumentacija, koja je zaista jednostavna i lijepa. Treba napomenuti, da su prve tri skladbe tiskane u sklopu *Izabranih djela* (sv. V.) Vatroslava Lisinskog (Društvo hrvatskih skladatelja, Zagreb 1969, priredio Lovro Županović). Nema četvrte, hrvatske pjesme, za koju je još Kuhač tvrdio da je zapravo Rusanova. Da je djelo izvedeno mnogo ranije od označene godine, govore činjenice da je na cedulji kao mjesto izvođenja označeno Stankovićevo kazalište na Markovu trgu, koje je još 13. prosinca 1851. prešlo u vlasništvo vlade. Isto tako, ako su izvođači bili Demetrovi dobrovoljci, njihova aktivnost prestaje oko 1850. godine. I kao treće, predstava je održana ... u slavu radosnog došastija Jelačića bana i njegove svietle supruge... a kako se ban oženio Sofijom Stokau 23. srpnja 1850, a doveo je u Zagreb dva dana kasnije, to je u općem slavlju i ova predstava doista izvedena 27. srpnja 1850.²⁰

U poglavlju *Didaktički pučki igrokazi* koristeći navode i stajališta Ljubomira Maštrovića, Batušić evocira manje poznati segment iz života Ante Starčevića. U sjeni njegove značajne političke djelatnosti za slobodu i neovisnost hrvatskog naroda i hrvatske države na principima ilirizma, te kao utemeljitelja Stranke prava 1861. (s Eugenom Kvaternikom) i neumoljivog borca za svoje ideale čime je stekao častan naziv Otac domovine, odvijala se i njegova književno-dramska aktivnost. Ukupno je napisao četiri scenska djela, prva je povijesna drama *Porin* (1851), očita varijanta Demetrova libreta za Lisinskijevu operu, drugi je igrokaz *Seoski prorok* (1852), treća je drama nepoznata naslova, a četvrta je drama iz pučkoga života *Ljubomir* (1853). Unatoč stilističkim i tematskim nastojanjima da sa svojim djelima iz narodnog života rodne mu Like skrene sa šablonske staze povijesne drame, Starčević je u

¹⁹ Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoa*. Nakladni zavod MH, Zagreb 1976, str. 55

²⁰ Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoa*. Isto. Str. 92-96.

pitanjima scenske umješnosti bio posve nespretna, a u kompozicionom smislu svojih drama posvemašnji diletant, koji ne umije dramsku građu ravnomjerno rasporediti. Na Maštrovićevu tezu da *Seoski prorok* podsjeća na istoimenu francusku dramu, Batušić odgovara, da ni najupornijim istraživanjima po francuskim priručnicima i drugim izvorima nije mogao dati makar i približno točan odgovor, te nastavlja: ... *Ipak ne možemo isključiti jednu mogućnost Starčevićeva uzora. Riječ je dražesnoj maloj operi Rousseaua Le Devin du Village iz 1752., s kojom je kao libretist i skladatelj postigao nezapamćen uspjeh. Uspoređujući Rousseauovo djelo sa Starčevićevim, teško da ćemo osim u jednom malom tematskom odvoju naći neke sličnosti. Francuski je pjesnik situirao svoju radnju u prozračno idilično ozračje 18. stoljeća puno bukoličkih i gotovo precizno-suptilnih oblića, dok je Starčević, posve folkloran, s primjesama gotovo surove ruralnosti /.../ zanimljiva je činjenica da je to jedini onovremeni slučaj u hrvatskoj dramskoj književnosti kada pisac ne polazi ustaljenim poticajnim stopama njemačke dramatike bečkog kruga, već se okreće Francuzima... pa se, ...naumivši stvoriti didaktički igrokaz, i pozvao na Rousseauovo djelo kao na daleki predložak.*²¹

Zbog jedne čudesne i sasvim slučajne koincidencije vrijedi na ovom mjestu reći i riječ više o velikom Francuzu, kojega se stalno spominje. Jean Jacques Rousseau (1712–1778), enciklopedist, filozof, književnik i glazbenik, većinom samouk, u pokušaju skladanja muzičkih tragedija služio se vlastitim libretima, što je prvi slučaj u povijesti opere, u čemu se i sastoji spomenuta podudarnost s činjenicom da se Starčević prvi put u hrvatskoj kazališnoj praksi poslužio francuskim uzorom.

I da bi se zaokružila Batušićeva razmišljanja o udjelu glazbe u okviru pučkog igrokaza, neka posluži citat iz završnog dijela prvog odjeljka poglavlja *Pučki igrokaz 19. stoljeća: /.../ I konačno, jedno od bitnih obilježja pučkog igrokaza i u 20. st. jest dramaturška funkcija glazbe u njemu. Glazba je sastavnica glumišne umjetnosti još od njena izvorišta – starogrčkih ditiramba i faličkih igara, a njena je primjena u scenskim kulturama različitih epoha uvijek jasno vidljiva. U pučkom igrokazu 19. st., a u Beču posebice, glazba dobiva često i ravnopravan dramaturški status s ostalim faktorima u građenju igrokaza, jer pjesmice (“coupleti”) postaju nezamjenjivi dijelovi svake predstave, približavajući pučki igrokaz opereti, kontaminaciji glazbene i govorne umjetnosti. Uglazbljeni dijelovi takvoga dramskog djela obično će nositi najsnažnija obilježja filozofičnosti i satiričkih autorovih zamisli, bit će izravan dijalog ili izazov sredini, a Brechtov song, naposljetku, ostat će suvremena inačica takve vrste komuniciranja s gledateljima, te neće moći zanijekati da svoje podrijetlo – u dramaturškom smislu – vuče iz pučkoga kazališta starije dobi, ali i iz estradno-kabaretskih pjesama njemačkih satiričara, posebice onih ekspresionističkoga razdoblja.*²²

Na isti način teme o glazbi i oko nje, nalaze se i u knjizi *Književni protusvjetovi*, (koautor Zoran Kravar i Viktor Žmegač). U poglavlju *Europski obzori hrvatskog glumišta* iscrpno se portretira ličnost jednog od prvih slavnihi intendantata zagrebačkog, tada jedinog profesionalnog kazališta u Hrvata Stjepana Miletića, koji je od 1894. do 1898. sproveo u djelo većinu od svojih vizionarskih ideja o vođenju kazališta, kao na primjer da na njegovu čelu ... *mora da stoji jedan jedini čovjek koji je i literarno naobražen i financijski upućen, čovjek koji živi za kazalište, čovjek kojemu je ono svijet, čovjek koji je po mogućnosti umjetnik sam, čovjek koji je proučio pozornicu do posljednjeg joj kutića – koji ima veliku dušu i veliki um. Takav čovjek može da usplamti u srcih glumaca ljubav za njihovim zvanjem, a kad je to, onda će*

²¹ Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoa*. Isto. Str. 243-244.

²² Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoa*. Isto. Str. 168.

kazalište opet procvast, onda procvast mora.²³ Miletić je prvenstveno gradio posve novi, gotovo revolucionaran pristup izboru repertoara kako dramskog, tako i opernog. Ubrzo je shvatio da modernog kazališta nema bez svestrano naobraženog redatelja, o čemu se uvjerio na pomno odabranim putovanjima po glavnim europskim pozornicama. Što se glazbene scene tiče, bile su poznate Miletićeve sklonosti, o čemu Batušić kaže: *Godine Miletićeve mladenačke kazališne biografije bit će također snažno prožete kulturnopovijesnim, a ne samo glazbenim fenomenom zvanim Richard Wagner. Prva cjelovita izvedba njegove nibelunške tetralogije u Bayreuthu, kamo će kasnije Miletić hodočastiti pobožno i odano, dogodila se 1876, i od tada pa sve do polovice 20. stoljeća ne samo glazbeni, nego i kazališni svijet dijeli se na gorljive pristalice, odnosno na ljute protivnike njemačkog skladatelja, ali i kazališnog reformatora. Miletić je, znamo, pripadao njegovim neupitnim zagovornicima, a ta se činjenica kasnije bjelodano zrcalila i u repertoaru zagrebačkog kazališta i u nekim intendantovim estetskim stavovima, a bila je raspoznatljiva i u njegovim brojnim teatrološkim ogledima.*²⁴

Poglavljem *Ruralni naturalizam: "Cavalleria rusticana" na slavonski*, Batušić nudi čitatelju obilje visokostručnih rasčlambi i informacija o razdoblju u europskoj književnosti, drami, glazbi s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće, poznato kao vrijeme verizma i naturalizma. Kao krucijalnu godinu rađanja verizma Batušić označuje 1880, kad je talijanski književnik Giovanni Verga objavio intrigantnu zbirku novela *Vita dei campi* (*Život na selu*), u kojoj je čelno mjesto zauzela *Cavalleria rusticana* (*Seoska čast*) ...*krvava naturalistička pripovijest iz sicilijanske seoske zabiti o uzavrelim strastima pod vedrim sredozemnim nebom. Četiri godine kasnije, dramatisirana autorovim perom, aktovka Cavalleria rusticana praižvedena je u Torinu s generičkom odrednicom pučki prizori, a lik Santuzze, koji je u kazališnoj verziji znatno više eksponirana dionica no u narativnoj prozi, interpretirala je talijanska, a ubrzo i europska scenska zvijezda koja se tada uspinjala prema svom apogeju, Eleonora Duse. Vergina novela postala je potom ubrzo i predloškom čuvene Mascagnijeve opere istog naslova (1890), premda su njezini libretisti Giovanni Targioni-Tozzetti i Guido Menasci, prema jednodušnom sudu i suvremene i današnje kritike, melodramsko-sentimentalnim intervencijama – Lollin arioso s svijetom, uskrсни zbor seljaka i simfonijskim intermezzom – podosta narušili iskonski Vergin lapidarni verizam.*²⁵

Pojačano zanimanje u nas za Vergina djela prati i prva izvedba opere *Cavalleria rusticana* (1893) i kao da najavljuje početak hrvatske kazališne moderne. Na prijelazu stoljeća na zagrebačkoj se pozornici često izvode djela Verginih verističkih sljedbenika kao što su Giuseppe Giacosa (poznatiji kao Puccinijev libretist) i Marco Praga, čije je najpoznatije djelo *Idealna žena* prikazano 1901. u prijevodu Srđana Tucića. Ta osebujna ličnost hrvatske kulture formirala se preko nesvršenog gimnazijalca, kipara-samouka, glumca-amatera u Miletićevu ansamblu do zapaženog književnika, pisca nedvojbeno ponajbolje hrvatske verističko-naturalističke jednočine drame *Povratak*, 1908. I tu je (dvo)točka, koja će označiti čitav niz budućih koincidencija i bizarnih podudarnosti između dva, naoko udaljena, svijeta. Za Tucićevu dramu uskoro se zainteresirao skladatelj Josip Hatze (Split 1879 – 1959), koji pripada prvoj generaciji svojih kolega sudionika hrvatske moderne (Blagoje Bersa, Franjo Dugan, Dora Pejačević), a profesor na studiju kompozicije u Pesaru bio mu je Pietro Mascagni. Osim verističkih stilskih zasada, koje je mogao u tom kontaktu poprimiti, u Hatzeovoj jednočinki

²³ Nikola Batušić / Zoran Kravar / Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*. Matica hrvatska, Zagreb MMI, str. 37.

²⁴ Nikola Batušić / Zoran Kravar / Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*. Matica hrvatska, Zagreb MMI, str. 40.

²⁵ Nikola Batušić / Zoran Kravar / Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*. Matica hrvatska, Zagreb MMI, str. 45.

se veza s Mascagnijem očituje i u izboru vremena radnje na najveće kršćanske blagdane, što samo po sebi doprinosi uzburkanim strastima kao i tragičnim sudbinama glavnih likova. Batušić detaljno argumentira i razrađuje i druge moguće utjecaje, pogotovo na Tucića, koji se kreću na crti između Hauptmanna i Tainea, preko Strindberga do Ibsena, a u pogledu izbora vremena radnje ide još dalje u prošlost podsjećajući na izbor Ivanjske noći u Shakespearovom *Snu ljetne noći* i Wagnerovim *Majstorima pjevačima*, što u našem konkretnom slučaju asocira na Uskrs kod Verge i Mascagnija, odnosno na Badnjak kod Tucića i Hatzea. Nakon Batušićeva opširnog obrazloženja svih umjetničko-estetsko-scenskih aspekata djela o kojima je riječ, slijedi isto takav zaključak, iz kojega treba izdvojiti sljedeće mišljenje: *U obje drame smrtno stradavaju ljubavnici. Međutim, prevareni supruzi i na kraju ubojice, u dramaturški otvorenu finalu (koji se usprkos krvavoj završnoj poenti i u Verge i u Tucića jasno naslućuje iz prethodnih prizora), najavljuju još jednu osvetu: onu usmjerenu prema vlastitim ženama. Ne znamo kakva će ona biti, ali biti će strašna. Za preljubicu će se život pretvoriti u pakao. ... Ona će, dakle, ... patiti dovijeka u mukama, koje će izmišljati pobjednik dvoboja, ali će i on dovijeka ostati prevarenim suprugom. Nagovještaj toga morbidnog suživota pro futuro, grozna slutnja koja se kod Verge i Tucića otvara poput ponora u koji će upasti dvije bespomoćne žene, zapravo je najsnažnije, premda scenski nevidljivo verističko obilježje i Cavallerie i Povratka.*²⁶ Dodajmo samo: i njihovih opernih pandana.

Poglavlje *Virtualno kazalište Ljube Babića* kroz posebnu je vizuru u cijelosti posvećeno glazbi, t.j. operi, koju je Batušić ne samo cijenio, nego i bio njezin istinski ljubitelj i poklonik. Izvor građe za ovo poglavlje autor nalazi u danas malo poznatoj, štoviše i nadasve rijetkoj knjizi *Oprema opere*, tiskanoj 1916. u Zagrebu, a napisao ju je Artur Schneider (Zagreb 1879-1946), ugledni hrvatski povjesničar umjetnosti i likovni kritičar, sveučilišni profesor, akademik, ravnatelj Strossmayerove galerije, pasionirani ljubitelj glazbe i glazbeni publicist. Kroz osam poglavlja svoje knjige Schneider vodi čitatelja od općenitog razmatranja o scenском prostoru, preko muzikološke studije o nastanku opere do pregleda scenske opreme u baroku. Nakon poglavlja o Wagnerovoj reformi slijedi opis *modernih principa u opernoj scenografiji* kroz djelovanje Edwarda Gordona Craiga, Adolpha Appie i Petera Behrensa. Zatim se govori o snažnom umjetničkom zamahu Bečke dvorske opere pod ravnateljstvom Gustava Mahlera i Hansa Gregora, o francuskom scenografu Jaquesu Roucheu, zaslužnom za likovnu opremu zaboravljenih opera i baleta, te o ruskoj scenografskoj skupini Mir iskustva i baletnoj trupi Sergeja Djagiljeva. Za temu ovog članka važna je činjenica da je knjiga likovno opremljena s osam izvornih litografija Ljube Babića (Jastrebarsko, 1890 - Zagreb, 1974), tada mladog i još neafirmiranog slikara, koji će ubrzo postati jedna od perjanica hrvatske likovne umjetnosti, te vodeći scenograf Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

O tome Batušić kaže: ... *Uz šesnaest crno-bijelih autotipija otisnutih na kraju knjige na finom kunstdruck-papiru koje čine antologijski izbor ilustracija za Schneiderove analize operne scenografije tijekom stoljeća, a potječu iz različitih teatroloških edicija, kojima autor ne navodi izvor, iznimnu likovnu i teatrološku vrijednost ovog izdanja čini osam koloriranih litografija Ljube Babića. Ove ilustracije nisu ni u kakvoj izravnoj vezi s tekstem Schneiderove knjige, osim što su scenografsko-kostimografske interpretacije triju znamenitih opernih djela: Mozartova Don Giovannija, Bizetove Carmen i Wagnerova Tristana i Izolde, pa se time uklapaju u autorovu Opremu opere i opravdavaju svoje mjesto u njoj* (u Batušićevoj knjizi objavljeno je 6 litografija, op. autora). Batušić u nastavku detaljno i precizno opisuje svaku

²⁶ Nikola Batušić / Zoran Kravar / Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*. Isto. Str. 51.

litografiju posebno, da bi za kraj ovog prikaza kao ilustracija poslužio dio zaključka, koji se odnosi na Wagnerovu operu *Tristan i Izolda*: ... *U skicama za Tristana i Izoldu, koje su ostale gotovo zaboravljene među koricama Schneiderove knjige, kao i u mladenačkim prijedlozima za virtualne predstave triju klasičnih djela glazbenog kazališta, Babić je pokazao ne samo zamjernu erudiciju i poznavanje suvremene europske scenografije, već i najavio kojim će se putovima kretati u kasnijim realizacijama. Izbjegavši Craigov scenografsko-arhitektonski radikalizam, ali prihvaćajući njegovu secesijsku stilizaciju i jednostavnost, Babić je i Craigove i Appijine zasade o potrebi maksimalne funkcionalnosti scenskoga prostora oplemenio simbolistički intoniranim kolorizmom koji u ovim prizorima dokumentirano svjedoči o snažnom autorovu priklonu secesijskim likovnim elementima.*²⁷

I opet stjecaj slučajnih okolnosti dozvoljava mi da ovaj prikaz o Batušićevoj *krvnjoj vezi* s glazbom zaokružim u organsku cjelinu bez obzira na izvjesne odmake od vremena i teme. Međutim, pitanje je da li je važniji djelomični odmak od osječkih Krležinih dana 2010, kada nije bilo moguće finalizirati temu iz jednostavnog razloga što posljednja Batušićena knjiga još nije bila izašla iz tiska, ili je to pojava knjige *Četiri godišnja doba*, kojom kao da autor ispisuje svoju teatrološko-putopisno-povijesnu oporuku, zacijelo ni ne sluteći da će tim *posthumnim* izdanjem podići sam sebi trajni, kao od mjedi čvrsti spomenik, a autoru ovog priloga omogućiti da jedan segment izuzetno bogate stvaralačke i umjetničke ličnosti izloži u obliku završene priče. Na osnovnu tematsku srodnost knjiga *Na rubu potkove* i *Četiri godišnja doba* podsjetili su predstavljači ove posljednje (na pr. urednik Velimir Visković) upozorivši auditorij da je zapravo riječ o svojevrsnoj *duologiji*, koja u svom prvom dijelu opisuje općepoznate karakteristike centralnog zagrebačkog ambijenta, dok je druga putopisna saga posvećena kulturnim događanjima u velikim europskim metropolama. Za sve ono što je glazba značila Batušiću neka posluže citati iz ovih dviju knjiga, koji zaslužuju da budu objavljeni bez ikakva (s izuzetkom završnog) komentara:

O Glazbenjaku

... u Glazbenom (ili popularnije, u tadašnjem žargonu – Glazbenjaku *plesalo se subotama i nedjeljama... na priredbama koje je vodio gospon Štef Keglević, uspravan poput pruta i stroga pogleda prema svakome tko bi bilo kakvim izvanjim izgledom (kravata je za muškarce bila obvezatna), ili, ne daj Bože, namjerom, distonirao od čvrsto ustanovljenoga protokola. Sa suprugom Vanom odjevenom u bijelu svilenu bluzu i široku, crnu taft-suknju, on bi oko pola osam uvečer, otplesao bi /.../ uzorni valcer (obično bečki ili engleski), rjeđe tango, ali pokadkad i foxtrot te jednom ili dvaput u sezoni i neki latinoamerički ples, pa kada su, uz pljesak nazočnih te međusobni naklon i rukoljub gospona Štefa supruzi napustili podij, ispratio ih je pljesak, to je značilo da zabava može početi...nedjeljom se plesalo samo do jedanaest sati. Niti trenutka duže. Jer gospon Štef bio je principijelan i neumoljiv. Posljednji akord orkestra u kome su svirali ne samo tadanji, već i kasniji prominentni hrvatski jazzisti (Prohaska, Depolo, Glojnarčić, Körbler, Boić i drugi, dok su od pjevača najveći pljesak dobivali Ivo Robić, Marko Novosel, Anđelina Groh i Jimmy Stanić), nerijetko je izazivao tihe (nikada preglasne) prosvjede da bi se moglo još malo, ali znalo se dobro da kod gospona Štefa *popusta ne može biti.*²⁸*

²⁷ Nikola Batušić / Zoran Kravar / Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*. Isto. Str 273.

²⁸ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Profil. Zagreb 2006. Str. 10-11.

Maestrov šegrt

... kadli iza sebe začuh poznati i dragi glas. Vraćao se maestrov šegrt iz druge jedne čitaonice nakon što je čitavo jutro prebirao po staroj periodici, tražeći podatke o boravku Igora Stravinskog 1926. u Zagrebu. Te će činjenice pretvoriti u elegantne ukrase, prave fioriture za jednu od svojih stalnih literarnih partitura u Republici, a potom ih objaviti i u knjizi. Prije nešto više od stoljeća i pol, u travnju 1846, opernom se kritikom, i to nakon praizvedbe Ljubavi i zlobe Vatroslava Lisinskoga, javio u Danici pjesnik Stanko Vraz. Dokumentaristički precizno, a muzikološki za tadanje prilike pouzdano, opisao je on i kritički ocijenio premijeru prve hrvatske opere. Od toga trenutka počinje trajna i neraskidiva sveza između hrvatske književnosti i nacionalnih glazbenih zbivanja, ali započinje se razvijati i specifični aspekt hrvatske muzikologije koji će u ovih sto pedeset godina posvjedočiti kako su neki među najvršnjim hrvatskim književnicima svojim iznimnim senzibilitetom za glazbu (bez obzira jesu li o njoj pisali kao koncertni ili kazališni recenzenti, ili o muzici razmišljali kao strastveni njezini poklonici, slušajući je okruženi vlastitom intimom), stvorili neke od nezaobilaznih stranica naše literature. Od Šenoe, Vojnovića do Matoša i od Vjenceslava Novaka pak do Nehajeva i Krleže, da spomenemo još na kraju nekonvencionalnoga i polemički intoniranog Mandića, teče osebujno i osobno promišljanje glazbe istaknutih predstavnika hrvatske knjige. Njima se sada posve ravnopravno pridružuje i Nedjeljko Fabrio.

Ispisujući glazbenu kroniku u časopisu Republika od početka 1986. do svršetka 1993, dakle punih osam godina, Fabrio je već tijekom svoga šegrtovanja kod tajanstvenog Maestra, toga svemoćnog tvorca glazbenih užitaka kojemu on neprestano kao žrtvu prinosi svoju zaljubljenost, privrženost i odanost, pokazao suptilni i nesvakidašnji senzibilitet za svijet zvukova.²⁹

II. Zagrebački Biennale i Stravinski

... U prepunoj dvorani Cino Handl je u ime svih novinara izrekao nekoliko pozdravnih riječi, zamolivši uljudno slavnog skladatelja da se slobodno i bez posebno naglašene teme obrati nazočnima. /.../

/.../ Počeo je Stravinski na engleskom jeziku živjivalno, nevezano, dobar gost jednako tako dobrih domaćina, pa je razblažujući atmosferu, koja je u početku bila primjetno konvencionalna s jasno izraženim respektom prema maestru-legendi, počeo je Stravinski u okviru glazbenih tema s jednim domaćim motivom koji među nazočnim novinarima nije imao posebnog odjeka. Tek nas je nekolicina upućenijih s pozornošću slušala njegova prisjećanja na zajedničke koncerte i prijateljstvo sa slavnom hrvatskom opernom primadonom Majom de Strozzi. Dakako, spomenuo je one čuvene riječi Thomasa Manna iz Doktora Fausta o najljepšem sopranu obiju hemisfera (a poznato je kako je veliki Nijemac u tadanjim mondenim europskim krugovima višekratno susretao kćerku legendarne Markize i sestru velikog glumca i redatelja Tita), pripovijedao je o njezinim koloraturama i suptilnom tumačenju Lieda.³⁰

O djedu Branku Gavelli

Rastajali smo se pred Ilicom 43, pored ljekarne, a – znao sam – slijedi polagano uspijanje do trećega kata uz udaranje štapom po svakoj stubi, a potom i zidu s kojim su činile građevinsku cjelinu, sve stoga da bi do kućnog praga, gdje je gazdarica Marija čekala s

²⁹ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 30-31.

³⁰ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 34.

toplom juhom, odfućkao, bolje reći odmumljao početak Wagnerove predigre Tannhauseru (E-dur – Andante maestoso). Stube su (količinski, a i s obzirom na Andante), dostajale samo za dvadesetak prvih taktova uvertire. Do ulaznih vratiju još su se mogla, ovisno o brzini uspinjanja, ugurati, možda dva ili tri takta drugog motiva hodočasničkoga zbora (durch Sühn und Bus' hah ich versönt), ali za Venerin motiv (Geliebter komm! Sieh dort die Grotte von ros'gen Duften) nedostajalo je barem još desetak stuba. Svakodnevnne kletve koje su bile usmjerene prema svim ascendentima i descendentima na porodičnom stablu projektanta, graditelja i zidara ove kuće (jer fali mi još samo malo štengih da si otpopevam svog "Tannhausera" do konca) bolje je i ne spominjati.³¹

Statiranje u Operi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu

... Novoustoličeni šef statista, danas ugledni i već emeritirani zagrebački sveučilišni profesor, prvi hrvatski veleposlanik u Iranu, dobrohotno me primio u svoj krug i odmah dodijelio ulogu u Verdijevoj Aidi. Moglo se birati između egipatskog vojnika i etiopskoga roba. Egipćani su nastupali kao vojska u prvoj i četvrtoj slici, a etiopsko roblje samo u četvrtoj, triumfalnoj sceni, kada ih pobjednik Radames slavodobitno dovodi pred kralja i vrhovnog svećenika Ramfisa. Dva nastupa za pobjednike, jedan za poražene. Ali honorar je bio identičan za obje strane u ovom ratu. Egipćani, premda s većim brojem izlazaka na pozornicu, nisu morali ruke i natkoljenice mazati tamnom kremom kao što je na to bilo primorano etiopsko (crno) roblje samo za jedan prizor. Uz to je abšminkanje kod njih dulje trajalo. Da bi se izbjegle sve raspre oko vrijednosti naknade za jednokratni ili pak višekratni nastup, tijekom iste predstave, svemoćni je Boris Nikolajevič svojedobno za oba ratnička tabora odredio 25 dinara po predstavi (točno za dvije kino-ulaznice od 5 – 12 reda parketa ili u posljednjim redovima balkona, četiri do pet gemišta, ali i dvije knjige male "Zorine" biblioteke).³²

Gavella – Matačić

Bilo je to u Dubrovniku, ljeti 1953. Posve slučajni susret Gavella – Matačić. Maestro je dio ljeta odlučio provesti u Gradu. U Skoplju je netom ravnao Evgenijem Onjeginom, u lipnju u Rijeci Aidom, potom je nastupio u Ljubljani, /.../ a sada se, eto, našao u Dubrovniku gdje se na trenutak odmara, ali i pregovara za koncert s Gradskim orkestrom iduće sezone (što se u srpnju 1954. i zbililo). Gavella se, onako s nosila (zbog slomljenih ligamenata), pred Bondininim teatrom gdje su se održavali jutarnji pokusi za Goetheovu Ifigeniju na Tauridi (koji će se nastaviti uveče na gradačkom perivoju) i kamo su ga svakodnevno vozili bolničkim automobilom, prijateljski obratio Matačiću s pomalo zabrinutim upitom: Čuj me, reči Lovro, kak' se tam vu Skoplju more delati opera? Kakav ti je orkestar? Jer ak' nemaš orkestar onda je opera drek. Pevače buš pronašal, ali muzičare teško. Lovro ugledavši dugogodišnjega prijatelja onako bespomoćnoga na nosilkama koje su bile spuštene uz ogradu Gradske kavane, najprvo se raspitao za uzroke sadrenog ovoja na nozi, a onda vrlo uvjerljivo odgovorio kako se Branko ne mora brinuti oko orkestra skopske opere, jer da su svirači skupljeni odasvuda, pak se moglo izabrati ono najbolje što je bilo ponuđeno. /.../ Ah, kaj pripovedaš, Lovro, odvratio je djed pola u nevjerici, a pola u šali. Tebi je glavno da pred nekim mašeš. I pesima bi mahal kak' treba lajati, samo kad bi te hteli slušati i gledati. Potomak Géze pl. Matačića, odvratio je jednako ironijskim tonom A ti bi, Branko, i s decom predstave delal, samo kad bi

³¹ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 44.

³² Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 52.

te slušala. Odnijeli su bolničari djeda u kazalište na pokus, a Matačić se uputio u Gradsku kavanu na doručak.³³

Matačićevi posljednji nastupi

... Još sam u lipnju 1984. čuo Matačićevu interpretaciju Rajnina zlata u Lisinskom. Kao i drugdje u svijetu kada je nastojao ostvariti vlastiti Gesamtkunstwerk, postavio je prvi dio Ringa kao koncertnu izvedbu s blagim scenskim naznakama. Rezultat nije baš bio najsretniji. Nakon toga, veliki je maestro održao još samo tri koncerta. Ponovio je Rheingold u Ljubljani, potom tamo i ravnao Slovenskom filharmonijom (Bruckner, VII. simfonija), a nekoliko tjedana kasnije završio je karijeru u Dubrovniku izvedbom svoje Balade konfrontacije i Beethovenovom VII. simfonijom pred orkestrom Zagrebačke filharmonije. Umro je prvih dana siječnja 1985.³⁴

S djedom u ljubljanskoj Operi

U operi smo bili tri puta. U mutnome sjećanju ostaje Soročinski sajam Modesta Petroviča Musorgskoga pod ravnanjem Sama Hubada, /.../ a iz te predstave jedna komična scena u kojoj još i danas vidim kako u drugome činu kroz okno u sobu proviruje glava ogromnog krmka. (Nenad Turkalj – 111 opera). Ta je kaširana svinjska glava natakuta na dugački kolac prouzročila pravu pomutnju na pozornici. Ničega se drugog iz te predstave ne sjećam, a priznajem, premda ljubitelj opere na granici odane opsjednutosti, jedva da sam kasnije čuo kakav ton iz tog djela. Nakon Musorgskoga uslijedila je još teža kušnja: Beethovenov Fidelio. Za dječarca koji je u nedjeljna popodneva sjedio samo na Zajčevu Zrinskom i Gotovčevu Eri, Beethoven je predstavljao gotovo nepremostivu zapreku /.../

Na trećoj sam opernoj predstavi izazvao snažan djedov gnjev. Pjevao se Evgenij Onjegin, redatelj je i opet bio Ciril Debevec, a orkestrom je ravnao Bogo Leskovic. Buru sam prouzročio u pauzi između pete i šeste slike. Otpjevao je Lenski svoju veliku i čuvenu ariju Kudâ, kudâ, kudâ vi udaljiljis. /.../ Stiže nakon arije i aplauza njegov najbolji prijatelj Onjegin, urečeni dvoboju počinje i Lenski pada mrtav. Spustio se zastor /.../ Bit će, dakle, vremena za pitanja. Uslijedilo je ubrzo prvo: reči, deda, kak' pada sneg u kazalištu?, a onda odmah i drugo: Kak se to puca iz kubure ili pištolja?

Zagrmio je djed tako glasno, da je publika, koja je stala napuštati gledalište krećući se prema foyeru, u čudu okretala glavu prema intendantskoj loži. Moglo se posve razgovjetno čuti: a tak, bedastoče tebe zanimaju. Kak' pada sneg i kak' se puca, to bi ti, mulec jedan, htel znati, a da pitaš nekaj o Čajkovskom ili Puškinu, to se tebi nemre dogoditi. Tebe ni briga o muziki i literaturi, kaj te to u školama vučiju? (bio sam tada u jedanaestoj godini!, op. p.). Kaj te briga kak' pada sneg? Inzistiro sam, međutim, i dalje. Uvidjevši da je pretjerao, udobrovoljio se i rekao – hodi, idemo na binu, bum ti pokazal! Prvi sam se put u životu našao na pozornici.³⁵

Nikola Šubić Zrinski Ivana pl. Zajca

Praizvedba nove Matkovićeve drame – General i njegov lakrdijaš. Pred dva je mjeseca bila objavljena ("Forum", br. 10-11, 1969), pa smo, znalci među publikom, s dosta napetosti očekivali izvedbu u režiji Mladena Škiljana, jer smo već ranije čitajući tekst, doznali kako

³³ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 83-84.

³⁴ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 87.

³⁵ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 140-143.

Matković u prvom činu drame, koji se odvija u predvečerje sigetske bitke, dakle u rujnu 1566, crta Nikolu Šubića Zrinjskog posve suprotnim tonovima od datadanjeg stereotipa koji su u rasponu od Körner-Badalić-Zajčevih romantičnih, nacionalno-patetičnih herojskih kontura sve do njihovih banalnih varijanata na poklopcima bonbonijera, toga nesumnjivoga junaka svagda prikazivali u ozračju svojevrsne apoteoze...Pjeva Zajčev Zrinjski u tim posljednjim trenucima svoga života odjeven u svečanu odoru (naše su se kostimografinje upravo natjecale koja će od njih hrvatskog bana-junaka odjenuti što raskošnije), a meni je, još kao dječaku, najdojmljivija bila – prema Kačićevim navodima – kapa kubašlja optočena krznom i ukrašena bijelim perom te, dakako, sablja sa zlatnim balčakom o pojasu. Doći će potom Juranić sa zastavom, publika će gromoglasnim povicima, pljeskom i toptanjem nogu popratiti čuveni zbor; U boj, u boj, mač iz toka bane (Es-dur moderato grandioso), a ubrzo će se, nakon Katastrofe (Es-dur allegro con fuoco), spustiti zastor nad mrtvim hrvatskim junacima. Tako sam ne samo ja, već i čitava moja generacija, još od naših prvih kazališnih dana doživljavali na dačkim galerijama scensku inkarnaciju sigetskog heroja.³⁶

O knjižnici bake Eme

No, bilo je među bakinim knjigama i onih, koje nisu služile ni u kakve pedagoške svrhe, a nisu pripadale ni svakodnevnoj beletristici. To je desetak knjižica (njih čuvam brižno) maloga formata, uglavnom je riječ o normalnoj, ili pak nešto umanjenoj osmini, njemačke su ili engleske, odnosno francuske provenijencije, a sve su uvezane u kožu različitih boja i vrsta. Tiskane su uglavnom 1905. u Londonu, Leipzigu i Parizu. Kupovala ih je, dakle, baka za vrijeme svojih boravaka u Parizu odnosno u Engleskoj u prvom desetljeću 20. st. i čuvala kao svojevrsne mladenačke relikvije.

Ne zna se koja je od tih knjižica ljepša, a sve su remek-djela tiskarstva i knjigoveštva iz vremena secesije. U njima se nalaze stihovi, novele, kraći romani i sentencije. Autori su uglavnom iz razdoblja predromantizma i romantizma. /.../ U takozvanoj ljubičastoj kolekciji uvezanoj u glatku kožu urešenu zlatnim secesionističkim ornamentima, posebno mjesto zauzima među ostalim Mörrikeova pripovijest Mozart na putu u Prag (1856) s podcrtanom rečenicom: Mozart je odmah ugasnuo svijeće u obim svjećnjacima koji su bili pored njega, a strašni koral ”tvoj će smijeh uminuti prije zore” odjeknu kroz mrtvačku tišinu sobe. Kao s udaljenih zvjezdanih poljana počеше padati zvuci iz srebrnih pozauna, ledeno-hladni, probijajući dušu i srž u kostima kroz modru noć.³⁷

Još o baki Emi, rođenoj u Zlataru 21. lipnja 1880, umrloj u Zagrebu 15. listopada 1969.

Sigurno je da je u varaždinskoj školi prošla i temeljitu glazbenu edukaciju. Posebice u glasoviranju. Inače ne bi mogla postati učenicom Glazbenoga zavoda u Zagrebu, gdje je, pripovijedala je, sâm maestro Ivan Zajc hvalio njezinu nadarenost. Premda je nikada nisam čuo svirati, obiteljska dokumentacija (sačuvane klavirske partiture u rasponu od violinsko-glasovirskih dueta do potpurija iz tada popularnih opera i opereta – koje je svirala prvih godina prošloga stoljeća na društvenim koncertima u Zlataru) svjedoči kako je bakina početna glazbena naobrazba bila put prema njezinoj, možda i drugačijoj životnoj stazi. Govorila je baka kako joj je, osim njezine uršulinske učiteljice glazbe, ljubav za muzikom usadila i njezina nešto starija suučenica, kasnije svjetski čuvena altistica, Varaždinka Gabrijela Horvat.³⁸

³⁶ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 177.

³⁷ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 194.

³⁸ Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Isto. Str. 223-224.

Wotan s Trešnjevke

Našem se, dakle, stolu, hodeći u smjeru svog stana, za koji je Nelko (Nedjeljko Fabio, op. a.) znao da se nalazi tik do kafića gdje smo se smjestili, primicao, korpulentni majestetični bas-bariton svjetskoga imena, jedan od omiljenih pjevača obojice subotnjih dokonjaka – Tomislav Neralić... Protekla je /.../ sezona na pozornici nacionalnoga kazališta bila satkana od gotovo uvijek zvjezdanih trenutaka. Izvodilo se, u ovo sadašnje vrijeme, nezamislivih petnaest svjetskih i hrvatskih opernih naslova. ...Danas nepojmljiva raskoš! Sjećajući se te sjajne sezone, sa žalošću sam morao konstatirati da Neralić, tada, Wotana više nije pjevao. Tako smo na zagrebačkoj pozornici ostali prikraćeni za jednu od njegovih najvećih uloga. Nije ga više pjevao na sceni. Ali pjevao ga je nama u trešnjevčkom kafiću! /.../ Isprva sotto voce, a malo pomalo sve glasnije do granice tutta forza, začule su se nama poznate, a ostalim posjetiteljima kafića posve čudne glazbene fraze. /.../ Nelko je uživao, ali i dalje provokativnim pitanjima poticao našeg Wotana na sve opsežnije citate i iz drugih poglavlja operne literature. Bilo je tu Verdija (naročito su se isticali navodi iz Don Carlosa, i to iz obje basovske uloge, Kralja Filipa i Velikog inkvizitora), pa ruskih majstora (Knez Igor i Boris Godunov), Richarda Straussa (Barun Ochs iz Kavalira s ružom), ali i nekih epizoda iz komičnih opera, pa čak i opereta te posve suvremenog repertoara (rano bečko i kasno berlinsko maestrovo razdoblje), djela za koja mi uopće nismo znali da su napisana, a nekmoli da ih je Tomica Neralić pjevao.³⁹

Wagnerijanski crv

/.../ Wagnerijanski je crv tog ljeta točio u meni uporno i dosljedno. Djelao je i djelao. Plodno mu se tlo nudilo u izobilju. To je tlo bilo dobro pripremljeno nekim zagrebačkim predstavama i koncertima Wagnerove glazbe, slušanjima radioemisija i pokojom vinilkom od 33 okretaja, što je u tadanjim našim kućnim diskotekama bila nesvakidašnja rijetkost. Zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište bilo je, zapravo, jedino naše stalno susretište s Wagnerom.

Tamo su se na repertoaru, u neposrednom poraću početkom pedesetih, kada je majstorovo ime još uvijek bilo pod svojevrsnom ideološkom hipotekom, zahvaljujući ravnatelju Opere Milanu Sachs (ali i intendantu Marijanu Matkoviću), ipak našle dvije njegove romantične opere – Lohengrin i Ukleti Holandez. Za Tristana nije bilo dovoljno jakih snaga, a Tannhäuser je obojen odveć kršćansko-katolički. Majstori pjevači iznimno su zahtjevni ne samo pjevački zbog glazbenih, već i scenskih detalja (a i tamo se u finalu slavi sveta nje-mačka umjetnost), a o bilo kojem dijelu Ringa temeljenoga na nibelunškoj mitologiji nije, dakako, moglo biti niti govora. /.../ Imali smo tada tri wagnerijanska protagonista visoke europske vrijednosti, što se u slučaju tenora Josipa Gostića ubrzo pokazalo u Beču, a bas-baritona Tomislava Neralića u Berlinu. Ondašnja uzvišeno dramatska Elza i na žrtvu iz ljubavi svom dušom pripravna Senta Marija Podvinec, nije se, nažalost, mogla oduprijeti opakoj bolesti, koja ju je pokosila na vrhuncu karijere koja je mnogo obećavala. Bili su tu još i Vilma Nožinić, Ivan Francl, Noni Žunec, Dragutin Bernardić i ostali, pa su te naše jedine dvije wagnerijanske predstave toga doba, zahvaljujući i neumoljivo zahtjevnom maestru Sachs bile odista na visokoj razini. /.../

/.../ Tako smo sve do mature i brucoških dana krparili naše poznavanje Wagnera i postajali "wagnerijancima" bez pravog uvida u većinu majstorova opusa.⁴⁰

³⁹ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto Str. 17-21.

⁴⁰ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto Str. 87-89.

Proljeće u Berlinu 1977.

...Moj drugi posjet toj metropoli. Doputovao sam u zapadni dio tada još oštro podijeljenog grada na desetodnevni studijski boravak. Omogućen mi je posjet svakoj predstavi ili koncertu po želji. Biram ono najbolje i najatraktivnije. U operi Wagnerove Majstore pjevače s Dietrichom Fischer-Diskauom kao Hansom Sachsom i autoritativnim starim gospodinom Eugenom Jochumom za pultom, u gradskoj kazionici gledam Beckettovu režiju vlastitoga djela U očekivanju Godota, /.../ zapanjuje me amaterska izvedba Büchnerove Dantonove smrti, a onda, jedne večeri uslijedio je vrhunac moga tadanjeg boravka u Berlinu. S Berlinskom filharmonijom izvodio je toga svibnja Herbert von Karajan u počast sto i pedesete obljetnice Beethovenove smrti, svih devet majstorovih simfonija usporedo ih snimajući i za renomiranu tvrtku DGG. Imao sam sreću da me zapala Treća i Peta. Ostaje u sjećanju maestrova poletna gesta, pomalo teatraliziran dirigentski nastup, jasan dokaz svijesti o vlastitoj veličini, ali i svjetskoj reputaciji koja je tada bila na vrhuncu. Orkestar ga je slijedio u gotovo savršeno uspostavljenoj suradnji između svih instrumentalnih skupina i ravnatelja-vođe, pa završno postignuće i nije moglo biti primljeno u publici doli s gromoglasnim oduševljenjem. Karajan je na poklon dolazio zasigurno dvadesetak puta, podizao patetičnim zamasima i lijeve i desne ruke orkestar, a kako sam sjedio na takvu mjestu da sam s visine mogao vidjeti vrata kroz koja je dolazio na pozornicu, dirigentova poznata taština manifestirala se tako što sam kraj dovratka ugledao čovjeka, koji mu je ručnikom sušio lice, a potom ga pudrao, a onda popravljao pomalo kicoški uređenu srebrno-sijedu frizuru. Pred svoje slušatelje i nesumnjive obožavatelje Karajan je uvijek izlazio besprijeckorno uređen i posebno elegantan.⁴¹

U Komičnoj operi u Berlinu

...Kada sam stigao pred klasicističko pročelje na trenutak zastadoh preneražen. Pa to je "moje", zagrebačko kazalište! Bilo je to još jedno od četrdesetak Fellnerovih i Helmerovih teatarskih zdanja razasutih po brojnim europskim zemljama. Znao sam da takvo postoji i u Berlinu, ali da je u ratu, začudo, prošlo bez pogubnih oštećenja, da je sada obnovljeno i da ću se naći pred njim, a možda večeras i u njemu na predstavi, nisam mogao predmijevati. /.../ Pred Komičnu operu stigli smo na vrijeme. Loža br. 8 u mezzaninu bila je samo naša. Osjećali smo se odista kneževski. Cedulju predstave ili nisam sačuvao ili sam je u mnoštvu mojih teatarskih memorabilija zametnuo. Stoga ne mogu ovdje spomenuti ni jednog interpretata, jer im se imena ne sjećam. Ne znam niti je li ovog Mozarta Ispod lipa režirao Felsenstein ili netko iz njegova redateljskoga tima. Ako i nije bio redateljem, ruka velikog majstora bila je u scenskoj slici jasno prepoznatljiva. Monumentalnost dekora izvanredno je bila usaglašena s impresivnim pjevačkim nastupima kod kojih je sinteza muzičkoga i glumačkoga govorila o nesvakidašnjoj interpretativnoj razini ovoga čuvenog kazališta. Ne treba posebno naglašavati da je iz orkestra od potresno-dramatske uvertire do ležernijih, gotovo pastoralnih tonova koji se probijaju iz Zerlininih nastupa, izvirala Mozartova glazba u stilski besprijeckornoj svirci.⁴²

Giselle u Boljšom teatru.

U naslovnoj ulozi neosporna zvijezda, obožavana prvakinja Natalija Besmertnova, značenju prezimena usprkos, nažalost rano preminula (1941-2008), supruga čuvenoga baletnog pedagoga Jurija Nikolajeviča Grigoroviča. Te večeri napunila je trideset i devet godina. Tije-

⁴¹ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto Str. 107-108.

⁴² Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto Str. 111-114.

kom predstave nameće se logična usporedba sa slavnom Majom Pliseckajom (Moskva 1925), kojoj sam se divio u Zagrebu na Biennalu u svibnju 1965. prigodom gostovanja Boljšoga. /.../ Čuvena balerina, koja je u Boljšom naslijedila legendarnu Galinu Uljanovu, živi danas u Španjolskoj. Dobro se sjećam obaju baleta. Plesala je Pliseckaja tehnički besprijekorno, a brojne figure izvodila s nevjerojatnom lakoćom. Njezini fouettéi izvedeni vrtoglavom brzinom izazivali su vrtoglavicu u gledalištu, dok su joj se arabeske na polušpici odlikovale suptilnom poetičnošću. Njezin partner, Latvijac Moris Liepa, kod svakog je brzog grand jetéa, izvodeći ga u najtežoj varijanti, dakle u punom krugu en tournant, gotovo nekoliko sekunda lebdio u zraku, što je gledalište dovodilo do delirija. /.../ Profesionalno deformiran, prisjećam se povijesti romantičnog baleta u kojemu su, pretežito na pariskim scenama, dominirale Maria Taglione, Fanny Elssler, Emma Livry i Carlotta Grisi, koja je 1841. plesala Giselle na prai-zvedbi. Bila je podrijetlom našijenka rođena 1819. u istarskoj Vižinadi, nedaleko Motovuna!

Leluja poput utvare Giselle Natalije Besmertnove među svojim družicama, seoska djevojka koja je otkrila kako je njezin odabranik Albrecht plemić pa se ne može udati za njega te je stoga izgubila razum. Tu nestvarnu stvarnost ruska je balerina živjela na sceni intenzivnom produhovljenošću kao i suptilnom romantičnom bolećivošću, na granici samouništa-jućeg Weltschmerza. Dovala me je do ruba plača.⁴³

Scenski realizam i redateljske interpretacije

Navečer Puccini u Kirovskoj operi. Najljepše kazalište koje sam ikada vidio. Sve je u dvije dominantne boje – zlato i tirkiz. Kristalni lusteri i zrcala, draperije, veličanstvena carska loža. Sjedim u prvom redu, tik iza dirigenta koji ravna orkestrom od gotovo stotinjak glazbenika. Besprijekorna svirka. Nije Manon Lescaut (za razliku od drugih Puccinijevih djela), među mojim opernim favoritima, ali predstava je na zavidnoj razini, posebice u stilskom pogledu – jer Puccinija treba znati pjevati. Opći me ugođaj polako pretvara u još većega zagovornika talijanskog verista čiju Toscu obožavam. Na golemoj pozornici strogo realistična scenografija. Ipak, nisam očekivao talvu dosljednost u interpretaciji libreta. U prvome činu, pred svratište u Amiensu, lijepa Manon u pratnji svoga brata, časnika Lescauta, dolazi u poštanskoj kočiji u koju su upregnuta četiri prekrasna bijelca! Scenski realizam koji sam vidio samo još u našem Eri, uvijek pomalo u strahu da se konji pod Jožom Gostićem ili Nonijem Žunecom ne bi uzjogunili i omeli jahače–tenore u njihovu nastupu. Moram, upravo ovdje, dometnuti kako se posljednjih godina, zahvaljujući ili “zahvaljujući” redateljskim interpretacijama libreta, scenska slika opere stubokom promijenila. Već je Patrice Chereau zgromio Bayreuth, kada je 1976. Rajnino zlato inscenirao na brani hidrocentrale, u jednoj se našoj domaćoj izvedbi Verdijev Rigoletto zbiva među njujorškim mafiozima, a na TV kanalu 3 Sat često gledam operne izvedbe s čuvenih njemačkih, austrijskih i švicarskih pozornica u nakaradno osuvremenjenim postavama.⁴⁴

U Prinzregententheatru

/.../ Nedjeljno jutro. Uspio sam nabaviti ulaznicu za koncert Mozartove glazbe u čuvenu Prinzregententheatru, kazalištu koje je tlocrtom, a posebice prostornim suodnosom gledališta i pozornice nalik Wagnerovu Festspielhausu. Kada već ni uz kakve veze i poznanstva, uza sve napore koji traju već godinama, ne mogu dospjeti do festivala u Bayreuthu i tamošnjega

⁴³ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto Str. 152-153.

⁴⁴ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto Str. 164.

slavnog teatra (na listi čekanja za ulaznice nikako se ne pomičem na neku realniju, izgledniju poziciju – hrpa Japanaca još uvijek je ispred mene), zadovoljiti se moram svojevrsnom replikom. Visoko je, dakle, stepenasto gledalište nalik isječku grčkog theatrona, lože u njemu ne postoje, a prostrani, drveni zidovi što omogućuju izvanrednu akustiku, ukrašeni su nišama s kipovima koji predstavljaju različite alegorijske likove. Teatar je nazvan po princu-regentu Luitpoldu, posebice zaslužnom za njegovu izgradnju prema planovima Maxa Littmanna koji pak slijedi tipične stilske značajke jugendstiela. Bio je, isprva, namijenjen isključivo izvedbama Wagnerovih opera, pa je u kolovozu 1901. i otvoren izvedbom Majstora pjevača. U daljnjim je, burnim njemačkim godinama, doživljavao različitu sudbinu: postao je početkom 20. st. prvim sjedištem čuvenog münchenškoga opernoga festivala, potom je služio nacističkoj propagandi različitih oblika, (predstave, protužidovske i protumasonske izložbe, stranački skupovi) da bi od 1944. do 1963. bio privremenim utočištem Bavarske državne opere koja je u ratu ostala bez nekadašnjeg sjedišta. Od svoje konačne i temeljite obnove 1996. ova je znamenita zgrada postala prizorištem najvećma opernih, ali povremeno i dramskih predstava, služi s vremena na vrijeme kao elitna koncertna dvorana, a sjedište je i nadaleko čuvene Kazališne akademije nazvane danas po njezinu utemeljitelju, velikom njemačkom intendantu, redatelju i pedagogu Augustu Everdingu (1928-1999).

Koncertna matineja počinje u 11 sati. Taj je termin u nas gotovo iščezao. Smatra se, dakako posve krivo, kako se u nedjeljno jutro mogu izvoditi samo dječje predstave ili koncerti za nekadašnju Muzičku omladinu. Tko je, međutim, upoznat s glazbenim životom velikih austrijskih i njemačkih gradova, taj zna da se nedjeljna jutra posvećena glazbi u Beču, Salzburgu, Berlinu ili gdje drugdje, odvijaju pred elitnom publikom na očitijih mjestih, kako je naš Gundulić nazvao slavne lokalitete premijera svoga mladenačkog teatra i uz sudjelovanje najvršnjih umjetnika. Uz to, u građanskoj je Europi gotovo nepisano pravilo da se nakon takvih posjeta, recimo Zlatnoj dvorani bečkoga Musikvereina, ili salzburškoj Velikoj festivalskoj dvorani, odlazi na objed u koji od boljih gradskih restorana. I u Münchenu, odnosno u Prinzregententheateru, bilo je vidljivo da i u bavarskom glavnom gradu koncertna publika drži do te tradicije...

U ciklusu koji je nazvan Meisterkonzerte & Meisterinterpreten (dakle sve sami majstori!) na jutrošnjem je rasporedu samo jedan skadatelj: Wolfgang Amadeus Mozart. Zastupat će ga komorni orkestar velikoga Simfonijskog orkestra Bavarskog radija (kojemu je inače šef - dirigent jedan od danas najslavnijih svjetskih ravnatelja, Letonac Mariss Jansons) pod vodstvom prve violine, Poljaka rodom Radoslawa Szulca. /.../ No, neupitna zvijezda jutra ili bolje reći jutarnja zvijezda, bit će Nikolaj Znaider, Danac mjestom rođenja, ali poljsko-židovskih korijena, čak čuvenoga ruskog pedagoga Borisa Kušnira, jedan od vodećih guslača današnjice...

Mozartova glazba uvijek potiče posebno raspoloženje. Ali ovdje, u to nedjeljno kasno jutro i u ovoj kazališnoj dvorani, njezin je romon (jer skladbe koje smo slušali nisu bile prožete nekom dramatičnom snagom kao primjerice predigra za operu Don Giovanni), blagost, iskričavost slična zvuku staklenih perli koje poskakuju bačene na kristalno zrcalo, stvarao naročitu, neponovljivu atmosferu. A kada je Znaider pomilovao strune svog Guarnerija, otvorila su se vrata onostranoga. Opojni poj njegove violine, posebice u velikoj kadenci D-dur koncerta, uzdizao je dvoranu do neslućenih visina. Mladac impresivnog virtuoziteta koji gudačdom umije proizvesti i oporije tonove što ostvaruju ugođaje posve suprotne lirskima, itekako je svjestan svoje interpretativne sugestivanosti. Premda je prvi violinist orkestra označen i kao njegov umjetnički vođa, što on i na podiju jest – a to je posebice vidljivo kada kolegama

(svi, osim dvoje violončelista, sviraju stojeći) i glavom i gudalom i pokretima čitava tijela sugerira, pa i nalaže način interpretacije. No, kada pred svirače, u onaj polukrug što ga čini većina gudačkog korpusa orkestra stane Znaider, jasno je tko će ravnati izvedbom. Dakako – on! I to čitavim svojim ustrojem, kako bi rekao Hamlet. Svakim potezom gudala, svakim kretom glave, micanjem težišta s jedne na drugu nogu, pa i samim instrumentom koji drži u lijevoj ruci dok ne svira, Znaider ne samo što sudjeluje u interpretaciji Mozartove glazbe zajedno s orkestrom, on njime, ali i sobom – ravna. Očito je više no svjestan svoga umijeća, svoje, moglo bi se već sada reći karizme. A tu činjenicu publika mora ne samo vidjeti, već i prihvatiti kao neoboriv aksiom. Za sve vrijeme dokazivanja svoje neprijeporne glazbene i scenske nenadomjestivosti, Znaider svira astralnu muziku, prebire u pizzicatima po žicama svoga čudesnog instrumenta, nježnošću dodira leptirova krila ili pak odlučnim potezima gudala otkriva dramatičnost pojedinih dijelova partiture.⁴⁵

Završnim dijelom svoje posljednje knjige Nikola Batušić odao je poruke u nekoliko smjerova: prva se odnosi na široko shvaćanje pojma područja njegovoga užeg znanstvenog i umjetničkog interesa: teatrologije u sklopu cjelovitog razmatranja povijesti razvoja civilizacije, kulture i umjetnosti u Hrvata. Druga podcrtava značenje, ulogu i mjesto koje glazba u svim svojim emanacijama zauzima u misaonom prostoru autora, koji ni u jednom trenutku ne može pobjeći od njezina utjecaja na svekolika krucijalna zbivanja u njegovu životu. Treća se tiče obrade događaja i ličnosti vezanih uz njih u određenim vremenskim i povijesnim okolnostima. Četvrta upućuje na stavljanje zbivanja u hrvatskoj kazališnoj kronologiji u kontekst općih zbivanja u Europi toga doba. Peta upozorava da ta vrsta znanstvenog istraživanja nije njegovim djelom završena, dapače, za njegove nasljednike ima još mnogo, mnogo posla.

Šesta (samo po brojnom redu, nikako ne posljednja po značenju) ustoličuje svog autora na pijedestal ovovremenog svojevrstnog enciklopedista hrvatske kulture, a takve moramo čuvati i njegovati kao zjenicu oka i kao kap vode na dlanu, jer ne samo da su rijetkost na obzorju općenacionalne baštine, nego su i kreatori novih oblika književnog i umjetničkog izražavanja u nas, tražeći izvorne načine i probijajući nove putove do današnjeg čitatelja. Osiguravši si već sada mjesto među hrvatsko-olimpskim besmrtnicima, mi, obični smrtnici možemo si postaviti samo jedno retoričko pitanje: da li bi Nikola Batušić, da se u djetinjstvu nastavio ozbiljnije baviti glazbenim školovanjem, možda postao zapaženi praktični muzičar ili muzikolog, ili je rulet sudbine skrenuvši u kockicu teatrologije presudio u korist najboljeg mogućeg rješenja!?!

IZVORI – DJELA NIKOLE BATUŠIĆA

Hrvatska kazališna kritika, Matica Hrvatska, Zagreb 1971.

Drama i pozornica. Dramaturški spisi. Biblioteka Sterijinog pozorja, Novi Sad 1975.

Hrvatska drama od Demetra do Šenoe. Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1976.

Povijest hrvatskog kazališta. Školska knjiga, Zagreb 1978.

Književni protusvjetovi (koautori Zoran Kravar i Viktor Žmegač). Matica Hrvatska, Zagreb 2001.

Na rubu potkove. Profil, Zagreb 2006.

Četiri godišnja doba, opus posthumus. Profil international, Zagreb ožujak 2011.

⁴⁵ Nikola Batušić, *Četiri godišnja doba*. Isto Str. 236-237.

TEATROLOŠKI PRINOSI NIKOLE BATUŠIĆA KRLEŽINIM DANIMA

*Nikoli Batušiću,
članu Odbora Krležinih dana u Osijeku
u spomen, za zasluge: autorsko, povijesno, teatrološko,
pokretačko, organizacijsko, kazališno i ljudsko činjenje dobra*

Ovom prigodom svoje priopćenje pripremismo u znak sjećanja na akademika Nikolu Batušića, člana našega Odbora Krležinih dana u Osijeku od njihova utemeljenja. Njegove sjednice nikada nije propuštao. Zato želimo da mu za sve životodajno, sadržajno i od njega u Danima učinjeno i oplemenjeno: u programima teatroloških savjetovanja, u manifestacijama i smotrama, u predstavljanju knjiga koje je promovirao i bio promoviran, u radovima sudionika citiran i trajno nazočan – i na ovaj način zahvalimo. Činimo to osvrtom na njegove teatrološke studije, raščlambe i sinteze, priređene i objelodanjene u zbornicima Dana.

U prvome teatrološkom bloku izdvajamo kompleksnu studiju o zrinsko-frankopanskoj dramatici: priopćenje svodimo na sigetske drame, a sve druge izabrane Batušićeve rasprave iz drugoga bloka popraćujemo analitičkim natuknicama.

TEATROLOŠKE RASPRAVE I.

Nikola Batušić: *Zrinski i Frankopani u hrvatskoj drami. Krležini dani u Osijeku 1992: Hrvatska dramska književnost i kazalište i kazališna povijest*. Priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU Zagreb, Osijek–Zagreb 1993, str. 50-73. U zborniku *Dana* to je najopsežnija Batušićeva studija.

Tragičnim ličnostima zrinsko-sigetske i zrinsko-frankopanske epopeje, Sigeta i urote, Batušić pristupa kao stožernoj temi hrvatske povijesne drame u 19. i 20. stoljeću. Njezin kazališni prostor on uspostavlja sveobuhvatno. Pregledno ga segmentira u pet odsječaka: *Kazališni proslav* (51-52); *Sigetske drame* (52-57); *Urotničke drame* (57-67); *Drame o posljedicama urote* (67-71)

i *Zrinski i Frankopani izvan Sigeta i urote* (71-73). Tih je drama s jednom povijesnom operom i adaptiranim tekstovima u Batušićevoj interpretaciji ukupno 25. Svakoj uspostavlja autorsko očiče, raščlanjuje i potanko prosuđuje ustrojeno obličje, izvedbu, domet i recepciju drame.

Batušić u *Kazališnom proslavu* bilježi malo poznati podatak o dvije prigodne alegorijsko-scenske igre, prikazane od gimnazijalaca školskog kazališta u zagrebačkom isusovačkom kolegiju. Prva, uprizorena 1649. u barokno-scenskom sjaju, pozdravlja posjetu novoinstaliranog bana Nikole grofa Zrinskog, praunuka Nikole Šubića Sigetskog i pravog začetnika buduće urote s bratom Petrom. Svi su nazočni odličnici pohvalili izvedbu, naročito sam ban, koji je zatražio i prijepis sinopsisa počasnice. Tim je spektaklom, pripćuje nadalje Batušić, oraspoloženi ban *otvorio hrvatsko glumište i predima i brojnim odvjetcima vlastita roda*. Drugoj je, stoljeće jedno poslije, sam Nikola Zrinski Sigetski središnja *dramatis persona* već obavijena legendom. Ona je ujedno prva o njemu izvedena drama (1749!) iz zrinsko-sigetske tematike, zaključuje Batušić, pozivajući se na građu Franje Fanceva.

Nama je ipak zapaziti: u alegorijsko-scenskim prigodnicama istoga isusovačkoga školskog kazališta zaživjele su i starije prvine i nezapažene *personae heroicae* iz obaju rodova frankopansko-zrinske dramatičke. Predstavljalo se već 1617. (!) u čast dolaska zaprisegnutoga novog potkralja (*Pro-rex*) tj. bana Nikole Frankopana Tržakoga, strica Frana Krste, urotnika. Potom se dočekalo i njegova nasljednika, bana – ratnika Juraja Zrinskoga, počašćenog alegorijskom igrom (1623!). U razvojnom tijeku scenskog izraza i obličja povijesne drame, te dramatizirane glorifikacije hrvatskih banova, izvođene pred njima samima, bilježimo kao prethodnicu kazališne sveukupnosti Batušićeve studije. Njihovi pisci, dramski sastavci, još manje tekstovi, nisu poznati, nekmoli sačuvani. Možda samo jedan pod prezimenom Friz. Miroslav Vanino, zaslužni crkveni povjesničar i znalac vrela, među nekojima sačuvanim dramama u riznici Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu bilježi i njegovu: *Friz je među ostalim napisao dramu Zrinyus ad Szighetum*. Nije li to drama iz 1749. *Nicolaus Zrinius ad Sigethi moenia...*? Valja provjeriti! Bila bi to prva o njemu sačuvana, valjda i predstavljena drama, stoljeće jedno prije izvedabā Körnerove drame *Zrinyi* kod nas.¹

SIGETSKE TEME

... u Batušićevu su osvrtno obuhvaćene autorskim tekstovima Theodora Körnera i adaptacijama *po Körneru*, pa libretom Huga Badalića za Zajčevu povijesnu operu, zatim: Matije Bana, Higina Dragošića, Marijana Matkovića i Mire Međimorca.

Povijesna tragedija *Zrinyi* (napisana 1812, objavljena 1814) njemačkoga kasnoromantika Theodora Körnera, tada dramatičara bečkoga Burgtheatera, domoljubna je počasnica heroizmu zatočnika, sigetskog viteza Zrinskog, protiv najezde osvajača, a zapravo namijenjena austro-njemačkim braniteljima u napoleonskim ratovima, među kojima će Körner i sam poginuti. Ažurno je prenesena na pozornicu i repertoar zagrebačkoga njemačkog kazališta (od 1832. sve do 1855). Njezin patriotsko-patetični naboj u hrvatskim prijevodima, prvo u *ilirskoj* preobrazbi Stjepana Marjanovića Brođanina *polag Körnera: Nikola Šubić knez Zrinski: ili Pad sigetski* (1840) preradbom u preporodno ruho, bio je rado viđen i pozdravljan u gledalištima i izvan Zagreba (1841–1862), u Beogradu, Osijeku, Đakovu i drugdje. U tom je ruhu Körnerov junak bio ponovljen i prijevodom Spire Dimitrovića Kotaranina (1865) za kazališno obilježavanje 300. obljetnice

¹ Usp. Miroslav Vanino: *Isusovci i hrvatski narod I*. Zagreb 1969, str. 275, 280, 287.

Sigeta i Zrinskog. U jubilarnoj je izvedbi, po Körneru, bio osnažen i pjesmotvornim epilogom Dimitrija Demetera (1866), i u njegovu finalu ovjenčan lovor-vijencem junaštva, požrtvovnosti i domoljublja kao spartanski kralj Leonida.

Körnerov junak potom, nakon što je Ante Starčević opozva sigetskoga Zrinskog kao nacionalnog Leonide i pojave zrinsko-frankopanskih tema protuhabsburške urote, ipak nije kao *dramatis persona* nestao s pozornice: on u libretu Hüge Badalića za Zajčevu remek-djelo *Nikola Šubić Zrinski*, dramaturški vjerno Körneru, i nadalje maestralno traje, na zadovoljstvo Batušićevo, pa i pod budnim okom publike i nadolazećih dramatičara.

O romantičnoj drami u desetercu Matije Bana *Knez Nikola Zrinjski* Batušić zapaža: pisana *s jakim otklonom od Körnerova uzora*, a začinjena romantičarskim zapletima, prebjezima i poturicama, bliža je historiografskom vrelu Matije Mesića nego apologetskoj interpretaciji glavnog junaka. Objavljena u Zagrebu (Matica hrvatska, 1888), a praižvedena u Beogradu (1889), nikad nije izvedena u hrvatskom kazalištu. Zapažene Banove aluzije na aktualne političke prilike u Hrvatskoj Khuenova doba navele su Batušića na pomisao o autorovim osobnim interpretacijama hrvatsko-srpskih odnosa, koje će Bana i posve udaljiti od hrvatske književnosti.

Pučko-sentimentalna drama Higina Dragošića *Siget*, neuspjela je romantičarska novotvorenica zrinsko-sigetskoga kulta i legende. Praižvedena za Miletićeve ere u prvoj sezoni novoootvorenoga zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta (1895), potpunoma je apologetska i melodramatska. Batušićeve su prosudbe o njoj među dramama sigetske tematike konačne. Nasićena jeftinom patetikom beskrvnih likova i deklarativnim veličanjem žrtve za hrvatsku domovinu dežurnog pravaša Dragošića, ispraćena je sa zagrebačke pozornice neslavno, poraznom kritikom. Ona je u njoj vidjela profanaciju nacionalne povijesti, a publika njezinu posljednju izvedbu, koju je Batušić popratio invektivom Milivoja Dežmana Ivanova: *Godine 1566. u Sigetu je Zrinski slavno pao, a ovdje je Dragošić slavno propao*.

O pseudopovijesnoj dvočinskoj drami zrinsko-sigetske teme Marijana Matkovića *General i njegov lakrdijaš* iz pripadnog joj ciklusa *I bogovi pate*, Batušić je bio izravno obaviješten i kao njezin čitatelj, pa premijerni i reprizni gledatelj, ali i kao Matkovićev sugovornik. Drama je u javnosti izazvala prijepor i prosvjede s druge strane: iz prostora pobuđene svijesti o nedodirljivosti mitske aure sigetskoga Zrinskog, one iz vizure opernog finala i apoteoze Badalić-Zajčeva Nikole Šubića, usađene u misao i emocije kazališne publike. Doba pisanja, objave, prve i devet repriznih izvedaba (14. veljače 1969 – 15. svibnja 1970), pripominje Batušić u svojoj raščlambi, pozivajući se i na Branka Hećimovića, potenciraju tenzije pokrenute jezičnom *Deklaracijom i događanjem naroda* u Hrvatskom proljeću. Na njih je Matković odgovorio *ironijskim odmakom*, a u drami *depatetizacijom jednoga etabliranog nacionalnoga heroja*, te persifliranjem nacionalnih pokliča i mitske povijesti, one s *domaćeg Olimpa* kao uporišta. Motivirana publika, dio javnosti i Miro Međimorec odgovorili su Matkoviću svojim otklonom, a sam Matković i drugi ugledni interpretatori, iz očista same drame. Gledatelji nisu previdjeli da se Zrinski, hrvatski ban i sigetski Leonida, pojavljuje na sceni (1. čina, 1566) tek kao prolazni epizodist na odlasku u smrt, posljednje noći prije proboja – u donjem rublju. (Razgolićavanje Zrinskog je dio gledališta smatrao uvredom.) U *majestetičnom prizoru*, u garderobi pred zrcalom, Zrinski režira sebe budućega: odijeva kićeni kostim, po Andriji Kačiću Miošiću, epski, a svom pouzdanom kroničaru Črnku pedantno kazuje u zapis posljednje misli, za vjerodostojnu povijest o njemu i Sigetu, i za paradni ulazak iz katastrofe u legendu, u romane, u kazalište (opet reakcija iz publike!).

Matkovićev Zrinski dekorativno zaživljuje u drugom činu (1573), ali kao svojevrsni uzorak i protega u Gašparu Alapiću, svome zamjeniku, preživjelom proboj iz Sigeta, a izbavljenom iz

turskog zarobljeničtva od glumca Mihe, u prerušenom kostimu. Gašpar Alapić postaje glavna persona drame, njezin general, skršitelj velikoseljačke bune i hrvatski podban, a nepovijesno lice, Miha iz Držičeve Pomet-družine, dubrovački emigrant u Sigetu njegov je lakrdijaš i komornik, redatelj i ripijenist (poput Držića grofu Rogendorfu), zapravo je ripijeno glas drame povijesti: njoj je njezin sekundant. Miha svog generala preoblači u oportune i paradne kostime, a ovaj mu poslije Stubice nalaže da režira Gupčevu krunidbu za kmetskoga kralja. Miha otklanja, traži u povrat kostim kojim je u zarobljeničtvu zaodjenuo Alapića, svlači svoj isluženi kostim i zaključuje dramu spoznajom: *naš spas iz Sigeta bio je ipak samo privid*. Ona je i autorova: protagonisti povijesti u njezinu stvaranju nasljeđuju prethodnike, *zatravljeni svojom ulogom u kreiranju povijesti*, smatra Batušić – po Matkoviću, i zaključuje, nakon prosvjeda s đačke galerije (*nećemo Zrinskoga u gaćama, dajte nam pravog Zrinskog*): *osvjedočio se autor i u moć kazališne riječi*. Sama drama, tiskana u “Forumu” (1969) prošla je nezapaženo, ali ne i otvorena očitovanja samog Matkovića o njoj: *trajno sam slab prema magiji scene*, i druga.

Snagu i važnost teksta predstave posvjedočio je replikom na netom predstavljanu Matkovićevu dramu Miro Međimorec prvom svojom mladoredateljskom adaptacijom *Obsidio Sigetiana carmen heroicum Croaticum iliti Zriniada (Podsjeđanje sigetsko ili hrvatska epopeja)*. Samim epskim naslovom *Zriniade* aludira se na kronikalni zapis sigetske katastrofe viđen očima Ferenc Čmka, kao na vjerodostojno izvorište: vidjeti Zrinskog u svome vremenu, neopterećenim okom hrvatske mladosti! Autentičnost Međimorčeva teksta i predstave njezino je motivacijsko težište i dramaturška okosnica: *canticum heroicum Zrinskog* ili scensko viđenje iz operne vizure, on svodi u povijesne okvire *Sigethiane*, one koja pomiruje mit, legendu i časovita politička mjerila, zaključio je Batušić. Postupak pregradnje *Zriniade* u osobitu dramsku kronistoriju njezin autor i adaptator dopunjuje nizom adaptogena iz kronika i popratnih tekstova, a umjetnički ostvaruje pravom pregršti susljednih iskaza i ekspresivnih glumačkih interpretacija, i to poletnom suigrom cijelog ansambla njegova Zagrebačkog kazališta mladih, ali i vibracijama svoga tragalačkog redateljskog temperamenta. Nakon praizvedbe (19. svibnja 1970) *Zriniada* je doživjela velik uspjeh kod gledatelja, i ne samo u Zagrebu, gdje je u sezoni 1970/1971. požnjela 30 repriza.²

Svojevrsnom dramskom polemikom između Matkovića i Međimorca Batušić zatvara ciklus sigetskih drama u središtu s najpopularnijim protagonistom Nikolom Šubićem Zrinskim i dramskom operom. Ujedno otvara nove, s najpopularnijim dramama na zrinsko-frankopanske teme u njihovu središtu. Studiju okončava općim zaključkom:

...iz navedenih je primjera razvidno kako sudbina zrinskoga i frankopanskoga roda predstavlja snažnu višestoljetnu maticu hrvatske dramske književnosti; ... niti jedna obitelj iz europske povijesti nije bila tako presudnom temom tolikom broju drama u pojedinoj nacionalnoj književnosti kao što to u Hrvatskoj bijahu Zrinski i Frankopani. Možda ova činjenica ponajbolje govori kako im je sudbinu doživljavao i još uvijek doživljava hrvatski narod. (Str. 73)

Povezane uzajamno žrtvom smrti, one sveudilj traju: u povijesti i književnosti, kazalištu i znanosti, među piscima i umjetnicima, teatrima i gradovima, između naših rasprava i prinosa – kao u ovoj tematskoj i poticajnoj studiji Nikole Batušića, i raspravama u ovom zborniku Krležinih dana, spregnutih u jedno. One prožimaju naše raspravne teme, drame i viđene predstave o kojima pišemo zajedno s Batušićem. U uspostavljanju te kontaktnosti s ovom njegovom stu-

² Čedo Prica je u eseju o premijeri *Opsidanje Sigeta* zaključio da će se pamtili kao datum u hrvatskoj kazališnoj praksi, i dodao da je *Zriniada* na festivalu Malih scena u Sarajevu bila predstava s najviše komplimentata. U: *Kvadratura kruga. (Zapisi o kazalištu)*. Zagreb 1980, str. 146.

dijom, komplementarnom s onima drugih autora,³ kao i s drugim njegovim raspravama, i s onima drugih, koje se dopunjuju i čine novu zajedničku premosnicu u Krležinim danima: sve od teatrološki zapostavljenog poglavlja *Istraživanje publike* (1991) i drame *Ostavka Čede Price i Stjepan Miletić* (1995), pa krležijane: *Krležine drame i hrvatska dramatika* (1993), *Zemljopisni i dramski prostor Kamila Gregora* (2005) i *Dramsko vrijeme u Gospodi Glem-bajevima* (2006), sve do *Rudolf Kolarić Kišur - Hrvatski Strindberg?* zaključno. Sa svima njima dodirujemo značenje, nasljeđe i baštinu njega samoga, obnovljenu i dokumentacijski u *Ratnom dnevniku Branka Gavella* (2002), oživljenu i zasebno knjigom uspomena *Na rubu potkove* (2006), naposljetku, u našem zborniku, u posmrtnom slovu *U spomen na akademika Ivu Frangeša*, člana Odbora Krležinih dana. O njemu je Batušić zapisao:

– bio je stalnim i nadalje aktivnim sudionikom odborskih sjednica, susreta i dogovora. Kada je, pred kraj života neke od svojih brojnih obveza zbog zdravstvenih razloga morao izostavljati iz svojega dnevnog rasporeda, sjednice Odbora Krležinih dana nikada nije propuštao.

/.../ svoja zapažanja o povezanosti književnoga i povijesnoga iznio (je) upravo u ovome gradu kojega je te prve poratne godine nazvao mučenikom, ali i junakom, svjestan kako Osijek vjeruje u svoje vrijednosti iz prošlosti na kojima će izgraditi svoju budućnost. /... / Danas mu i na ovoj i na brojnim drugim istinama s kojima nas je upoznao i koje je svojim životom i djelom svjedočio, zahvaljujemo s dubokom odanošću.⁴

Čovjek ne može govoriti, a da sebe ne označi, izrekao je svoju riječ Ralph Waldo Emerson, američki esejist, nazvan – svjetovni propovjednik. I bio je u pravu.

TEATROLOŠKE RASPRAVE II.

1. Nikola Batušić, *Istraživanje publike: zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije, Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991, Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, prir. Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek – Zagreb 1992, str. 259-269.

- Uvodno konstatira da istraživanje publike u Hrvatskoj nije dovoljno zastupljeno kao teatrološko pitanje, preuzimajući tumačenje pojma *teatrologija* iz svoga *Uvoda u teatrologiju* (1991), pozivajući se i na rad berlinskoga stručnjaka Maxa Hermanna iz 1920;
- kao glavnu zadaću teatrologije određuje rekonstrukciju minuloga scenskog čina, govoreći o *socijologiji kazališta* (npr. istraživanje fenomenologije kazališnih plakata);
- domete neke predstave prosuđujemo s obzirom na njezin odjek u gledateljstvu, tj. na osnovi doprinosa i značenja gledateljstva u nekome uprizorenju;
- u kazalištu je gledateljstvo neizostavno hermannovsko počelo suigre (*Mitspiel*) glumaca, redatelja i gledatelja kao promatrača, jer kazalište je, kako navodi i Batušić u svome osvrtu na sociološku studiju Juliusa Baba iz 1930, i stvoreno radi gledateljstva;

³ Od blistavoga eseya Ive Frangeša o povijesnom Sigetu kao odblesku Jeruzalema i korespondentnih raspravljanja o hrvatskoj povijesnoj drami: Pavla Pavličića, Vide Flaker, Sanje Nikčević, Ane Lederer i Vlade Obada: njegovo je čitanje Matkovićeve drame u instruktivnoj i poredbeno zasnovanoj studiji bliže polazištima samog Matkovića, pristupu P. Pavličića (i afirmativnoj kritici Igora Mandića).

⁴ *Krležini dani u Osijeku 2004*. Zagreb – Osijek 2005, str. 353.

- Batušić se uglavnom poziva na njemačke kazališne stručnjake, poput Siegfrieda Melchingera, urednika časopisa “Kazalište danas” (“Theater heute”), ali se osvrće i na hrvatske kazališne velikane poput Branka Gavella;
- zaključuje kako je za dramaturgiju presudno pitanje publike (Branko Gavella, *Glumac i kazalište*, ur. Nikola Batušić (Novi Sad 1967));
- zamjetno je da izvješća o hrvatskoj kazališnoj publici nisu uvijek ni dostupna ni pouzdana, a sustavnije su prisutna istom nakon razdoblja hrvatskoga narodnog preporoda – usp. Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta* (Zagreb 1978);
- izdvajamo da se Nikola Batušić u svome priopćenju priklanja stavu Dietricha Steinbecka o nužnosti kazališnopovijesnoga sugleda na kazališno gledateljstvo (u djelu *Uvod u teoriju i sistematiku teatrologije*, izv. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft* (Berlin 1970).

2. Nikola Batušić, *Kazališna legislativa u Republici Hrvatskoj prema sličnim odredbama u Hrvatskoj i Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, Krležini dani u Osijeku 1995: Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas*, 2. knj., prir. Branko Hećimović i Boris Senker. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb 1997, str. 121-33.

- Batušić pohvalno navodi činjenicu o postojanju 130-godišnje povijesti kazališnoga zakonodavstva u Republici Hrvatskoj, što svjedoči o važnosti kazališne umjetnosti unutar hrvatskoga naroda bez obzira na činjenicu da je Hrvatska tijekom svih tih godina bila u sastavu različitih europskih država;
- priopćenje je nastalo kao nastavak niza Batušićevih članaka o hrvatskome kazališnom zakonodavstvu, objavljivanih u časopisu “Novi Prolog” (Zagreb) od 1986. do 1988;
- zanimljiva je činjenica, koju dakako zamjećuje i ističe i Batušić, da su upravo tzv. *kazališni zakoni* oni kojima svoj zakonodavni rad započinje i samostalni Hrvatski sabor (1861, *Članak LXXVII. o Kazalištu jugoslavenskom Trojedne kraljevine*; 1991, *Zakon o kazalištima*, pod predsjedanjem Vlatka Pavletića);
- zakonodavne kazališne zasade već 1850. u ilirskim *Pravilima Društva dobrovoljacah Narodnog kazališta u Zagrebu*;
- Batušić potanko razmatra *Pavletićev zakon* i njegovih 48 članaka, i to napose s obzirom na predviđena prava i obveze kazališnih djelatnika;
- Batušić zaključuje i kako tijekom postojanja Banovine Hrvatske od rujna 1939. do travnja 1941. nije bilo posebnih kazališnih zakona, već su kazališna pitanja regulirana podzakonskim spisima;
- Batušić zamjećuje i promjenu grba i naziva Hrvatskoga državnog kazališta u NDH 1. svibnja 1941, kada se pojavljuje i novi grb (s početnim bijelim poljem, slovom „U“ i hrvatskim pleterom);
- razmatranje o hrvatskim kazalištima u NDH Batušić zaključuje nabrajajući dokinuće splitskog kazališta, osnutak dubrovačkoga, ali pribrajanje kazališnih ustanova u Banjoj Luci i Sarajevu hrvatskim *državnim kazalištima*, te navodi i onodobno kazališno nazivlje (*državna, općinska, posebnička stalna i posebnička pokretna* iz 1944. naspram *državnih, javnih i privatnih* kazališta iz 1991);

- priopćenje Batušić dovršava prilogom svoje prepiske s ministrom kulture Republike Hrvatske mr. sc. Božom Biškupićem iz studenoga 1996, iz koje su razvidni razlozi zbog kojih nije bio spreman bezodvlačno ući u Upravno vijeće Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu sve dok *zadache i ovlasti vijeća* ne budu *jasno razvidne*;
- u siječnju 1997. Sabor Republike Hrvatske donio je *Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o kazalištima* iz 1991. – do nadnevk Batušićeva teksta Upravna vijeća nisu bila uspostavljena.

3. Nikola Batušić, *Starija slavonska drama unutar hrvatske dopreporodne drame, Krležini dani u Osijeku 1996: Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, prir. Branko Hećimović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek – Zagreb 1997, str. 40-44.

- Batušić razmatra suodnos šest starijih slavonskih (mahom franjevačkih) učilišnih drama (brodska *Judita* – Batušić navodi inovacije uvođenjem međuigre u svetopisamski sadržaj, po uzoru na pučko kazalište Italije i Austrije oko 1770; Aleksandar Tomiković, *Josip poznat od svoje braće*, Ivan Velikanović, *Sveta Margarita iz Kortone* (trojezična, latinsko-njemačko-hrvatska), *Sveta Suzana*, *Sveta Terezija divica*; Grgur Čevapović, *Josip sin Jakoba partiarke*, 1818) naspram sjevernohrvatske (kajkavske), južnohrvatske i europske sudobne drame;
- izvedene su samo brodska *Judita* i Čevapovićev *Josip* 1819. u Vukovaru, i to na načelima širokoga franjevačkog širenja blagovijesti;
- svi ovi igrokazi imaju, prema Batušiću, vrlo jasnu obrazovnu pozorničku namjenu, no zamjetna je i velika otvorenost takvog, kasnobaroknog, kazališta i svjetovnome gledateljstvu (prilagodba pozorničkih glumačkih samogovora i razgovora najsuremenijim zbiljskim događanjima tadašnje Slavonije)

4. Nikola Batušić, *Hrvatske kazališne poetike 19. stoljeća prema europskima (do Šenoina doba)*, *Krležini dani u Osijeku 1997: Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, 1. knj., prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 1999, str. 45-53.

- vrlo kratak Batušićev prilog o devetnaestostoljetnim hrvatskim kazališnim poetikama, u kojemu kao početak navodi rukopis Matije Petra Katančića *De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae exactus* (1817), pozivajući se na temeljni rad Tome Matića te prinose Stanislava Marijanovića i Dunje Fališevac;
- Batušić se osvrće samo na nacrtne usustavljene spise s estetičkim obilježjima, pa potanje nabraja utjecaj Dimitrije Demetra (o kojemu je u “Croatici” (br. 5, 1973.) u članku *Dimitrija Demeter – kazališni pregalac i književnik* pisao Branko Hećimović), Mirka Bogovića i Adolfa Vebera Tkalčevića (iako zamjećuje njihovu mjestimičnu nekoherentnost);
- usputno se osvrće i na raspravu Janka Jurkovića *Moja o kazalištu* iz 1855. iz IV. tečaja lista “Neven” (br. 33), u kojoj se Jurković zauzima za komediju, a dotiče se i Ognjeslava Utešinića Ostrožinskog, Ivana Macuna i Mane Sladovića (estetičari);

- Batušić zaključuje da su njemački teoretičari književnosti, odnosno upravo poetike njemačkoga govornog područja, znatno utjecali i na hrvatske pisce, što oprimjeruje i Šenoinom *Antologijom pjesništva hrvatskoga i srbskoga narodnoga i umjetnoga sa uvodom o poetici* (Zagreb 1876).

5. Nikola Batušić, *Galovićeva Tamara i Wildeova Saloma, Krležini dani u Osijeku 1999: Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2000, str. 50-54.

- Batušić se osvrće na povijesnu činjenicu da je Fran Galović, tada mladi punoljetnik i polaznik zagrebačke VII. gimnazije, u subotu, 27. svibnja 1905. nazočio zagrebačkoj prazvedbi *Salome* Oscara Wildea (redatelj Josip Bach, glavna uloga Hermina Šumovska k. g., na poziv ravnatelja Hrvatskoga narodnog kazališta Adama Mandrovića, Herod = Ignjat Borštnik, Herodijada = Marija Ružička-Strozzi, Johanaan = Josip Štefanac, prijevod vjerojatno Nina Vavra prema njemačkome izvorniku, uprizorenje Emanuel Trnka);
- Šumovska (pravo prezime Waldherr, rođ. 1869, poznata shakespeareovska glumica, kasnije proslavljena u Njemačkoj i Švicarskoj, pokćerka švicarskih svilara Schwarzenbacha) bila je u vezi s ravnateljem Stjepanom Miletićem (usp. Čedo Prica, *Ostavka*, 1994);
- predstavu u Zagrebu ocjenjuju Julije Benešić u “Obzoru”, kao i nepotpisani ocjenjivač “Narodnih novina” i Milan Ogrizović u “Hrvatskom pravu”, što dokazuje da se tadašnje hrvatsko kazalište vodilo europskim općim rasporednim usmjerenjima;
- Galovićeva jednočinka *Tamara* dovedena je u vezu s Wildeovim djelom, iako je sam Galović pripisuje nadahnuću Ljermontovljeve istoimene pjesme o pohotnici nad Terekom, koja namjernike mami u svoj dvor da bi ih ujutro utopila (dvije inačice jednočinke: prozna iz 1906. i jampska iz 1907.);
- Milivoj Solar 1966. uvrštava *Tamaru* u izbor Galovićevih djela, iako ona uglavnom nije bila previše hvaljena od suvremenih ocjenjivača, a na nju se osvrću Branko Hećimović u svome pregledu *Trinaest hrvatskih dramatičara* (1976) i Dunja Detoni Dujmić (1988);
- zajedničke osobine Galovićeve i Wildeove Salome: zavodnica jer je zapravo odbačena osvetnica, počela pozorničkog uprizorenja (svila, crvenilo, modrina, pozlata ...).

6. Nikola Batušić, *Josip Bach i Moderna, Krležini dani u Osijeku 2001.: Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija: drugi dio*, prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2002, str. 122-34.

- Batušić se osvrće na stvaralaštvo Josipa Bacha, podsjećajući na sukob tog poznatog kazališnog ravnatelja, redatelja i glumca s Miroslavom Krležom 1920-ih, započet Bachovim člankom iz “Obzora” od 24. siječnja 1919. pod naslovom *Najsmioniji dramski pjesnik*, u kojemu je ustvrdio da su Krležine *Legende* pozornički neizvodive;
- Bach navodi *pretjeranu zahtjevnost* Krležinih poznatih djela poput *Kraljeva*, *Cristovala Colona* i *Michelangela Buonarrota*, što mladi Krleža, u svome zanosu i shvaćanju moderne, nije prihvatio – taj sukob, štoviše, nije prestao ni Bachovom smrću;

- Krleža je naknadnu (polu)ispriku Bachu navodno iznio istom pred svoju smrt, 1980, a Bach mu je odgovarao na njegove ubojite strelice iz “Plamena” u “Jugoslavenskoj nji-vi”, i to tvrdnjom da je Krležine drame moguće izvesti jedino u *fantaziji*;
- Stanko Lasić jedini hrabro otkriva kako je za takav Krležin simbolističko-ekspresionistički stav bilo zaslužno njegovo dugogodišnje ponižavanje i Bachov hladnokrvan stav (*Mladi Krle-ža i njegovi kritičari 1914. – 1924.*, 1987);
- Bach je bio računovođa u pošti, te polazio Hrvatsku dramatsku školu Stjepana pl. Miletića (zajedno sa suprugom Ninom Vavrom): Vinko Brešić objavljuje 1991. u “Forumu”, XXX, knj. LXII, br. 9-10, Bachovu *Autobiografiju*, vjerojatno njegovu pripremu za *Znamenite i zaslužne Hrvate* (1925);
- Bacha su rehabilitirali i Branko Gavella i Milan Begović, a Bach sam usmjeravao se, osim predajnoga Beča i Praga, i k Berlinu, Budimpešti i Münchenu;
- Bachova *theatralia* je vrlo opsežna, vrijedna i raznovrsna te obuhvaća (uobičajene) najave predstava i praizvedbi, napose opise glavnih glumaca, ocjene i strana izvješća u kojima je vidljiva neprestana Bachova strast za izobrazbom i kazališnoznanstvenom nadgradnjom, a Bach kao redatelj jest i prvi reinhardtovski uprizoritelj zagrebačkih ambijentalnih predstava (Gundulićeva *Dubravka* i Shakespearov *San ivanjske noći* u Maksimiru 1913), uz glazbeno ravnanje Milana Sachsa (tzv. *Freilichttheater*), što je doživjelo vrlo dobre ocjene Antuna Gu-stava Matoša u “Obzoru”;
- Gavella pohvaljuje Bachovu eklektičnost i zahvate u obogaćivanju glumstva, otkrivajući u svome *Hrvatskom glumištu* (1953) da su bachovski glumci uvijek u ozračju „predraženosti“, dok ga Milan Begović naziva kazališnim zaljubljenikom i zanesenjakom.

7. Nikola Batušić, *Rudolf Kolarić-Kišur – hrvatski Strindberg?, Krležini dani u Osijeku 2004.: Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2005, str. 140-4.

- Batušić ističe kako su Rudolfa Kolarića-Kišura ocjenjivači desetljećima dovodili u vezu sa švedskim dramatičarem Augustom Strindbergom i poljskim modernistom Stanislawom Przybyszewskim (usp. Milan Ogrizović, 1908, Dragutin Prohaska, 1921, Marin Franičević, 1962, Miroslav Šicel, 1978, Ivica Matičević, 2000, Krešimir Nemeć, 1998, koji jedini o Kišuru, za Batušića, govori meritorno);
- Kolarić-Kišur je bio zagrebački pravnik, a njegove je drame *Pred noć* (1906), *Kći* (1906), *Sin* (1906) i *Okovi života* (1908) uprizorio Josip Bach – drama *Posljednja borba* iz 1913. nije izvedena na njegov zahtjev (zakrivak *K. k.*);
- pisao je u naprednjačkim glasilima poput “Pokreta”, a humoreske i satire u “Koprivama”;
- najbolje ga je ocrtao, prema Batušićevu stavu, Branko Gavella;
- *Pred noć*: groteskna tragikomedija, naturalizam podstanarskog studentskog života, a plemeniti Stanko umire od sušice;
- jednočinka *Kći*: odvija se u pisarnici, s opisom alkoholičara, pri čemu nedužna djevojka ovdje zaglavi;
- *Sin* i *Okovi života* bave se odnosom otac-sin i trokutom suprug-supruga-ljubavnik, uz snažan oslonac na novčarska obiteljska pitanja (mlada kći nevoljko se udaje za bogataša, u *Posljednjoj*

borbi je to bogati Židov, ali bez Kišurova protužidovskog stava);

- pravaši su ga osporavali (npr. Zvonimir Vukelić, alias Zyr Xapula), a na njega se, ocjenjujući *Sina*, kritički osvrće i Vladimir Lunaček – hvali ga jedino privremeno Ivan Souvan u njemačkome “Agramer Zeitungu” (Ivan Souvan kasnije je dosta osoran prema Kišuru), dok Vanda Ibler hvali samo prva dva čina;
- istom Milan Ogrizović pohvaljuje Kišurovu mladalačku hrabrost u *Okovima života* ;
- za Batušića je Strindberg u Kišuru prepoznatljiviji, dok poljska *gola duša* uglavnom izostaje: prisutne su erotika, dekadencija, borba za opstanak, genetski i sudbinski *zov krvi* (usp. *Okove života*: supruga, na nagovor njegove majke, napušta ljubavnika, dvije godine apstinira, te za malo pijana odlazi u postelju zakonitome mužu, te ga potom još više prezire).

Batušić u teatrološkim raspravama drugih sudionika Krležinih dana:

- Batušića u raspravama spominju njegovi suposlenici iz Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti: tako Anica Bilić, Nedjeljko Fabrio, Dunja Fališevac, Aleksandar Flaker, Vida Flaker, Branko Hećimović, Antonija Bogner-Šaban, Dubravko Jelčić, Zoran Kravar, Stanislav Marijanović, Pavao Pavličić, Tomislav Sabljak, Boris Senker, Ennio Stipčević, Mirko Tomasović, Stanislav Tuksar ...
- ugledni sveučilišni nastavnici: Divna Mrdeža Antonina, Danijela Bačić-Karković, Dalibor Blažina, Marijan Bobinac, Vinko Brešić, Branka Brlečić-Vujić, Adriana Car-Mihec, Morana Čale, Lada Čale Feldman, Dean Duda, Bogdan Mesinger, Dragan Mucić, Mira Muhoberac, Sanja Nikčević, Vlado Obad, Dalibor Paulik, Helena Peričić, Sibila Petlevski, Zlata Šundalić, Milovan Tatarin ...
- kazalištarci, književni povjesničari, pisci i umjetnici: Marin Blažević, Vlaho Bogišić, Grozdana Cvitan, Mani Gotovac, Giga Gračan, Renate Hansen-Kokoruš, Ana Lederer, Ivan Lozica, Miro Međimorec, Igor Mrduljaš, Vlatko Perković, Martina Petranović, Marijan Varjačić ...
- Batušić je spomenut 60-ak puta. Zanimljivo je primijetiti da ga se u svojim priopćenjima dotiču i strani sudionici Krležinih dana (npr. Jolanta Dziuba, Reinhardt Lauer, Jelena Lužina, Jasna Melvinger, Andrea Meyer-Fraatz, Janja Prodan, Jadwiga Sobczak...), a prisutan je i u radovima mnogih (tadašnjih) kazališnopovijesnih novaka: Marice Grigić, Lucije Ljubić, Krešimira Šimića, Svjetlana Lacka Vidulića, Tihomira Živića i drugih.

BATUŠIĆ U ISTUPIMA KAO PREDSTAVNIK ODBORA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

20. svibnja 1991. sudjeluje s Brankom Hećimovićem i Borisom Senkerom u razgovoru *Suvremeno hrvatsko kazalište održanom u Gradskoj i sveučilišnoj knjižnici u Osijeku*.
12. prosinca 1992. u ime Odbora podnosi zaključno izvješće o uspješno organiziranim, prihvaćenim i ostvarenim programima kazališno-teatrološke smotre i znanstvenog savjetovanja Krležinih dana u Osijeku 1992.
29. travnja 1994. razlaže na Trećem programu Radio Zagreba svoju temu *Krležine drame i hrvatska dramatika* u okviru emisije posvećene Krležinim danima u Osijeku 1993.
5. siječnja 1995. u foyeru obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku predstavio zbornik *Krležini dani u Osijeku, Krleža i naše doba danas*. Osijek – Zagreb 1993.

8. prosinca 1995. predstavlja teatrološku knjigu Branka Hećimovića *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM, Zagreb 1995.
8. prosinca 1997. predstavlja glazbenu kroniku Nedjeljka Fabrija *Maestro i njegov šegrt*, Matica hrvatska, Zagreb 1997.
8. prosinca 1998. sudjeluje u promociji osječkih diplomanata glume Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, a 9. prosinca 1998. predstavlja knjigu Dalibora Foretića, *Hrid za slobodu*, Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik 1998.
8. prosinca 1999. sudjeluje u predstavljanju druge knjige *Krležijane*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1999.
- Piše *Kronologiju Krležinih dana u Osijeku 1998*, i priređuje s Borisom Senkerom zbornik *Krležini dani u Osijeku, Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga. Zagreb – Osijek 2000.
1. prosinca 2001. sudjeluje s Brankom Hećimovićem u predstavljanju *Izabranih djela* Marijana Matkovića, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Matica hrvatska, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001.
4. prosinca 2001. govori pred spomenikom Miroslava Krleže. Istog dana sudjeluje s Brankom Hećimovićem i Ivanom Sor u predstavljanju *Repertoara hrvatskih kazališta*, knjiga treća, a 6. prosinca 2001. promovira u svečanom foyeru osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta knjigu studija i eseja Branimira Donata *O Miroslavu Krleži još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb 2002.
8. prosinca 2003. prikazuje novu teatrološku vrijednosnicu Borisa Senkera *Hrestomatija novije hrvatske drame*, drugi dio, Disput, Zagreb 2001. i monografiju Ane Lederer *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb 2003.
8. prosinca 2004. predstavlja dvoknjižnu temeljnicu Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža u Zagrebu *Bibliografija članaka i rasprava. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni 1824-1945.*, kojoj je glavni urednik Boris Senker.
- U zborniku *Krležinih dana u Osijeku 2004, Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb – Osijek 2005. piše nadahnuto posmrtno slovo *U spomen na akademika Ivu Franješa*.
8. prosinca 2005. predstavlja novo prošireno izdanje knjige Branka Gavelle *Glumac i kazalište*, Novi Sad 1964. pod naslovom *Teorija glume*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005.
5. prosinca 2006. predstavlja zbornik *Krležini dani u Osijeku 2005, Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb – Osijek 2006.
- Dramsko vrijeme u Gospodi Glembajevima* posljednja je Batušićeva rasprava objavljena u *Krležinim danima* 2006. Zagreb – Osijek 2007, str. 164-174, ali njegova kontaktnost s Odborom i slušateljstvom ne prestaje nego poprira novi vid prihvaćanja: postaje akademik Nikola Batušić

* * *

O NIKOLI BATUŠIĆU NA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU

12. prosinca 2007. o Batušićevoj knjizi *Riječ mati čina*, Naklada Ljevak, Zagreb 2007, u kojoj dubinski i temeljito ponire u dramski opus Miroslava Krleže i sagledava kontekst njegova doba, govorila je teatrologinja Ana Lederer.
- Na 19. znanstvenom skupu Krležinih dana, u predvečerje 8. prosinca 2008, predstavljen je i antologijski zbornik radova o Marinu Držiću *Putovima kanonizacije*, zajednički priređen od Nikole Batušića i Dunje Fališevac. Instruirao je o njemu glavni suradnik, afirmirani osječki držićolog Milovan Tatarin.
- Na 20. Krležinim danima u Osijeku 2009. godine, njegova, Batušićeva uvijek očekivana, zdušno primana od studenata živa riječ s kojom je znao Danima prenositi i pozdrave Hrvatske akademije i njegova Razreda za književnost, više se nije čula. Ostala je za pamćenje. Preminuo je u Zagrebu 20. siječnja 2010. godine.
- Znanstveno savjetovanje *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* na 21. Krležinim danima u Osijeku održano je u spomen na Nikolu Batušića o kojem je podnijeto pet priopćenja.

TEATROLOŠKI OBZORI MILJENKA FORETIĆA

0. UMJESTO UVODA

I. ČIN

Nakon 1991.

Šest sati ujutro. Zvoni telefon.

GLAS MILJENKA FORETIĆA: Dobro jutro! Jeste li dobro spavali? Kako ste? Znaite zašto zovem. Bliži se rok za predaju teksta. Još samo petnaest dana.

ŽENSKI GLAS (*tijek svijesti*): Još samo petnaest dana za tekst o Goldoniju, za tekst o Mediteranu, za tekst o Slobodanu Novaku, za tekst o Juniju Palmotiću, za tekst o Franu Čali.

Šest sati ujutro. Prag. Telefon.

FORETIĆEV GLAS: Milo je. U Dubrovniku pravi šilok. A u Pragu? Predlažem vam da uredite temat o Dubrovačkim ljetnim igrama – četrdeset i pet godina.

Šest sati ujutro.

FORETIĆEV GLAS: Milo je. Milka čeka. Ne dolaze tekstovi za monografiju, a ona je pripremila stotine svojih fotografija.

Šest sati ujutro.

FORETIĆEV GLAS: Milo je. Miše zahvaljuje. A ne, ne Miloš Kokotović. Miše Martinović, što ste spomenuli pansion Sunce.

DRAMA.

II. ČIN

Prije 1991.

Vesna i ja silazimo s našim roditeljima, Fani i Vlahom, niz Put od Bosanke. Upravo smo izašli iz đardina svoje kuće, i približili se legendarnom restoranu Ispod loze.

FANI MUHOBERAC: Milo, zaboga, nijesam te prepoznala. To si ti? Kad su te pustili? Što su ti činili u zatvoru?

MILJENKO FORETIĆ: Prije sat vremena.

VLAHO MUHOBERAC: Kako su se ponašali?

MILJENKO FORETIĆ: Krenuo sam prema vama, uz Bosanku.

ŽENSKI GLAS (*tijek svijesti*): Ostali smo cijeli dan i noć u istinitoj i teškoj priči o Hrvatskom proljeću, o 1971, o hrvatskoj sudbini, prislušnim uređajima unatoč.

Odvela ih je policija. Oko Loze.

TRAGEDIJA.

III. ČIN

Uvijek.

Ispod loze. Miljenko Foretić s Nedom, svojom ženom.

MILJENKO FORETIĆ: Čekajte, čekajte, gospodar konobare, mladiću, đe ste nabavili ovo vino?

KONOBAR: Vlasnik nabavlja uvijek u istoga, kao i prošli put kad ste bili.

MILJENKO FORETIĆ: A ne, nije istina, to mi je prijatelj, on to ne bi dopustio.

Konobar odlazi prema kuhinji.

MILJENKO FORETIĆ. Čekajte, čekajte! Pršut nije naš, uvozni je.

Konobar (*vrativši se*): Upravo je došao iz Konavala. (*Odlazi.*)

MILJENKO FORETIĆ: Đe je kuhar?

Dolazi kuhar.

MILJENKO FORETIĆ: Niste stavili petrusin, priznajte! A i riba je mlohava, blentava. (*Obraća se našem društvu, upravo smo s njim prije pola sata došli sa zajedničke promocije knjige Matice hrvatske u Kneževu dvoru*): Ko je najbolji kuhar u Gradu? Pa zna se – ja. (*Vlasniku restorana, kuharu i konobaru*): Ali večera vam je bila izvrsna. (*Nama*): U slast! (*Vlasniku restorana*): Dolazimo ponovno drugu setemanu!

KOMEDIJA.

I. EGZISTENCIJALNO-TEATROLOŠKI ŽANROVI

Osim egzistencijalne napetosti opstanka¹ koja je iz Bergsonova, Jaspersova, Heideggerova spoja s figurom hrvatske sudbine rodila dramatski, tragijski i komedijski egzistencijalni žanr usidren u vremenskim koordinatama, uz ime i život Miljenka Foretića, koji je umro, sudbinski simbolično, na Badnji dan, 24. prosinca 2003, kad je imao šezdeset i četiri godine života,² spojio se osjećaj, život i spoznaja prostora – i to ne samo kao nacionalna odrednica, korčulansko podrijetlo, rođenje i djelovanje u Dubrovniku, Gradu-teatru, nego kao specifična percepcija uvjetovana školovanjem.

Miljenko Foretić bio je jedan od rijetkih teatrologa koji nije diplomirao neki književni studij. Već s dvadeset i dvije godine (rođen je u Dubrovniku, 5. svibnja 1939.) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, 1961. godine, diplomirao je povijest i povijest umjetnosti.³ Nepogrešive su zato bile Foretićeve detekcije točnoga mjesta događanja i prostora mnogobrojnih promocija i događaja koje je organizirao, najviše u Dubrovniku. U rezidencijalnom prostoru Kneževa dvora organizirao je i vodio promociju monografije o Milki Podrug Kokotović, u ranjenu klausturu

¹ Usp. Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb 1978. Švacov na 38. stranici navedene knjige definira egzistenciju kao osobu koja se određuje u postojanju i nalazi u svojoj vlastitosti. U dramatskoj situaciji egzistencija se stavlja pred samu sebe i djeluje iz do tada nepoznatog središta svoje osobnosti – navodi Švacov na 39. stranici knjige *Temelji dramaturgije*.

² Od relativno blage, šećerne bolesti, neke vrste ili oblika dijabetesa, ne želeći konzultirati liječnika.

³ Usp. Nikola Batušić, *Miljenko Foretić – prijatelj, urednik, teatrolog*. U: Miljenko Foretić, *Kazalište u Dubrovniku*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2008, str. 231-240.

Franjevačkoga samostana u vrijeme još trajućega Domovinskoga rata u Dubrovniku promociju časopisa "Dubrovnik" posvećena *45 godina trajanja* Dubrovačkih ljetnih igara 1994. (taj sam broj imala čast uređivati osobno, na Foretićev poziv, iz Praga i okončati u Zagrebu i Dubrovniku), večer Paljetkove poezije u Dominikanskom samostanu, promociju Kravarove knjige o baroku pod glavolikim kapitelima, a Slamnigove o prijevodu i stihu pred vratima Franjevačke knjižnice, kapitalnoga temata časopisa "Dubrovnik", nastajala 1991/1992, o Dubrovniku za vrijeme rata, u cijelom Dubrovniku i svijetu, s petnaest izdanja na engleskom jeziku, simpozij o Kazaliju u posvećenu prostoru, o Kanaveliću na Korčuli, o karnevalu na Lastovu i Župi dubrovačkoj.

Prostor Foretićeva radnoga djelovanja, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Sorkočevićev ljetnikovac, pamti kazališna događanja i nosi teatralan pogled na prošlost i sadašnjost od njegova zaposlenja 1963. godine. Isto kao i kronotop ponovljene 1963. i 1965, kada je bio stipendist Università cattolica di Sacro Cuore u Rimu. Prostori zaposlenja, radnoga okruženja i stipendijâ povezuju ga u mikrosemantičkom i makrosemantičkom smislu sudbinski i s Držićem i s Vojnovićem.

Spajajući vrijeme i prostor, povijesnu i povijesno-umjetničku struku, već 1967. s dvadeset i osam godina, organizira i koncipira do u detalje domišljenu, ogromnu izložbu o Marinu Držiću u kojoj anticipira pojave, tj. obrise nove teatrologije četrdeset godina prije njezina pojavljivanja na svjetskoj sceni, izloživši apsolutno sve dokumente, tekstove, fotografije, kazališnu građu koja postoji o Držiću u Hrvatskoj i svijetu. Čini se kao da suvremena tzv. otkrića novih izvora o životu i djelu Marina Držića ne uzimaju u obzir prije četrdeset godina izloženu *držićijanu*. Miljenko Foretić, autor i priređivač izložbene koncepcije i događanja te sastavljač kataloga *Izložbe «Marin Držić», prigodom proslave 400-godišnjice smrti velikog hrvatskog pisca*,⁴ tu je izložbu, uza suradnju Mladena Pejakovića, autora likovnoga postavljanja, koncipirao podijelivši je, prema načelima suvremene teatrologije, u sljedeće segmente: *I. Arhivski dokumenti o životu* (Dubrovnik – originali), *II. Djela* (rukopisi i izdanja), *III. Literatura o Držiću* (Dubrovačka Republika, noviji radovi, na stranim jezicima), *IV. Držić na sceni* (na domaćim pozornicama, na stranim pozornicama, Dubrovačke ljetne igre), *V. Marin Držić u kronologiji svog života i vremena* – pronašavši, obradivši, istraživši i rasporedivši golemu teatrološku građu. Slično Foretić ponavlja s izložbom koju posvećuje Gunduliću 1989. godine, povodom 400-godišnjice Gundulićeva rođenja.

Zbog enormne pedantnosti i samokritičnosti za života Miljenko Foretić, svestrani znanstvenik i dobar duh dubrovačke i hrvatske kulture, bibliograf, povjesničar, leksikograf, urednik, teatrolog... koji u sva područja djelovanja i rada upleće dubrovački smisao za teatar i specifično korčulanski za humor, temeljiti arhivski djelatnik, sin istaknuta hrvatskoga povjesničara i legendarnoga arhivskoga djelatnika Vinka Foretića, nije objavio nijednu knjigu. Godine 2007, posthumno, objavljena je knjiga *Dubrovnik u povijesnim i kulturnim mijenama*, zbornik Foretićevih odabranih radova, s povijesnim i teatrološkim radovima u širem, kulturološkom i metaforičkom smislu, u izdanju Matice hrvatske Dubrovnik, na 443 stranice, a 2008. knjiga *Kazalište u Dubrovniku*, koja obuhvaća Foretićeve teatrološke radove u užem smislu o raznim vrstama kazališne djelatnosti i umjetnosti u rodnome mu gradu, u izdanju Hrvatskoga centra ITI, na 259 stranica, sa sidrištima u Držiću, Vojnoviću i dubrovačkom kazalištu.

⁴ U: *Zbornik radova o Marinu Držiću*. Uredio Jakša Ravlić, Matica hrvatska, Zagreb 1969, str. 508.-528.

II. AUTORSKA TEATROLOŠKA KNJIGA

Autorska teatrološka knjiga *Kazalište u Dubrovniku* Hrvatskoga centra ITI iz prosinca 2008. prepoznatljive dubrovačke tamnocrvene boje s bijelim i zlatnim naslovnim slovima podijeljena je u dva temeljna dijela naslovljena područjima kojima se Miljenko Foretić cijeli svoj život intenzivno bavio. Prvi dio, *Povijest dubrovačkoga kazališta* (od 7. do 165. stranice), sadržava poglavlje *Počeci hrvatskoga kazališta u 19. stoljeću*. U njemu autor, temeljeći istraživanja, kao i u svim drugim svojim tekstovima, na mukotrpnom a lucidnom proučavanju časopisne, novinske, memoarske i arhivske građe, prikazuje nastanak i izvođenje predstava na narodnom hrvatskom jeziku u Dubrovniku od otvaranja Bundićeva kazališta 1865. do djelovanja Gjačkoga teatralnog društva 1882. godine te kazališni život u Dubrovniku od 1882. do 1914. godine. Prvi dio knjige sadržava i poglavlje *Od amaterskih družina do institucije*; autor se, uz brojna objašnjenja i upućivanja na teatrološke i historiografske izvore u detaljnim bilješkama, bavi dubrovačkim kazališnim amaterizmom od 1918. do 1941, dubrovačkim predstavama tzv. diletantskih družina od 1923. do 1927, Dubrovačkim kazališnim društvom od 1924. do 1936. i od 1940. do 1944, Hrvatskim državnim kazalištem za Primorje od 1942. do 1944, dubrovačkim kazalištem u dugom razdoblju od 1945. do 1980. i dokumentarističkom građom o njegovu djelovanju.

Drugi dio, *Književnost i kazalište* (od 167. do 228. stranice), sastoji se od triju tekstova. U antologijskom Foretićevu tekstu *Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika*, jednom od najbolje i najargumentiranije napisanih tekstova o Vidrinu kazališnom djelovanju uopće, autor rekonstruira utjecaj predrđičevske hrvatske i suvremene držičevske talijanske kazališne sredine na Držićevo stvaranje, produkcijske uvjete i lokalitete prikazbi Vidrinih djela, moguće izvođače (uključujući, kao prvi kazališni istraživač, i mogućnost angažmana glumica u tadašnjim predstavama), kazališnu publiku, uspostavlja redosljed izvođenja Držićevih tekstova, istražuje mogući redateljski, vizualni i auditivni izgled predstava, ulogu tih predstava za dubrovačko renesansno društvo te istaknutu ulogu *kompletnoga kazališnog čovjeka* Marina Držića za hrvatsko nacionalno kazalište i Vidrinu veličinu u europskom kontekstu. U drugom tekstu drugoga poglavlja, *Ivo Vojnović i dubrovački kazališni život*, autor iscrpno prikazuje povezanost ovoga hrvatskoga dramatičara s dubrovačkim kazališnim životom, s obzirom na njegovo osobno sudjelovanje i na prikazivanja i izvedbe njegovih dramskih tekstova, s posebnim naglaskom na specifičan i pogođen način glume tadašnjih dubrovačkih Vojnovićevih glumaca. Treći tekst, *O uprizorenju Vojnovićeva «Prologa nenapisane drame»*, iznosi osvrt na *krnju praiizvedbu* toga djela koju je režirao sâm Vojnović i *jezgrovit vremeplov* što se ispleo oko sudbine toga dramskoga djela. I Vojnoviću Foretić pristupa krajnje precizno i utemeljeno, naglašavajući, prema prikazu nazočnika i svjedoka Slavka Batušića i drugim izvorima, Konteova iznimna javna čitanja i interpretacije vlastitih drama: *Vojnović je bio pokretljiv, živahan, žovijalan, gestikulirao je kao glumac, sugestivno uspostavljajući kontakt sa slušateljstvom*.⁵

Na kraju knjige, prije *Bibliografske napomene*, u kojoj se navode izvori, tj. publikacije u kojima su tiskane Foretićeve studije objavljene u ovoj knjizi, od 1963. do 2003, i prije *Bibliografije kazališnih kritika, ogleđa i članaka Miljenka Foretića (izbor)* te *Bilješke o piscu* i *Kazala imena* tiskan je duhovit i topao tekst Nikole Batušića *Miljenko Foretić – prijatelj, urednik*,

⁵ Miljenko Foretić, *Kazalište u Dubrovniku*. Urednik izdanja Nikola Batušić, izvršni urednik Hrvoje Ivanković, Hrvatski centar ITI, Zagreb prosinac 2008, str. 221.

teatrolog,⁶ a na koricama knjige zlatnim su slovima otisnute i sljedeće Batušićeve rečenice: *Ono pak što je na tim stranicama itekako zamjetljivo, to je osobnost Foretića – svestranoga i obaviještenoga povjesničara, Foretića arhivskoga radnika i motritelja brojnih civilizacijskih pojava i činjenica što se usko isprepleću s kazališnim zbivanjima. Čitatelj će se i sâm uvjeriti koliko je dokumenata najrazličitije vrste, koliko je relevantnih teatroloških vrela primarne i sekundarne kategorije autor morao u arhivima pronaći, pročitati, analizirati i konačno sintetizirati kako bi nam predočio sliku dubrovačkoga glumišta u nekim prošlim vremenima kada se ono borilo za svoju sliku označenu nacionalnim identitetom.*

Dodatnu vrijednost, zanimljivost i specifičnost ovoj Foretićevoj knjizi daju kazališni plakati, programi i fotografije koje je Miljenko Foretić godinama prikupljao, čuvao, proučavao i sortirao: fotografija Dubrovnika oko 1865, fotografija Bundićeva kazališta, cedulja za nastup i predstavu *Il Nonno* talijanske kazališne družine Federica Boldrinija iz 1865, prve godine djelovanja *Bondina kazališta*, cedulja za predstavu *Ljudevit XI*. Hrvatskoga dramatičnog društva u Bundićevu kazalištu 1875, cedulja za gostovanje *Strana žena* Hrvatskoga narodnoga pokrajinskoga kazališta iz 1912, cedulja za predstavu *Dubrovačka trilogija (Suton i Na taraci)* Dubrovačkoga kazališnog društva iz 1929, cedulja za predstavu *Dobri vojak Švejk* Dubrovačkoga kazališnog društva iz 1930, naslovnica programske knjižice za predstavu *Ljubovnici* Dubrovačkoga kazališnog društva iz 1932, osvrt na dvije predstave dubrovačkih kazališnih amatera u tjedniku *Narodna svijest* 1931, cedulja za predstavu *U agoniji* Dubrovačkoga kazališnog društva 1934, cedulja za predstavu *Poniženi i uvrijeđeni* Hrvatskoga državnog kazališta za Primorje 1943, fotografija prizora iz predstave prema tekstu Viktora Cara Emina *Na straži* Narodnoga kazališta Dubrovnik iz 1946, fotografija prizora iz predstave prema drami Milana Begovića *Bez trećega* Narodnoga kazališta Dubrovnik iz 1964, fotografija prizora iz predstave prema drami Sławomira Mrożeka *Tango* Narodnoga kazališta Dubrovnik iz 1967, fotografija prizora iz predstave prema drami Feđe Šehovića *Ereditat* Kazališta Marina Držića iz 1971, fotografija prizora iz predstave prema drami Iva Vojnovića *Ekvinocijo* Kazališta Marina Držića iz 1971, fotografija prizora iz predstave prema drami Vlaha Stullija *Kate Kapuralica* Kazališta Marina Držića iz 1974, fotografija Iva Vojnovića iz 1912, cedulja za *Svečanu akademiju* u Bundićevu kazalištu povodom sedamdesete godišnjice rođenja Iva Vojnovića iz 1928, cedulja za Vojnovićev *Ekvinocijo* u izvedbi Dubrovačkoga kazališnog društva u Bondinu kazalištu 1935, fotografija prvaka dubrovačkoga kazališnog amaterizma između dvaju ratova, Bara Kriletića i Katice Labaš, kao Vlaha Slijepoga i Jele u Vojnovićevu *Ekvinociju* Narodnoga kazališta Dubrovnik iz 1947, fotografija Iva Vojnovića s članovima Dubrovačkoga kazališnog društva iz 1927, fotografija oproštaja s pokojnim Ivom Vojnovićem ispred općinske zgrade u Dubrovniku 1929. Napokon, uz (nepotpisanu) *Bilješku o piscu*, na 246. stranici, tiskana je fotografija Miljenka Foretića. Uvrštena vizualna vrela potiču teatrologe na daljnje istraživanje.

Knjizi *Kazalište u Dubrovniku* Miljenka Foretića, koja je svjetlo dana doživjela zahvaljujući i urednicima i Hrvatskom centru ITI i autorovoj ženi Nedi Foretić i njezinoj skrbi za vrijednu ostavštinu, često će se vraćati zasad još malobrojni hrvatski teatrolozi, ali i brojni studenti i profesori humanističkih i društvenih znanosti, povjesničari, sociolozi, kulturolozi, mnogobrojni zaljubljenici u kazalište, glumu, dramsku riječ, arhive, Držića, Vojnovića i Dubrovnik. Tiskanje ove knjige i datumski je pogodeno: objavljena je u Držićevoj, polutisućljetnoj godini, ali i uoči sedamdeset godina od rođenja Miljenka Foretića i osamdeset godina od smrti Iva Vojnovića.

⁶ Usp. bilješku br. 2.

Slučajno ili ne, ali sudbina je tako htjela. Možda je upravo dubrovačka *fortuna* nadahnula i spojila dubrovački trolist u ovoj iznimnoj knjizi, u kojoj ovaj hrvatski i dubrovački *majstor od povijesti i od teatra* pregledno, utemeljeno, pedantno i duboko, i egzistencijalno i civilizacijski i u nacionalnom smislu, okviru i kontekstu, prikazuje poveznice osobnosti zgrada, institucija, politike, umjetnosti, velike i male povijesti... prije svega disanje Grada-teatra izronilo iz starih papira i odjeka davnih razgovora, za neku bolju budućnost utemeljenu na sjajnoj prošlosti.

Dugo se očekivao izlazak prve (nažalost, posthumno objavljene) teatrološke knjige jednoga od najboljih hrvatskih urednika i preciznog erudita, optuženoga i osuđenoga hrvatskoga prolječara koji je bio sedamnaest godina bez hrvatske putovnice, a pod čijom su palicom i skrbnim i pedantnim redakturama edicije časopisa "Dubrovnik" i knjige Matice hrvatske – Ogranak Dubrovnik, od 1966. do 1971. i u ratnom i poratnom razdoblju devedesetih godina dvadesetoga stoljeća i na početku dvadeset i prvoga stoljeća dosegule vrhunce hrvatske kulturne pozornice i kulturološke literature.

III. REKONSTRUKCIJA I ANALIZA REPERTOARA

Golem je Foretićev prinos rekonstrukciji i analizi dubrovačkoga repertoara u Hećimovićevu antologijskom teatrološkom projektu i u knjigama *Repertoar hrvatskih kazališta*.⁷ U prvoj knjizi, 1990, objavljuje tekst *Kazalište u Dubrovniku do osnutka prvoga profesionalnog ansambla* (od 610. do 613. stranice), s provodnom niti u kojoj se naglašava uzajamna povezanost dramske književnosti, njezinih autora i glumišnoga sustava, od srednjovjekovnih oblika i plautističkih zasada do dvadesetoga stoljeća, s bitnom značajkom nepostojanja stalnijega glumačkoga ustroja. Pri tome se Foretić uvelike služi svojim nemalim povijesnim znanjem, kazalište uvijek dovodeći u vezu s društvenim i državnim ustrojem, ali i svojom drugom strukom, povjesničara umjetnosti, kad gradnju i arhitekturu kazališta povezuje s repertoarom i ljudima koji teatar društveno ili umjetnički zauzimaju. U tekstu *Hrvatsko državno kazalište za Primorje, Dubrovnik* (od 614. do 615. str.) povijest zgrade Bundićeva kazališta, njezino preusmjerenje iz privatnoga u državno vlasništvo usmjeruje na usporedan preustroj amaterskoga u profesionalni ansambl. U jedinicama u razmaku od 9029 do 9047 rekonstruira repertoar toga kazališta od izvedbe *Dunda Maroja* u režiji Dujma Biluša 1943. do Létrazove *Ženidbe sa zaprekama* u režiji Bogdana Bogdanovića 1944. U tekstu *Kazalište Marina Držića, Dubrovnik* (od 616. do 618. str.) uočava razdoblje početne prestrukturacije (odlazak netaleantiranih glumaca, umirovljenje zaslužnih amatera, angažiranje *mlađega školovanoga kadra*), zatim najuspješnije vrijeme: nastalo većim otvaranjem, formiranjem proširenoga Umjetničkoga savjeta 1968, obnovu zgrade, dolazak grupe akademaca s redateljem Ivicom Kunčevićem na čelu. U trećem razdoblju, od 1975, uočava pokušaj primjene tzv. Novoga modela, *osipanje novih histriona*, novu glumačku fluktuaciju i začetke repertoarne nedomišljenosti. U četvrtom razdoblju, do kraja 1980, detektira znakove pada kvalitete i nesnalaženja. Nakon toga rekonstruira repertoar dubrovačkoga kazališta od broja 9048 do broja 9365, od 1945. do 1980., od nesretnih prvih predstava s tek nekoliko izvedbi, npr. Čačine *Babuške* sa samo dvjema izvedbama, do ništa sretnijega *Mališana* sa samo šest izvedbi.

⁷ *Repertoar hrvatskoga kazališta*, knjiga prva, priredio i uredio Branko Hećimović, Globus, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.; knjiga druga, sastavili i uredili Branko Hećimović i Vladimir Obelić, Globus, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.; knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, AGM, Zagreb 2002.

U trećoj knjizi Foretić obrađuje *Dubrovački kazališni amaterizam* (od 413. do 414. str.), s bogatom tradicijom, od kasnoga srednjega vijeka, renesanse i baroka do početka 20. stoljeća. Pravo buđenje dubrovačkoga kazališnog amaterizma stavlja u 1877. godinu, kao neposredan odjek važnoga gostovanja Hrvatskoga zemaljskoga kazališta, i afirmaciju Društva kazališnih dobrovoljaca, tj. Hrvatskoga dobrovoljačkoga kazališta u Dubrovniku te repertoara zasnovana na hrvatskim tekstovima i pučkim igrokazima. Širi nacionalni interesi pokazuju se predstavama frančezarije *Ilija Kuljaš* iz 1881. i prvim uprizorenjem Držićeva *Skupa* nakon renesanse, 1901, u skraćenoj inačici. Foretić piše (od 414. do 415. str.) i o Hrvatskoj diletantskoj kazališnoj družini, koja je djelovala u Dubrovniku od 1903. do 1905, istodobno s dovođenjem električne rasvjete i temeljitom obnovom zgrade s Bukovčevom kompozicijom na stropu. Kao najvažniji događaj navodi izvedbu Vojnovićeva *Ekvinocija* 1903. godine s Vojnovićem kao nekom vrstom redatelja. U jedinicama u razmaku od 18114 do 18169 Foretić rekonstruira repertoar od Giacomettijeva igrokaza *Tri zadružna staleža* u režiji Ilije Nardellija 25. siječnja 1903. do specifičnoga *Kinematografa Blumenthala i Kadelburga* iz 2. svibnja 1915.

U tekstu *Dubrovački kazališni amaterizam između dva rata* (od 424. do 425. str.) Foretić detektira u vremenu duhovne krize djelovanje Dubrovačkoga kazališnoga društva s poluprofesionalnim značajkama, izvedbe dubrovačkih gimnazijalaca, posebno ambicioznih projekata iz hrvatske drame, između ostaloga i *Vjere iznenada* i *Novele od Stanca*, ali i djelovanje Sokolske diletantske sekcije s Petrovićem Pecijom kao glavnom repertoarnom okosnicom. Navodi da dinamičnosti amaterizma pridonose i dva katolička društva, Bošković i Anica Bošković, s izvođenjem Kaznačičevih *Rukotvoraca* i Gundulićeve *Dubravke* i vodstvom Vlaha Turčinovića Dramske sekcije katoličkih žena. Društvo Domagoj uprizoruje *Gundulićev san*, a pozornost povijesti i Foretićeva istraživanja privlače i amateri iz Grupe Bondina Teatra i operetna družina pod vodstvom Dubrovačke filharmonije. Nakon teksta o Dubrovačkoj kazališnoj družini, Dubrovnik (od 426. do 427. str.) Foretić istražuje i objavljuje i njezin repertoar, od *Cvjetne ceste* Milana Begovića iz 1923. do Petrovićeve *Stojande* iz 1927.

Slijedi Foretićev tekst o Dubrovačkom kazališnom društvu, Dubrovnik (od 438. do 441. str.) kao najistaknutijoj dionici dubrovačkoga amaterizma, od repertoarnih odrednica (Krleža, *U agoniji*, Strindberg, *Otac*, Tucić, Begovićeve *Jahta*) do često upitna stila glumačkoga izraza. Upravo je Dubrovačko kazališno društvo stvorilo legendarne glumce Veljka Maričića, Lina Šapra, Katicu Labaš, Bara Kriletića, Bogdana Bogdanovića, Branka Bonačija, scenografa Mišu Račića i izazvalo oduševljene reakcije publike i na gostovanjima. Foretić rekonstruira i njihov repertoar, od jedinice 18337 do 18441, od Sterijina *Kir Janje* iz 1924, pod upitnim redateljskim vodstvom Aleksandra Turine, do Vojnovićeva *Ekvinocija* iz 1927. u autorovoj režiji do Lehárove *Ševe* iz 1944. u režiji danas legendarnoga Stjepana Piseka.

IV. KAZALIŠNA KRITIKA

Velik dio teatrološkog opusa Miljenka Foretića pripada i kazališnoj kritici, koja je posvećena dubrovačkom kazalištu i Dubrovačkim ljetnim igrama.

Prva Foretićeva kritika⁸ nastaje iste godine kad i prvi Foretićev kazališnopovijesni tekst: objavljuje je u splitskom "Vidiku" 1963, posvećujući je detaljnoj analizi izvođenja Krležine

⁸ Korpus Foretićevih kazališnih kritika proučavala sam prvo za života Miljenka Foretića, zahvaljujući njegovoj ljubaznosti, kojom ih je učinio meni dostupnima, a zatim, nakon Foretićeva prerana odlaska, u ostavštini Miljenka Foretića, u vlasništvu Nede Foretić.

Lede na dubrovačkoj pozornici u režiji Davora Šošića, uz scenografski i kostimografski prinos Zvonka Šulera. Godine 1965. u "Dubrovačkom vjesniku" objavljuje sintetski kritičarski tekst o izvedbi Nušićevih djela u Dubrovniku, od *Sumnjivoga lica* 1945. u režiji Dujma Biluša, *Narodnoga poslanika* iste godine u režiji Bogdana Bogdanovića, *Gospođe ministarke* 1946. u Bogdanovićevoj režiji, *Pokojnika* 1946. u režiji Bogdana Bogdanovića, *Ožalošćene porodice* 1947. u režiji istoga redatelja, Bogdanovićeve *Sveta* 1948, također Bogdanovićeve *Protekcije* 1949, *Narodnoga poslanika* 1953. u režiji Bože Nikolića, *Obična čoveka* 1956. u režiji Ahmeda Muradbegovića, *Puti oko sveta* 1957. u režiji Vlastimira Jovanovića, *Pokojnika* iste godine u režiji istoga redatelja, *Dr.* u režiji Bogdana Bogdanovića 1959, *Autobiografije* u režiji Miha Politea 1963. i aktovke *Vlast* u režiji Joška Juvančića 1964. godine.

Redovit je i stalan kroničar i kritičar zatvorene velike pozornice današnjega Kazališta Marina Držića, redovito kritičarski bilježeći izvedbe od 1967. do 1969. U svom strogom kritičarskom zapisu bilježi dvojbe oko postavki suvremene svjetske drame na primjerima dviju premijera u dubrovačkom Narodnom kazalištu: Albeejeve *Tko se boji Virginije Woolf* u režiji Davora Mladinova 1966. i Mrožekova *Tanga* u režiji Vanče Kljakovića 1967. (*Slobodna Dalmacija*, 1967. godine). Uočava depatetiziranje tragičnoga u premijernoj izvedbi Ogrizovićeve *Hasanaginice* 1967. u režiji Tomislava Durbešića i koreografiji Ivice Boban (*Slobodna Dalmacija*, 1967), heterogene sastavnice u predstavi Držićeva *Tripčeta* 1967. u režiji Joška Juvančića (*Slobodna Dalmacija*, 1967). Strog je kritičar i Habunekove predstave Pirandellovih *Šest osoba*, uočavajući preveliku realističnost koja ukida opreku privida i stvarnosti. Uočava obol najmlađima u Širolinoj komediji *Čarobna frulica* u režiji Miše Martinovića. Kritički se osvrće na cijelu sezonu 1966/1967. u Narodnom kazalištu Dubrovnik, zamjerajući vodstvu zapostavljanje domaćih tekstova.

Strogo kritičarsko pero za splitsku "Slobodnu Dalmaciju" nastavlja brusiti i u sljedećoj sezoni dubrovačkoga kazališta, sad pod imenom Kazalište Marin Držić (pa Kazalište Marina Držića): predstavu *Ljubovnici* Davora Mladinova izvedenu u listopadu 1967. uspoređuje sa šarolikošću prokuhanoga komada. Premijeru Feydeauove komedije *Idem u lov!* u režiji Vanče Kljakovića popraća tekstem *Razliveni lovci na humor* (premijera u prosincu 1967, kritika u "Slobodnoj Dalmaciji" 1968). U zagrebačkom "Prologu" 1968. objavljuje relativno oštar tekst o dubrovačkom kazalištu koje vibrira između standardnih dometa i anonimnosti. U kritikama u "Slobodnoj Dalmaciji" Strindbergova *Oca* u režiji Tomislava Durbešića naziva zastojem osuvremenjena približavanja, u Schisgalovoj *Ljubavi* u režiji Joška Juvančića pronalazi ozbiljnost duhovite rugalice, a Obaldijin *Vjetar u granama Sassafrasa* u režiji istoga redatelja proglašava neujednačenim a osmišljenim predodžjenjem.

U skladu s objektivnom situacijom i kvalitetom predstava, Foretićevi su kritičarski tekstovi o Dubrovačkim ljetnim igrama u njihovu zlatnom razdoblju pohvalni.

U novosadskom "Dnevniku" 1965. objavljuje tekst o prvoj izvedbi *Dubrovačke trilogije* Iva Vojnovića na Dubrovačkim ljetnim igrama u režiji Koste Spaića, naglašavajući cjelovitost predstave i inventivan ambijentalni pristup. Ista je predstava povod nastanku Foretićeva kritičarsko-povijesnoga teksta u "Dubrovačkom vjesniku", u kojem daje i povijesni prikaz uz prvo kompletno trilogijsko izvođenje u Dubrovniku, reagirajući odmah nakon premijere u kolovozu u Kneževu dvoru, u Sponzi i u Gundulićevu ljetnikovcu. Ambijentalnost kao pozitivnu vrijednost predstave pronalazi i u Calderónovu *Zalamejskom sucu* u prostoru Maloga Graca pod lovrjenačkom tvrđavom u režiji Dina Radojevića u repriznoj izvedbi 1967. godine. Živom prisutnošću Držića ocjenjuje Juvančićevu režiju *Grižule* u parku Gradac na premijeri 14. kolovoza

1967. godine. Premijeru *Hamleta* na Lovrjencu 19. kolovoza 1967. u režiji Irca Denisa Carreya ocjenjuje kao domišljenu redateljsku predstavu, a cjelokupan dramski repertoar te godine na Igrama kao iznimno uspješan. Ljetnim igrama vratit će se i 1968. godine, kad *Prikazanje života i smrti svetih Ciprijana i Justine* Marina Gazarovića u režiji Božidara Violaća i u izvedbi Festivalškoga dramskog ansambla na Boškovićevoj poljani detektira kao čistoću povijesnoga pristupa. Godine 1969. napisat će pohvalnu kritiku o Spaićevoj režiji Držićeva *Skupa* u Parku Muzičke škole, nazvavši predstavu i njezin život među dubrovačkom publikom *postojanom svježinom*. Pohvalno se odnosi i prema suvremenijem izrazu i inozemnim gostovanjima, detaljno analizirajući injekciju modernog izraza Državnoga kazališta iz Berlina s predstavama *Play Strindberg* i *Mrtvački ples* 1969. u Revelinu i Sponzi.

U Foretićevoj ostavštini ostaju čekati tekstovi koje je redovito objavljivao u novinama i kao stalni suradnik Radio Dubrovnika.

V. NOVA TEATROLOGIJA

Interdisciplinarnim djelovanjem i samozatajnim ustrajnim proučavanjem povijesti i sadašnjosti kazališta u Dubrovniku Miljenko Foretić pokriva sva područja nove teatrologije.⁹ Prvo područje, područje semiotike može se oprimjeriti na legendarnu i antologijskom Foretićevu tekstu o Marinu Držiću i kazališnom životu renesansnoga Dubrovnika.¹⁰ Kulturni kontekst sastavlja od mozaika bezbroj znakova: izvođačima Turice dubrovačka vlada daruje četiri perpera, Lucijan Vranjanin u Urbinu oslikava u perspektivi grad-prospekt, sijenski obrtnici udružuju se u bratovštine u farsama i komedijama. Kontekst predstave rekonstruirana na temelju znakova iz teksta: *Dođoh igrat i svirit za obeselit ovi pir, sklopit malo maškaratice; Gjono Miškinov se ženi, poču se malo prijavit, bacaju se gnjile naranče*. Lucidnim i argumentiranim zapažanjima Foretić anticipira postojanje moderna glumišta u Dubrovniku u vrijeme renesanse, gotovo dovodeći u pitanje epistemu, tj. semiosferu, dopuštajući mogućnost glumljenja žena u Gradu-teatru. U tom kontekstu uvodi u igru danas aktualan model gledatelja i golemu ulogu žena – gledateljica, citirajući Držića iz *Skupa*: *Žene, pasa' te se večeras bez vila i slobodnih žena na Duičinim skalinama i u ulici Među crjevare*. Povezuje ga s mogućim modelom glumice: *i vele da će i žene izmrčit... u kose uvijat i biser i zlato*, otvarajući pravi i prvi feministički pasus u hrvatskoj teatrologiji.

De Marinisovo drugo područje nove teatrologije, ono fokusirano na *povijest i historiografiju*, gotovo se može rukom pratiti u svim potpoglavljima Foretićeve kazališne knjige. U talijanskoj teatrologiji tekstovi o odnosu glumca i retoričara javljaju se u sedamdesetim godinama dvadesetoga stoljeća, a Foretić šezdesetih objavljuje: *Pozornica je bila java govornica s koje se često moglo progovoriti o raznim zgodama gradskog života i s koje su Držić i družine govorili o sebi i kazališnoj umjetnosti*.

Foretić pokriva i treće područje nove teatrologije: *sociologiju*. *Vojnovićiana, držićiana* i *dubrovačka kazalištiana* uobličuju *theatrum mundi*, dramsku svečanost i društvenu svečanost, svakodnevi život kao predstavu, kazalište kao model ponašanja, posebno se baveći sociologijom glumaca i družina (npr. kad piše o Vojnoviću i dubrovačkim amaterima), sociologijom

⁹ Marco De Marinis, *Razumijevanje kazališta*. Obrisi nove teatrologije, s talijanskog preveli Ivana i Boris Senker, AGM, Zagreb 2006.

¹⁰ Miljenko Foretić, *Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika*. U: *Zbornik radova o Marinu Držiću*, uredio Jakša Ravlić, Matica hrvatska, Zagreb 1969, str. 233-255.

dramskih sadržaja u analizi repertoara, strategijama gledatelja na domaćim i gostujućim izvedbama.

Golem je i Foretićev prinos četvrtom području teatrologije – antropologiji, posebno u analizi glumačkoga izraza kazališnih družina od srednjega vijeka do danas.

VI. UMJESTO ZAKLJUČKA

Djelujući na periferiji u širem smislu, kao teatrolog na krajnjem hrvatskom jugu, i u užem smislu, kao marljivi arhivski djelatnik nerijetko suočen s hladnoćom samostanskih zidina, s *tjelesno krhkim* dokumentima i cjelokupnom građom koja se nerijetko raspada, Miljenko Foretić teatrološkim prinosima iza medijskih reflektora ulazi u središte hrvatske teatrološke misli i prakse premda se bavi *samo* Držićem, *samo* Vojnovićem, *samo* Dubrovnikom, *samo* pisanjem pedantnih natuknica za Leksikografski zavod Miroslav Krleža, za leksikone i enciklopedije, *samo* uređivanjem časopisa “Dubrovnik”, *samo* cjeloživotnim proučavanjem kulturne, političke i kazališne povijesti, *samo* kazališnom kritikom, *samo* uređivanjem časopisa, knjiga i monografija, *samo* pisanjem vodiča Dubrovnikom, *samo* organiziranjem i vođenjem književnih večeri, promocija knjiga, kulturnih događaja, *samo* neprekidnim radom u Matici hrvatskoj, *samo* promicanjem najvećih kulturnih, kazališnih i ljudskih vrijednosti. Upravo zbog svega navedenoga Miljenka Foretića voljeli smo kao čovjeka i cijenili i cijenimo kao rijetko profesionalno poštena i određivanju istine posvećena teatrologa.

ŠTO JE TEATROLOŠKO U OPUSU DALIBORA FORETIĆA?

1. UVOD

Dalibor Foretić (1943 – 2001), istaknuti hrvatski kazališni kritičar i teatrolog, objavljivao je brojne kritike i teatrološke eseje, rasprave i studije u dnevnom tisku – “Vjesniku”, “Danasu”, “Novom Danas” i “Novom listu” – te u nizu specijaliziranih časopisa poput “Prologa”, “Kola”, “Dubrovnika” i mnogih drugih.

Za života je publicirao tri zbirke kazališnih kritika. *Borba sa stvarima* prikaz je izvedbi Krležinih djela od 1972. do 1986. U *Novoj drami* bavi se scenskim odjecima triju naraštaja jugoslavenskih dramatičara od 1972. do 1988, dok u *Hridi za slobodu* piše o Dubrovačkim ljetnim igrama od 1971. do 1996. Posthumno mu je objavljena zbirka kazališnih kritika pod naslovom *Iluzija nije opsjena*. Napisao je i natuknicu o hrvatskom kazalištu za *Enciklopedijski rječnik kazališta* urednika Michela Corvina u izdanju prestižne francuske nakladničke kuće Larousse.

Za kazališnu kritiku dobio je Sterijinu nagradu (1987), nagradu Petar Brečić (1999) te postumno nagradu za životno djelo Otokar Keršovani Hrvatskoga novinarskog društva.

U literaturi se Foretića obično svrstava u generaciju kazališnih kritičara koji se u javnom životu pojavljuju kasnih šezdesetih te sedamdesetih godina, kao što su: Petar Selem, Darko Gašparović, Srećko Lipovčan, Tomislav Kurelec, Boris Senker, Igor Mrduljaš, Petar Brečić, Mani Gotovac, Anatolij Kudrjacev. Tu se generaciju naziva i prologovskom generacijom prema časopisu u kojem su njezini pripadnici objavljivali svoje kazališne kritike ili možda bolje rečeno kritike – eseje.¹

Što se tiče Foretića, valja naglasiti kako njegova teorijska razmatranja imaju svoju analitičko-empirijsku podlogu u njegovim kazališnim kritikama. To je razvidno iz teatroloških tekstova koji su utemeljeni na kazališnoj zbilji koju je dobro poznao kao i na pokušaju teorijske artikulacije i poopćavanja pojedinačnih događaja iz te teatarske stvarnosti. *Foretićevo teatrološko pismo uvijek svjedoči o njemu kao kritičaru, kao što i njegove kritike svjedoče o njemu kao teatrologu i analitičaru.*

¹ Vidi odrednicu *Kazališna kritika* Ane Lederer, u: *Hrvatski leksikon*, I. svezak A-K. Naklada leksikon d.o.o., Zagreb 1996, str. 583/584.

Budući da se više pisalo o Foretiću kao kritičaru, pitanje u naslovu ovog rada nastoji sagledati njegov kritičarski opus iz drugoga kuta te ukazati na primjere autorova djela u kojima on nastupa prije svega kao teatrolog. Stoga ovdje neću analizirati kritičarska obilježja Foretićeva teatrološkoga pisma što ostavljam nekoj drugoj prilici, a možda i drugom analitičaru.

2. ODABRANE TEATROLOŠKE STUDIJE

Foretićeve teatrološke preokupacije izražene su, osim u kritikama, u zasebnim studijama koje se bave raznovrsnim temama vezanima uz dramu i kazalište. Autorovi teatrološki članci odabrani za ovu prigodu, pokazuju širok raspon njegovih interesa, od funkcioniranja kazališnih kuća do lutkarstva, a potječu iz zbornika sa znanstvenih skupova, časopisa pa i Foretićevih autorskih monografija. Odabrani se teatrološki radovi mogu klasificirati u pet tematskih skupina – tvorci i izvođači kazališnih predstava, kazališne kuće i festivali, nova drama i alternativno kazalište, dramski pisac i kazalište te lutkarstvo. Ova klasifikacija je korisna za izdvajanje određenih teatroloških sadržaja kojima se Foretić rado bavio, a indikativna je i u smislu autorovih stavova i estetskih nagnuća.

2.1. Kazališne kuće i festivali

Bavljenje kazališnom kućom, festivalom ili družinom s naglaskom na njezin repertoar, njezine članove te prijelomne točke u njezinu radu, već je samo po sebi teatrografske, pa i teatrološke naravi. Jednako tako, tematizacija i problematiziranje prostora igre teatrološka je tema par excellence, ako o prostoru razmišljamo kao o jednoj od ključnih kategorija koja, prema Batušiću, uz predložak igri i publiku sačinjava kazališnu predstavu.²

U radu *Kazališni endem Virovitica* Foretić daje nacrt za povijest toga kazališta, iznoseći podatke o njegovu razvoju. Pritom se autor posebno zadržava na dva aspekta koja smatra osobito relevantnima za virovitičko kazalište, a to su stil glume te organizacijski model rada toga kazališta. Za Foretića je taj teatar jedinstvena pojava u našim kulturnim prilikama budući da je razvio i očuvao svoj glumački stil koji se prenosio s koljena na koljeno. Autor virovitički teatar naziva diletantskim u najplemenitijem smislu te riječi polazeći od njezine etimologije. Tako ističe da *al diletto* znači glumiti iz zadovoljstva, s ljubavlju, sa zanosom koji je često posve nepoznat profesionalnim glumcima.

Model organizacije Kazališta Virovitica autentičan je, baš kao i stil glume. S obzirom na ograničeni broj gledatelja u samom gradu, virovitički teatar je upućen na svoju širu okolicu. Glumci obilaze mjesta u koja gotovo nitko osim njih ne zalazi (baš kao što su činili i njihovi preci – diletanti).

Foretić citira i komentira izjave Stjepana Redera, dugogodišnjeg ravnatelja Kazališta Virovitica, s kojim dijeli većinu pogleda na temu virovitičkog teatra.

Reder navodi tri značajke važne za stvaranje i trajanje kazališta. Prvu vidi u organizacijskoj strukturi: Od svog osnutka Kazalište je organizirano na principu da svi rade sve poslove oko priprema i izvođenja predstava. To je tipičan organizacijski model rada i djelovanja kazališnih zaljubljenika. /.../ Druga značajka po Rederu je tijesna povezanost sa školama, poduzetima i uopće stanovnicima Virovitice. Diletanti su uvijek reprezentanti sredine, iznikli iz nje, pa prema tome i krajnje povezani s njome. Treća značajka održavanja kazališta bila je mobilnost

² Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.

*i samoprijegoran rad. Zanos i želja za predstavljanjem uvijek je u osnovi diletantskog djelovanja, svugdje gdje mogu doprijeti sa svojim predstavama.*³

U *Hridi za slobodu* Foretić objavljuje izbor iz kritika, eseja i drugih vrsta tekstova koji su vezani uz predstave i problematiku njihova postavljanja u Dubrovniku. Govoreći o dubrovačkim scenskim prostorima kaže da ih je nemoguće tipizirati jer je svaki jedinstven i neponovljiv. Moguće je tipizirati, međutim, razmišljanje o njima i načine njihova korištenja.

Tako se već šezdesetih godina u teatrološkim razmišljanjima javlja pitanje što je dramski program Igara – otvoreno kazalište ili kazalište na otvorenom. Otvoreno kazalište podrazumijeva da je u Dubrovnik, snagom kazališnog čina, moguće dovesti svaku iole relevantnu predstavu koja će u njemu zaživjeti snagom njegovog kazališnog duha. Teatar na otvorenom podrazumijeva ambijent bitnim činiteljem kazališnog čina. Razmišljanja o prostoru prošla su kroz nekoliko faza koje bi vremenski bilo teško razgraničiti jer je svako interferiralo i nastavljalo supostojati s iskustvom nove faze.

Prvu fazu moglo bi se nazvati fazom iščudavanja. Prve predstave na otvorenom bile su čudo za sve, i za redatelje i za glumce i za gledatelje. Kazališni stvaraoči sa sobom su, međutim, donijeli stara shvaćanja pokušavajući naći u novim ambijentima scenu-kutiju. Ambijent je na početku bio, dakle, tek kulisa. Jedno od prvih velikih otkrića bio je Lovrijenac kao pozornica za *Hamleta*. Lovrijenac je dokaz promišljanja otvorenih prostora kao scena-kutija, ali je ostao gotovo dogmom za prikazivanje *Hamleta*. Ako bi ikada ikome palo na pamet postaviti *Hamleta* u drugom dubrovačkom prostoru, bili bi za to potrebni jaki umjetnički razlozi, no možda ni ta diverzija ne bi prekinula dogmu, drži Foretić.

Druga faza bi se mogla nazvati fazom spoznavanja i otpočela je nekoliko godina kasnije. Od ambijenata se tražilo da budu savršen okvir isto tako savršenoj izvedbi. Datosti predstave uklapale su se u datosti ambijenta pa se scensko zbivanje poklapalo s prostorom u kojemu se ono događalo.

Sedamdesetih godina prostorna dramaturgija Igara ulazi u treću fazu koja bi se mogla nazvati fazom razrađivanja. Ambijent nije tek mjesto zbivanja nego i element koji se u spoju s ostalim elementima predstave javlja kao bitna odrednica kazališnog čina. Izvođači i publika su u neprestanom suodnosu, a cjelina predstave u sklopu s ambijentom javlja se kao metafora.

Četvrtu fazu, još od početka osamdesetih godina, može se tek naslutiti s nekoliko predstava pri čemu se radi o izravnim, konceptualnim intervencijama u prostor koje ga mijenjaju u neku drugu, nepostojeću stvarnost. No devedesetih godina, dramski program se uglavnom sklapa po nekim novim kriterijima želeći tobože udovoljiti Dubrovčanima, a zapravo želi pokopati ono što je postignuto kao osvajanje novih prostora slobode.

2.2. Alternativno kazalište i nova drama

Naslov Foretićeve studije *Onkraj institucije. Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas* sadrži u sebi znakovitu sintagmu *skica za povijest*. Bez te sintagme koja upućuje na Foretićev trajan interes za povijest kazališta (znanstvene discipline koja, prema Batušiću, pripada teatrologiji), zaista nije moguće daljnje relevantno bavljenje alterna-

³ Dalibor Foretić, *Kazališni endem Virovitica. Obrana jednog kazališnog pojma na primjeru jednog u Hrvatskoj po ustrajnosti jedinstvenog kazališta*. U: *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište: znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek 1997. Str. 299.

tivnim kazalištem u Hrvatskoj. Autor, kao i uvijek kad se bavi kazališnom poviješću, minuciozno barata velikim brojem činjenica koje mu pomažu izvesti i neke općenitije zaključke i tipologije. Tako i u ovom članku Foretić iznalazi tipologiju strujanja unutar hrvatskoga alternativnoga kazališnog pokreta što je, čini se, najvažniji dio rada.

Postoje, tvrdi autor, tri tipa alternativnih kazališnih skupina koje se razlikuju prema cilju svoga djelovanja. Tu su, kao prvo, skupine koje predstavljaju alternativu organizacijskim oblicima institucionalnih kazališta nastojeći se približiti publici koja ne posjećuje kazalište ili pak u nj i nema priliku doći. Kao primjere Foretić navodi Histrione i Teatar u gostima. Slijedi istraživačko kazalište koje stremi vlastitim mogućnostima scenskog izraza, bilo da oblikuje predstavu kao konačan rezultat rada, bilo da mu je važniji stvaralački proces neovisan o ishodu. U ovu skupinu ulazili bi Pozdravi Ivice Boban. Treću skupinu čine amaterske družine koje okupljaju zaljubljenike, a vode ih obično pojedinci bez formalne umjetničke naobrazbe. To rezultira specifičnim poetikama i repertoarnim usmjerenjima. Primjeri takvih skupina su dubrovački Lero, sisačka Daska, čakovečki Pinklec te zagrebački Coccolemocco i Kugla glumište.

Knjiga *Nova drama* nastala je na temelju dnevnih kritičarskih zapisa u toku šesnaest godina, od 1972. godine do kraja osamdesetih. Važno je naglasiti da se drame u ovoj studiji promatraju gotovo isključivo u suodnosu s njihovim kazališnim uprizorenjima, pa se autorov pristup može nazvati teatrološkim.

Sedamdesetih se godina pojavila drama kojoj je glavni cilj bio da potkaže svoje vrijeme u njegovim bitnim povijesnim i aktualnim aspektima. To novo dramsko mišljenje pokrenulo je i novu kazališnu praksu ili je obratno, nova kazališna praksa iziskivala upravo takvo dramsko mišljenje. U drami se sve manje gleda njezin literarni značaj, a sve više ju se promatra kao materijal za kazališno djelo. Može se reći da se radala svijest o kazalištu koje neće biti više samo servis za dramska uprizorenja te podrška njezinoj literarnosti. Dramska riječ postaje samo jedno od ravnopravnih scenskih izražajnih sredstava.

Autor vjeruje kako bi preciznija teatrološka analiza dokazala tri tvrdnje: prvu, da pisci formiraju svoje dramske opuse misleći prije svega na teatar i njegove potrebe, a manje na književnost i njezine zakonitosti; drugu, da su i nakon stvaranja djela spremni na nastavak istraživačkog pothvata smatrajući svoje djelo dovršenim tek postavljanjem na scenu; treću tvrdnju, da pisci uvažavaju pravo kazališnih stvaralaca na različitu vizuru gledanja na njihovo dramsko djelo te da prihvaćaju stvaralačku scensku interpretaciju umjesto puke kazališne reprodukcije djela.

Generalno govoreći, dramska praksa sedamdesetih godina bitno se razlikuje u tom pogledu od one koja joj je prethodila: težila ona prema povijesti ili usredotočena u sadašnjost, drama sedamdesetih godina, otvoreno ili prikriveno, polemizira ne toliko sa svijetom, koliko s društvom u kojem je nastala, otvarajući svježije rane prošlosti ili aktualne moralne probleme. To je još jedan razlog zbog kojega tu dramu valja smatrati novom dramom.

Kazalište je u sedamdesetim godinama izborilo pravo da govori o svim relevantnim društvenim temama te da ih umjetnički oblikuje. U tom snažnom društvenom i intelektualnom angažmanu skinulo je sve društvene tabue i dirnulo u dotada nedodirljive teme, tvrdi Foretić. Napokon, podcrtavanje odnosa drame i teatra svakako je još jedan element u prilog tvrdnji da Foretić pristupa drami teatrološki, to jest u kontekstu kazališne izvedbe.

2.3. Tvorci i izvođači predstava

Rad *Strani redatelji u hrvatskome glumištu* neka je vrsta reakcije na ksenofobične izjave o zagadivanju hrvatskoga kazališnog prostora koje su navodno skrivili strani redatelji. Foretić

nastoji pokazati kako je hrvatska kazališna tradicija od svojih prvih dana težila otvorenosti prema stranim kazališnim umjetnicima koji su bitno doprinijeli njezinom razvoju. Spominje same početke profesionalizacije hrvatskog kazališta te kako bi potvrdio svoju tezu daje primjere – Dimitriju Demetra, Vatroslava Lisinskog, Ignjata Borštnika, Hinka Nučića, Viku Podgorsku kao i dinastije Freudenreichovih i Strozzijevih. Svi su oni porijeklom stranci, ali su svojim djelovanjem trajno obogatili hrvatsko kazalište.

Promatrajući, pak, repertoar hrvatskih kazališta do 1990. godine autor navodi suvremene strane redatelje koji su značajni za hrvatski teatar: Vito Taufer, Eduard Miler, Ljubiša Ristić, Paolo Magelli, da nabrojim samo neke.

Foretić analizira redateljske poetike stranih redatelja koje smatra osobito važnima ulazeći u njihov način rada s glumcima, inovacije koje su uveli, teme kojima su se bavili, stil koji njeguju, pisce koje uprizoruju. Ovakav pristup mogao bi se podvesti pod estetiku kazališta u smislu teatrolozijske discipline budući da kazališna režija spada u estetička obilježja kazališne umjetnine zajedno s glumom i glumišnim prostorom.⁴ Premda se donekle bavi i povijesnim temama, kad navodi strane kazališne umjetnike 19. i prve polovine 20. stoljeća, teško bi se moglo reći da je članak kazališno-povijesni, osim ako teme, koje su bile aktualne dok je Foretić pisao, danas već ne shvatimo kao teatarsku povijest.

Studija *Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije* odnosi se na avangardno kazalište, kako u nas tako i u svijetu. Mogla bi se smatrati dijelom teatrolozijske discipline estetike kazališta pogotovo stoga što se bavi glumom, a upravo je gluma, prema Batušiću, njezin najvažniji segment proučavanja. Odnos glume i bogatstvo raspoloživih glumačkih tehnika koje je ponovo razotkrila avangarda, kaže Foretić, treba formulirati u odnosu glumca prema nekim datostima kazališnog čina te ih nabroja: prostor igre, scensko vrijeme, scenski pokret, scenski govor, maska i lutka te elektronički mediji (film i televizija). Članak zaključuje konstatacijom da avangarda unosi bitne promjene koje su usmjerene širenjem dijapazona glumačkih izražajnih mogućnosti pri čemu se najveće promjene odnose na scenski prostor i tjelesnu ekspresiju.

Kategorije koje Foretić koristi u analizi glume svakako su teatrološke prirode, a njihov izbor pripada samom autoru budući da različiti stručnjaci drugačije interpretiraju datosti kazališnog čina ili pak temeljne sastavnice kazališne predstave. U svakom slučaju, autorove kategorije se pokazuju vrlo korisnima za govor o glumi budući da ga olakšavaju, produbljuju i u krajnjim crtama omogućuju.

2.4. Dramatičari i kazalište

U uvodu knjige *Borba sa stvarima* Foretić konstatira da s početkom sedamdesetih godina započinje i velika epoha Krležinog dramskog opusa na hrvatskim i jugoslavenskim pozornicama te objašnjava da nije riječ samo o prvom izvođenju njegovih najranijih dramskih djela, o mnogim dramaturzijama njegovih proza i romana, već prije svega o ponovnom vrednovanju kompletnog scenskog mišljenja o načinu kako igrati Krležu koje je u nepunih osam godina (1970.-1977.) dobilo odlučujuće poticaje u pravcu novog viđenja Krležina opusa.

Kraljevo Dine Radojevića je predstava koja je prva pokazala da mogućnost scenske izvedbe ne treba tražiti u realizmu, već u stvaranju scenskih pretpostavki za ostvarenje metafore koje će osloboditi svu maštovitost, misaonost i poetičnost tog teksta. *Kraljevo* ne shvaća scenu kao mjesto realističkog ili stiliziranog zbivanja, već prije kao prostor u kojem se raznolikim scen-

⁴ N. Batušić, isto, str. 63.

skim sredstvima može ostvariti metafora. Tako scenski iskazano *Kraljevo* možemo shvatiti kao isječak iz života što se ponavlja i prostorno i vremenski do unedogled.

Radojevićevo *Kraljevo* donijelo je sa sobom dva postulata koja su bitna za sve iduće izvedbe Krležinih ranih dramskih djela u navedenom razdoblju. Prvi je svijest o dramskoj i scenskoj otvorenosti tih djela. Ključ za njihovo uprizorenje jest njihovo shvaćanje kao predložka za predstavu. Prema tome, da bi se došlo do dramske suštine tih tekstova može se po njima slobodno kretati, ali ono što je bitno jest konfrontirati vlastitu scensku poetiku Krležinoj dramskoj poeziji. Drugi postulat je bio sadržan u svijesti da se ideja djela ne može realizirati kroz pojedinačne glumačke kreacije, već putem cjelokupnog korpusa predstave.

Interes za Krležu nije jenjavao sve do 1978, do izvedbe *Legende* u novoootvorenom zeničkom Narodnom pozorištu. I u tome, smatra Foretić, ima neke simbolike: kao da je prvo izvođenje njegova dramskog prvijenca zaokružilo jedan ciklus kazališnog zanimanja za Krležu.

Novi, premda slabiji, trend zanimanja za Krležu nastupa nakon njegove smrti, pa ipak svjedoči o živosti njegova djela. Pokazuju to dvije predstave iz 1984. godine: *Glembajevi* Petra Večeka u Dramskom kazalištu Gavella te dramtizacija novele *Sprovd u Therestienburgu* u Narodnom pozorištu u Sarajevu u režiji Miroslava Belovića. Foretić smatra kako nije slučajno što se obje predstave nadovezuju na glembajevski ciklus te potvrđuju da je upravo taj dio Krležina opusa najzanimljiviji teatarskim istraživanjima osamdesetih godina. Osamdesete godine, zaključuje Foretić, donose sazrijevanje novih stvaralačkih postupaka, ali i njihovu postupnu kanonizaciju.

Foretić je uvodno naznačio nekoliko važnih teatroloških problema. Jedan od njih je svakako rani Krležin opus i novi načini njegovog scenskog čitanja. Drugi je metaforičnost koja se postiže drugačijim pristupom svim raspoloživim sastavnicama predstave. Dotiče se još jednoga važnog pitanja, a to je odnos dramskog predložka i predstave oko kojeg se i dan danas lome koplja.

Dramski predložak kao podloga za scensko uprizorenje tema je i autorove studije o *Hrvatskom Faustu* Slobodana Šnajdera te o predstavama proizašlima iz toga teksta. Kako bi analizirao te predstave, Foretić prvo analizira samu dramu odnosno njezine aspekte koji su, po autorovom mišljenju, nužni za razumijevanje svakog od spomenutih uprizorenja.

Ono što Foretić smatra temeljnim za ovu dramu, jest da je njezin glavni lik zapravo predstava Goetheova *Fausta* postavljena u Narodnom zemaljskom kazalištu u Zagrebu 1942. godine. Dramski lik kao čvorište unutar temeljne dramske strukture (predstave u predstavi), sam za sebe ne znači mnogo, već svoje značenje dobiva u odnosu sa svim susjednim čvorištima.

Stoga i govor likova nije govor iz sebe odnosno iz svojih motiva i pobuda, nego prema obrascu koji im nameću silnice što oblikuju dramu. Silnice su ideologija, život i umjetnost. Kada se polje ideologije, objašnjava Foretić, poklopi s poljem umjetnosti, umjetnost nestaje. To autor smatra temeljem Šnajderove drame.

Foretić piše o četiri režije nastale prema Šnajderovu tekstu. Spominje tako splitsku režiju Dine Radojevića, varaždinsku Petra Večeka, beogradsku Slobodana Unkovskog te njemačku Roberta Ciullija koja je imala velikog odjeka kod publike i kritike premda je *Hrvatski Faust* bio poznat u inozemstvu i prije nje.

Ciullijeva predstava je pokazala spremnost jedne sredine da povijesnu dramu druge prepoznata kao svoju vlastitu, ističući pritom univerzalnost dramskog djela. Univerzalnost je i obilježje predstave Petra Večeka budući da je lišena mnogih povijesnih naznaka. Stječe se tako dojam da se ovakva drama mogla zbiti u bilo kojem mjestu i u bilo kojem našem kazalištu. Ovaj je *Hrvatski Faust*, tvrdi Foretić, postao tako podloga za globalnu metaforu o kazalištu koje kao zatvorena institucija u sebi sadrži sliku bilo kojega društvenog trenutka.

Govoreći o režiji Slobodana Unkovskog u Jugoslovenskom dramskom pozorištu iz Beograda ističe da je redatelj u radu s glumcima istraživao značenje Šnajderove drame pogotovo u njezinom, prema Foretiću, presudnom sloju – govoru likova. Taj je govor skup raznolikih literarnih, ideologijskih i žargonskih govora koji funkcionira u odnosu na središnje silnice što određuju lik. Zapravo lik ne određuje govor, već je on govorom određen.

Radojevićeva režija, prema Foretićevu sudu, slijedi dramu vrlo vjerno, poštujući i osnovni tekst i didaskalije te stvarajući povijesnu ambijentalizaciju djela. Postiže tako doslovno funkcioniranje teksta na sceni što, ističe Foretić, nikako nije prikladno za Šnajderovu dramaturgiju. Ipak, predstavu ne treba podcijeniti jer daje relativno dobru scensku informaciju o samom tekstu.

2.5. Lutkarstvo

Foretić je bio veliki zaljubljenik u lutkarstvo smatrajući, s pravom, da nema mjesta podcjenjivanju tog vida kazališne umjetnosti. Ne samo da je redovito pratio lutkarske predstave, već se okušao i u adaptaciji tekstova za njih. Dramatizirao je tri Šenoine povjestice, *Zmijisku kraljicu*, *Kuginu kuću* i *Kamene svatove*, koje su igrane u Zagrebačkom kazalištu lutaka pod nazivom *Šenoin triptih*. Dramatizirao je, za isto kazalište, i roman Cesarine Lupati *Nürnbergške lutke*, a predstava je nosila naziv *Čarobnjakove lutke*.

U istoimenom predgovoru knjige *Hrvatsko lutkarstvo*, autor daje kratak pregled povijesti hrvatskog lutkarstva te govori o umjetnicima, najčešće samoukima i samozatajima, koji su doprinijeli njegovu razvoju. Lutkarsko kazalište je, kaže Foretić, najčešće marginalizirana kazališna forma i nije vrednovano kako zaslužuje. Autorove su i ove riječi:

Kao i svugdje u svijetu, hrvatski su lutkari skromna i samozatajna čeljad. Ne talambasaju naveliko svoje uspjehe i domete, premda i u njihovim redovima ima pravih zvijezda, onih koji su ovladali svim tajnama svoje umjetnosti, poput veterana Velimira Chytla, Berislava Brajkovića, Krste Krnica, Nevenke Filipović, Milene Dundov. /.../ Njihova pozicija u kazališnom životu često se marginalizirala, premda iza njih stoje neprijeporni, često čudesni kazališni rezultati. Tiho su slijedili kob svoje umjetnosti. Unatoč svojoj plemenitosti i čarobnosti ona nikada nije bila pravo vrednovana ni u kazališnim okvirima, a ni kazalište u Hrvatskoj nije vrednovano kako treba po njegovu kulturnom i društvenom značenju.⁵

Kazališna kuća, festival, pokušaj stvaranja preduvjeta za povijest kazališne alternative, nova drama u sprezi sa svojim teatrom, redateljski opusi, analiza glume, pisci i kazalište, lutkarstvo – ključne su teme Foretićevih teatroloških studija. One pokazuju autorovu obaviještenost i erudiciju kojima pristupa svakom kazališnom problemu. Osim što su vrijedan izvor informacija i interpretacija o vremenu i pojavama koje su nepovratno prošle, one su i danas aktualne, što zbog svoje teatrološke relevantnosti, što zahvaljujući stilu pisanja, što radi autorove upućenosti i pogleda na određena pitanja.

3. KRITIKE

Radi postizanja bolje preglednosti analize, kazališne kritike svrstala sam po sljedećim skupinama: institucionalna kazališta (dramska i lutkarska), alternativna i amaterska kazališta te festivali. Ovakva tipologija inspirirana je podjelom koju je u pogovoru knjige *Iluzija nije*

⁵ Antonija Bogner-Šaban, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović, *Hrvatsko lutkarstvo*. Hrvatski centar UNIMA – Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997. Str. 8.

opsjena napravila Nataša Govedić. Autoričina klasifikacija Foretićevih tekstova zalazi u puno veće tančine nego moja, no držim da sam zahvatila njezine bitne klasifikacijske sastavnice.

3.1. Institucionalna kazališta

Dramska kazališta

Pišući o dramskim predstavama institucionalnih kazališta, Foretić zauzima stroža polazišta, negoli kada se radi o amaterskim ili alternativnim kazališnim skupinama pa i o lutkarskim institucionalnim kazalištima. To je jednim dijelom, čini se, stvar naklonosti, a drugim, većih očekivanja kojima profesionalci, prema autorovu mišljenju, svakako moraju izaći ususret. Premda uglavnom analizira sve aspekte kazališne predstave, Foretić u kritici naročit naglasak stavlja na ono što drži posebno važnim za neko uprizorenje.

U kritici predstave *Šimun Cirenac* Ivana Bakmaza posebno mu je zanimljiv odnos prema publici.⁶ Predstava naročito računa na gledalište koje nipošto nije ostavljeno u nedoumici kada se radi o njezinoj poruci. Svatko od gledatelja može ponijeti Šimunovu sudbinu. To daje naslutiti bijela prostirka razapeta po cijeloj sceni i cijelom auditoriju. Križni put također prolazi kroz gledalište, a Šimuna koji na početku sjedi u publici otuda izvlače na scenu.

I u *Kreontovoj Antigoni* Mire Gavrana, osim pohvala redatelju i glumcima, Foretić ističe posebnost u tretmanu publike. Redatelj je razigrao proscenij i prazno gledalište, a publika sjedi na pozornici.⁷

Gledatelji nisu nevažni ni u predstavi *Puno larme, a za ništ*.⁸ Radnja je smještena u barokni Varaždin, a likovi potječu iz lokalnog miljea. Publika ih, dakako, poznaje pa njihova komičnost ima veliki odjek u gledalištu. U komunikaciji s publikom posebno se ističe Ljubomir Kerekeš koji se, izvrsnim poznavanjem jezika i mentaliteta, poigrava s gledateljima navodeći ih na smijeh. Foretić pohvaljuje rad redatelja, Vladimira Gerića, i njegov rad s glumcima kao i jednostavnu i logičnu mizanscenu.

Umješnost redatelja i originalnost u tumačenju Krležinih *Glembajevih* Foretić primjećuje u režiji Petra Večeka.⁹ Veček nije postavio tu dramu u maniri psihološkog realizma, već u arhetipskoj i psihoanalitičkoj. Duhovna stanja likova ne očituju se izvanjskim ponašanjem, već psihoanalitičkim simbolima. Glembajevi su vehementni u svojoj mržnji i zlorado napadaju jedni druge, no u tome postoje i neke čudne sklonosti pa i nastrane ljubavi. Autor smatra da ova predstava konačno otvara put prema pravim Glembajevima. Puno piše o glumačkoj kreaciji Rade Šerbedžije u ulozi Leonea kojeg ne prikazuje kao histerika nego kao čovjeka koji je svjestan tamnice u kojoj živi pa mu i ne preostaje ništa drugo nego da poludi.

Redateljski postupak istaknut je i u predstavi *Magic&Loss* slovenskog redatelja Eduarda Milera, adaptaciji Brucknerovog teksta *Bolest mladeži*.¹⁰ Miler svaku svoju predstavu, pa i

⁶ Riječ je o predstavi Zagrebačkog kazališta mladih iz 1977. godine u režiji Georgija Para. Usp. D. Foretić. *Ivan Bakmaz*. U: *Nova drama. Svjedočenja o jugoslavenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima*, (1972-1988). Sterijino pozorje – Izdavački centar Rijeka, Novi Sad – Rijeka 1988, str. 90.

⁷ Dramsko kazalište Gavella, 1983, redatelj Damir Mađerić. Usp. D. Foretić, *Miro Gavran*. U: Isto, str. 288.

⁸ Kajkavska prerada Shakespeareove drame *Mnogo vike ni za što*, Hrvatsko narodno kazalište Varaždin, 1993, redatelj Vladimir Gerić. Usp. D. Foretić, *Shakespeare na kajkavskom*. U: *Iluzija nije opsjena. Kazališne kritike objavljene u Novom listu od 1992. do 2000. godine*. Novi list-Adamić, Rijeka 2002, str. 143.

⁹ Dramsko kazalište Gavella, 1984. D. Foretić. *Živi Glembajevi*. U: *Borba sa stvarima. Krležin teatar 1972-1986*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986, str. 163.

¹⁰ Zagrebačko kazalište mladih, 1992. Usp. D. Foretić. *Magični izgubljenici*. U: *Iluzija nije opsjena. Kazališne kritike objavljene u Novom listu od 1992. do 2000. godine*. Novi list – Adamić, Rijeka 2002, str. 57.

ovu, promatra kao glazbenu strukturu. U radu s glumcima koristi tu strukturu izvlačeći iz njih prave emocionalne izljeve. Pohvalivši glumce, Foretić zaključuje da bi to mogla postati kulturna predstava mladih.

Lutkarska kazališta

Foretić, inače vrlo sklon lutkarstvu, bio je uvjerenja da je to medij kojem su glavna izražajna sredstva vizualno i glazbeno, dok je riječ u drugom planu. Stoga se u analizi lutkarskih predstava prije svega bavi scenografijom, kostimima, lutkama i maskama.

U kritici zadarske *Judite*, u scenografskom rješenju koje predstavlja grad Betuliju, autor pronalazi metaforu situacije grada Zadra u Domovinskom ratu.¹¹ Prikladno su odabrani tipovi lutaka koji se koriste u različitim fazama radnje. Posebno je istaknuo interakciju živih glumaca i lutaka, no ona ne bi bila moguća bez lutkarske igre za koju Foretić drži da je uvijek samozatajna te izvan žiže kazališnih zbivanja.

Autor preferira kreativna lutkarska ostvarenja i to je očito u kritici riječke predstave *Nadpodstolar Martin* u režiji Renea Medvešeka.¹² Smatra da se ona ne može svrstati u neku specifičnu lutkarsku vrstu. Figurira kao mimska igra kombinirana s animacijom predmeta (cipela), a u nekim prizorima očituje se kao kazalište sjena. Predstava prije svega govori tijelima i pokretima dok se govorena riječ pojavljuje jedino u pripovijedanju pripovjedača. Ono nije glavni dramaturški postupak kojem bi scenska zbivanja bila samo ilustracija. Pripovijedanje je okvir koji objedinjuje raznovrsne scenske slike u cjelinu. Scenske slike su razlog priče, a ne njezina ilustracija. I zagrebačka predstava *Trnoružica* priča priču isključivo vizualnim izražajnim sredstvima, dijalozi su od manje važnosti te ih izgovaraju uglavnom sporedni likovi.¹³

Foretić u lutkarskim predstavama dakako cijeni inventivnost, ali i promišljenost u korištenju vizualnih elemenata koji, dakako, ne smiju biti u srazu s dramaturško-režijskim rješenjima.

3.2. Amatersko i alternativno kazalište

U kritikama amaterskih i alternativnih predstava Foretić pokazuje iznimno poštovanje i naklonost prema naporima ovih kazališnih zaljubljenika. Čak i kada ima ozbiljne primjedbe na račun neke predstave, neće ih izraziti na način koji bi bio demotivirajući i nikada neće propustiti da i tada pohvali ono što je u nekom uprizorenju bilo dobro.

U kritici karlovačkog uprizorenja Matkovićeve *Klitemnestre* u režiji Berislava Frkića, koja je koncipirana kao interaktivna predstava, Foretić kaže da takva zamisao najbolje ističe vrijednost Matkovićeve teksta te prikriva njegove mane.¹⁴ Gledatelji su u ulozi sudaca koji imaju zadatak odlučiti o Klitemnestrinoj krivnji pošto saslušaju njezinu obranu. Kad donesu presudu, vraćaju se u prostoriju iz koje su krenuli da prodiskutiraju svoju odluku (s mogućnošću da utvrde kako je bila pogrešna). Zamka u koju mogu upasti jest da se ponašaju kao šutljiva većina koja nasjeda manipulaciji i odustaje od obaveze razmišljanja. Srećom sudili su kao publika u predstavi tako da od toga nije bilo nikakve direktne štete, a ipak imaju priliku korigirati ponašanje u stvarnom životu (nađu li se u sličnoj situaciji).

¹¹ Kazalište lutaka Zadar, 1991., redatelj Marin Carić. Usp. D. Foretić, *Žrtva iz mučeničkog grada*. U: isto, str. 165.

¹² Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 1998. D. Foretić, *Čudesni nogopis*. U: isto, str. 173.

¹³ Zagrebačko kazalište lutaka, 1998, redatelj Zvonko Festini. Usp. D. Foretić, *Rascvala se bajka*. U: isto, str. 180.

¹⁴ Dramski studio Kulturnog centra, Karlovac 1974. Usp. D. Foretić, *Marijan Matković*. U: *Nova drama. Svjedočenja o jugoslavenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima*, (1972-1988). Sterijino pozorje – Izdavački centar Rijeka, Novi Sad – Rijeka 1988, str. 13.

Pišući o Lerovoj predstavi na tekst Radovana Ivšića *Vane*, autor konstatira da predstava baš i nema neke organske veze s tekstom. S obzirom na Foretićev stav da predstava ne bi smjela biti puka ilustracija teksta, očito je da je u toj predstavi tekst bio posve neprepoznatljiv. Ipak, autor dodaje kako Lero ima veliki glumački potencijal te kako je njihova gluma na visokoj umjetničkoj razini.¹⁵

Foretić hvali i glumu u Ivšićevu *Vodniku pobjedniku* Kazališta Daska.¹⁶ Svaki pokret tijela je stvaranje novoga stiha pa se može reći kako glumci zanesenošću scenskom igrom stvaraju scensku poeziju:

*Iz nekoliko stranica Ivšićeva teksta, šestero mladih glumaca, potpomognutih malim glazbenim sastavom, izvukli su sublimnu, i prije svega, govorom tijela iskazanu poetsku priču, u kojoj životna radost i djetinje naivno osjećanje svijeta pobjeđuju malignu agresivnost, koja bi htjela uništiti sve što je na ovom svijetu lijepo, prirodno, ljudsko.*¹⁷

I na kraju vrijedi spomenuti sljedeće. Publika alternativnih i amaterskih kazališta je poseban fenomen budući da je ona vrlo povezana s tim kazalištima, bilo lokalno, bilo prema specifičnom umjetničkom ukusu. Ta publika sudjeluje u predstavama, bilo fizički (u interaktivnom kazalištu, recimo), bilo specifičnim reakcijama kao što je, primjerice, na primjer pjevanje songova zajedno sa glumcima. Istraživanje tih kazališnih publika vjerojatno bi pokazalo razlike u odnosu prema publikama institucionalnih kazališta. Foretićeva zapažanja bila bi svakako koristan putokaz u takvim nastojanjima.

3.3. Festivali

Kad se radi o festivalima, Foretić je objavljivao dvije vrste tekstova – kazališne kritike koje su pisane po istom principu kao i kritike predstava institucionalnih kazališta te preglede festivalskih zbivanja sa ili bez osvrtnja na koncepciju festivala. Pregledi problematiziraju, a katkad i polemiziraju. Vrijedi navesti i polemičke tekstove u kojima nema analiza pojedinih predstava.

U tekstu *Igrama treba novi model upravljanja* Foretić polemizira s idejama gradskih vlasti o centralizaciji uprave nad svim kazališnim institucijama i zbivanjima u Dubrovniku. Autorova teza jest da takva uprava može napraviti veliku štetu svakoj od tih institucija pa i Igrama. Smatra da festival treba i sadržajno osnažiti budući da, kako kaže, program u ovakvom izdanju nipošto nije zadovoljavajući.¹⁸

Od kritika, odabrala sam dva teksta koji govore o predstavama važnima u određenom trenutku (socijalno, umjetnički ili oboje) te u estetskim dosezima.

Predstava *Michelangela Buonarrotija* održana 1977. u Splitu na Splitskom ljetu označava, tvrdi Foretić, kraj jednog ciklusa zanimanja za Krležu, misleći pritom na uprizorenja njegovih mladenačkih drama. Ta je predstava važna zato što je Ristić po prvi puta problematizirao formu kao suštinu teatarskog čina na jednom Krležinom djelu dok sve dotadašnje predstave formu stavljaju u službu idejne razine predstave.¹⁹ Specifičnost ove predstave leži u odabiru scenskog

¹⁵ Studentski teatar Lero, Dubrovnik, 1980, redatelj – Davor Mojaš. D. Foretić. *Radovan Ivšić*. U: Isto, str. 27.

¹⁶ Dramsko amatersko studentsko kazalište Daska, Sisak, 1981, režija Mladen Merzel. D. Foretić. Isto, str. 27.

¹⁷ D. Foretić. Isto, str. 28.

¹⁸ D. Foretić, *Iluzija nije opsjena. Kazališne kritike objavljene u Novom listu od 1992. do 2000. godine*. Novi list – Adamić, Rijeka 2002, str. 388.

¹⁹ Dramski ansambl Splitskog ljeta, 1977, redatelj Ljubiša Ristić. Usp. D. Foretić, *Michelangelo Buonarroti*. U: *Borba sa stvarima. Krležin teatar 1972-1986*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986, str. 91.

prostora za njezino izvođenje. Izvedena je, naime, u nagorjeloj zgradi Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Publika je bila smještena na pozornici, a gledališni prostor postao je scena. Ogoljeli stropovi i rozeta postali su tako svod Sikstinske kapele.

Vrijeme izvođenja Držičeve *Hekube*, smatra Foretić, nije moglo biti pogodnije za umjetnički odgovor na ratne strahote u Hrvatskoj. *Hekuba* je, zaključuje, zapravo metafora za Hrvatsku. Autor ističe kvalitetu glume, posebno se osvrnuvši na korska kola koja su, na početku i kraju predstave, izvodili muškarci odjeveni kao satiri predstavljajući pobjednike, ratnike i osvajače. Žene pak u dugačkim crnim haljinama predstavljaju majke, sestre, robinje i osvetnice. Među njima se posebno ističu Doris Šarić Kukuljica kao Hekuba te Anja Šovagović kao Poliksena. Predstava zapravo i nema slabog mjesta, kaže Foretić, a to je primijetila i publika reagiravši burnim pljeskom na njezinu kraju.²⁰

Dalibor Foretić bio je kritičar čiji rukopis teži znanstvenoj razini čak i u dnevnim osvrtima, a čiji se znanstveno-kulturološki eseji bave i bitnim svakodnevnim činjenicama. Uvijek je pisao o sveukupnim zbivanjima, duhu i pojavama, a nikada samo o pojedinim ličnostima i zabludama. Među rijetkima je koji su prvo pokušavali objasniti, opisati, obrazložiti i raščlaniti prije nego se odvaže na osudu i presudu. Njegove su kritike eseji koji su nerijetko pouzdaniji znak vremena, nego mnoga znanstvena istraživanja te su postali kronikom hrvatskog kazališta. Išao je u susret svakom kazališnom događaju i ustrajno bilježio ono što je danas već kazališna povijest.

4. ZAKLJUČAK

Da je Dalibor Foretić bio odličan poznavalac dramske književnosti kao i teatrološke literature vidi se u njegovim zapisima u kojima na temelju svog kritičarskog iskustva nastoji pružiti vrlo promišljena i iskustvom poduprta promišljanja i uopćavanja fenomena kojima se bavi. A promišljao je i profesionalno kazalište, eksperimentalno, amatersko kao i lutkarsko kazalište.

I na kraju, ostaje dati posve jasan odgovor na pitanje što je teatrološko u opusu Dalibora Foretića. Pritom će, dakako, biti riječi kako o teatrološkim studijama tako i o kazališnim kritikama. U odgovarajućim odjeljcima već su djelomično i dati odgovori na naslovno pitanje, no karakter zaključka obavezuje da se oni rekapituliraju, ovaj put, promišljeni kao cjelina.

Foretićeve teatrološke studije posvećene su područjima kojima se bavio. Posvećene su tako repertoarima kazališta i festivala, scenskim prostorima u kojima se odvijaju predstave, povijesti pojedinih kazališnih kuća ili pak određenih vrsta kazališta, suodnosu dramskih tekstova i kazališnih predstava, određenim kazališnim strukama (glumcima i redateljima). Bavljenje repertoarima svakako pripada teatrografiji, pa i teatrologiji, dok se scenski prostori i dramski tekst (uz publiku) smatraju sastavnicama kazališne predstave. Proučavanje glume i režije pripada teatrološkoj disciplini estetski kazališta, a analize kazališne prošlosti svakako su dio teatrološke discipline povijesti kazališta.

Premda ne kreće od neke određene teorije u istraživanju u svojim studijama autor koristi pojmovni aparat teatrologije i svoje kritičarske analize kako bi došao do zanimljivih tipologija, usporedbi i zaključaka općenitije naravi. Njegov će opus u svakom slučaju biti zanimljiv i budućim istraživačima kazališta druge polovine dvadesetog stoljeća.

²⁰ Dubrovačke ljetne igre, 1991, redateljica Ivica Boban. Usp. D. Foretić. 1991: *Glava nekog Dubrovčanina*. U: *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971. – 2001*. Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik 2002, str. 284.

Premda uglavnom analizira sve aspekte kazališne predstave, Foretić u kritici naročito naglasak stavlja na ono što drži posebno važnim za neko uprizorenje. Tako u nekima od ovdje odabranih kritika daje dosta prostora kazališnoj publici koja jest jedna od sastavnica kazališne predstave. Puno govori i o kazališnoj režiji i glumi koje su uz glumišni prostor estetske odrednice kazališne predstave. Foretić, inače vrlo sklon lutkarstvu, držao je da su glavna izražajna sredstva tog medija vizualno i glazbeno, a ne riječ(i). Stoga se u analizi lutkarskih predstava prije svega bavi scenografijom, kostimima, lutkama i maskama. Sve ove kategorije što ih autor analizira u pojedinim uprizorenjima, i inače su predmet teatroloških istraživanja, ali njegove se kazališne kritike zbog svoje znanstveno-stručne akribije mogu nazvati teatrološkim analizama.

Stoga se može zaključiti da naročitu vrijednost Foretićevim kritikama pridaje sveobuhvatnost njegova promatranja kazališnog čina što ih čini relevantnim teatrološkim vrelom. On se trudi i vizualno opisati neko uprizorenje samim time omogućujući analitičku rekonstrukciju, što je teatrolozima osobito korisno. Njegovo pisanje o kazalištu uključuje, dakle, sve komponente kazališnog čina pa tako u svojim kritikama zahvaća sam tekst, režiju, glumu, kostimografiju, scenografiju, glazbu, oblikovanje rasvjete, prijevod i lekturu.²¹

Foretić je uvijek nastojao proniknuti u bit redateljske zamisli te ustanoviti koliko je ona opravdana u odnosu na sam tekst. Zanima ga koliko je redateljeva koncepcija dosljedno provedena u svim komponentama predstave, verbalnim i neverbalnim, vizualnim i auditivnim. Uvijek promatra poveznice predstave s aktualnom društveno-političkom situacijom ističući moment spajanja predstave i suvremene društvene stvarnosti. Tražio je kazališni eksperiment i redateljsku hrabrost umjesto pukog prenošenja dramskog teksta na scenu. Predstavu shvaća kao autorsko i autonomno djelo uz zahtjev da u svakom novom čitanju klasike bude unutarnje logike koja pokazuje da se poštuje predložak. Njegova argumentacija je čvrsta i teško ju je osporiti. Ona je vezana uz stvaralačku misaonost, a stil mu je ipak iznimno pristupačan.

Upravo pronicav i analitički pogled na cjelokupno hrvatsko kazalište čini Foretićev kritičarsko-teatrološki opus tako vrijednim izvorom za svakoga tko se želi baviti hrvatskim kazalištem jednog perioda koji je u taj teatar unio značajne promjene. A te promjene svakako imaju veliku važnost i za današnje kazalište i upravo Foretićeve opservacije i promišljanja mogu pomoći da se ti odjeci spoznaju i objektivno valoriziraju.

²¹ M. Petranović, *Neutaživa glad za kazalištem. Dalibor Foretić: Iluzija nije opsjena. Novi list – Adamić, Rijeka 2002*, „Književna republika“, 3-4, Zagreb, 2003, str. 244-248.

LITERATURA

- Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.
- Antonija Bogner-Šaban, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović, *Hrvatsko lutkarstvo*. Hrvatski centar UNIMA – Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1997.
- Dalibor Foretić, *Borba sa stvarima. Krležin teatar 1972-1986*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986.
- Dalibor Foretić, *Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije*. U: *Dani Hvarskog kazališta : eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište : (1955-1975)*. Književni krug, Split 1984. Str. 267-290.
- Dalibor Foretić, *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971. – 2001*. Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik 2002.
- Dalibor Foretić, *Iluzija nije opsjena. Kazališne kritike objavljene u Novom listu od 1992. do 2000. godine*. Novi list – Adamić, Rijeka 2002.
- Dalibor Foretić, *Kazališni endem Virovitica. Obrana jednog kazališnog pojma na primjeru jednog u Hrvatskoj po ustrajnosti jedinstvenog kazališta*. U: *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište: znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb-Osijek 1997. Str. 297-302.
- Dalibor Foretić, *Nova drama. (Svjedočenja o jugoslavenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima, 1972-1988.)* Sterijino pozorje – Izdavački centar Rijeka, Novi Sad – Rijeka 1988.
- Dalibor Foretić: *Onkraj institucije. Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas*. U: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Prva knjiga*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb-Osijek 1996. Str. 206-214.
- Dalibor Foretić, *Strani redatelji u hrvatskome glumištu (od 1970. do danas)*. U: *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu. Prva knjiga*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb-Osijek 1999. Str. 226-233.
- D. Foretić, *Triptih o trijadi. Prve tri izvedbe Hrvatskog Fausta Slobodana Šnajdera s otpjevom iz Mülheima an der Ruhr*. „Prolog. Teorija. Tekstovi.“ ,4, Zagreb, 1987, 81-104.
- Nataša Govedić, *Urednički pogovor ili predviđanje unatrag*. U: Dalibor Foretić, *Iluzija nije opsjena. Kazališne kritike objavljene u Novom listu od 1992. do 2000. godine*, Novi list – Adamić, Rijeka 2002. 396-399.
- Ana Lederer, *Kazališna kritika*. U: *Hrvatski leksikon, I. svezak A-K*. Naklada Leksikon, Zagreb 1996. Str. 583-584
- M. Petranović, *Neutaživa glad za kazalištem. Dalibor Foretić: Iluzija nije opsjena. Novi list-Adamić, Rijeka 2002. „Književna republika“*, 3-4, Zagreb, 2003, 244-248.

O KRITICI PUČKOG KAZALIŠTA HRVATA U GRADIŠĆU

Pučko kazalište stoljetna je tradicija u kulturnom životu pripadnika hrvatske nacionalne manjine u Austriji i Mađarskoj i premda uvijek prisutno u raznim oblicima scenskog predstavljanja, od doseljenja Hrvata na ovaj prostor u 16. stoljeću sve do danas, njega se ponajmanje istražuje i o njemu se ponajmanje piše. Stoga je i istraživanje kritike ovoga kazališta, zastaloga na intenciji i povezanoga s raznim neknjiževnim i nekazališnim elementima, ponekad značilo hvatanje za slamku, a kako bi se utvrdila njezina prisutnost u pučkom kazališnom životu, odnosno, njezine temeljne značajke.

Pučko kazalište Hrvata u Gradišću karakterizira stvaranje scenskog svijeta kojemu njegov pisani tekst, pučki komad, služi samo kao podloga, a realizacija scenske prakse zahvaljuje svoju egzistenciju više poticajima koje je dobivala s različitih razina društvenog iskustva, nego li nekoj neprekinutoj književnoj ili kazališnoj praksi koja bi na pučko kazalište Hrvata u Gradišću djelovala kao temeljni poticaj. Kao takvo moralo je i mora ispunjavati određene zahtjeve: i ideološke, i edukativne, nadasve zabavljачke te se vrlo teško može usporediti s ostalim pučkim kazališnim tradicijama i u kazališnopovijesnom i u kazališnoteorijskom smislu. Jednako tako, tumačenje kritike pučkog kazališta nacionalne manjine nije moguće ukoliko se bar djelomično ne rasvijetli društveno-politička problematika prostora kojem pripadaju i Hrvati u Gradišću. Upravo zbog društveno-političkih odrednica gradišćanski Hrvati, kao i svaka nacionalna manjina, nose određene osobine koje se prepoznaju, između ostalog, u svijesti o *staroj domovini* iz koje potječe tradicija pradjedova, u zajedničkom materinskom jeziku te u prilagođenosti *novoj domovini*. To su temeljne sastavnice na koje se nadograđuje njihov kulturni život ograničen inim prilikama na prostoru na kojem obitavaju. Održati vlastiti identitet i zadovoljiti uvjete koji određuju po mnogo čemu specifičan život u okružju nadvladnog naroda, postavilo je pred kulturne djelatnike, Hrvate u Gradišću, tešku zadaću: istovremeno raditi na afirmaciji vlastite kulture ne zakidajući pri tome druge te afirmacijom drugih potvrditi sebe. Sagledavajući pučko kazalište Hrvata u Gradišću i na razini prirodnog nastojanja da se održe veze sa *starom domovinom* i na razini pripadnosti nacionalnoj manjini, rezultat je izdvojenost, sve do kraja devedesetih godina prošlog stoljeća, kojom, premda jezikom i etnički pripadaju hrvatskom kulturnom ozračju, potpuno izostaje njihovo ostvarenje u njemu. S druge strane, geopolitički, gradišćansko-hrvatski književnici pripadaju austrijskom ili mađarskom krugu, a opet egzistiraju izvan njihova kulturnog života. Uz društvenopolitičke uvjete, navedena dvostruka izdvojenost, razdoblje potpune prepuštenosti vlastitoj savjesti i (ne)iskustvu, ali i (ne)stručnost, stvorila je okolnosti koje su presudno utjecale na razvoj pučkog kazališta Hrvata u Gradišću, te ga potvrdi-

lo prvenstveno kao sociološku, tek potom kao estetsku kategoriju što se odrazilo i na oblikovanje kritike. Svakako najzaslužniji za istraživanje gradišćanskohrvatske povijesti književnosti, Nikola Benčić, tvrdi da *ono ča/što se pisalo o kazališću ne moremo gledati za kritičke prikaze već samo informaciju ka/koja se koncentrira na prikazatelje ili popratne događaje, nešto malo na sadržaj a ne na literarno umjetničko djelo.*¹

Djelomično bih se složila s navedenom tvrdnjom jer to nisu tekstovi koji bi potvrdili *oblik kritike, koji obično pišu novinari, a cilj joj je da se odmah reagira na neku predstavu.*² Istraživanje je pokazalo da su novinski napisi uglavnom značajniji za povijesni razvoj gradišćanskohrvatskog pučkog kazališta, ali je iz njih moguće iščitati i temeljne odlike kritike gradišćanskohrvatskog pučkog kazališta. Međutim nije za očekivati stručnu kazališnu kritiku od autora napisa koji su uglavnom bili sami priređivači predstava (učitelji ili svećenici) a kojima je prvenstvena zadaća bila potvrditi se svojom aktivnošću u narodnosnom kontekstu. Stoga ne začuđuju glorificirajući prikazi kazališnih izvedbi koji upućuju na temeljni stav pripadnika nacionalne manjine prepoznatljiv kroz ideološki zahtjev. Kako bi se i kroz scensko predstavljanje sačuvao hrvatski identitet, o svemu se moralo pisati pozitivno: i o piscima pučkih komada, i o prevoditeljima, i o predstavama, glumcima, priređivačima izvedbi (redateljima) i o gledateljima.

Dvostrukost je, čini se, temeljna osobina života pripadnika nacionalne manjine: dva jezika, dvije domovine pa je tako i pučkom kazalištu Hrvata u Gradišću bila namijenjena dvostruka uloga: *otkrivena*, prepoznatljiva kroz zabavljački karakter predstava izvedenih na svima njima razumljivom jeziku, a koji je nositelj *prikrivenih*, ideoloških nakana. Bilo je dovoljno da se *glavni junak*, gradišćanskohrvatski jezik, pojavi na sceni pučkog glumišta i svako je predstavljanje bilo popraćeno oduševljenjem i zadovoljstvom. Stoga mjesta ozbiljnijim prikazima, opravdano ili ne, nije bilo jer bi to značilo izravnu ugrozu vlastitog identiteta. Navedeno potvrđuje pojava prvog komada Tome Bedenika *Oganj* 1924. o kojemu su pisala onovremena glasila za Hrvate. Premda je riječ o, rekla bih, *dobročudnom* igrokazu kojega je sadržaj prikazan kroz nadnaravne likove nesporno preuzete iz dubrovačkih pastoralnih igara te s jasnom porukom prepoznatljivom kroz zahtjev za očuvanjem hrvatskog identiteta, ovaj moralitet, didaktični pučki komad, ispunio je svoju dvostruku ulogu: ušitio je gledatelje i izazvao oduševljenje (*Imamo našu dramu!*) te potvrdio pučki komad izveden na gradišćanskohrvatskom jeziku snažnim sredstvom u borbi za očuvanje hrvatskog identiteta na prostoru Gradišća. Slijedeći prvi dramski predložak autori izvornih komada nisu odstupali od utvrđenih zahtjeva u kontekstu gradišćanskohrvatskoga pučkog glumišta – zabave i očuvanja hrvatskog identiteta – a niti jedno od njih nije bilo (niti je danas) poželjno izložiti negativnoj kritici.

Osvrte i izvješća za novine pisali su uglavnom priređivači scenskih izvedbi pa je prihvatljiva tvrdnja da su ideologija i nestručnost dva temeljna elementa u oblikovanju kritičkih osvrti na gradišćanskohrvatsko pučko kazalište. Izostanak stručne ocjene izvedenih pučkih komada, točnije izostanak kazališne ili književne kritike, ne znači da, kako tvrdi Benčić, kritike nema. Naime, ukoliko je riječ o novinskim napisima koji bi rezultirali ujednačenom ocjenom estetskog karaktera, kritike pučkog kazališta Hrvata u Gradišću nema. S druge strane, idejnost, didaktičnost te jezik pučkog komada, ne u odnosu jezika i književnosti, već s aspekta njegove povijesne, ideologijske i društvene funkcije, predmetom su zanimanja te je moguće prepoznati specifičan tekstualni oblik nastao u uvjetima kazališnog života pripadnika manjinske zajednice Hrvata u Gradišću. Ne treba

¹ Nikola Benčić, *Gradišćansko narodno kazališće / Das burgenländisch kroatische Theaterwesen*. Narodna visoka škola Gradišćanskih Hrvatov, Eisenstadt / Željezno, 1998, str. 52.

² Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus, Zagreb 2004, str. 163.

stoga novinske napise o gradišćansko-hrvatskom glumištu promatrati niti kao filološke kritike niti kao književne osvrte već kao tekstove koji ukazuju na društveni i kulturni značaj po mnogo čemu specifičnoga pučkog kazališta Hrvata u Gradišću.

Istraživani novinski članci upućuju, usudim se vremenski razdijeliti ih, na dva razdoblja u razvoju kazališne kritike pučkog kazališta Hrvata u Gradišću.³ Prvo razdoblje započinje napisima o igrokazima za djecu, a vijesti o njima uglavnom donose anonimni autori. Prva novinska vijest o scenskom izvođenju zabilježena je u "Našim Novinama" iz 1910. godine: *Ligvád (Šuševano). Na badnjak k noći su naša školska ditea na spomen narodjenja Jezusa va školi jigrala: Jezusa narodjenje i Božić va nebi,*⁴ a takav način pisanja postao je uobičajen.

Ponekad se između kratkih vijesti našao i pokoji izuzetak, duži tekst koji je donosio i različite izvankazališne podatke (npr. o problemima frakanavskog Junačkog društva), ali i skromne podatke o jeziku i kazališnim osobinama scenskog predstavljanja. Tako prvi broj "Naših Novin" iz 1913. na šestoj stranici donosi opširan napis o izvođenju igrokaza pod naslovom *Božićne igre – Junačko društvo* iz kojega izdvajam: *!...! va školi na jednom za ti cilj osebno spravnim igralištu tako dobro najperdali, da smo mislili, kot da bi va pravom kazališću (Theater) bili, a ne va našoj školi med našom ditcom. Oti čisti, razumljivi razgovori, ote krasnolipe i prez najmanje griške najperdane jačke, oto kretno gibanje i poslovanje na tom igralištu, vse, ovo je predstavljalo pravi varoški teater; i mnogi su za čudo deržali, ovako naučit ditcu !...!*

Napomenula bih da su gradišćansko-hrvatski književnici od samih početaka vrlo teško prihvaćali negativnu kritiku pa se tako stariji književnici *tuže* na kritiku *ucsnoga ogovorlyvcza* ili pak oštro negoduju: *!...! Medtimoga moi dragi stitel! Ako ti sze moi nacsin pizpati va jednom drugom naiboli ne vidi;znai !...!*⁵

Koliko je pučko kazalište *nedodirljivo* u kontekstu negativne kritike potvrđuje podatak da je pjesničko djelo Tome Bedenika prepoznato kao plagijat, a sam Bedenik, iz pera nepoznatog autora, izložen kritici: *Ja sam počel jednu i drugu pjesmicu našega neutrudljivoga "nacionalrata" hvalit i Tomu za pravog ukretnog pjevača glasit. No ali sam mrazno pohodil. Moj prijatelj mi uznani, da je Tome jus ine pjesme, ke sam ja tako dičil, iz starih kalendarov spisal: No ovo ni lipo*⁶. Međutim, s prvim Bedenikovim dramskim produktom, jednočinkom *Oganj*, također plagijatom, nestaju nepovoljne kritike i njezino je prvo izvođenje popraćeno novinskim člankom anonimnog autora s naglašenim oduševljenjem, bez uobičajenoga suhoparnog navođenja imena glavnih uloga u komadu, osobnih imena izvođača ili pak kratkog sadržaja: *Zlamenitos ove igre je, da je ona prva originalna igra u našem gradišćansko-hrvatskom jeziku. Kazališne igre su do sada delom iz tudjih vrtljacov bile presadjene, iz ugarskog, nimiškog na naš jezik preobrnute. Ovo je – ča znano – prvo dramatično pismo, ko se je u gradišćanskoj pameti rodilo. Pak ov oganj je pravi hrvatski oganj, oganj, ki se je važgal u jednom pravom, za hrvatski narod gorećem srcu. Pozdravljamo učitelja Tomu Bedenika, ki je pisac ove igre. Hvala njemu za ta hrvatski oganj. Bar bi njegovu ufanje od sela do sela letilo, ter spavajuće Hrvate važgilo !...!*⁷

³ Istraživanje je provedeno u Zemaljskom arhivu u Eisenstadtu, Državnom arhivu i Biskupskoj knjižnici u Szombathelyju, u Nacionalnoj biblioteci u Budimpešti te Sveučilišnoj biblioteci u Beču u vremenu od 2006. do 2009. godine. Istraživanje je upotpunjeno dodatnim radom na terenu, razgovorom s kazivačima poradi vrlo skromne pisane dokumentacije na prostoru mađarskog Gradišća.

⁴ "Naše Novine", 1, Željezno, 1910, str. 7.

⁵ Nikola Benčić, *Gradišćansko narodno kazališće / Das burgenländisch kroatische Theaterwesen*. Narodna visoka škola Gradišćanskih Hrvatov, Eisenstadt / Željezno 1998, str. 46.

⁶ "Naše Novine", 4, Željezno, 1928, str. 6.

⁷ "Hrvatske Novine", 41, Željezno, 1925, str. 47.

I Ignac Horvat, premda drugi pučki komad Tome Bedenika *Domaća zemlja* 1925. ne smatra uspješnicom, hvali ga u kratkom prikazu (33 retka novinskog stupca) objavljenom u 41. broju "Hrvatskih novina" iz 1925. godine: *.../ Ar ugodalo se je spisatelju u ovoj kratkoj igri markantno skupzgrabit ter izrazit vse vrste teškoće, tuge i veselja našega maloga gradišćansko-hrvatskog naroda /.../*. U osvrtima se posebna pozornost posvećivala glumcima, igračima, kako ih nazivaju gradišćanski Hrvati, a koji su obvezatno glorificirani: *.../ Naslovnu ulogu je Krizmanić Miho predstavljao, ki nam je s njegovim govorom i ponašanjem jednoga istinskoga cigana pred oči postavil i peljanje igre je do konca čvrsto va rukah držal. Va ulogi njegove kćere Roske ćemo Barković Julku s naturalnom igrom i s ugodnim glasom teško pozabit. /.../ Klement Dometru se je dobro pristojal pere tužan obraz zbog prepovidane ljubavi k Evici, ali pak kašnje se je još bolje čutil kot glasovit umjetnik*.⁸

U vremenu od prvih novinskih zapisa pa do početka Drugoga svjetskog rata tek je jedan novinski članak anonimnog autora, *Božične igre po Gradišću*, koji izravno govori o značenju kazališta, a iz kojega izdvajam: *.../ Od kako je velikog znamenovanja ta posal za jedan narod, zna vsaki, ki je malo po svitu prošal ter vidil, koliko se ta umetnost (Kunst) vsagdir poštuje. Vsaki se narod trsi, da krez kazališće (teater) ča čim lipšega, čim boljega donese. /.../ Pitat će se mnogi, zač su ti narodi toliko dela i novca potrošili na kazališće. Uzrok leži u tom, da je kazališće ognjišće kulture, da je ono škola, kade se vsaki na živih prilikah uči, ča mu je za žitak potrebn, i da se onde nauči poštovati lipotu jezika, glasa, i.t.d.*⁹

Sve do kraja Drugoga svjetskog rata novinski napisi o izvođenju pučkih komada na gradišćansko-hrvatskim pozornicama pisani su po određenom modelu, s gotovo istim izborom riječi u prikazu predstava (*igra se ugodala, zvanredna igra, osebujna igra, krasan igrokaz, ganutljiva igra*), u opisu glumačkih sposobnosti (*vrli igrači, ljubazna igra igračica*) te s korištenjem istog termina, *igra/igrokaz*, za sve komade. Neizostavan je osvrt na jezične sposobnosti glumaca kao i naglašavanje značaja predstava izvođenih na gradišćansko-hrvatskom jeziku: *.../ Ali i da očito pokazemo, da je naš jezik na tako visokom kulturnom vrhuncu, kot velikih zapadnih narodov. /.../*¹⁰

Za drugo razdoblje, od 1947. godine do danas, karakteristično je da se isprva nastavlja s pisanjem prikaza po modelu iz prethodnog vremena. Autori su nastojali i dalje dati što uzorniju sliku amaterskih kazališnih ostvarenja, naglašavajući pri tome prvenstveno njihov ideološki značaj s posebnim naglaskom na značenje jezika kao potvrde identiteta. Takav način pisanja prekidaju dva teksta o komadu *Školnik zvonar* Ignaca Horvata 1946. objavljena u "Kalendaru Gradišće" za godinu 1947, te ih se može označiti razdjelnicima u vremenskoj razdiobi kritike pučkog kazališta Hrvata u Gradišću.

Prvi članak objavljen je u rubrici Kazališne predstave pod naslovom *Školnik zvonar*, a potpisan je pseudonimom Rodoljub. Autor na samom početku upozorava da neće *.../ napisat kritiku o ovom igrokazu, samo hoću izrazit svoje veselje i misli, ke su mi se probudile pri štanju ovoga našega hrvatskoga igrokaza, ka ga nažalost nisam vidil igrati, ali ufam se, da će i na pozornici kao i na glumce dibok utisak napraviti /.../*¹¹

Čini se da autor kritikom smatra samo kritiku kazališne predstave što je razvidno iz rečenice: *.../ Kritiku ćemo pisat, kad igru budemo vidili i čuli kritiku naroda /.../*. Smatram značajnim

⁸ "Hrvatske Novine", Željezo, od 16. srpnja 1925.

⁹ "Narodne Novine", Željezo, 1, 1922. str. 4.

¹⁰ "Hrvatske Novine", Željezo, od 14. siječanja 1926.

¹¹ "Kalendar Gradišće", 1947, str. 44.

ovaj napis jer se u gradišćanskohrvatskoj periodici pojavljuje osvrt na književno djelo – pučki komad, a ne osvrt na scensku izvedbu istoga te ga označavam prvim pokušajem osvrta na dramski tekst u povijesti gradišćanskohrvatske književnosti.

Neosporna je činjenica da je pučki komad *Školnik zvonar* izazvao mnoge polemike, posebno među učiteljima, pa je tijekom 1948. godine u “Našem tjedniku” objavljeno nekoliko članaka (*Školnik zvonar*, *Ponovo školnik zvonar*, *Školnik zvonar: konac debate*) koji sadržajem pripadaju raspravama o dignitetu gradišćanskohrvatskih učitelja, bez ijednog retka o samom dramskom predlošku ili njegovoj izvedbi. Novinska polemika učitelja prekinuta je objavom kritike koju je napisao jezikoslovac, dr. R. Jagodić, profesor Seminara za slavensko jezikoslovlje Univerze u Beču. Tekst je u tisku donesen na gradišćanskohrvatskom jeziku, a dijelove istog donosi iz izvornika, napisanog na standardnom književnom jeziku. Već samim naslovom *Književna ocjena* autor terminološki označava sadržaj, a tekst ocjenjuje kao *narodni komad u najboljem smislu, jednako u dramaturškom pogledu kao i po narodnoodgajateljskom sadržaju. /.../. Posebna vrijednost ovoga narodnoga komada, koji je i u kazališno-tehničkom pogledu uspješan, leži u čvrstoj namjeri, da se bori protiv ograničenosti i uskogrudnosti, protiv beda-stoče i zlobe. Drama Ignaca Horvata uspješna je i vrijedna upravo u današnje vrijeme, jer se po 2. svjetskom ratu opet širi duh raspadanja i moralne popustljivosti /.../. Radi potpiranja mlade hrvatske književnosti, koja sada leži u dobrim rukama, a kojoj je upravo Ignac Horvat pridonesao najvredniji dio, mora se toplo preporučiti da se omogući tiskanje prve kazališne igre u ovoj književnosti. A budući da ovaj komad predstavlja i u jezičnom pogledu interesantan dokument za učenje gradišćanskog slavenskog narječja, bilo bi vrlo dobro i u interesu moje struke, slavenskog jezikoslovlja, da se izda drama kao knjiga.*¹²

Ovom je kritikom / književnom ocjenom otvoren novi put u načinu pisanju o pučkom dramskom stvaralaštvu Hrvata u Gradišću. Sve češće se u glasilima javljaju tada vodeći gradišćanskohrvatski književnici, jezikoslovci i ostali kulturni djelatnici koji preuzimaju glavnu ulogu u ocjenjivanju dramskih pučkih komada, uglavnom onih koji su izvedeni na pučkoj pozornici. Krajem šezdesetih godina pokrenut je pri Hrvatskom akademskom klubu u Beču časopis “Glas” koji postaje središnje glasilo kako za objavljivanje dramskih pučkih komada tako i za objavljivanje kritike istih.

Među prvima objavljeni su dramski tekstovi Augustina Blazovića (*Hiža Drašković, Noe, Koliko smo to smo*)¹³ koji su popraćeni kritičkim osvrtima. Uz njih je objavljena i kritika pučkog komada Ignaca Horvata *Brate ostani doma*.¹⁴ Upravo je ova kritika bila povod pisanju Augustina Blazovića koji u sljedećem broju “Glasa” objavljuje tekst pod naslovom *Bilješke na rubu jedne kritike*. To je prvi teorijski tekst o kritici, a Blazović se potvrđuje prvim stručnijim gradišćanskohrvatskim kritičarom. U članku autor točno formulira stav o kritici pučkog kazališta; potvrđuje njezin vazda pozitivistički karakter te odgovara na pitanje zašto je upravo takva: *Odziv na ovu (prethodnju) kritiku bio je dosta – negativan. Neki su još globalno odbili mogućnost kritike ili rekli, da neiskusni mladići ne trebaju kritizirati iskusne, općenito priznate, zaslužne i od naroda obljubljenе pisce.*¹⁵

Upravo se u ovoj tvrdnji krije suštinski problem gradišćanskohrvatske kritike, i ne samo

¹² “Naš tjednik”, Željezno, 21, 1948, str. 3.

¹³ U Hrvatskoj o Blazoviću piše Adriana Car-Mihec, *Dramsko djelo Augustina Blazovića*, “Fluminensia”, 4, Rijeka, 1992, 87-95.

¹⁴ “Glas”, Beč, 4, 1958, str. 6.

¹⁵ “Glas”, Beč, 1958, str. 8.

kritike pučkog kazališta, da je umjetnički uradak (bilo da je riječ o književnom tekstu, pučkom komadu ili njegovoj scenskoj izvedbi) vrijedan onoliko koliko su značajne narodnosne zasluge njegovog autora. U obranu Horvatovog komada Blazović iznosi tezu o autorovoj nakani da djelom prvenstveno zabavi gledatelje što je *važna svrha svake umjetnosti*, a o potrebi da se pišu kritike, zaključuje: *Zanimjeti pred jednim književnim djelom, ne izreći o njem svoje mišljenje, znak je pomanjkanja kulture, i onda, ako se to dogodi iz velikog poštovanja, ili pak prezira ili kakovih drugih neobjektivnih uzroka, koji s književnošću nemaju nikakvih opravdanih veza.*

Unatoč jasno izrečenoj potrebi da se pišu kritike koje bi naznačile stvarno stanje i možda usmjerile autore k suvremenijim temama i formama, a kako bi se odmaklo od konzervativnoga obiteljskoga pučkog komada na tragu bečke i peštanske škole, ovaj didaktički tekst nije ostavio dublje tragove te se u tiskovini i dalje objavljuju osvrti s pozitivnim predznakom što je zauzdalo razvoj pučkog kazališta Hrvata u Gradišću te potvrdilo općeprihvaćeno mišljenje o štetnosti negativne kritike. Premda Augustin Blazović ponavlja svoj zahtjev o potrebi da se odstupi od pozitivističkih kritika raspoloženja po kriteriju *zasluga za narod* rijetki su oni koji slijede teze i preporuke Augustina Blazovića. Za izdvojiti je Nikolu Benčića koji, premda smatra da kritike u gradišćansko-hrvatskoj književnosti i pučkom kazalištu nema, piše u trećem broju “Glasa” od 1962. godine kratki osvrt na likove u Blazovićevom komadu *Noe*. Sljedeće godine objavljen je njegov poveći članak *Još jednoč drama s podnaslovom Mjesto drame Noe u našoj književnosti*¹⁶ kao odgovor na kritiku objavljenu iste godine u petom broju “Hrvatskih novina”. Anonimni autor uz kratki sadržaj i podjelu uloga dodaje sljedeće: *Pisac drame Noe P. Dr. A. Blazović, nije imao u vidu, da njegov igrokaz predstavljaju seljački glumci. Nato kažu med drugima i mnoge riči i učeni izrazi, ke u svojoj dramu upotribljava, a neškolorovani igrači ih nek teško izgovaraju. Sigurno će autor ove izraze prije nego dojde njegovo djelo opet na seosku pozornicu, pohrvatiti a neke prizore predjelati.* Ne osporavajući izravno kritiku, Benčić odgovara: *!...! Nešto nam ipak nije kazala kratka kritika iz nepoznatog pera !...!. A ravno no ča kritika nije kazala–a ča je drama dokazala–je za našu književnost od velike važnosti. Čim je ta –jako ozbiljna misterijum-drama – primljena od naroda, u tom času su srušene sve hipoteze i odbijanja pesimistov, ki su tvrdili i dokazivali, da naš narod ima samo smisla za igre šaljivog sadržaja i za komedije, a da ozbiljni i tragični igrokazi moraju bezuspješno propasti. Uspjeh ove drame je dokazao samo to, da narod nije izgubio svoj kritički duh i svoj čutljivi ukus lipote i skladljivosti.* Benčićev je članak značajan prvenstveno u kontekstu određivanja društvene uloge dramske književnosti u gradišćansko-hrvatskoj literaturi. Oslanjajući se na poruke iz drame *Noe*, koju označava jednom od *najozbiljnijih i najboljih dramov*, Benčić kritizira one koji smatraju da *seoska kultura znači neodgojitost, bezinteligentnost i smrad, ko mislu, čim su okusil malo varošku kulturu, da je naša seoska kultura – barbarska – i malena.* Oštrom osudom onih koji se zbog nepoznavanja i nepriznavanja vlastite kulture (a time i identiteta) okreću tuđim izvorima, Benčić naglašava značaj domaćih autora od kojih je Augustinu Blazoviću uspjelo *pronajti put i dati smir razvitku naše buduće drame.*

Ovi, rekla bih *stidljivi* iskoraci u razvoju kritike pučkog kazališta Hrvata u Gradišću, nisu bitno utjecali na karakter kritika. One su i dalje pozitivistički napisani tekstovi, kritike raspoloženja ili pak analize komada s aspekta korektnosti korištenja gradišćansko-hrvatskog jezika. Premda uvijek naglašavan kao temelj pučkog kazališta pripadnika nacionalne manjine, tek se

¹⁶ “Hrvatske novine”, 14, Željezno, 1963, str. 8.

nekoliko autora pozabavilo, više ili manje uspješno, jezikom. Jedan od njih je Robert Hajsan¹⁷ koji piše članak o jeziku pučkog komada *Raskinuta duša* nastalom po Nestroyjevom komadu *Der zerrissene*¹⁸ a u kojemu se uglavnom bavi pridjevima i tvorbom riječi korištenih u prijevodu.

I Većeslav Gregorić problematizira jezik pučkih komada u člancima *Hrvatski jezik na pozornici, ulici i doma*, objavljenom u “Hrvatskim novinama” u siječnju 1980. godine te u pet godina kasnije objavljenom članku *Nešto o Starom Lakomnjaku*. Da je riječ o nestručnom autoru, potvrđuje navod da je *!...! Jezik bio* (u komadu *Stari Lakomnjak*, o.p. A.T.) *prilagodjen na današnji jezik Gradišćanskih Hrvatov, ki sadržava mnogo nimiških izrekov, a nimiški jezik i čudaputa ne govori istinu, na primjer kad veli – neznam spat –*. Nadalje, uočavanje jezičnih nepravilnosti tipa *Kad živite va stresu, ko znajte da rič dohaja iz slavjanskog stressi*,¹⁸ na koji upozorava autor, ponajbolje ilustrira jezičnu kompetentnost određenih gradišćanskohrvatskih kritičara.

Posebno mjesto, i vremenski i redovitim pisanjem o pučkom kazalištu Hrvata u Gradišću, prvenstveno u austrijskom dijelu, zauzima Petar Tyran, danas urednik “Hrvatskih novina”. Njegove članke, uvjetno ih nazivam kritike, odlikuje prepoznatljiv model tipa kritike raspoloženja (glorificiranje), a kada je riječ o komadima Joška Weidingera, traženje je to mogućnosti da se neki od Weidingerovih komada naznači plagijatom. Premda Tyran, kao i većina gradišćansko-hrvatskih autora koji pišu o pučkom kazalištu, uglavnom ostaje u okviru poznatog modela, za izdvojiti je njegove članke kojima problematizira pitanje pučkog kazališta. Članak *Živilo naše kazališće*¹⁹ hvalospjev je gradišćanskohrvatskoj pučkoj sceni dok deset godina kasnije, u članku *Kim putem ide naše hrvatsko narodno kazališće?*,²⁰ raspravlja o kazališnom životu Hrvata u Gradišću u kontekstu njegova značenja za jezik, narodnu kulturu i narodni identitet. Slijedom takvog promišljanja Tyran smatra nužnim promatrati ovo pučko glumište i s drugog aspekta koji je *ta, da se polako moraju viditi i drugi, viši kriteriji pri djelovanju na i s našim seoskim pozornicama*. Ti drugi kriteriji moraju se, po autoru, očitovati kroz *dobro vladanje jezika pojedinih glumcev, podizanje kvalitete sadržaja, režije i glumačkog izražaja pojedinih sudionikov*. Kriterij sadržaja Tyran obrazlaže potrebom da se postojeći repertoar izmijeni jer su *potribni ponekad i drugi sadržaji (ženidba i odaja ne more i ne smi biti jedini sadržaj naših šalnih igrokazov)*. *Sadržaji modernoga, sigurno i kritičkoga karaktera*. Jednako tako smatra za režiju pučkih komada da postoje *pojedine kazališne grupe, ko plafon sigurno još jako dugo ni dostignut*. *Ovdi se dâ još jako čuda poboljšat i popraviti*. Tyran progovara i o glumcima diletantima za koje utvrđuje da među njima ima *još čuda neotkrivenog potencijala*. Premda ni ovom napisu nije moguće bez dvojbe pridodati pojam kritika, jer on to jest i nije, dva su razloga njegovom uvrštavanju u rad: prvi, jer donosi, istina vrlo općenito i u naznakama, neke osobine pučkog kazališta Hrvata u Gradišću polovicom osamdesetih godina prošlog stoljeća dok je drugi razlog zahtjev za njegovom reformom. Uz niz članaka o izvedenim kazališnim predstavama, Petar Tyran javlja se, kako sam već napomenula, i s emotivno naglašenim osvrtima na dramski opus Joška Weidingera. Članci o vrlo popularnom i priznatom gradišćanskohrvatskom autoru pučkih komada obiluju subjektivnošću, s naglašenim iznošenjem vlastitog doživljaja i samog Weidingera kao osobe i samih komada koje uglavnom nastoji proglasiti plagijatom. Primjer tome je

¹⁷ Robert Hajsan, urednik “Panonskog ljetopisa”, gradišćanskohrvatski jezikoslovac.

¹⁸ “Hrvatske novine”, Željezo, siječanj 1980, str. 10.

¹⁹ Napomenula bih da je uredništvo “Hrvatskih novina” u istom broju od siječnja 1985. dodalo: *To stress je engleskog porijekla i znači pritisak, opterećenje i potribovanje; opom. Uredn. ko se u ovom pitanju ne slaže s V.G.*

²⁰ “Hrvatske novine”, 17, Željezo, 1975., str.12.

osvrtna na Weidingerovu trilogiju *Kozari* (*Hej, kade su nek ti mali Turki, Jednoć pakao i najzad, Lepinjak sa sirom*) koju Tyran, ne upuštajući se niti u književnu niti u kazališnu analizu, označava terminom *mozaik plagijata*, i navodi /.../ *Da ne bi Goscciny i Uderzo krali kod Weidingera, cijeli gradišćanskohrvatski svijet bi danas znao, da je Joško Weidinger pronašao Obelixa. A ne bi bilo toga vrazijeg kona i televizije, ljudi bi po prvi put vidili Buda Spancera i terenca Hill na frakanavskoj pozornici. Hej, kade su ti mali kradljivci, ki su Joški ukrali njegove ideje /.../*.²¹

S druge strane o stvaralaštvu Ane Šoretić, jedinoj profesionalnoj spisateljici pučkih dramskih komada među Hrvatima u Gradišću, Petar Tyran piše jednako subjektivno, ali s pozitivnim predznakom.

Unatoč činjenici što je jedan dio autoričina opusa nastao prilagodbom filmskih ili literarnih predložaka ili adaptacijom adaptacija (*Raskinuti ured* nastao je po televizijskim serijama *Dallas* i *Dinastija*, *O, Bog* po filmskoj adaptaciji novele Averyja Cormana *Oh, God!*, *Tri oci* po filmu *Tri muškarca i kolijevka* Leonarda Limoyja, *Vitezi* po romanu *Vrli novi svijet* Aldousa Huxleyja, *Dan* po romanu *Tim* Colleen McCullough i drugi) Tyran, čini se, ne prepoznaje autoričine *posudbe* pa o izvedbi komada *O, Bog*, izvedenog 1987. godine, piše da je *Ana Šoretić poznata da ne preuzima tuđe komade poznatih ili ne autora već samo piše za svoju pozornicu*.²² Međutim, Augustin Blazović primjećuje da /.../ *Ako se dobro sjećam, vidio sam i film ki se temelji na istoj ideji. Ali od početka se osjeća, a osobito na koncu se prilično dokumentira, kako Ana Šoretić na toj ideji stvori nešto novoga, sasvim svojega. Pri tome pruži človičku, komu vjera nije tuđa, puno više nego američanski film*.²³ Prepoznatljivim stilom Tyran glorificira komade Ane Šoretić te njegovi prikazi pojedinih komada obiluju pohvalama među kojima se uočava i pokoji literarni ili kazališni stručni termin. Tako komad *Vitezi* naziva *revolucionarnim igrom* jer se *po prvi put na gradišćanskohrvatskoj pozornici prikazala ljubavna scena*²⁴ premda je riječ o sceni u spavaćoj sobi u kojoj su muškarac u gaćicama i žena u spavaćici, dok za *Rebecca* piše da je *naime satira na današnji tehnicirani svijet*, o *Tutorici* da je *Bilo črnog humora kot i sarkazma*, *Dvojiščina* je pak *prez sumnje dobro skomponiran igrokaz, jedan od detalja ovoga igrokaza je slapstick, dakle grotesno-komični gag dvih šah-igračev na prednjem dijelu pozornice i dvih žen u pozadini na kanapeu* itd.

Dramsko stvaralaštvo Ane Šoretić bilo je izloženo i prosudbi pripadnika tada mlade generacije gradišćanskohrvatskih novinara koji pišu o pučkoj sceni, a koji odstupaju od poznatog stereotipa. Agnija Schuster u osvrtu na komad *Vitezi* u svibanjskom broju "Hrvatskih novina" od 1988. godine piše da je *jezik bio pretežak, ljudi nisu više put razumili šale koje im je Ana Šoretić možda – premudro – predstavila* te nastavlja: *Drama nije prepuna jednostavnih dijaloga, već su to logičke replike, a mi se u svakodnevnom govoru ne koristimo kompleksnim jezikom. Ana Šoretić je djelomično promašila jer publika nije mogla predjelat tešku komunikaciju. U nastojanju da bude poučna, otišla je predaleko te će morati staviti ljestvicu niže da bi publika mogla shvatiti njezine komade*.

Međutim, ukoliko je riječ o izvornim pučkim komadima utemeljenim na životu gradišćanskih Hrvata u Austriji (*Gladni*, *Dvojiščina*, *Bosanac*, *Stari vuk* i druge) u kojima autorica problematizira aktualna pitanja suvremenog društva u gradišćanskohrvatskoj zajednici te se okreće k socijalnoj kritici društva, ocjenjivači su jedinstveni. Tako je komad *Gladni* 1990.

²¹ "Hrvatske novine", 10, Željezno, 1985, str. 8.

²² "Hrvatske novine", 17, Željezno, 1987.

²³ Ana Šoretić, *Puna zdjela*. Monografija cogrštofske kazališne grupe, Željezno 2007, str. 61.

²⁴ "Hrvatske novine", 17, Željezno, 1988.

godine osvojio prvo mjesto na godišnjem natjecanju za najbolju predstavu izvedenu na gradišćanskohrvatskim pozornicama. Odluku o dodjeli nagrade ovom komadu obrazložio je Nikola Benčić: *Prvo mjesto dobila je igra Gladni u koj su Cogrštofci prikazali današnje probleme bogatstva, predrasudov, klandranja, nepovjerenja i iskanja zadovoljstva i smisla. U igri se dobije spoznanje, da nije bogatstvo sve, nije karijera vrhunac, nego ljudska ljubav, blizina, društvo i razumijevanje jednoga s drugim. Sjajno su postavili tu tematiku na pozornicu.*²⁵

Vrlo pohvalne kritike komad je dobio u austrijskom tisku pa bečki "Burgenländische Freiheit" u broju od 2. svibnja 1990. donosi kritiku Franza Probstsa: *.../ Anna Schoretits je jedna od prvih, koja je sa svojim komadima stješnjenost i prodrila do novih nadregionalnih dimenzija .../*. I komadom *Stari vuk* autorica se približila socijalnoj kritici u pučkom dramskom komadu aktualizirajući u njemu problem treće životne dobi i to, mišljenja je Ivan Rotter, uspješno, istovremeno na *duhovit i ozbiljan način*.²⁶

Dakle, posljednjih se godina, uz Petra Tyrana, koji piše o gradišćanskohrvatskom kazalištu na prostoru austrijskog Gradišća i Timeu Horvat, koja izvještava, tipiziranim pohvalnim tekstovima, o kazališnim događanjima na prostoru mađarskog Gradišća, sporadično javlja tek nekoliko autora koji pišu članke o kazalištu (Ivan Rotter, Gabriela Zarits, Ana Maria Szuscich). Kritika je, čini se, ostala, složila bih se s tvrdnjom Nikole Benčića, *svejedno u kakvoj formi – do danas nezahvalan posao, a u osnovi Gradišćanski Hrvati nemaju pravoga smisla za kritiku.*²⁷

Da zaključim, od mnoštva istraženih novinskih napisa tek je nekoliko uspješnijih pokušaja kritičkog sagledavanja pučkog kazališta Hrvata u Gradišću. Pojam kazališna kritika izjednačen je na ovom prostoru s romantičarsko-glorificirajućim napisima kojima je zadatak analizirati učinak kazališnog produkta s aspekta njegovog značenja u kontekstu potvrde nacionalnog identiteta; hvalospjevi su poticaj dramskim piscima na stvaranje, a gledateljima na prihvaćanje gradišćanskohrvatskoga pučkoga dramskog produkta. Izostankom književne kritike pučkih komada uz prisutnost osvrta na scenska ostvarenja, a koji se ne mogu definirati kazališnim kritikama, stvoren je specifičan tekstualni izričaj, model gradišćanskohrvatske kritike, koji ponajbolje ilustriraju riječi Nikole Benčića: *.../ ona ima korijene i uzroke u domaćoj društvenoj strukturi koja tako brani svoje – zlatno tele – , zapravo glumce i prikazatelje kulturnog života u nerazvijenoj kulturi kritike. Ona (kritika, opaska A. T.) funkcionira samo usmeno i indirektno, djeluje samo u prispodobi i prilagodjavanju u nekih grupa.*²⁸

²⁵ "Hrvatske novine", Željezno, od 1. svibnja 1990.

²⁶ "Hrvatske novine", 16, Željezno, 1996, str. 11.

²⁷ Nikola Benčić, *Gradišćanskohrvatsko narodno kazališće / Das burgenländisch kroatische Theaterwesen*, Željezno / Eisenstadt, 1998, str. 56.

²⁸ Napomena 27, str. 52.

LITERATURA

Nikola Benčić, *Gradišćanskohrvatsko narodno kazališće / Das burgenländisch kroatische Theaterwesen*. Narodna visoka škola Gradišćanskih Hrvatov, Željezno / Eisenstadt 1998.

Nikola Benčić, *Gradišćanskohrvatsko narodno kazališće (A gradistyei horvátok Népszínháza)*. U: Nemzetközi Szlavisztikai Napok VI, Szombathely 1974. Str. 163-167.

U radu su korišteni brojevi glasila za Hrvate u Gradišću (glasilo za Hrvate u austrijskom Gradišću mijenjalo je naziv tijekom izlazenja pa tako: "Naše Novine", "Naš tajednik", "Hrvatske Novine", "Hrvatske novine").

"Naše Novine", Željezno, brojevi od 1910. do 1922.

"Naš tajednik", Željezno, brojevi od 1948. do 1963.

"Hrvatske Novine", Željezno, brojevi od 1923. do 1947.

"Hrvatske novine", Željezno, brojevi od 1963. do 2000.

"Glas", Beč, brojevi od 1959. do 1962.

"Hrvatski glasnik", Pečuh, brojevi od 1965 do 2010.

"Kalendar Gradišće", Željezno, godišta od 1947. do 2009.

"Kalendari", Budimpešta, godišta od 1924. do 2010.

"Panonski ljetopis", Pinkovac, godišta od 1086. do 2009.



PRILOZI



KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2010.

Pri samom kraju *Kronologije Krležinih dana u Osijeku* u posljednjem, devetnaestom zborniku Krležinih dana, tiskanom 2010. stoje, za mnoge neprimjetne i malovažne, ali za ovu kazališno-teatrološku manifestaciju i njezino pridržavanje već usvojenih normi ustrojstva i djelovanja, dvije neuobičajene rečenice kolateralnog sadržaja: *Trodnevni znanstveni skup dvadesetih Krležinih dana u Osijeku* Hrvatska drama i kazalište i društvo završen je u četvrtak, 10. prosinca 2009. *Budući da Odbor Krležinih dana nije mogao, zbog bolesti i obveza svojih članova, održati sastanak u punovažnom sastavu, odluka o krovnoj temi znanstvenog skupa u 2010. nije donesena.*

U međuvremenu, od toga neupriličenog sastanka Odbora Krležinih dana pa do sazivanja i održavanja sljedećeg 17. veljače 2010. u Zagrebu, 23. siječnja umire član Odbora od njegova osnutka i redoviti sudionik znanstvenih skupova Krležinih dana akademik Nikola Batušić, nenadmašni kazališni i svestrani dramski povjesničar, teatrolog europske razine, kritičar, leksikograf i profinjeni memoarist.

Posve je shvatljivo stoga da na već spomenutom sastanku Odbora Krležinih dana u Osijeku njegov predsjednik, dr. sc. Branko Hećimović predlaže da krovna tema predstojećega znanstvenog skupa bude *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* i da skup bude posvećen Nikoli Batušiću.

Razloga za izbor krovne teme o ljudima koji su u neposrednom vremenskom suživotu s aktualnim kazalištem i dramskom književnošću ili posredno, istražujući njihovu povijest, evoluciju i značenje, svojom pisanom riječju postali i sami dio nacionalne kazališne kulture i njezina, iako nerijetko nemarom, ignorancijom i zaboravom izbljediteljna sastavnica, ima svakako mnogo. Osim nastojanja da se oda priznanje tim ljudima i valorizira te usustavi njihov rad, tu je napokon i težnja da se uspostavi i svijest o kritičkom, povijesnom i teorijskom svjedočenju i istraživanju o hrvatskom kazalištu i drami, koje dovodi do današnjega oficijelnog priznanja teatrologije i dramatologije kao grane u polju znanosti o umjetnosti unutar znanstvenog područja humanističkih znanosti. Istodobno ova retrospektiva ima i cilj da podsjećajući na izvore, tradiciju i rezultate brojnih autora različitih spoznajnih i interesnih razina, kao i niza generacija, obuzetih nacionalnim kazalištem i dramskom riječju, ukaže i na uvjete djelovanja suvremenih teatrologa i dramatologa suočenih s činjenicom da u Hrvatskoj još ne postoje znanstveno registrirana teatrološka i dramatološka izdanja neophodna za osobno profesionalno, ali i gransko napredovanje.

Susljedno zaključcima Odbora Krležinih dana njegov predsjednik upućuje pozive za sudjelovanje na znanstvenom skupu *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* na adrese osamdesetak potencijalnih sudionika skupa, koje je prethodno, na temelju njihove dosadašnje suradnje s Krležinim danima, te profesionalne usmjerenosti, znanstvenih, kritičkih ili umjetničkih rezultata i interesa, izabrao Odbor. U tom pozivu Hećimović doslovno piše između ostalog da je u skladu s odlukom Odbora sastavio... *popis osoba posredno apostrofiranih izabranom krovnom temom znanstvenog skupa, kojima je rad životno, starosno ili zdravstveno završen i nije dosad adekvatno istražen, te o kojima bi valjalo referirati. No osim o povjesničarima hrvatske drame i kazališta, kao i o teatrolozima (Nikola Batušić, Slavko Batušić, Nikola Bonifačić Rožin, Bogdan Buljan, Pavao Cindrić, Frano Čale, Milan Čečuk, Mirko Deanović, Vladoje Dukat, Krešimir Filić, Kamilo Firingier, Ivan Flod, Cvito Fisković, Antonija Kassovitz-Cvijić, Vladimir Gudel, Nikica Kolumbić, Josip Kulundžić, Josip Lešić, Marijan Matković, Borislav Mrkšić, Dragan Mucić, Milan Ogrizović, Dušan Moravec, Miroslav Pantić, Armin Pavić, Hubert Pettan, Wilfried Potthoff, Jakša Ravlić (disertacija), Drago Rubin, Nikola Simeonović Milan, Olga Šojat, Fabijan Šovagović, Đuro Šurmin, Franjo Švelec, Miroslav Vanino, Hinko Vinković, Frank Wollman, Mirko Žeželj), te o kazališnim kritičarima (Zvonimir Berković, Petar Brečić, Ćiro Čičin Šain, Ćiro Čulić, Milivoj Dežman Ivanov, Ernest Dirnbach, Želimir Falout, Nikolaj Fedorov, Dalibor Foretić, Miljenko Foretić, Fran Galović, Josip Horvat, Janko Ibler Desiderius, Vladimir Kovačić, Krešimir Kovačević, Anatolij Kudrjavcev, Božo Kukolja, Branimir Livadić, Vlado Mađarević, Rudolf Maixner, Andrija Milčinović, Zvonimir Milković, Stjepan Parmačević, Đuro Rošić, Miljenko Smoje, Augustin Stipčević, Davor Šošić, Milivoj Šrepel, Stanko Tomašić, Nenad Turkalj, Vitomir Ujčić, Zvonimir Vukelić), koje sam poimence naveo, moguće je prijaviti i priopćenja na druge srodne teme, pa tako o Milanu Ogrizoviću, Marijanu Matkoviću ili Nikoli Batušiću kao kazališnim kritičarima, ili pak o autorima kazališnih kritika na njemačkom jeziku u Zagrebu ili Osijeku, polemici Dežman Ivanova i Andrića itd.*

Želeći da znanstveni skup i zbornik na usvojenu krovnu tematiku optimalno udovolje zamišljenoj namjeni, molimo Vas da ne prijavljujete teme o kojima ste već pisali ili su već obrađene u toj mjeri da je upitno što se relevantno može nadodati (Nikola Andrić, Julije Benešić, Franjo Fancev, Marko Fotez, Albert Haller, Ivo Hergešić, Vatroslav Jagić, Slavko Ježić, Mihovil Kombo, Šime Ljubić, Tomo Matić, Vladimir Mažuranić, Stjepan Miletić, Vojmil Rabadan, Milan Rešetar, Branko Vodnik), odnosno da se uvažava kriterij vremenskoga kazališnog, kazališnopolitičkog, teatrološkog i kritičarskog konteksta i da se biografski podaci o opserviranom povjesničaru hrvatske drame ili kazališta, teatrologu i kritičaru, kao i druga faktografska aparatura, svede na minimum i komentira u fusnotama.

Crna godina za Odbor Krležinih dana, ali i za nacionalno kazalište i kulturu neumitno se, međutim, nastavlja. 15. travnja umire najplodonosniji hrvatski književni kritičar i istraživač u posljednjih pedeset godina, naš književni Megre, kako je svojedobno nazvan, polemičar i antologičar Branimir Donat, a 27. kolovoza i Zvonimir Ivković, dugogodišnji intendant osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i jedan od utemeljitelja Krležinih dana u Osijeku, koji se poslije dugotrajnog odsustva prije dvije godine ponovno vratio u Odbor i već 2009. organizirao održavanje jedne sesije Krležinih dana u pečuškom Hrvatskom kazalištu.

21. Krležini dani u Osijeku održani su od 6. do 9. prosinca 2010. A započeli su u predvečerje prvog dana njihova odvijanja u svečanom foyeru osječkog teatra predstavljanjem redigirane doktorske radnje nekadašnjeg profesora Pedagoškog fakulteta Dragana Mucića (1932-

1992) o osnutku i djelovanju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku od 1907. do 1941, koju je autor obranio 1970. Mucićevu monografiju je sada, četrdeset godina nakon njezina nastanka, priredila za tisak prof. dr. sc. Sanja Nikčević. Predstavljajući knjige Dragana Mucića, koji je priopćenjima *Miroslav Krleža i osječko kazalište* i *Dosadašnje istraživanje osječkoga kazališnog života*, objavljenim u zborniku *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991, Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća hrvatske teatrologije*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek–Zagreb 1992, sudjelovao na prva dva znanstvena skupa, prethodila je solo izvedba jedne arije iz Zajčeva *Nikole Šubića Zrinskog* Roberta Adamčeka uz glasovirsku pratnju Damira Šenka. Osim Sanje Nikčević o Muciću i njegovoj raskošno opremljenoj monografiji govorili su još i prof. dr. sc. Stanislav Marijanović i Mucićeva kći Dubravka Smajić.

Na programu, ispunjenom popratnim manifestacijama kao ni jedni Krležini dani do sada, slijedi odmah potom otvaranje izložbe *Kazališne cedulje HNK-a, Zagreb 1870–1895* temeljene na istoimenom projektu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. O izložbi, postavljenoj u prizemnom foyeru osječkog teatra, govore intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Božidar Šnajder i njezina autorica Ozana Iveković.

Izvedbom dramskog ansambla osječkog kazališta drame *Paralelni svjetovi* Mire Gavrana u režiji Roberta Raponje započinje istog dana, navečer, i četverodnevna kazališna smotra.

Znanstveni skup *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* održan u spomen Nikoli Batušiću, zakazan je za 9'30 sati 7. prosinca, kada su se u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta, kao i svih proteklih godina Krležinih dana, osim referenata, uzvanika, gostiju, fakultetskih nastavnika i kazališnih umjetnika okupili i brojni studenti ostvarujući svojom nazočnošću dodatno značenje i smisao skupa.

Prije početka radnog dijela znanstvenog skupa njegove sudionike i organizatore, kao i sve prisutne, pozdravili su u ime Ministarstva kulture, Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Društva hrvatskih književnika te domaćina Filozofskog fakulteta, Osijek i Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Dubravka Nemeč, akademik Ante Stamač, prof. dr. sc. Boris Senker, prof. dr. sc. Loredana Farkaš i Božidar Šnajder, a minutom šutnje odana je počast preminulim članovima Odbora Krležinih dana Nikoli Batušiću, Branimiru Donatu i Zvonimiru Ivkoviću.

Prvo priopćenje u radnom dijelu znanstvenog skupa bijaše priopćenje Borisa Senkera *Književnost kao značaj*, kojim se nastavilo autoreferencijalno predstavljanje hrvatskih dramatičara započeto još 1992, kad na trećem znanstvenom skupu Krležinih dana *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest* sudjeluje Ivan Supek govoreći o povijesti u svojim dramama i romanima, ali i Boris Senker s referatom *Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest*. Od tada pa do 2000. autoreferencijalnim izlaganjima istupaju još Ivan Bakmaz i Ivo Brešan, kojima se uvjetno može u ovom sumariju pridružiti i Pavao Pavličić svojim podsjećanjem na vukovarsko kazalište. Posljednje godine 20. stoljeća sudionik znanstvenog skupa je Fadil Hadžić, koji se u svojem izlaganju usredotočuje na komediju kao žanr te na velike komediografe potiskujući pritom sebe kao dramskog autora, a zatim, redovito, iz godine u godinu, o svojem dramskom stvaranju govore sljedeći pisci: Luko Paljetak, Pero Budak, Dubravko Jelačić Bužimski, Čedo Prica, Feđa Šehović, Nedjeljko Fabio, Miro Gavran, Slobodan Šnajder i Mate Matišić.

Prema programu znanstvenog skupa *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* osim Borisa Senkera bilo je najavljeno još trideset i troje referenata. No

petero ih je izostalo, te je prema tiskanom redoslijedu, neovisno o stanovitim promjenama u iznošenju priopćenja, referate podnijelo još dvadeset i osmero: Željko Uvanović, Zlata Šundalić, Lucija Ljubić, Antonija Bogner-Šaban, Marijan Varjačić, Sanja Majer-Bobetko, Maja Đurinović, Alen Biskupović, Ivan Bošković, Jelena Lužina, Vlatko Perković, Dalibor Paulik, Petar Selem, Branko Hećimović, Dubravka Brunčić, Katarina Žeravica, Kristina Peternai Andrić, Dubravka Crnojević-Carić, Helena Peričić, Hrvojka Mihanović-Salopek, Divna Mrdeža Antonina, Branka Brlečić-Vujić, Antun Petrušić, Stanislav Marijanović / Tihomir Živić, Mira Muhoberac i Ozana Iveković.

Izbor krovne tematike unaprijed je donekle ograničio broj sudionika iz inozemstva te je na znanstvenom skupu sudjelovala samo jedna referentica iz Makedonije.

Po već tradicionalnom protokolu Krležinih dana poslije prvog zasjedanja znanstvenog skupa njegovi sudionici, književnici, književni znanstvenici, teatrolozi i muzikolozi te kritičari i kazališni umjetnici, kao i osječki teatarski djelatnici, studenti i medijski izvjestitelji, okupili su se u Parku kralja Petra Krešimira IV. gdje je položen vijenac pred spomenik Miroslava Krleže, a u prigodnom slovu intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Božidar Šnajder obnovio je sjećanja o višestrukoj vezi Krleže i Osijeka. U počast Krleže izveden je zatim i recital iz njegovih djela, koji je sa studentima Glume i lutkarstva osječke Umjetničke akademije pripremio Robert Raponja.

Sadržajno obilat program nastavljen je u predvečerje u foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta na prvom katu predstavljanjem još neobjavljenog zbornika u spomen Nikoli Batušiću. Zbornik, znakovito naslovljen sintagmatskom karakterizacijom Batušićeva djelovanja i djela *Trajnost čina*, predočio je riječju i video projekcijama jedan od troje njegovih urednika – Boris Senker.

Na repertoaru pak kazališne smotre istog dana navečer dvije su izvedbe. Prvo, osječko Hrvatsko narodno kazalište izvodi predstavu *Lipa si, Teno*, nastalu prema motivima pripovijetke Josipa Kozarca *Tena* u adaptaciji Sandre Lončarić i Ivane Šojat-Kučić, a potom studenti osječke Umjetničke akademije predočuju scenski tekst Borisa Senkera *T.O.P. – tečaj odvikavanja od pušenja*.

Analitičko podsjećanje na kazališne kritičare, kroničare i povjesničare Splita, Pule, Rijeke i Osijeka, kao i sudjelovanje čak tri mlade referentice iz grada domaćina Krležinih dana obilježili su drugu sesiju znanstvenog skupa, koja je kao i prva održana u nazočnosti brojnih studenata.

Nakon završene druge sesije gostoljubivi organizatori iz Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku povelili su sve njezine sudionike, kao i goste i medijske predstavnike, na kolinje u obližnje Bilje, kako bi ih upoznali sa seoskim domaćinstvom Lacković te počastili slavonskim gurmanskim specijalitetima.

Navečer trećeg dana kazališne smotre dramski ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba izveo je Kušanovog *Čarugu*. Bilo je to, nažalost, i jedino gostovanje koje su na smotri Krležinih dana 2010. mogli vidjeti osječki kazališni gledatelji.

Posljednjim zasjedanjem znanstvenog skupa 9. prosinca dominiralo je pet priopćenja posvećenih Nikoli Batušiću, a uz tri preostala podnesena su i dva o Branimiru Donatu.

U pauzi, poslije prvog dijela sesije, upriličen je, po već staroj uhodanoj praksi, sastanak Odbora Krležinih dana u Osijeku na kojem su ukratko rezimirani rezultati i spoznaje dvadeset i prvih Krležinih dana u Osijeku te je na temelju njih jednoglasno zaključeno da postoje neupitni poticaji i mogućnosti te opravdani razlozi u načetnoj problematici da krovna tematika znanstvenog skupa u 2011. bude još jednom *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*.

U predvečerje, svečani foyer Hrvatskoga narodnog kazališta ponovno postaje mjesto predstavljanja novih izdanja – hrvatskog i makedonskog izdanja knjige eseja i članaka *Identitet, tekst i nacija*, sveučilišnog profesora i političara dr. sc. Zlatka Kramarića. Predstavljajući je Kristina Peternai-Andrić naglasila je da ona *problematizira identitet, koji je posljednjih nekoliko desetljeća u humanističkim znanostima veliki trend, koji ni danas ne jenjava. Identitet, s kojim se svaki dan susrećemo, shvaća se kao fluidna kategorija podložna promjeni. Prema današnjim teorijskim i praktičnim spoznajama, nema fiksnog, stalnog, nepromjenjivog identiteta.*

Krležini dani u Osijeku 2010. završavaju petom predstavom kazališne smotre, a trećom u izvođenju osječkog kazališta – *Ledom* Miroslava Krleže u režiji Ivana Lea Leme.

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2010.

Po običaju prethodnih godina, znanstveni je skup u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku, održane od 6. do 9. prosinca 2010, bio popraćen predstavama odigranim na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta. Redom su prikazane sljedeće predstave: Miro Gavran *Paralelni svjetovi*, Josip Kozarac, Sandra Lončarić-Tankosić, Ivana Šojat-Kučić *Lipa si*, Teno, Boris Senker *T. O. P. – Tečaj odvikavanja od pušenja*, Ivan Kušan *Čaruga*. Uprizorili su ih Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Umjetnička akademija Osijek i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Predstave prikazane tijekom Krležinih dana u Osijeku obrađene su prema ustaljenim načelima prijašnjih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Sklad. – skladatelj. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Lik. oblikovanje – likovno oblikovanje. Gl. – glazba. Gl. suradnik – glazbeni suradnik. Obl. svjetla – oblikovanje svjetla. Sc. pokret – scenski pokret. Kor. – koreograf. Surad. – suradnik. Jez. savjetnik – jezični savjetnik. Korep. – korepetitor.

Gavran, Miro: PARALELNI SVJETOVI. Drama u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Robert Raponja. Sc. i kost. Jasmina Pacek. Gl. Branko Kostelnik. Sc. pokret Maja Đurinović.

Izvođači: *Adam* – Vjekoslav Janković. *Suzana* – Nela Kocsis. *Vera* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Petar* – Aleksandar Bogdanović. *Marta* – Anita Schmidt. *Klara* – Katarina Baban. *Ana* – Mira Perić Kraljik. *Lada* – Tatjana Bertok-Zupković. *Liječnica* – Radoslava Mrkšić. *Medicinska sestra* – Ljiljana Krička. *Medicinski brat 1.* – Nenad Pavlović. *Medicinski brat 2.* – Edi Čalić. *Robert* – Davor Panić. *Tom* – Peđa Gvozdić. *Marko* – Mario Rade. *Ante* – Luka Juričić. *Konobar* – Ivan Čačić. *Mislav* – Aljoša Čepl. *Lovro* – Domagoj Mrkonjić. *Pljačkaši* – Nenad Pavlović, Edi Čalić, Giulio Settimo, Peđa Gvozdić, Ivan Čačić. *Pacijenti* – Aljoša Čepl, Domagoj Mrkonjić, Luka Juričić, Tatjana Bertok-Zupković, Katarina Baban, Giulio Settimo, Peđa Gvozdić, Ivan Čačić.

06. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miro Gavran, *Paralelni svjetovi*. Scena iz predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miro Gavran, *Paralelni svjetovi*. Petar – Aleksandar Bogdanović i Vera – Sandra Lončarić-Tankosić. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

LIPA SI, TENO. Glazbena ispodijest. Po motivima pripovijetke TENA Josipa Kozarca.

Red. Robert Raponja. Dram. Ivana Šojat-Kučić. Sc. i kost. Jasmina Patek. Kor. Rajko Pavlić. Gl. suradnik Slaven Batorek. Jez. savjetnica Ana Cvenić.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Izvođači: *Tena* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Jaroslav* – Vjekoslav Janković.

07. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Glazbena pratnja: Tamburaški sastav Slavonske strune.



Lipa se, Teno. Scena iz predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Lipa si, Teno. Tena – Sandra Lončarić-Tankosić. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Senker, Boris: T. O. P. — TEČAJ ODVIKAVANJA OD PUŠENJA. Cabaret.

Umjetnička akademija Osijek i Grad Požega.

Red. Robert Raponja. Sc. pokret Maja Đurinović. Gl. Arinka Šegando. Lik. oblikovanje Jasmina Pacek.

Izvođači: Majkl Mikolić, Selena Andrić, Franjo Tončinić, Aljoša Čepl, Katarina Baban, Nenad Pavlović, Petra Blašković, Sanja Drakulić.

07. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Boris Senker, T. O. P. – *Tečaj odvikavanja od pušenja*. Scena iz predstave. Umjetnička akademija, Osijek i Grad Požega.

Kušan, Ivan: ČARUGA. Teška, ali vjerodostojna tragedija gospodina Jurja Ardonjaka iz Feričanaca u Slavoniji koji je umoren u najneobičnijim okolnostima poradi ljubavi nevjerne mu i bludne supruge što ju je osjećala prema mjerniku Borisu Možboltu, te posredno unajmila lupeškog harambašu Jovu Stanisavljevića zvanog Čaruga, da ga ukine sa života; u kojoj se vidi neizmjerena zloća dotične i mnogih drugih, sljepilo pohlepe, pohote i ostalih poroka, kao i sramotan kraj gotovo svih zlikovaca.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Red. Joško Juvančić. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Doris Kristić. Sklad. Ozren Depolo. Obl. svjetla Josip Levačić. Kor. Zagorka Živković. Surad. kostimografkinje Đurđa Janeš. Surad. redatelja i jez. savjetnik Dušan Gojić. Asis. redatelja Maja Filičić Ivezic. Asis. scenografa Davor Prah.

Izvođači: *Juraj Ardonjak* – Danko Ljuština. *Ankica* – Vlasta Ramljak. *Boris Možbolt* – Goran Grgić. *Tonka* – Ana Begić. *Miroslav Frankić* – Žarko Potočnjak. *Josip Zeljić* – Dušan Gojić. *Jovo Stanisavljević Čaruga* – Milan Pleština. *Nikola Giljetić* – Ivan Brkić. *Adam Žazić* – Dušan Bućan. *Žandari* – Matija Iveković, Hrvoje Kahlina, Tomislav Palinić. *Konobar* – Josip Filipović. *Glas Sarosa Lajosa* – Vlatko Dulić.

08. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Ivan Kušan, *Čaruga. Jovo Stanisavljević* – Milan Pleština. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.



Ivan Kušan, *Čaruga*. Scena iz predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.



Ivan Kušan, *Čaruga*. Juraj Ardonjak – Danko Ljuština. Ankica – Vlasta Ramljak. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Krleža, Miroslav: LEDA. Komedija jedne karnevalske noći.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Ivan Leo Lemo. Sc. Vesna Režić. Kost. Mirjana Zagorec. Gl. Zvonimir Dusper. Video suradnik Dejan Flajšman. Asis. redatelja Mira Perić Kraljik. Surad. za scenski pokret Zrinka Stilinović. Obl. svjetla Josip Ružička. Korep. Damir Šenk.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban* – Aleksandar Bogdanović. *Klanfar* – Velimir Čokljat. *Melita* – Nela Kocsis. *Aurel* – Miroslav Čabraja. *Klara* – Tatjana Bertok-Zupković. *Gospodin* – Davor Panić. *Bobočka* – Jasna Odorčić. *Prva noćna dama* – Mira Perić Kraljik. *Noćne dame* – Ljiljana Krička Mitrović, Ivana Gudelj, Justina Vojaković-Fingler. *Transvetiti (noćne dame)* – Aljoša Čepl, Mislav Stanojević. *Fanny* – Ivana Soldo.

09. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miroslav Krleža, *Leda*. Scena iz predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miroslav Krleža, *Leda*. Vitez *Oliver Urban* – Aleksandar Bogdanović. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

GOVOR PRED KRLEŽINIM SPOMENIKOM

Monumentalni spomenik Miroslavu Krleži akademske kiparice Marije Ujević-Galetović zapravo je ugaoni kamen institucije u koju su Krležini dani tijekom vremena izrasli. Spomenik i Krležini dani trajno su i neraskidivo povezani baš kao i Krleža i Osijek. Upravo zato se svake godine, kada se odvijaju Krležini dani okupljamo pred ovim spomenikom da posvjedočimo trajnom i neraskidivom odnosu Osijeka i Krleže. Jer upravo je u našem gradu veliki bard hrvatske književnosti 1928, na glasovitom predavanju komentirao zaokret u svom dramskom stvaranju i početak novog doba koje će obilježiti upravo njegovo dramsko stvaralaštvo.

Inicijativa za podizanje spomenika pokrenuta je 1982, kada je izrada povjerena akademskoj kiparici Mariji Ujević-Galetović. Pet godina kasnije, 1987, igrom sudbine ili nekom tajnom povijesnom metrikom, pedeset godina nakon praizvedbe Krležine drame *U logoru* na osječkim daskama koje život znače, monumentalni, 220 centimetara visoki Krleža postavljen je ovdje uz ružičnjak, u tadašnjem Parku Moše Pijade, 17. lipnja 1987.

Premda su iste godine korijen počeli puštati i Krležini dani osmišljeni kao kazališno-teatrološka manifestacija, istinski su zaživjeli tek 1990.

Od kada su ga smjestili u parku, koji se ispred barokne Tvrde prostire poput rašireni dlana, Krleža kao da stoji u vremeplovu koji putuje, koji donosi i odnosi stvari, mijenja im imena. Prošao je i rat u kojemu je Krleža ostao neokrznut, pala je velika krvava ideologija, no on je ostao stajati. I ružičnjak je jedno vrijeme venuo zaboravljen. I park je promijenio ime. Krleža sada stoji u Perivoju kralja Držislava. Broji golubove. I prosinačka jutra. Već 21. Krležine dane u nizu. Vrijeme leti. Sve prolazi. Samo Osijek ostaje. Krleža i Osijek usprkos svemu. Na sreću!

NAPOMENE

O trideset i četiri prijavljena priopćenja za znanstveni skup *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* na trodnevnom skupu ih je podneseno dvadeset i devet, a za zbornik ih je predano trideset, koja su u njemu i tiskana.

Redosljed priopćenja u zborniku istovjetan je s redosljedom utvrđenim programom znanstvenog skupa koji se temeljio na kronološkom slijedu istraživane tematike.

Dosljedno usvojenim i sprovedenim načelima u priređivanju prethodnih zbornika, navedenim i u dostavljenim *Uputama suradnicima* prije znanstvenog skupa, i u ovom je maksimalno poštovana integralnost autorskih priloga. Redaktura i lektura ograničene su uglavnom na grafičko i likovno ujednačavanje, posebice, kad je to bilo moguće, bibliografskih jedinica, jer su pri njihovom pisanju korišteni različiti načini, što je tolerirano, i pisma, te na usuglašavanje primjenjivanih pravopisnih konvencija, kao i na najnužnije intervencije, koje nisu zadirale u leksik i morfologiju te osobni izraz autora.

Kako bi se unatoč nedostatnom novčanom iznosu održao kontinuitet redovitog objavljivanja zbornika, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta prenamijenio je za izdavanje ovog zbornika donaciju operne pjevačice i docentice na Muzičkoj akademiji Južne Afrike u Johannesburgu, Inke Polić (Zagreb, 28. rujna 1925), koju je čuvao za tiskanje četvrte knjige Repertoara hrvatskih kazališta.

Zahvaljujući se ovom prigodom još jedanput gospođi Inki Polić na njezinoj donaciji, zahvaljujemo joj se istodobno i ponovno što je Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta povjerala i bogatu dokumentaciju o svojem životu i umjetničkom radu.

B. H.

KAZALO IMENA

- Ačimović, Anda 125
Adamček, Robert 337
Adamov (Adamian), Arthur 221
Adorno, Theodor Wiesengrund 101, 106
Afrić, Vjekoslav 138
Agbaba, Zvonimir 180
Alavanja, Milan 48
Albee, Edward Franklin 306
Aleksandar Makednostki 26
Alfirević, Frano 184
Altesti, Ivan Ksaver 250
Améry, Jean (pravo ime Hanns Chaim Mayer) 9,
10
Andreis, Josip 95, 106, 168
Andrejev, Leonid 120
Andrić, Ivo 201
Andrić, Josip 104
Andrić, Nikola 78, 79, 211, 255, 336
Andrić, Selena 345
Androić, Vladimir 202
Antica, Džanluka 36
Anton, Vaclav, ml. 177
Anzulović, Branimir 27, 29
Appollinaire, Guillaume 227, 228, 231, 233
Appendini, Francesco Maria 238
Appia, Adolphe 264, 276, 277
Aralica, Ivan 194
Aretino, Pietro 25
Aristotel 85
Artaud, Antonin 214
Arteaga, Stefano 239
Atijas, Jakov 123, 130
Bab, Julius 291
Baban, Katarina 341, 345
Babić, Ljubo 84, 258, 259, 263, 264, 265, 276,
277
Babić, Nada 139, 140
Babić, Stjepan 27, 29
Bach, Johann Sebastian 169
Bach, Josip 78, 80, 269, 294, 295
Bačić, Radoslav 211
Bačić-Karković, Danijela 296
Badalić, Hugo 171, 174, 281, 289
Badalić, Ivo 137, 142, 143
Badalić, Josip 82
Badun, Dražen 197
Bahr, Hermann 70
Bahtin, Mihail 217
Bakmaz, Ivan 316, 337
Balkanska, Mimi 129
Balog, Ivan 185, 189, 190, 191, 199, 200
Balota, Mate 14
Ban, Matija 288, 289
Banček, Saša 190
Barac, Antun 206, 213
Baranović, Krešimir 96, 269, 272
Baratov, Leonid 118, 127
Barbara Celjska 10
Barbarić, Damir 91
Baričević, Adam Alojzije 60
Barković, Julka 325
Barlè, Janko 55
Barthes, Roland 184, 192
Bartulović, Niko 136

Bataille, Henry 140
 Bates Lord, Albert 25
 Batistić, Ivo 104
 Batorek, Slaven 343
 Batušić, Ema 281
 Batušić, Nikola 10, 32, 33, 34, 36, 38, 42, 43, 45,
 46, 52, 54, 63, 64, 65, 66, 77, 78, 79, 80, 82,
 84, 85, 86, 87, 92, 132, 166, 167, 177, 188,
 192, 194, 199, 202, 205, 225, 237, 243-247,
 250, 251, 252-257, 258-265, 266-286, 287-
 298, 300, 302, 310, 313, 321, 335, 336, 337,
 338
 Batušić, Slavko 23, 29, 62, 63, 79, 83, 195, 255,
 266, 302, 336
 Batušić, Yvonne 266
 Baty, Gaston 137, 164
 Bazala, Albert 85
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 15
 Beckett, Samuel 283
 Bedeković, Kazimir 64
 Bedenik, Tome 323, 324, 325
 Beethoven, Ludwig van 75, 107, 280, 283
 Begić, Ana 346
 Begović, Milan 72, 80, 97, 98, 100, 101, 102, 105,
 118, 128, 136, 228, 258, 259, 262, 263, 265,
 269, 295, 303, 305
 Behrens, Peter 276
 Bek, Viktor August 130
 Belić, Aleksandar 147
 Bellini, Vincenzo 177, 267
 Belostenec, Ivan 64
 Belović, Miroslav 314
 Benčić, Nikola 323, 324, 327, 330, 331
 Benčina, Josipa 118
 Benešić, Julije 78, 80, 83, 159, 194, 270, 336
 Benetović, Martin 37, 45
 Bergamo, Marija 94, 95, 106
 Bergson, Henri-Louis 216, 300
 Berić, Dušan 36
 Berković, Zvonimir 336
 Bernardić, Drago 266, 282
 Bersa, Blagoje 275
 Bersa, Vladimir 170
 Bertok-Zupković, Tatjana 341, 350
 Bertoša, Miroslav 151
 Besmertnova, Natalija 284
 Bibalo, Ivan 47
 Bibesco, Antoine 136
 Bilić, Anica 296
 Biluš, Dujam 304, 306
 Bilušić, Jasna 12
 Birnbaum, Henrik 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29
 Biskupović, Alen 114, 338
 Biškupić, Božo 293
 Bizet, Georges 259, 263, 265, 276
 Blasina, Antonia 34, 35, 36, 45, 52
 Blašković, Franci 14
 Blašković, Petra 345
 Blazović, Augustin 326, 327, 329
 Blažek, Pavle 193-204
 Blažević, Marin 296
 Blažina, Dalibor 296
 Boban, Božidar 12
 Boban, Ivica 306, 312, 319
 Bobinac, Marijan 21, 29, 296
 Bogdan, Zlata 47
 Bogdanović, Aleksandar 341, 342, 350, 351
 Bogdanović, Bogdan 304, 305, 306
 Bogišić, Rafo 53, 243
 Bogišić, Vlaho 28, 296
 Bogner, Ivo 202
 Bogner-Šaban, Antonija 78, 80, 118, 132, 136,
 137, 188, 189, 192, 199, 200, 202, 296, 315,
 321, 338, 341
 Bogojević, Ljiljana 14
 Bogović, F. 69, 77
 Bogović, Mirko 293
 Boić, Dražen 277
 Bojović, Zlata 36
 Boko, Jasen 46, 47, 48
 Boldrini, Federico 303
 Bonaći, Branko 305
 Bonifačić, Antun 230
 Boranić, Dragutin 123
 Borges, Jorge Luis 91
 Borodin, Aleksandr Porfirjevič 269
 Borštnik, Ignjat 10, 294, 313
 Borštnik, Sofija 10
 Bošković, Ana 305
 Bošković, Ivan 134, 338
 Botić, Luka 136
 Botić, Zdenko 47
 Bottaro, Wally 24
 Bourdet, Édouard 137, 138
 Brahm, Otto 83
 Brajković, Berislav 315
 Branković-Tanhofer, Ivica 122
 Brauneck, Manfred 202

- Brecht, Bertolt 221
 Brečić, Petar 309, 336
 Brešan, Ivo 234, 337
 Brešić, Vinko 183, 184, 192, 295, 296
 Brezovački, Tito (Tituš) 15, 252, 253, 254, 255, 256
 Brkić, Ivan 346
 Brlečić, Miljenko 12
 Brlek, Tomislav 26
 Brlenić-Vujić, Branka 202, 258, 264, 296, 338
 Brlić-Mažuranić, Ivana 199, 200
 Brook, Peter 145, 164
 Broz Tito, Josip 14
 Bruckner, Ferdinand 316
 Brunčić, Dubravka 183, 338
 Bubner, Rüdiger 85, 91, 92
 Büchner, Georg 283
 Bučan, Dušan 346
 Budak, Mile 11
 Budak, Pero 46, 337
 Budiša, Dražen 56
 Bukovac, Vlaho 71, 305
 Bukva, Asim 47
 Bulić, Frane 31, 267
 Bulić, Karlo 47
 Bulović, Mirko 186
 Buljan, Bogdan 336
 Bundić (Bonda), Luko 302, 303, 304, 305
 Bunić Sarov, Ivan 36
 Bunić Vučić, Ivan (Dživo) 241
 Buonarroti, Michelangelo 220
 Burić, Vesna *vidi* Firinger-Burić, Vesna
 Burke, Peter 210, 211, 212, 213
 Burnett, Frances Hodgson 139
 Busch, Wilhelm 127
 Buzančić, Boris 217
- Caballe, Montserrat 267
 Cacciaconte, Ascani 25
 Callas, Maria 267
 Cankar, Ivan 188, 191, 201
 Cappellari, Luigina 25
 Car Emin, Viktor 161, 303
 Car, Janko 273
 Car, Nikola 158
 Carić, Marin 254, 317
 Car-Miheć, Adriana 296, 326
 Carrey, Denis 307
 Cavour, Camillo Benso 120
- Cesarec, August 234
 Cesarić, Dobriša 127, 197
 Chaplin, Charlie 126
 Chéreau, Patrice 284
 Chytil, Velimir 315
 Cihlar Nehajev, Milutin 83, 84, 163, 234, 278
 Cihlar, Vatroslav 163
 Cilić, August 229
 Ciliga, Ante 230, 231, 235
 Cindrić, Pavao 63, 336
 Cipra, Milo 101, 106
 Ciprin, Vladimir 104, 111
 Ciulli, Roberto 314
 Claudel, Paul 269
 Cocha, Suzana 183, 184, 192
 Conrad, Waldemar 86
 Copeau, Jacques 164
 Corman, Avery 329
 Corvin, Michel 309
 Craig, Edward Gordon 78, 107, 153, 264, 276, 277
 Creizenach, Wilhelm 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 29
 Crijević, Marin 38
 Crijević, Serafin 237, 238
 Crnić, Mirjana 48
 Crnobori, Marija 112, 146, 147
 Crnojević-Carić, Dubravka 214, 338
 Cronia, Arturo 18, 19, 20, 24, 25, 27, 29, 241, 243
 Csernik, Attila 227
 Cunt, Ivan 158
 Cvenić, Ana 343
 Cvetnić, Sanja 65
 Cvitan, Grozdana 296
- Čabreja, Miroslav 350
 Čaćinović, Milan 115
 Čajkovski, Petar Iljič 269, 280
 Čaklec, Vilibald 201
 Čale Feldman, Lada 9, 25, 187, 189, 192, 296
 Čale Frano 32, 35, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 52, 299, 336
 Čale, Morana 296
 Čalić, Edi 341
 Čatalić, Mirko 47
 Čečuk, Milan 199, 336
 Čehov, Anton Pavlovič 78, 88, 157
 Čepi, Aljoša 341, 345, 350
 Čevapović, Grga 293
 Čičin-Šain, Ćiro 134-143, 336

- Čić, Emil 170
 Čokljat, Velimir 350
 Čorak Slavenska, Mia 111, 112, 113
 Čuić, Stjepan 194
 Čuk, Nikola 153
 Čulić, Ćiro 152-157, 336
 Čurčić, Vesna 199
- Ćaćić, Ivan 341
 Ćiril 19
 Ćopić, Branko 13
- Dacome, Jole 24
 Damasio, Antonio 214, 218
 Damjanović, Dragan 194
 Danilova, Aleksandra 111
 Dante Alighieri 229
 Dautbegović, Jozefina 236
 De Marinis, Marco 307
 De Negri, Ivan 177
 Dean, Winton 94, 106
 Deanović, Mirko 336
 Debevec, Ciril 280
 Deči, Josip 168
 Delak, Ferdo 201
 Delalle, Lasta 195
 Delbianco, Valnea 19, 23-24, 29
 Delorko, Ratimir 266
 Demeter, Dimitrija 137, 159, 169, 272, 273, 274, 286, 289, 293, 313
 Demokrit 87
 Depolo, Ozren 201, 277, 346
 Derenčin, Marijan 137
 Descartes, René 215
 Deskašev, Stevo 177
 Despot, Ilija 136
 Detoni Dujmić, Dunja 294
 Deutsch, Lea 139
 Dežman Ivanov, Milivoj 70, 77, 289, 336
 Dežman, Bianca 266
 Dežman, Ivan 171, 173
 Didring, Ernst 78, 80, 81, 82
 Dietrich, Margret 22
 Dimitrović Kotaranin, Spiro 288
 Dirnbach (r. Glatter), Hermina 116
 Dirnbach, Ernest 114, 116-125, 132, 183, 336
 Dirnbach, Moric 116
 Djagiļjev, Sergej Pavlovič 109, 276
 Djurić, Dubravka 232, 236
- Dobrić, Eliza 196
 Dobrić, Stjepan 129
 Dobrila, Juraj 149
 Dobronić, Antun 96, 97, 98, 104, 269
 Dobrosavljević, Dušan 47
 Dobrosavljević, Nevenka 47
 Dolce, Lodovico 25, 241, 242, 243
 Domac, Ivan 197
 Dometru, Klement 325
 Domjanić, Dragutin 112
 Donadini, Ulderiko 232, 233
 Donat, Branimir 69, 77, 113, 194, 219-224, 225-236, 297, 337, 338
 Donati, Ivan 64
 Donizetti, Gaetano 177
 Dorčić, Nataša 12
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 137, 138
 Došen, Vid 201
 Dotti, Ema 177
 Dragman, Ervina 46, 139, 140
 Dragošić, Higin 138, 288, 289
 Drakulić, Sanja 345
 Drašković, grofovi 57
 Drenovac, Đorđe 185, 189, 191, 194
 Drndarski, Giga *vidi* Gračan, Giga
 Držić, Marin 7, 8, 12, 13, 18-30, 32, 37, 39, 41, 47, 52, 53, 141, 185, 186, 191, 234, 242, 253, 271, 272, 290, 298, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 319
 Duda, Dean 296
 Dugan, Franjo 275
 Dujšin, Dubravko 137, 138, 139, 140, 143
 Dukat, Vladoje 336
 Dulić, Vlatko 346
 Duncan, Isadora 107, 108, 109, 112, 113
 Dundov, Milena 315
 Durbešić, Tomislav 232, 306
 Duse, Eleonora 83, 275
 Dusper, Zvonimir 350
 Dziuba, Jolanta 296
- Đurđević, Ignjat 36, 240, 241
 Đurinović, Maja 107, 338, 341, 345
- Eiffel, Gustave 230, 231
 Eisenhuth, Đuro (Gjuro) 170, 177
 Elegović, Mila 13
 Eliasberg, Alexander 23
 Elssler, Fanny 284

Emerson, Ralph Waldo 291
 Ereiz, Silvana 34, 37, 38, 39, 41, 45, 52
 Erlesbeck, Anka 169
 Erman, Ivo 147, 149
 Euripid 25
 Everding, August 285
 Evreinov, Nikolaj 228, 233

 Fabio, Nedjeljko 84, 163, 278, 282, 296, 297, 337
 Fajdetić, Vladimir 163
 Fališevac, Dunja 33, 45, 52, 220, 247, 293, 296, 298
 Faller, Nikola 126, 177
 Falout, Želimir 336
 Fancev, Franjo 31, 34, 35, 36, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 255, 288, 336
 Fančović, Ines 196
 Farkaš, Loredana 337
 Fassbender, Vilim 169
 Fauchois, René 124
 Fedorov, Nikolaj 336
 Feldek, Lubomir 199
 Feldman, Miroslav 119, 142, 184
 Fellner, Ferdinand 283
 Felsenstein, Walter 283
 Ferencina, Dražen 223
 Fergusson, Francis 156
 Fest, Aladár 56, 57
 Festini, Zvonko 317
 Fetting, Hugo 82
 Feydeau, Georges 306
 Fichte, Johann Gottlieb 216
 Figal, Günter 90, 91, 92
 Fijan, Andrija 79, 82, 83, 84, 268
 Filakovac, Vladimir 130
 Filaković, Berislav 199
 Filičić Ivezić, Maja 346
 Filić, Krešimir 62, 336
 Filipović, Josip 346
 Filipović, Nevenka 315
 Finžgar, Fran Saleški 11
 Firingner, Kamilo 62, 65, 198, 336
 Firingner-Burić, Vesna 195, 197, 198, 199, 202, 203
 First-Medić, Kruna 194
 Fischer-Diskau, Dietrich 283
 Fisković, Cvito 336
 Flajšman, Dejan 350
 Flaker, Aleksandar 296
 Flaker, Vida 291, 296
 Flatz, Roswitha 256
 Flod, Ivan 183, 185, 186, 187, 190, 191, 336
 Fodor, László 121, 122, 126, 140
 Fokin, Mihail 107
 Foretić, Dalibor 195, 309-321, 336
 Foretić, Miljenko 297, 299-308, 336
 Foretić, Neda 303, 305
 Foretić, Vinko 301
 Forst, Willi 119
 Fotez, Marko 18, 19, 21, 23, 27, 141, 195, 254, 336
 Frajlić, Vera 199
 Francl, Ivan 104, 266, 282
 Francl, Rudolf 181
 Frančić, Anđela 209, 213
 Frangeš, Ivo 34, 52, 183, 192, 291, 297
 Franičević, Marin 53, 135, 295
 Frankopan Tržački, Nikola 288
 Frankopan, Fran Krsto 288
 Franjo Ksaverski 59
 Freeden, Herbert 23
 Freud, Sigmund 67, 69, 75, 76, 216
 Freudenreich, Josip 171, 173, 174, 176
 Freudenreich, Marija 177
 Frisch, Martha 73
 Frkić, Berislav 317
 Froman, Margareta 98, 101, 103, 111
 Fromm, Erich 216, 218

 Gadamer, Hans-Georg 85, 88, 89, 90, 91, 92
 Gaj, Velimir 238
 Galović, Fran 258, 259, 260, 261, 262, 265, 294, 336
 Galsworthy, John 127
 Garibaldi, Giuseppe 120
 Gašparović, Darko 158, 195, 309
 Gašparović, Stanko 181
 Gatti, Armando 221
 Gavella, Branko 13, 82, 84-92, 121, 139, 140, 150, 158, 163, 164, 217, 221, 252, 253, 266, 267, 269, 278, 279, 291, 292, 295, 297
 Gavran, Miro 316, 337, 341, 342
 Gavran, Mladena 17
 Gavrilović, Aco 127, 130, 136, 211
 Gavrilović, Mica (Marija) 187, 197
 Gavrilović, Miodrag 186
 Gavrilović, Miroslav 201
 Gazarović, Marin 307

Gelli, Giovan Battista 24
 Georgijević, Krešimir 62
 Gerbavac, Franjo 99
 Gerbič (Grbić), Franjo 169, 173, 176
 Gerbič (Gerbić), Milka 176
 Gerić, Vladimir 13, 14, 316
 Gervais, Drago 159, 163
 Getaldić, Frano Šimunov 36
 Giacometti, Paolo 305
 Giacosa, Giuseppe 275
 Giraudoux, Jean 193
 Gjalski, Ksaver Šandor 229
 Gjuranec, Gita 98, 104, 105
 Gjurgjan, Ljiljana Ina 13
 Glasnović, Vinko 168
 Glojnarić, Silvije 277
 Gluck, Christoph Willibald 108
 Goethe, Johann Wolfgang 83, 120, 127, 175, 181,
 219, 224, 262, 267, 279, 314
 Goffman, Ervin 212
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 269
 Gojčić, Dušan 346
 Gojković, Gordana 202
 Goldoni, Carlo 15, 23, 26, 34, 254, 256, 299
 Golito, Gabriel 241
 Golubović, Vida (Vidosava) 229, 231
 Gorki, Maksim 11, 140, 154
 Goscciny, René 329
 Gostić (Gostič), Josip 266, 282
 Gotovac, Jakov 93-106, 269, 280
 Gotovac, Mani 159, 296, 309
 Gotovac, Pero 8
 Gotovac, Tomislav 232, 236
 Gounod, Charles 175, 177, 180, 269
 Govedić, Nataša 316, 321
 Gračan, Giga 195, 199, 203, 296
 Gradečak, Ivo 104
 Grahor, Nađa 46
 Grazzini, Anton Francesco 24
 Grba, Pajo 100
 Grbić, Franjo *vidi* Gerbič, Franjo
 Grbić, Milka *vidi* Gerbič, Milka
 Greč, Vera M. 140
 Gregor, Hans 276
 Gregorić, Večeslav 328
 Greimas, Algirdas Julien 240
 Grey, Zane 11
 Grgičević, Marija 195
 Grgić, Goran 346
 Grgošević, Zlatko 104, 111
 Grigić, Marica 296
 Grigorovič, Jurij Nikolajevič 283
 Grillparzer, Franz 22
 Grisi, Carlotta 284
 Grisogono, Lav 183
 Grković, Mato 46, 78, 80, 84, 139, 140
 Groh, Anđelina 277
 Grozaj, Vera 266
 Gruberova, Edita 267
 Grünbaum, Saša 272
 Guarini, Giambattista 36
 Gubec, Matija 290
 Gučetić, Ivan mladi 250
 Gudel, Vladimir 336
 Gudelj, Ivana 350
 Guitry, Sacha 119
 Gumiljov, Nikolaj 76
 Gundulić, Dživo Marinov 36
 Gundulić, Ivan 53, 97, 240, 241, 243, 245, 247,
 248, 250, 251, 285, 295, 301, 305, 306
 Gvozdić, Peđa 341
 Haas, Lola 131
 Habeduš Katedralis, Rudolf 229
 Habunek, Vlado 155
 Hadžić, Fadil 196, 337
 Hafner Gjermanović, Ela 140
 Hajsan, Robert 328
 Haller, Albert 336
 Handl, Cino 278
 Hansen-Kokoruš, Renate 296
 Hanžeković, Mato Gabrijel 112, 113
 Harambašić, August 171, 175
 Harambašić, Žarko 111
 Harmoš, Oskar 99
 Hartmann, Nicolai 86, 87, 88, 90, 92
 Hatze, Josip 96, 275, 276
 Hauptmann, Gerhart 23, 118, 127, 276
 Hećimović, Branko 53, 65, 79, 80, 132, 194, 202,
 255, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297,
 304, 335, 336, 338
 Heidegger, Martin 300
 Heil, Ivan 131
 Heilmann, Matthias 82
 Helmer, Hermann 283
 Hengl, Vjekoslav 115
 Hercberger, Paula 46
 Herczeg, Ferenc 118

Hergešić, Ivo 195, 198, 336
 Hermann, Max 291
 Herz, A. de 124
 Hick, Walter 256
 Hill, Terence 329
 Hill-Zenk, Anja 22, 30
 Hirschler, Žiga 104, 118
 Hitchcock, Alfred 235
 Hitler, Adolf 28
 Hladić, Vatroslav 130, 141, 142, 211
 Hljebnikov, Velimir 233
 Hobsbawm, Eric 12
 Hofmannsthal, Hugo von 262
 Holthusen, Johannes 247
 Horvat, Gabrijela 281
 Horvat, Ignac 325, 326, 327
 Horvat, Josip 115, 132, 336
 Horvat, Timea 330
 Horvatić, Dubravko 194, 234
 Hreljanović, Ivo (Ivan) 177
 Hribar, Branko 194
 Hribar-Ožegović, Maja 202
 Hržić, Vera 137
 Hubad, Samo 280
 Huber-Wiesental, Elsa 113
 Hudeček, Lana 209, 213
 Hudi, Paula 104
 Hunjadi, Mirko 194
 Huxley, Aldous 329

Ibler Desiderius, Janko 336
 Ibler, Vanda 296
 Ibsen, Henrik 78, 118, 128, 141, 276
 Iffland, August Wilhelm 256
 Ignacije Loyolski 54, 59
 Ilakovac-Hercog, Dunja 47
 Iljif, Ilja Arnoldovič 11
 Infantino, Jolanda 25
 Ionesco, Eugène 219
 Ivakić, Branimir 104
 Ivanišević, Drago 234
 Ivanišin, Nikola 53
 Ivanović, Zoran 206, 213
 Iveković, Matija 346
 Iveković, Ozana 309, 337, 338
 Ivković, Zvonimir 336, 337
 Ivšić, Radovan 231, 318

Jagić, Vatroslav 336

Jagodić, Rudolf 326
 Jajčinović, Milan 229, 236
 Janáček, Leoš 269
 Jandrić, Matija 254
 Janeček Stropnik, Mirjana Dragana 112, 113
 Janeš, Đurđa 346
 Janković, Ivančica 108
 Janković, Stjepko 198
 Janković, Vjekoslav 341, 343
 Janković-Argus, Boris 266
 Jankovska, Eleonora 176
 Jansons, Mariss 285
 Januszewska, Hanna 199, 200
 Jaray, Hans 119
 Jasnić, Mile 122
 Jaspers, Karl Theodor 300
 Jelačić Bužimski, Dubravko 337
 Jelačić, Anka 99, 104, 266
 Jelačić, Josip, ban 273
 Jelčić, Dubravko 34, 52, 53, 184, 192, 194, 202, 296
 Jembrih, Alojz 64
 Jeremić, Jovan 142
 Jessner, Leopold 79, 81, 82
 Ježić, Slavko 33, 34, 52, 336
 Jhering/Ihering, Herbert 120
 Jirásek, Alois 83
 Jireček, Konstantin 242
 Jirsak, Mirko 183, 185, 186, 187, 188, 191
 Jochum, Eugen 283
 Jonson, Ben 118, 127
 Josipović, Ivo 229
 Jouvot, Louis 164, 216
 Jovanović, Mila 122
 Jovanović, Vlastimir 306
 Joyce, James 13
 Jozefović, Oskar 104
 Juričić, Luka 341
 Jurić Zagorka, Marija 11, 16, 17, 130
 Jurkić, Trpimir 17
 Jurković, Janko 293
 Jusić, Đelo 18, 47
 Juvančić, Joško 215, 254, 306, 346

K. Č. 145
 Kačić Miošić, Andrija 53, 248, 289
 Kačina, Emil 112
 Kahlina, Hrvoje 346
 Kalan Kumbatović, Filip 23

Kálmán, Imre 129
 Kalogjera, Nikica 201
 Kaloper, Nikola 197, 198, 203
 Kanavelić, Petar 36, 47, 52, 250, 301
 Kandinski, Vasilij 264, 265
 Kandler, Pietro 14
 Kant, Immanuel 85
 Karacic, Susanne 9
 Karađorđević, Aleksandar I. 115
 Karajan, Herbert von 283
 Karasek, Emil 185, 187, 188
 Karlić, Petar 31, 34, 35
 Kassowitz-Cvijić, Antonija 273, 336
 Kašić, Bartol 52
 Kašman, Josip 169, 173, 176, 269
 Katajev, Valentin Petrovič 128
 Katalinić-Jeretov, Rikard 136
 Katančić, Matija Petar 61, 293
 Katić, Milan 104, 111
 Katunarić, Antun 136
 Kaufmann, Fritz Mordechai 23
 Kaznačić, Antun 238, 305
 Kaznačić, Ivan 238
 Keglević, Štef 277
 Kerekeš, Zvonimir 14
 Keršovani, Otokar 309
 Khuen-Héderváry 289
 Kindermann, Heinz 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30
 Kipling, Rudyard 200
 Klabund (pr. ime Alfred Henschke) 120, 127, 185, 191
 Klaić, Vjekoslav 57
 Klepač, Tihana 13
 Klokočki, Franjo 99
 Kljaković, Vanča 306
 Knapić, Dragan 46
 Knieper, Thomas 211, 213
 Knipper-Čehova, Olga Leonardovna 118, 126
 Kocsis, Nela 350
 Koen, Aron 38
 Kokotović, Miloš 299
 Kolak, Zrinka 47
 Kolarić-Kišur, Rudolf 291, 295, 296
 Kolarov, Stojan 104
 Kolendić, Anton 46, 47, 48
 Kolendić, Petar 31, 32, 36, 45, 52
 Kolumbić, Nikica 336
 Kombol, Mihovil 18, 19, 20, 28, 29, 33, 34, 36, 39, 52, 62, 240, 241, 247, 336
 Komljenović, Joža 47
 Kompit, Josip 176
 Končić, Adam 17
 Königs knecht, Željko 13
 Konopnicka, Marija 200
 Konjović, Petar 269, 272
 Kopinić, Josip 229
 Korade, Mijo 54
 Körbler, Gjuro 52
 Körbler, Milivoj 277
 Körner, Theodor 174, 281, 288, 289
 Korolija, Mirko 136
 Kosor, Josip 187, 191
 Kossuth, Lajos 120
 Kostelnik, Branko 341
 Košta, Zlatko 223, 224
 Kott, Jan 154
 Kotzebue, August von 252, 254, 255, 256
 Kovačević, Krešimir 336
 Kovačić, Vladimir 336
 Kozarac, Ivan 201
 Kozarac, Josip 201, 338, 341, 343
 Kraljeva, Božena 84
 Kraljević, Miroslav 193, 201
 Kramarić, Zlatko 339
 Kranjčević, Ela 69
 Kranjčević, Silvije Strahimir 68
 Kranjčević, Vladimir 168
 Krasić, Stjepan 238
 Kratochvil, Josip 176
 Kraus, Greta 140
 Kravar, Zoran 71, 77, 248, 258, 274, 275, 276, 277, 286, 296, 301
 Krča, Drago 150
 Krejča, Otomar 164
 Krenedić, Kazimir 96, 104, 106, 111, 270
 Krešovani, Otokar 147, 149
 Krežma, Franjo 163
 Krička Mitrović, Ljiljana 341, 350
 Kriletić, Baro 303, 305
 Kristeva, Julia 214
 Kristić, Doris 346
 Kristijanović, Ignac 64, 252, 253, 254, 255
 Krivonosić, Antun 38
 Krizmanić, Miho 325
 Križaj, Josip 98, 103, 266
 Križanić, Pjer 8
 Krleža, Bela 139, 140
 Krleža, Miroslav 8, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 29, 30, 32, 46, 52, 71, 80, 93, 114, 117, 118, 119, 121,

123, 124, 125, 127, 129, 132, 133, 134, 136,
 139, 142, 151, 188, 192, 205, 206, 207, 208,
 211, 213, 219-224, 225, 234, 235, 236, 252,
 253, 254, 255, 257, 269, 270, 271, 277, 278,
 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 305, 308,
 309, 311, 313, 314, 316, 318, 321, 335, 335,
 336, 337, 338, 339, 341, 350, 351, 353
 Krnic, Krsto 315
 Kroflin, Livija 315, 321
 Krog, Dragica 99
 Krstulović, Vijo 136
 Krtić, Frano 198
 Kručonić, Aleksej 233
 Krvarić, Kamilo 98, 99, 100, 104
 Kudrjavcev, Anatolij 134, 309, 336
 Kuhač, Franjo 94, 171, 273
 Kuhar, Franjo 13
 Kuhn, Thomas 218
 Kukolja, Božidar 336
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 55, 58, 273
 Kulaš, Leo 48
 Kulhánek, Stefan 200
 Kulmer, Ferdinand 10
 Kulundžić, Josip 109, 111, 117, 125, 336
 Kulundžić, Zvonimir 194
 Kuljerić, Igor 179, 271
 Kuljiš, Denis 226, 236
 Kumičić, Eugen 137, 148
 Kunčević, Ivica 304
 Kuntarić, Marija 93, 106
 Kurbel, Virgil 188, 194
 Kurelec, Tomislav 195
 Kušan, Ivan 338, 341, 346, 347, 348, 349
 Kušan, Jakša 232
 Kušec, Mladen 200
 Kušnir, Boris 285
 Kutijaro, Emil 99
 Kvapil, Jaroslav 79, 80, 83
 Kvapilová, Hana 83
 Kvaternik, Eugen 273
 Kvrgić, Pero 217, 223, 224

 Laban, Rudolf 108, 109, 110, 111
 Labaš, Katica 303, 305
 Lacko Vidulić, Svjetlan 296
 Lacroix, Michael 214, 218
 Ladić, Zoran 28, 29
 Laginja, Dalibor 48
 Landa, Max 127

 Lang, Ivana 168
 Lang, Peter 29
 Langerholz, Sanda 272
 Lasić, Stanko 132, 295
 Laszowski, Emil 58
 Lašić, Ivan 59
 Lauer, Reinhardt 296
 Laurenčić, Jozo 139
 Lederer, Ana 159, 291, 296, 297, 298, 309, 321
 Lehár, Franz 305
 Lehmann, Hans-Thies 218
 Lemo, Ivan Leo 339, 350
 Lenjin, Vladimir Iljič 228, 233
 Leonhard, Frank 118, 128
 Leović, Mara 99
 Lesić, Matilda 173, 174, 176, 177
 Leskovic, Bogo 280
 Lešić, Josip 81, 336
 Leto, Maria Rita 24
 Létraz, Jean de 304
 Levačić, Josip 346
 Leventova, Vanja 104
 Lhotka, Fran 96
 Liepa, Māris Rūdolfs 284
 Limoy, Leonard 329
 Lipinskaja, Dela 127
 Lipljin, Tomislav 14
 Lipovčan, Srećko 309
 Lisac, Josip 33, 34, 35, 36, 43, 52
 Lisinski, Vatroslav 168, 169, 176, 177, 179, 180,
 268, 271, 273, 278, 313
 Lissa, Zofia 93, 106
 Littmann, Max 285
 Livadić, Branimir 83, 84, 336
 Livry, Emma 284
 Lončarić Tankosić, Sandra 338, 341, 342, 343,
 344
 Lope de Vega 23
 Lorković, Ružica 196
 Louppe, Laurence 108
 Lovrak, Mato 197
 Lozica, Ivan 296
 Lucijan Vranjanin 307
 Lučić, Boris 47
 Lukanović, Antun 31
 Lukerić, Ljudevit 54
 Lunaček, Vladimir 296
 Lupati, Cesarina 315
 Lupis, Vinicije 250

Luther, Martin 27
 Lužina, Jelena 144, 296, 338

 Lj. M. 146
 Ljermontov, Mihail Jurjevič 261
 Ljubić, Lucija 54, 55, 296, 338
 Ljubić, Šime 36, 336
 Ljuština, Danko 346, 349

 M. Č. 118
 Machiedo, Mladen 71, 77
 Macun, Ivan 293
 Madarević, Vlado 194, 336
 Mader, Miroslav Slavko 184, 194
 Maderić, Damir 316
 Magelli, Paolo 313
 Mahler, Gustav 276
 Maixner, Rudolf 270, 336
 Majakovski, Vladimir Vladimirovič 233
 Majer, Milan 104
 Majer-Bobetko, Sanja 93, 94, 96, 106, 167, 168,
 338
 Malbaša, Marija 202
 Maletić, Ana 111
 Mallarmé, Stéphane 107
 Maljevič, Kazimir 233
 Mandel, Andrija 64
 Mandić, Igor 227, 236, 278, 291
 Mandrović, Adam 79, 176, 269, 294
 Mangjer, Dušan 136
 Mann, Thomas 278
 Mansvjetova, Lidija 157
 Manzini, Franca 25
 Marchiori, Jolanda 18, 19, 20, 24, 29, 241, 242,
 243
 Marčić, Radovan 12
 Maričić, Danilo 47
 Maričić, Josip 137
 Maričić, Veljko 305
 Marijanović, Stanislav 60, 69, 77, 184, 185, 189,
 192, 194, 199, 202, 287, 293, 296, 337, 338
 Marinetti, Filippo Tommaso 230
 Marinković, Pavo 234
 Marinković, Ranko 13
 Marjanić, Suzana 225, 236
 Marjanović Brodanin, Stjepan 288
 Markova, Alicija 111
 Markovac, Pavao 96, 97, 98, 105, 111, 193, 266,
 271
 Marković, Franjo 171, 173
 Marković, Jagoš 46, 48
 Maroević, Tonko 235
 Martić, Anđelka 200
 Martinčević, Jagoda 95, 96, 106
 Martinis, Dragica 266
 Martinović, Miše 299, 306
 Marton, Ivan 188, 203
 Marulić, Marko 202
 Mascagni, Pietro 275, 276
 Maslarić, Božidar 69, 77
 Massenet, Jules 181, 267, 269
 Maštrović, Ljubomir 273, 274
 Matačić, Géza pl. 279
 Matačić, Lovro pl. 148, 279, 280
 Matajija, Mirjana 29, 30
 Matetić, Zlatko 187, 191
 Matičević, Ivica 295
 Matić, Petar 141
 Matić, Tomo 56, 60, 61, 65, 293, 336
 Matijašić, Robert 151
 Matijević, Mirko 112
 Matišić, Mate 337
 Matjušin, Mihail 233
 Matković, Marijan 159, 186, 187, 188, 191, 194,
 234, 282, 288, 290, 297, 317, 336
 Matl, Josef 21, 29
 Matoš, Antun Gustav 16, 17, 69, 71, 77, 82, 107,
 108, 112, 113, 201, 272, 278, 295
 Matošević Orešković, Nada 159
 Matz, Rudolf 111
 Maugham, William Somerset 139
 May, Karl 11
 Mazzini, Giuseppe 120
 Mažuran, Ive 115, 116, 132, 194, 202
 Mažuranić, Vladimir 336
 McCullough, Colleen 329
 Medvešek, Rene 317
 Međimorec, Miroslav 195, 288, 290, 296
 Mejerholjd, Vsevolod Emiljevič 164
 Melchinger, Siegfried 292
 Melvinger, Jasna 296
 Menasci, Guido 275
 Menčetić, Sigismund (Šiško), ml. 36
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 168, 169
 Merzel, Mladen 318
 Mesarić, Kalman 10, 82, 109, 110, 111, 139, 140
 Mesić, Matija 289
 Mesinger, Bogdan 194, 296

- Mešeg, Branko 183, 187, 188, 191, 191, 192
 Meštrović, Ivan 109, 231
 Metastasio, Pietro 256
 Metod 19
 Meyer-Fraatz, Andrea
 Micić, Ljubomir 227, 231
 Midžor, Slavko 136
 Mihajlović Mihiz, Borislav 13
 Mihaljević, Branko 8, 185, 189, 192, 199, 200, 201, 202
 Mihaljević, Milica 209, 213
 Mihaljinac, Stjepan 201
 Mihanović, Nedjeljko 53
 Mihanović-Salopek, Hrvojka 237, 240, 243, 250, 338
 Mikac, Marijan 231
 Mikloušić, Tomaš 252, 253, 254, 255
 Mikolić, Majkl 345
 Milan Simeonović, Nikola 336
 Milanov, Predrag 140
 Milanja, Cvjetko 184, 192
 Milčinović, Adela 109
 Milčinović, Andrija 109, 336
 Milčinović, Vera Tashamira 109
 Milenović, Milan 198
 Miler, Eduard 313, 316
 Miletić, Miroslav 179
 Miletić, Stjepan 10, 71, 78, 79, 80, 82, 159, 177, 197, 272, 274, 275, 289, 291, 294, 295, 336
 Milković, Zvonimir 336
 Millöcker, Karl 177
 Mirković, Leo 98, 99, 103
 Mirski, Lav 99, 117
 Miškatović, Josip 173
 Mitchell, W. J. Thomas 210, 213
 Mitrović, Ančica 98, 100, 103
 Mitscherlich, Alexander 22
 Mladinov, Davor 306
 Moissi, Alexander 128
 Mojaš, Davor 318
 Molière 12, 13, 23, 28, 33, 139, 253, 269
 Molnár, Ferenc 118, 127
 Molnar-Talajić, Ljiljana 267
 Momirov, Marija 48
 Montefeltro, Federico de 212
 Monteverdi, Claudio 245
 Moravec, Dušan 336
 Mörike, Eduard 281
 Mottl, Maks 272
 Mozart, Wolfgang Amadeus 259, 263, 265, 269, 276, 281, 283, 284, 285
 Mrdeža Antonina, Divna 252, 296, 338
 Mrduljaš, Igor 7, 16, 296, 309
 Mrkonjić, Domagoj 341
 Mrkšić, Borislav 200, 336
 Mrkšić, Radoslava 341
 Mrožek, Sławomir 303, 306
 Mucić, Dragan 118, 124, 132, 183, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 202, 205-213, 296, 336, 337
 Muhoberac, Fani 299
 Muhoberac, Mira 296, 299, 338
 Muhoberac, Vesna 299
 Muhoberac, Vlaho 299
 Mujičić, Tahir 7, 8, 12, 16, 337
 Müller, Otto 29, 30
 Muradbegović, Ahmed 140, 306
 Musorgski, Modest Petrovič 269, 280
 Mužinić, Zdravko 134
 N. R. 145
 Načinović, Danijel 47, 48
 Nagy, Ada 46
 Nalješković, Nikola 20, 53
 Napoleon 127
 Nardelli, Ilija 305
 Nazor, Vladimir 72, 169, 199, 266
 Nemeč, Dubravka 337
 Nemeč, Krešimir 53, 220, 247, 295
 Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič 153
 Nenadović-Sokolić, Ružica 47
 Neralić, Tomislav 266, 282
 Neugebauer, Norbert 9
 Neugebauer, Walter 9
 Neuman, Dragutin 211
 Niemeyer, Max 29
 Nietzsche, Friedrich 120
 Nikčević, Sanja 9, 170, 291, 296, 337
 Nikolajević, Boris 279
 Nikolić, Boža 306
 Nikolić, Ines 186
 Nikolić, Lučano 12
 Nikolić, Mihovil 72
 Noll, Josip 176
 Novačan, Anton 11
 Novak, Slobodan 299
 Novak, Slobodan Prosperov 29, 30, 33, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 53, 234, 236, 248

Novak, Vjenceslav 168, 278
 Novaković, Darko 220, 247
 Novaković, Miodrag 195
 Novaković, Slobodan 195
 Novosel, Krešo 162
 Novosel, Marko 277
 Nožinić, Vilma 266, 282
 Nučić, Hinko 112, 139, 140, 313
 Nušić, Branislav 8, 13, 128, 129, 136, 139, 306

 Njikoš, Julije 201

 Obad, Vlado 29, 291, 296
 Obaldia, René de 306
 Obelić, Vladimir 304
 Odak, Krsto 96, 106, 269
 Odorčić, Jasna 350
 Offenbach, Jacques 82, 108, 130
 Ogrizović, Bogdan 228, 232
 Ogrizović, Milan 137, 138, 187, 211, 294, 295,
 296, 306, 336
 Ohnet, Georges 137
 Orlić, Drago 14
 Orlova, Olga Dimitrijeva 104
 Orlović, Vera 272
 Ozábal, Ján 200
 Ožegović, Nina 236

 Pacek, Jasmina 341, 343, 345
 Pagnol, Marcel 128
 Palić Picukarić, Jasna 12
 Palinić, Tomislav 346
 Palmer, Richard H. 85, 186, 192
 Palmotić Dionorić, Jaketa 237-251
 Palmotić, Džore 250
 Palmotić, Junije 238, 239, 240, 241, 243, 246,
 247, 248, 250, 251, 299
 Paljetak, Luko 18, 200, 301, 337
 Panić, Davor 341, 350
 Pantić, Miroslav 35, 37, 38, 42, 45, 47, 53, 336
 Papandopulo, Boris 100, 105, 106, 111, 112, 134,
 163, 179, 271
 Papo, Samuel 38
 Papratović, Franjo 115
 Parać, Ivo 96
 Parmačević, Stjepan 83, 336
 Paro, Georgij 17, 159, 163, 164, 272, 316
 Patačić, Baltazar 15
 Patačić, Katarina 15

 Patković, Milenko 202
 Paulik, Dalibor 166, 177, 296, 338
 Paunovski, Naum 18, 19
 Pavešković, Antun 24, 29
 Pavičić, Jurica 227
 Pavić, Armin 53, 238, 239, 243, 336
 Pavić, Josip 83, 84, 138, 142
 Pavis, Patrice 202, 249, 323
 Pavletić, Vlatko 292
 Pavliček, František 199
 Pavličić, Pavao 246, 247, 291, 296, 337
 Pavlić, Rajko 343
 Pavlov, Polikarp A. 140
 Pavlova, Ana 107
 Pavlović, Boro 184, 231, 235
 Pavlović, Luka 238
 Pavlović, Nenad 341, 345
 Peić, Matko 194
 Pejačević, Dora 275
 Pejaković, Mladen 301
 Pelc, Stjepan 60, 61
 Penzar, Mario 243
 Peričić, Denis 9
 Peričić, Helena 219, 296, 338
 Perić Kraljik, Mira 341, 350
 Perković, Vlatko 152, 296, 338
 Perlić, Zlata 47
 Petar Krešimir IV. 338, 353
 Peternai Andrić, Kristina 205, 338, 339
 Petković, Ratko 187, 198
 Petlevski, Sibila 67, 77, 296
 Petranović, Martina 55, 296, 320, 321
 Petri, Ivona 141
 Petričić, Josip 46
 Petrić, Vera 47
 Petrov, Jevgenij 11
 Petrović Pecija, Petar 270, 305
 Petrović, Đoko 99
 Petrović, Strahinja 137, 139, 140
 Petrović, Velimir 117, 132
 Petrović, Zlatko 199
 Petrušić, Antun 168, 201, 202, 267, 338
 Petrušić, Štefica 168
 Pettan, Hubert 105, 166-178, 336
 Pettan, Svanibor 168
 Pičuljan, Mirjana 47
 Pijade, Moša 353
 Pilar, Ivo 70, 77, 250
 Pirandello, Luigi 120, 269

Pisek, Stjepan 305
 Pitačić, Marko 54
 Plaut 12, 14, 23, 186, 187, 188, 191
 Plavšić, Dušan 69
 Plečaš, Dušan 202
 Plemić, Ivan 14
 Pleština, Milan 346, 347
 Pliseckaja, Maja 284
 Podgorska, Vika 138, 139, 140, 313
 Podrug Kokotović, Milka 299
 Podvinec, Marija 282
 Poe, Edgar Allan 11
 Polić, Inka 352
 Politeo, Miho 306
 Popović Sterija, Jovan 120, 305
 Popović, Aleksandar 203
 Popović, Ivan 158
 Possevina, Antonije 54
 Potočnjak, Žarko 346
 Potthoff, Wilfried 247, 336
 Praga, Marco 275
 Prah, Davor 346
 Predmerský, Vladimír 200
 Predragović, Josip 61, 62, 65
 Pregarc, Rade 142
 Preradović, Petar 267
 Presley, Elvis 8
 Pretner, Dragutin 237
 Prica, Čedo 290, 291, 337
 Prica, Ognjen 185, 189, 193, 197, 198, 199, 200, 201
 Prikrič, Marija 177
 Primović Latinčić, Paskoje 250
 Probst, Franz 330
 Prodan, Janja 296
 Prohaska, Dragutin 295
 Prohaska, Ksenija 17
 Prohaska, Miljenko 277
 Protrka, Marina 183, 184, 192
 Prpić, Tomislav 230
 Puccini, Giacomo 168, 267, 269, 275, 284
 Pucić Soltan, Vice 243, 250
 Puškin, Aleksandar Sergejevič 129, 174, 175, 280
 Puttar-Gold, Nada 266

 Rabadan, Vojmil 100, 105, 336
 Račić, Miše 305
 Rački, Andrija 57
 Radaljević, Frano 36
 Radatović, Vinko 31, 35, 36, 53
 Rade, Mario 341
 Radev, Marijana 266
 Radmanović, Marta 104
 Radoičić, Vojo 13
 Radojević, Dino 228, 306, 313, 314
 Radonić, Ivan 190
 Radosinović, Milenko 185
 Radovanović, Vladan 101
 Rafolt, Leo 9, 29, 30, 248, 249, 250
 Raić, Ivo 78-84, 269
 Raimund, Ferdinand 19, 30
 Rakovac, Dragutin 252, 255
 Ramljak, Vlasta 346, 349
 Ranger, Terence 12
 Ranjina, Dinko 242
 Ranjina, Orsat 38
 Raponja, Robert 12, 13, 14, 16, 17, 337, 338, 341, 343, 345
 Ravlić, Jakša 29, 301, 307, 336
 Reder, Stjepan 310
 Reinhardt, Max 22, 78, 79, 80, 81, 164
 Reljković, Matija Antun 197
 Rem, Goran 117, 132
 Rem, Vladimir 184, 191, 194, 199
 Rešetar, Milan 33, 34, 35, 36, 39, 43, 45, 53, 271, 336
 Režić, Vesna 350
 Richter, Sandra 22, 30
 Rigi, Nikola 38
 Rinuccini, Ottavio 245
 Ristić, Ljubiša 313, 318
 Robić, Dunja (pravo ime Mira Dupelj) 226, 230, 231
 Robić, Ivo 277
 Rocco, Barbara 14
 Rogić, Zdenka 8
 Rogoz, Zvonimir 141
 Roje, Nando 180
 Roosevelt, Franklin Delano 117
 Rose, Jürgen 267
 Rosenberg, Alfred 22
 Rossini, Gioacchino 15, 177
 Rostand, Edmond de 83
 Rošić, Đuro 158-165, 336
 Rotter, Ivan 330
 Rousseau, Jean-Jacques 274
 Rubin, Drago 336
 Rubinstein, Zdenka 99

- Rue, Charles de la 59
 Ruga, Maro 38
 Rukavina, Friderik 168
 Rusan, Ferdo 273
 Ružđak (Ruždjak), Vladimir 266
 Ružička, Josip 350
 Ružička-Strozzi, Marija 82, 268-269, 294
 Ružić, Mate 158
- S. U. 145
 Sabbatini, Niccolò 243
 Sablić Tomić, Helena 117, 132
 Sabljak, Tomislav 228, 296
 Sachs, Milan 180, 266, 272, 282, 295
 Sachs-Hombach, Klaus 210, 213
 Sagan, Françoise 203
 Saračević, operni pjevač 173
 Saraka, Božo Pavov 36
 Sardou, Victorien 137
 Sarlos, Robert K. 23, 30
 Sartre, Jean-Paul 13, 221
 Sasin, Antun 37
 Schiller, Friedrich 81, 82, 118, 120, 256
 Schisgal, Murray 306
 Schlegel, August Wilhelm 219
 Schmidt, Anita 341
 Schneider, Artur 259, 264, 276
 Schneilin, Gerard 202
 Schnitzler, Arthur 22, 262
 Schnitzler, Heinrich 22
 Schubert, Franz 119
 Schuster, Agnjica 329
 Scotti, Giacomo 163
 Scribe, Eugène 139
 Seferović, Abdulah 315, 321
 Sekulić, Miljenko 346
 Selem, Petar 179, 181, 309, 338
 Selenić, Slobodan 224
 Selimović, Meša 198
 Senečić, Geno 141, 229
 Senker, Boris 7, 14, 15, 19, 40, 53, 78, 79, 84, 220, 292, 296, 297, 307, 309, 337, 338, 341, 345
 Senker, Ivana 307
 Settimo, Giulio 341
 Sfondrati, Bartol 54
 Shakespeare, William 13, 19, 23, 25, 26, 28, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 126, 129, 137, 141, 154, 155, 156, 160, 256, 269, 276, 295, 316
- Shaw, Georg Bernard 118, 128, 137, 191, 269
 Siebeck, Paul 90, 92
 Sigismund, kralj 10
 Silberer, Herbert 69
 Silberer, Viktor 69
 Silić, Josip 209, 213
 Simmel, Georg 75
 Simonić, Ante 206, 208, 213
 Sinclair, Upton Beall 120, 121
 Sinković, Helen 9
 Slade (Dolci), Sebastijan 238
 Sladović, Emanuel (Mane) 293
 Slamnig, Ivan 231, 301
 Slavica, Tomislav 202
 Slaviček, Ivo 199, 203
 Slaviček, Milivoj 194
 Slavik, Bohdan 197, 200
 Slaviková Rabarová, Helena 200
 Slovačić, Vladoje (pseudonim) *vidi* Tausk, Viktor
 Smajić, Dubravka 337
 Smetana, Bedřich 177, 269
 Smodlaka, Hranko 134
 Smoje, Miljenko 336
 Sobczak, Jadwiga 296
 Sofoklo 118, 128
 Sokolić, Dorian 47, 159
 Solar, Milivoj 294
 Soldo, Ivana 350
 Sor, Ivana 297
 Sorkočević, Gavdžo Lukov 36
 Sorkočević, Petar 301
 Souvan, Ivan 296
 Spaić, Kosta 13, 159, 180, 306, 307
 Spencer, Bud 329
 Spinoza, Baruch de 216
 Sprengel, Peter 23
 Sremac, Stevan 11, 136
 Sršan, Stjepan 65
 Sršen, Matko 18, 30
 Stagljar, Milan 99
 Staljin (Džugašvili), Josif Visarionovič 153, 233
 Stamać, Ante 337
 Stanić, Stjepan Jimmy 277
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 78, 83, 107, 120, 142, 145, 153, 164
 Stanojević, Ljubomir 195, 197, 198, 203, 204
 Stanojević, Mislav 350
 Starčević, Ante 273, 274, 289
 Stazić, Franjo 268

Stefanović Karadžić, Vuk 27
 Stekel, Wilhelm 76
 Stepanov, Leon 99, 118
 Stilinović, Zrinka 350
 Stipčević, Aleksandar 336
 Stipčević, Ennio 296
 Stipčević, Svetlana 243
 Stirner, Max 225
 Stodola, Ivan 118, 128
 Stojaković, Branko 200
 Stojković, Toša 129
 Stokau, Sofija 273
 Stošić, Josip 228
 Strauss, Johann 267
 Strauss, Richard 282
 Stravinski, Igor Fjodorovič 278
 Stražičić, Stijepo 18
 Stražnicki, Stanislav 105, 111
 Strehler, Giorgio 160
 Strindberg, August 78, 128, 261, 264, 276, 291,
 295, 296, 305, 306
 Strossmayer, Josip Juraj 19
 Strozzi, Tito 46, 84, 129, 137, 138, 139, 140, 141,
 142, 278
 Strozzi-Pečić, Maja 112, 278
 Stulli (Stulić), Vlaho 303
 Stupica, Bojan 19
 Subotić, Irina 229, 231
 Subotić, Velimir 196
 Sudac, Marinko 227
 Sudermann, Hermann 137
 Supek, Ivan 337
 Suzuki, Daisetz Teitaro 218
 Svečnjak, Vilim 131
 Szulc, Radoslaw 285
 Szuscich, Ana Maria 330

 Šafranek-Kavić, Lujo 95, 96, 98, 101, 105, 110, 111
 Šamić, Midhat 206, 213
 Šapro, Lino 305
 Šarić Kukuljica, Doris 319
 Šegando, Arinka 345
 Šegvić, Nenad 47
 Šehović, Feđa 303, 337
 Šembera, Borivoj 46
 Šembera, Slobodan 18
 Šenk, Damir 337, 350
 Šenoa, August 16, 17, 163, 169, 177, 190, 200,
 268, 269, 272, 274, 278, 286, 293, 294, 315

 Šenoa, Branko 80
 Šerbedžija, Rade 316
 Šesnić, Deni 48
 Šestak, Slavko 47
 Šestan, Srećko 159
 Šicel, Miroslav 295
 Šimčik, Ante 59, 60
 Šimenc, Mario 98, 103, 104
 Šimić, Antun Branko 71
 Šimić, Krešimir 296
 Širola, Božidar 96, 98, 105, 306
 Škarica, Krunoslav 99
 Škiljan, Mladen 159, 280
 Škrabe, Nino 7, 8, 12, 16, 337
 Škurla, Stjepan 237
 Škurla-Iljić, Verka 136, 137
 Škvarkin, Vasilij Vasiljevič 138
 Šmit, Alojzije 133
 Šnajder, Božidar 337, 338, 353
 Šnajder, Slobodan 314, 315, 321, 337
 Šojat, Olga 255, 336
 Šojat-Kučić, Ivana 338, 341, 343
 Šoljan, Antun 231
 Šop, Nikola 229, 233, 234
 Šorak, Dejan 48
 Šoretić, Ana 329
 Šošić, Davor 306, 336
 Šovagović, Anja 319
 Šovagović, Fabijan 214-218, 336
 Špišić, Davor 197
 Šrabec, Armin 171
 Šram, Ljerka 82
 Šrepel, Milivoj 336
 Štefanac, Josip 80, 294
 Štefančić, Vlado 18
 Šteg, Sigismund 105
 Šteković, Luka 194
 Štimac, Anđelko 162
 Štolcer Slavenski, Josip 106
 Štoos, Pavao 253, 254
 Štriga, Julijana 176
 Štriga, Ognjen 176
 Štukelja, Stevan 204
 Šulek, Stjepan 112
 Šuler, Zvonko 306
 Šumanović, Sava 110
 Šumovska (Waldherr), Hermina 294
 Šundalić, Zlata 31, 45, 53, 296, 338
 Šurmin, Đuro 55, 239, 336

- Šuvaković, Miško 232, 236
 Švacov, Vladan 45, 300
 Švelec, Franjo 24, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 46, 53, 247, 336
- Tadić, Boris 229
 Tadić, Teja 157
 Tadijanović, Blaž 201
 Tadijanović, Dragutin 197, 201
 Taglione, Maria 284
 Taine, Hippolyte 276
 Tairov, Aleksandar 164
 Talbot, Mary 184, 192
 Tanhofer, Tomislav 122, 134, 136, 183, 206, 207, 211
 Taranto, Rosa 21
 Tarbuk, Mladen 159
 Targioni-Tozzetti, Giovanni 275
 Tatarin, Milovan 9, 25, 29, 30, 296, 298
 Taufer, Vito 313
 Tausk Maskerano, Nada 72, 77
 Tausk, Hermann 67, 68
 Tausk, Viktor 67-77
 Tegetthoff, Wilhelm von 13
 Teklić, Slavko 98, 105
 Tenžera, Veselko 199
 Tepavac, Branko 139
 Tešija, Ivanka 199
 Tijardović, Ivo 136, 159
 Tillyard, Eustace Mandeville Wetenhall 156
 Todorić, Ivica 10
 Todorova Tataj, Petja 47
 Tolstoj, Aleksej Nikolajevič 9
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 140
 Toma Akvinski 164
 Tomasović, Mirko 72, 77, 296
 Tomašić, Hinko 59, 130, 187
 Tomašić, Stanko 191, 336
 Tomičić, Zlatko 194
 Tomić, Josip Eugen 171, 174, 175
 Tomić, Živojin 105
 Tomiković, Aleksandar 293
 Tončić, Nada 104, 266
 Tončinić, Franjo 345
 Topić Mimara, Ante 230
 Torbarina, Josip 26
 Torjanac, Marko 16, 17
 Torkar, Igor 185
 Trajer, Zdenka 47
- Trbuhović, Đuka 99, 129
 Trepše, Marijan 98, 101, 103
 Tresić Pavičić, Ante 67, 69, 70, 71, 72, 73
 Trissino, Gian Giorgio 241
 Trnina, Milka 269
 Trnka, Emanuel 294
 Trocki, Lav 228
 Truta, Ljubo 9
 Tucić, Srđan (Srgjan) 73, 275, 276, 305
 Tuđman, Franjo 115, 133, 234
 Tuksar, Stanislav 296
 Tumanova, Tamara 111
 Turčinović, Vlaho 305
 Turina, Aleksandar 305
 Turkalj, Nenad 179-182, 280, 336
 Tutek, Anđelka 322
 Tyran, Petar 328, 329, 330
- Übersfeld, Anne 186, 192
 Uderzo, Albert 329
 Ujčić, Tugomil 14
 Ujčić, Vitomir 144, 146-151, 336
 Ujes, Alojz 23
 Ujević, Tin (Augustin) 72, 184
 Ujević-Galetović, Marija 353
 Uljanova, Galina 284
 Unkovski, Slobodan 314, 315
 Usenik, Alojz 47
 Uslar, Detlev von 86, 92
 Utješinović Ostrožinski, Ognjeslav 293
 Uvanović, Željko 18, 19, 29, 30, 338
- Vahtangov, Jevgenij Bagrationovič 164
 Valéry, Paul 110
 Valjavec, Matija 226
 Vanino, Miroslav 56, 57, 59, 61, 65, 288, 336
 Varjačić, Marijan 15, 64, 65, 85, 296, 338
 Vaupotić, Miroslav 53, 183, 184, 192, 194
 Vavra, Nina 80, 84, 139, 140, 294, 295
 Veber Tkalčević, Adolfo 293
 Veček, Petar 314, 316
 Vedriš, Jagoda 168
 Veigl, Hans 23
 Vejzović, Enes 16, 17
 Velikanović, Ivan 293
 Verdi, Giuseppe 127, 158, 171, 177, 179, 182, 269, 279, 282, 284
 Vereš, Saša 230
 Verga, Giovanni 275, 276

- Vergilije Maron, Publije 237, 239, 241, 242, 250
 Verli, Alfons 139
 Verne, Jules 11
 Veselinović, Nevenka 141-142
 Vespasiani, Pjetro 177
 Vidović, Ivica 12
 Vidović, Radovan 135
 Vilar, Jean 164
 Vilhar Kalski, Franjo 170
 Vinaj, Marina 115, 116, 133
 Vinković, Hinko 336
 Vinski, Pavle 183
 Viočić, Božidar 254, 307
 Visković, Velimir 8, 133, 228, 229, 234, 235, 236
 Vitrisal-Mulić, Maja 190
 Vodnik, Branko 33, 34, 35, 53, 55, 206, 213, 239, 240, 243, 336
 Vojaković-Fingler, Justina 350
 Vojan, Eduard 83, 84
 Vojnović, Ivo 71, 80, 118, 137, 160, 253, 258, 259, 260, 261, 265, 269, 278, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308
 Vormastini, Helena 177
 Vračan, Josip 252, 255
 Vraz, Stanko 268, 278
 Vrelović, Fran (pseudonim) *vidi* Dirnbach, Ernest
 Vučetić, Šime 77
 Vučković, Miroslav 48
 Vujatović, Stevo 46
 Vujić, Jelka 122
 Vukdragović, Mihailo 201
 Vukelić, Zvonimir (Zyr Kapula) 296, 336
 Vukmirović, Vlado 47
 Vukosavljev, Sava 201
 Vukotinović, Ljudevit 252, 255, 268
 Vuksan-Barlović, Zora 136
 Vulaković, Bogdan 177
 Vuletić, Anđelko 194
 Vuzem, Jasna 115, 133
- Wagner Jauregg, Julius 75
 Wagner, Cosima 107
 Wagner, Richard 107, 127, 259, 260, 261, 263, 265, 269, 270, 275, 276, 277, 279, 282, 283, 284, 285
 Wagner, Wieland 180
 Wagner, Wolfgang 180
 Waldinger, Adolf 127
 Wassermann, Jakob 127
- Watteau, Jean-Antoine 262, 265
 Wedekind, Frank 81
 Weidinger, Joško 328, 329
 Weininger, Otto 75, 261
 Wells, Herbert George 9
 Werner, Vilém 121
 Wiegler, Paul 120
 Wilde, Oscar 219, 261, 294
 Williams, Tennessee 185, 186, 191, 193
 Wollman, Frank 57, 336
 Wolski, Juliusz 199
 Wundt, Wilhelm 86
 Wyrffel, Juraj 64
- Zacconi, Ermete 83
 Zagorec, Mirjana 350
 Zajc, Ivan pl. 158, 159, 160, 163, 166-178, 179, 273, 280, 281, 289
 Zane, Tvrtko *vidi* Donat, Branimir
 Zane, Zorka 226, 227
 Zani, Sofia 21, 24, 25
 Zarits, Gabriela 330
 Zavoda, Sanja 201, 204
 Zdelarić, Tomo 54
 Zec, Blanka 168
 Zelenika, Ratko 206, 213
 Zelenika, Sunčana 14
 Zlatar Viočić, Andrea 9
 Znaider, Nikolaj 285, 285
 Zola, Émile 188, 191
 Zrinski Petar 288
 Zrinski Sigetski, Nikola 288, 289
 Zrinski, Juraj 288
 Zrinski, Nikola 288
- Žebre, Demetriј 180
 Žeravica, Katarina 193, 338
 Žeželj, Mirko 336
 Žganjer, Branimir 194
 Žigić, Omerka 202
 Živaković-Kerže, Zlata 117, 133, 202
 Živić, Tihomir 293, 296, 338
 Živković, Zagorka 346
 Žmegač, Viktor 77, 258, 274, 275, 276, 277, 286
 Žunec, Noni 266, 282, 284
 Županović, Lovro 168, 271, 273

Lucija Ljubić

SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre review and conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. Since 1990 to 2011, during twenty-one year, twenty-one conference was held (**Krleža's theatre today**, 1990; **Tasks and achievements of contemporary Croatian theatre studies**, 1991; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian history**, 1992; **Krleža our contemporary**, 1993; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part one, 1995; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part two, 1995; **Osijek and Slavonia – Croatian dramatic literature and theatre**, 1996; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part one, 1997; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part two, 1998; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian literature**, 1999; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part one, 2000; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part two, 2001; **Genres in Croatian dramatic literature and professions in Croatian theatre**, 2002; **Croatian dramatic literature and theatre in the light of aesthetic and historical standards**, 2003; **Native and European in Croatian drama and theatre**, 2004; **Body, word and space in Croatian drama and theatre**, 2005; **Time and space in Croatian drama and theatre**, 2006; **100 years of Croatian national theatre in Osijek / History, theory and practice – Croatian dramatic literature and theatre**, 2007; **Text, subtext and intertext in Croatian drama and theatre**, 2008; **Croatian drama and theatre and society**, 2009; **Croatian and**

foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics, part one, 2010) and twenty proceedings of the conference published.

The proceedings of the conference **Krleža's Days in Osijek 2010 – Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics**, part one, held in Osijek from 6-9th December 2010 include thirty papers, chronology, theatre repertoire, the speech held in front of Miroslav Krleža's monument, editor's note and index. The authors of the papers are penmen, literary and theatre scholars, musicologists and theatre artists.

The conference was held in honour of Academician Nikola Batušić, passed away on 22nd January 2010 in Zagreb, who was not only Krleža's Days Board member since its foundation, but also a regular conference participant. Apart from Nikola Batušić, a superior theatre and drama historian, theatre scholar of European range, theatre critic, lexicologist and subtle memoir writer, two more Board members departed in 2010. One of the most prolific Croatian literary critics in the last fifty years, our literary Inspector Maigret as he was sometimes called, polemicist, and anthologist, Branimir Donat, passed away on 15th April, and longtime artistic director of the Croatian National Theatre in Osijek, Zvonimir Ivković, departed on 27th August.

There is a number of reasons for dedicating a conference to people who directly, co-existing with contemporary theatre and dramatic literature, or indirectly, studying its past, evolution and significance, became not only a part of the national theatre culture but, due to negligence, ignorance and oblivion, also its fading component. In addition to an effort to give them due honour and to evaluate their achievements, there is also a desire to raise awareness of the critical, historical and theoretical studies of Croatian theatre and drama which ultimately led to the official recognition of theatre and drama studies as two separate disciplines in the field of humanities. Reminding us of sources, traditions and results of numerous authors of different interests and generations committed to national theatre and drama research, this retrospective also aims to reveal the working conditions of current Croatian theatre and drama scholars, and to point to the fact that officially accepted and registered academic journal in theatre studies, essential for both personal and disciplinary development, is still lacking.

The opening paper, delivered by Boris Senker, continues the two decades old tradition of opening the conference with a paper delivered by a contemporary Croatian playwright. Three out of twenty-nine following papers focus on the theatre before the Croatian National Revival. Željko Uvanović discusses the foreign scholars' evaluations of Marin Držić and Marko Fotez's reinscription of Držić's play *Dundo Maroje*. Zlata Šundalić investigates the Croatian 17th century comedies known as "smješnice", and Lucija Ljubić examines the scholars of the Croatian Jesuit theatre.

Paper discussing the playwriting of the forgotten modernist author Viktor Tausk opens the series of papers dedicated to the 20th century Croatian drama and theatre. Antonija Bognar-Šaban evaluates the critical reviews of Ivo Raić's productions of *Hamlet*, and Marijan Varjačić discusses Branko Gavella's term of *mitspiel*. Sanja Majer-Bobetko, Maja Đurinović, Dalibor Paulik and Petar Selem, respectively, deal with the opera criticism between the two

world wars, the first critical texts on dance theatre, Hubert Pettan as scholar of Ivan Zajc's musical opus, and the critic, musicologist and stage director Nenad Turkalj. A majority of papers analyzes the critics and historians of regional theatres, namely the ones in Osijek, Split, Pula and Rijeka, such as Ernst Dirnbach, Ćiro Čičin-Šain, Vitomir Ujčić, Ćiro Čulić, Đuro Rošić, Pavle Blažek and Dragan Mucić, and drama and theatre theoreticians of the magazine "Slavonia Today". The authors of the aforementioned papers are Alen Biskupović, Ivan Bošković, Jelena Lužina, Vlatko Perković, Darko Gašparović, Katarina Žeravica, Kristina Peternai Andrić and Dubravka Brunčić.

Five separate papers study different areas of Nikola Batušić's interests and his memoirs, i.e. Jaketa Palmotić Dionorić, the kajkavian theatre, the Art Nouveau dramatic scenes, the significance of music in Batušić's life and work, and the papers he delivered on Krleža's Days in Osijek. The five papers are written by Hrvojka Mihanović-Salopek, Divna Mrdeža-Antonina, Branka Brlenić-Vujić, Antun Petrušić and Stanislav Marijanović. Two papers, one written by Helena Peričić and one by Suzana Marjanić, examine Branimir Donat's studies of national drama. The proceedings also include Dubravka Crnojević-Carić's paper on theatrical views of an actor Fabijan Šovagović, Mira Muhoberac's observations on theatre historian and critic Miljenko Foretić, Ozana Iveković's analysis of Dalibor Foretić and Anđelka Tutek's review of existing studies of Croatian popular theatre in Gradišće.

However, regardless of the quality and scope of the 2010 proceedings, the overall topic turned out to be only partially covered, thus justifying the decision to further explore it during the 2011 conference.

SADRŽAJ

NAŠI I STRANI POVJESNIČARI HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI, prvi dio

Boris Senker: Književnost kao zavičaj	7
Željko Uvanović: O razlici u književnopovijesnoj procjeni djela Marina Držića (i reskripcije Marka Foteza) <i>Dundo Maroje</i> kod Creizenacha, Cronije, Marchiori, Kindermanna i Birnbauma	18
Zlata Šundalić: Hrvatska književna historiografija <i>o smješnicama</i>	31
Lucija Ljubić: Istraživači povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj	54
Sibila Petlevski: Zaboravljeno lice moderne: Viktor Tausk	67
Antonija Bogner-Šaban: Kazališni kritičari o Raićevim režijama <i>Hamleta</i>	78
Marijan Varjačić: Gledatelj kao sustvaralac. Gavellin pojam <i>Mitspiela (suigre)</i> u svjetlu novije filozofije umjetnosti	85
Sanja Majer-Bobetko: Hrvatska operna kritika između dvaju svjetskih ratova na primjeru Gotovčeva Ere s onoga svijeta	93
Maja Đurinović: Hrvatska pera u apologiji plesnog teatra	107
Alen Biskupović: 13 godina djelovanja Ernesta Dimbacha – kazališnog kritičara “Hrvatskog lista” (1929 – 1941)	114
Ivan Bošković: Kazališno-kritički profil Ćire Čičin-Šaina	134
Jelena Lužina: Vitomir Ujčić – zaboravljeni kritičar iščezlog kazališta	144
Vlatko Perković: Zašto kritike Ćire Čulića otkrivaju zaustavljeno kazališno vrijeme	152
Darko Gašparović: Đuro Rošić – kritički kroničar riječkoga glumišta 1955 – 1980	158
Dalibor Paulik: Hubert Pettan – muzikološka istraživanja stvaralaštva Ivana Zajca kao vrelo za nova teatrološka istraživanja u području glazbenog kazališta	166
Petar Selem: Nenad Turkalj operni kritičar	179
Dubravka Brunčić: Analitičari drame i kazališta u osječkom časopisu “Slavonija danas”	183
Katarina Žeravica: Kazališni život Osijeka zapisan u kritikama i djelovanju Pavla Blažeka	193
Kristina Peternai Andrić: Dragan Mucić i povijest osječkog kazališta	205

Dubravka Crnojević-Carić: Fabijan Šovagović – Stvarnost i igra	214
Helena Peričić: O Donatovu tumačenju Krleže – četiri desetljeća potom	219
Suzana Marjanić: Branimir Donat – kritičar bez klape i / ili njegova posljednja knjiga <i>Od svjetla sufitu do tame propadališta</i>	225
Hrvojka Mihanović-Salopek: Doprinos Nikole Batušića razvoju nove percepcije u sagledavanju dramskog djela Jakete Palmotića Dionorića	237
Divna Mrdeža Antonina: Interesi Nikole Batušića za kajkavski teatar	252
Branka Brlenić-Vujić: Batušićevi secesijski prizori – poetika umjetnih svjetova u hrvatskoj i europskoj moderni	258
Antun Petrušić: Značenje glazbe u životu i djelu Nikole Batušića	266
Stanislav Marijanović: Teatrološki prinosi Nikole Batušića Krležinim danima	287
Mira Muhoberac: Teatrološki obzori Miljenka Foretića	299
Ozana Iveković: Što je teatrološko u opusu Dalibora Foretića?	309
Anđelka Tutek: O kritici pučkog kazališta Hrvata u Gradišću	322
 PRILOZI	
Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2010.	335
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2010.	340
Božidar Šnajder: Govor pred Krležinim spomenikom	351
B. H.: Napomena	352
Lucija Ljubić: Kazalo imena	353
Summary	370

Za nakladnike:
Ana Pintarić
Pavao Rudan
Božidar Šnajder

Na naslovnici:
Miroslav Krleža, *Leda*.
Vitez Oliver Urban – Aleksandar Bogdanović, *Melita* – Nela Kocsis.
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Likovno uređenje:
Branko Hećimović

Lektura:
Mercedes Robek Paradžik

Korektura:
Branko Hećimović

Unos u računalo:
Tatjana Skendrović

Tehnički urednik:
Ranko Muhek

Grafički urednik:
Milivoj Milić

Tisak:
Intergrafika TTŽ d.o.o., Zagreb

Naklada:
300 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
početkom prosinca 2011.

