

Utemeljitelj
KRLEŽINIH DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji
Pedagoški fakultet, Osijek
Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Zagreb

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

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

UDK 821.163.42.09 2(063)
792.2(497.5)(063)

KRLEŽINI dani (1997 ; Osijek)
Hrvatska dramska književnost i
kazalište u europskom kontekstu / Krležini
dani u Osijeku, 1997. ; priredio Branko
Hećimović. - Zagreb : Zavod za povijest
hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
HAZU ; Osijek : Hrvatsko narodno kazalište
u Osijeku ; Pedagoški fakultet, 1999-
- sv. : 24 cm

ISBN 953-154-406-9 (HAZU, cjelina)

Knj. 1. - 1999. - 393 str.
ISBN 953-154-411-5
Kazalo,

1. Hećimović, Branko

990623033

ISBN 953-154-411-5



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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997.

HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST
I KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU

Prva knjiga

Priredio
Branko Hećimović



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

ZAGREB – OSIJEK 1999.

Odbor Knežinih dana

Nikola Batušić, Željko Čagalj, Branimir Donat,
Nedjeljko Fabrio, Ivo Frangeš, Darko Gašparović,
Branko Hećimović (predsjednik), Stanislav Marijanović,
Boris Senker

Recenzenti:

Nikola Batušić
Dubravko Jelčić

**HRVATSKA DRAMSKA
KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE
U EUROPSKOM KONTEKSTU**



METRIKA I POETIKA SVETE VENEFRIDE

1.

Po svemu se čini da nam Kašićeva drama o sebi, svome kontekstu i svome vremenu još nije rekla sve ono što bi mogla reći: pri svakom se susretu s njom nadaje dojam kako bi o tome tekstu trebalo znati više da bismo ga mogli potpunije razumjeti i odlučnije povijesno kvalificirati. Dio uzroka takvome stanju zacijelo leži u sudbini teksta: on je otkriven i publiciran razmjerno kasno, pa i nije bilo mnogo prilike da se naša znanost njime pozabavi. Najprije ga je objelodanio Franjo Fancev u sarajevskim »Vrelima i prinosima« potkraj tridesetih godina,¹ a onda je ta drama – u novoj tekstološkoj obradi i s novim podacima – publicirana u Njemačkoj početkom devedesetih,² te od tada možemo smatrati da je lako dostupna i otvorena svim potrebnim tipovima istraživanja.

Neka su od njih već i poduzeta. S teatrološkoga je stajališta o Kašićevu djelu sustavno i vrlo poticajno progovorio Nikola Batušić u svome radu *Scenska slika Kašićeve Svete Venefride*.³ Potaknut na jednoj strani razmjernom izuzetnošću toga igrokaza, a na drugoj strani činjenicom da su tekstu drame pridružene i prilično razrađene upute za uprizorenje, naš se ugledni teatrolog upitao kako je komad mogao izgledati na pozornici. A s toga je pitanja prešao i na druga, dalekosežnija, po-

¹ O. Bartula Kašića: *Sv. Venefrida*, duhovna tragedija, »Vrela i prinosi« br. 8, Sarajevo 1938.; Fancev je popratio tekst posve kratkim uvodom, u kojem govori o porijeklu i obilježjima rukopisa.

² Bartol Kašić: *Venefrida, eine Tragödie*, Text Einleitung und Index von Darija Gabrić-Bagarić. Bamberg 1991. Nakon uvoda na njemačkome, a iz pera Elisabeth von Erdmann-Pandžić, slijedi poduži predgovor što ga je napisala priređivačica, raspravljajući u njemu o književnim, a još više o tekstološkim i jezičnim pitanjima vezanima za Kašićevu dramu. Sam je tekst donijet diplomatski, to jest tako da su njegove pravopisne i druge osobine vjerno reproducirane. Upravo zato, ovdje se navodi donose prema Fancevljevoj verziji, to više što je on – za razliku od bamberskog izdanja – podijelio na strofe ono što je u izvorniku pisano u kontinuitetu, a upravo je to za ovaj razgovor važno.

³ Rad potječe iz 1991., kad je pročitana na znanstvenom skupu o Kašiću; uvršten je u autorovu knjigu *Trajnost tradicije*. Zagreb 1995.

put pitanja o žanrovskoj pripadnosti teksta, o njegovu podrijetlu i eventualnim stranim uzorima. Batušić je okvalificirao Kašićev tekst kao izdanak specifičnoga isusovačkog teatra, koji – u svome nastojanju da djeluje na gledatelja i uvjeri ga u neke vjerske postavke – teži spektakularnosti i začudnosti, pa se zato služi raznim vrstama scenskih pomagala i širi ansambl gotovo do masovnosti. Pri tome je Kašićev slučaj zanimljiv utoliko što u Dubrovniku niti je u njegovo doba – potkraj dvadesetih godina sedamnaestoga stoljeća – bilo uvjeta za takvu vrstu scenske izvedbe (koja podrazumijeva propadališta, pozoričke strojeve i bogate kostime), niti je taj tip kazališta uopće bio uhvatio korijena u našim stranama; on će se – kako Batušić pokazuje – tražiti i podrazumijevati tek kod zreloga Palmotića.⁴ Još više, ni u Italiji još nije taj tip kazališta bio posve usustavljen, jer će znamenita knjiga Nikole Sabbattinija izaći tek koju godinu poslije.⁵ Ali, Kašićev je komad – proizlazi iz Batušićevih uvida – izuzetan još i po tome što nema pravoga žanrovskog korijena: ne oslanja se on ni na što određeno u domaćoj teatarskoj tradiciji (oslonac na tradiciju u stilu i stihu s pravom se u takvoj analizi ostavlja postrani), a odudara u ponečemu i od sobi suvremene kazališne prakse. Zato će Batušić, opisujući njegov položaj, i pitajući se o čemu pojava toga teksta svjedoči, zaključiti kako porijeklo teatarskih odlika Kašićeva drame treba tražiti u talijanskoj kazališnoj praksi, osobito isusovačkoj, s kojom se, dakako, Kašić upoznao na samome izvoru, dok je jedna drama njegova učitelja Stefanija bila i u Dubrovniku izvođena početkom 17. stoljeća.⁶ Drugim riječima, naš pisac – kojemu je ovo i jedina poznata drama – ne piše, čini se, svoje djelo s mišlju na njegovu izvedbu i vodeći računa o domaćim teatarskim mogućnostima, nego se ponaša kao da je talijanska tradicija njegova vlastita i kao da se nada kako će jednom u budućnosti i dubrovačka scena biti kadra da izvede njegovu dramu.

Tako nam se položaj Kašićeva teksta – na temelju vrlo instruktivne Batušićeve analize – ukazuje kao donekle neobičan. Na jednoj strani naš isusovac piše svoju dramu posve bez obzira na konkretne kazališne mogućnosti sredine za koju stvara, gotovo kao da je nakanio stvoriti dramu za čitanje. S druge strane on taj tekst opskrbljuje vrlo iscrpnim izvedbenim uputama koje – u situaciji u kojoj su nastale – nemaju nikakva izgleda da budu realizirane. Kako je to proturječje nastalo? Izvire li možda iz njega onaj dojam o kojem je bilo riječi na početku, dojam, naime, da bi o *Svetoj Venefridi* trebalo znati još nešto što u ovom času ne znamo?

Jedno je sigurno: proturječje o kojem je riječ nije jedini uzrok zbuđenosti što je pred Kašićevim djelom osjećamo. Postoje, doista, i drugi aspekti te drame koji, reklo bi se, u podjednakoj mjeri iziskuju objašnjenje, a pri tome su, što je osobito važno, posve analogni s problemom izvodivosti drame, odnosno, uopće, njezina umjetničkog smisla i društvene svrhe. Među tim neobičnostima, opet, ističe se osobito aspekt stiha. Jer, za nj bi se moglo kazati da također krije u sebi proturječje: na jednoj je strani upotreba stiha vrlo sustavna, a na drugoj je strani teško vjerovati da je ta sustavnost pri recepciji mogla biti na ikoji način uočena, čak ni da je djelo

⁴ Kaže Batušić: *No kasniji Palmotić, naročito onaj od Alčine nadalje, dakle od 1647., nudi posve novu sliku predstave, onu kojom dominira meraviglia i svu obilježja ikoničke barokne stukture.*

⁵ Nicola Sabbattini: *Pratica di fabricar Scene e Machine ne' teatri*, I. 1637., II. 1638.; O tome v. također u Batušićevu radu, a i u njegovoj studiji *Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami XVII. stoljeća* (gdje se govori i o *Svetoj Venefridi*), u knjizi *Narav od Fortune*, Zagreb 1991.

⁶ Riječ je o drami *Krispo Cezar*, koju je preveo Miho Gradić; v. o tome u Batušićevu radu.

imalo kakva izgleda da stigne na pozornicu. Očito je, dakle, da je Kašić, izrađujući metričku stranu svoga teksta, postupao isto kao onda kad je izrađivao teatarsku: nastojao je da taj tekst usavrši što je moguće više, a pri tome je znao da sve to radi uglavnom uzalud. Pitanje je samo koji su ga razlozi na to potakli.

Kod stihova je to, ipak, možda nešto lakše dokučiti, i to zato što se stvari mogu preciznije sagledati, te izraziti podacima, numeričkim odnosima i konkretnim činjenicama. Kašić se, naime, u *Svetoj Venefridi* koristi dvama stihovima, dvanaestercem i osmercem, i rabi nekoliko vrsta strofa. Pri tome se otvara nekoliko pitanja.

Prvo je od njih pitanje odnosa prema tradiciji: i spomenuti stihovi, i njihove strofičke kombinacije, imaju neku svoju povijest u hrvatskoj književnosti, pri čemu je nešto od toga prilično staro, a nešto je i posve novo. Simetrični se osmerac, npr. rabi u hrvatskoj književnosti odavno, ali je strofa *ababc* u koju osmerac kod Kašića biva spregnut (kao i strofa *abacc*) u našoj tradiciji uglavnom nepoznata sve do početka 17. stoljeća, dakle, do pojave baroka. Postavlja se, prema tome, pitanje kakav je odnos novih i starih elemenata, i kako se inače Kašić odnosi prema konvencijama drame u stihu u našim stranama.

To je pitanje utoliko važnije zato što naš autor nije nipošto osamljen onda kad čini stanovit iskorak u odnosu na tradiciju. Taj je iskorak učinila već i melodrama, još od samih svojih početaka, od Primovića: i ondje se, doista, unutar istoga dramskog teksta (koji je sav u stihu) kombiniraju retci različite dužine i različita podrijetla, te bivaju spregnuti u razne tipova strofa. Pri tome je uvijek očita težnja da se postupa po nekom principu: vodi se računa – ukratko rečeno – o metametričkom značenju stiha i strofe, o onoj semantici što su je oblici stekli svojom upotrebom u tradiciji. Kašićev tekst, međutim, nije melodrama, nego pred očima ima neku drugu teatarsku tradiciju, pa se zato i moramo upitati kako njegova upotreba metričkih elemenata stoji prema stanju koje u dubrovačkom teatru njegova doba vlada. Kao što se moramo upitati i kojem točno žanru onda pripada *Sveta Venefrida*.

Moramo se to upitati pogotovo zbog trećega problema što ga otvara metrička slika toga teksta: u njemu ima stanovitih eksperimentalnih crta, načina rukovanja stihom i strofom koji ukazuju na neke osobite autorove namjere, koje nije svagda lako razabrati. Doista, ono što Kašić u svojoj drami čini s dvanaestercem – ono što čini u smislu načina rimovanja i strofičkih kombinacija – nije viđeno ni prije ni poslije u hrvatskoj književnosti. Pri tome, dakako, ne smijemo smetnuti s uma da je Kašić bio zapravo amater, i u skladanju stihova i u pisanju drama, pa ako se za nešto takvo odlučio, onda bi se trebalo upitati koji su mu bili razlozi, kakvi su mu bili eventualni poetički argumenti.

Upravo to će se ovdje pokušati učiniti. Da bi, međutim, to bilo moguće, potrebno je dati koliko-toliko sustavan opis metričke slike Kašićeva djela. Već će se iz toga opisa, uvjeren sam, nazrijeti bar dio odgovora na pitanja što su ovdje uvodno postavljena.

2.

Pišući u svome predgovoru novom izdanju *Svete Venefride* o vanjskom izgledu drame, priređivačica Darija Gabrić-Bagarić ovako govori o njezinoj metrici: *Kašić je svoj dramski tekst ispjevao onim istim metričkim shemama kojim su u to doba pje-*

vali dubrovački pjesnici, prvenstveno njemu suvremeni Gundulić. Sveta Venefrida ispjevana je u osmercima i dvanaestercima, sa rimom abba u osmercima, ili rjede abab, što se slobodno izmjenjuje; dok je u dvanaestercima rima aabb. Najbližnja ovoj Kašićevoj shemi je metrika Gundulićeve Arijadne i dijelom metrika Dubravke.⁷ Za predgovornu svrhu kojoj je namijenjen, takav je opis možda i dovoljan, ali on ni pošto ne pokriva sve što bi o metričkoj strani Svete Venefride trebalo kazati, dok je u ponečemu i posve kriv, npr. tamo gdje govori o tome kako su rime u dvanaestercima aabb. Istina jest da je tekst Kašićev pisan stihički, bez razmaka među strofama, pa je zato i teže uočiti sheme rimovanja. Ipak iz tih shema proizlazi i strofika: u većini slučajeva možemo sasvim nesumnjivo procijeniti o kakvoj se kitici radi, a samo gdje gdje to ostaje sporno.⁸ Strofika je pak, osobito kad je o baroknoj drami riječ, važna koliko i stih, pa će se zato njoj i ovdje – gdje će nam cilj biti da što podrobnije opišemo metriku Kašićeve drame – posvetiti osobita pozornost.

Pri tome ćemo ipak krenuti od stiha, jer nam se, doista, po tom kriteriju sav tekst Svete Venefride raspada u dvije velike skupine: u osmeračke i u dvanaesteračke dijelove. Ovdje, na prvom koraku, nećemo se upuštati ni u razmatranje o nejednakoj ukorijenjenosti dvaju stilova (dvanaesterac je starosjedilac na dubrovačkoj pozornici, osmerac je još razmjerno nov),⁹ kao ni u pitanje o tome koje i kakve replike rabe koji od dvaju stilova. Nastojat ćemo radije opisati strofičke kombinacije u kojima oni dolaze, kao i načine na koje se to zbiva.

Počet ćemo pri tome od osmerca. O njegovim se metričkim karakteristikama može reći da su u više nego jednom smislu tradicionalne. Taj je stih, najprije, simetričan, na onaj isti način na koji je to u Dubrovčana i do tada bio. Nadalje, u njemu se javljaju ona ista stihotvorna pomagala koja su i prije bila u upotrebi onda kad je trebalo dobiti prikladan broj slogova, kao što su sinalefa, sinicca i slične figure. Rime su korektna, cezura postojana, i uopće, jasno se vidi da je Kašić pažljivo čitao svoje dubrovačke predšasnike i suvremenike, pa se može odlučno reći da ga po stihu teško itko može prepoznati kao autora koji dolazi iz sasvim drugačijega književnog (pa i jezičnog) ambijenta.

I u načinu na koji slaže stihove u kitice Kašić je – bar na prvi pogled – prilično tradicionalan, pa je u tom smislu točno zapažanje priređivačice kako on gradi slične strofe na sličan način kao i drugi pjesnici onoga doba. Ipak, dobro je i poblizje promotriti kako on to čini. Ima nekoliko kombinacija u kojima se osmerački stihovi javljaju.

Ponajprije, tu su katreni. Njih ima razmjerno malo, a kombinacija je u njima bilo *abab*, bilo opet *abba*.¹⁰ Na trenutke se čini kako postoji tendencija da monolog budu u jednoj shemi a korovi u drugoj,¹¹ ali je isto tako istina da Kašić tu ne pridaje osobito značenje shemi rimovanja, pa se znade slučiti da se među katrenima

⁷ Stranica 10 nav. izdanja

⁸ Fancev je, objavljujući tekst u »Vrelima i prinosima«, načinio i razmake među strofama prema vlastitom osjećaju, s kojim se ponegdje ne moramo složiti; o tome podrobnije dalje u ovom radu.

⁹ O tome v. pitanje u mojoj knjizi *Barokni stih u Dubrovniku*, Dubrovnik 1995.

¹⁰ Primjer za shemu *abab* nalazimo u prvoj slici prvoga čina, gdje govore Beuno i njegova pratnja; primjer za shemu *abba* može se vidjeti u petoj slici prvoga čina, gdje govori *Družina tanuc vodeći*.

¹¹ Tako većina korova u prvom činu ima shemu *abba*, a većina monologa shemu *abab*

jedne vrste nađu i katreni druge vrste.¹² Ponekad se događa da se pojavi i kombinacija *aabb*, premda rijetko, pri čemu je – zbog prije spomenutoga načina pisanja u kontinuitetu – teško razabrati radi li se o distisima ili o katrenima.¹³

U nekim slučajevima može biti riječi čak i o strofama nešto veće dužine, od osam ili više stihova. To dolazi otuda što su u Kašića razmjerno česte sestine, bilo s rimom *ababcc*, bilo s rimom *abacc*, a njima se onda znaju pridružiti i stihovi (dva ili više njih) sa shemom *aabb*. Takav raspored možemo tumačiti bilo kao niz katrena (*ababccdd*), bilo kao sestinu kojoj je pridružen katren (*ababcc ddee*), bilo opet kao dužu strofu, npr. oktavu (*ababccdd*). Takve su situacije, ipak, razmjerno rijetke,¹⁴ dok je češći slučaj da se javljaju samo sestine, s prije spomenutim shemama rimoanja. Pri tome Kašić opet nije isključiv, pa ima replika u kojima među strofe sa shemom *ababcc* biva ubačena poneka sa shemom *abacc*, ili obratno.¹⁵ Zbog toga, koliko god da možemo naslućivati kako je shemu *ababcc* autoru sugerirala zame-nita Gundulićeva poema *Suze sina razmetnoga* (koja je datirana 1622.), proizlazi zaključak da Kašić sestu rиму (*ababcc*) ne vidi kao nekakav zaseban identitet strogo odijeljen od njoj srodne strofe *abacc*. Ova potonja shema će, uostalom, u kasnijem razvoju barokne naše književnosti pomalo pasti u sjenu svoje mnogo slavnije parnjakinje.

Kašićeva upotreba osmerca jasno pokazuje kako je u trećem deceniju sedamnaestog stoljeća već sasvim očito na djelu onaj proces koji će trajati kroz cijeli naš barok, proces koji će dovesti do prevlasti osmerca nad dvanaestercem.¹⁶ U *Svetoj Venefridi*, naime, ta dva stiha već sudjeluju posve ravnopravno, dok su se razne sheme rimoanja u osmercu već posve razmahale, kao što se vidi i iz ovoga sumarnog opisa.

Mnogo je zanimljivija situacija s dvanaestercem. On se javlja u nekoliko varijanata. Neke od njih možemo smatrati i slučajnima, kao npr. ona mjesta gdje dolazi dvanaesterac bez rime, i to zato što toj pojavi očito nije namijenjena nikakva semantička funkcija. Događa se to na dva načina: onda kad se smjenjuju replike raznih likova od po jednoga dvanaesteračkog stiha, pa ti stihovi nisu povezani srokom,¹⁷ i onda kad pjesnik unutar iste replike naniže nekoliko stihova bez rime.¹⁸ Ovo drugo događa se samo jednom, zacijelo zato što Kašić nije imao snage, vremena ili volje da pronađe srokovne; inače je replika posve slična drugima i ne odlikuje ju nikakav osobit sadržaj. Ono prvo opet događa se zacijelo također slučajno, zato što se računalo da izostanak sroka tu neće biti zamijećen.

¹² Usp. npr. Kadokov monolog u šestoj slici drugoga čina: monolog je dug, i započinje u shemi *abab*, nastavlja se u shemi *abba*, pa se opet vraća rasporedu *abab*.

¹³ Fancev te stihove, u svakom slučaju, čita kao katrene; usp. npr. Kor 2 u prvoj slici prvoga čina.

¹⁴ V. npr. kraj druge slike četvrtoga čina, gdje se do tada govorilo u sestinama *ababcc*, a prizor se završava strofom *abaccdd*; Fancev je piše kao oktavu, ali se ona može čitati i drugačije.

¹⁵ U netom spomenutoj drugoj slici četvrtoga čina događa se upravo to: među strofama *ababcc* dolazi – bez ikakva vidljivog razloga – strofa *abacc*.

¹⁶ I o tome v. detaljnije u spomenutoj mojoj knjizi o dubrovačkom baroknom stihu.

¹⁷ Događa se to u prvoj slici drugoga čina, gdje razmjenjuju replike Erman i Tenito, pa se nižu četiri dvanaesterca (svaki je od njih jedna replika) koji nisu povezani rimom.

¹⁸ To se događa u nastavku netom spomenute scene: slijedi ondje Ermanov monolog u kojem rime izostaju, a slično je i u Ermanovu razgovoru s Beunom, koji – uz izmjenu nekoliko kraćih replika – traje do kraja scene.

Inače Kašić itekako pazi na to kako će dvanaesterce rimovati. Rabi on nekoliko shema; najobičnije su one tradicionalne: sjeverni i južni tip dvanaesterca. Sjeverni tip (onaj u kojem se rima s kraja jednoga distiha prenosi u sredinu idućega) razmjerno je rijedak, ali se ipak javlja;¹⁹ južni tip (onaj kod kojega prenošenja srokovka nema) razmjerno je češći.²⁰ i Kašić ga uvodi onda kad ne koristi dvanaesterce na svoj izuzetni, inovativni i ekperimentalni način koji ovdje treba posebno zapaziti.

Riječ *eksperiment* tu nipošto nije preteška; još više, moglo bi se kazati da se Kašić dvanaestercem u *Svetoj Venefridi* koristi na način na koji to nije činio nitko drugi ni prije ni poslije njega. Jer, on rimuje dvanaesterce po neobično kompliciranoj shemi. Za tu bi se shemu na prvom koraku moglo kazati da ona načinu povezivanja stihova uobičajenom za dvostruko rimovani dvanaesterac pridružuje još i rimovanje karakteristično za druge strofe. Kašić, drugim riječima, odustaje od uobičajene distihovne strukture dvanaesterca, pa slaže stihove u veće strofe, zadržavajući ipak i dvostruko rimovanje i dodatno komplicirajući shemu.

Dobro će se to vidjeti na primjeru. U drugoj slici prvoga čina, javlja se i ovaj početak replike Rikarda, *vičnika*:

*Bivši po mudrosti sva skrovna očita
Vašoj veličnosti, o kralju plemeni,
razlozi priprosti od svita vlastita
nedaše svjetlosti, er nijesu skroveni
Sviti svi poštene jur vještoj vrijednosti
Al mogu ljubljene bit korisni dosti.*

*Da su vojske spravne na zapovid vašu
Hoće razlog svaki, i to se pristoji
Rad krune prislavne i za branu našu,
Da mač svak prijaki naoštrit nastoji.
Sviti su sad moji časom izrečeni,
da se nas svak boji, bud'mo mi gvozdeni.*

Stihovi su – podsjećam – pisani u kontinuitetu, a ovdje sam ih razdijelio po strofama radi bolje preglednosti (što čini i Fancev). Složenost rimovanja smjesta je očita; temeljna je shema zapravo sadržana u drugoj od citiranih strofa, dok je prva katica tek jedna od mogućih njezinih varijanata. Prikazat ću ovdje taj način rimovanja grafički, da bude jasnije o kakvoj se shemi (i kakvim varijantama) tu radi. Druga bi se od navedenih strofa, dakle, mogla prikazati ovako:

— — — — A — — — — B
— — — — C — — — — D
— — — — A — — — — B
— — — — C — — — — D
— — — — D — — — — E
— — — — D — — — — E

¹⁹ Npr. u Otonovoj replici u petoj slici prvoga čina.

²⁰ Takva je većina ostalih dvanaesterackih replika; ima, međutim, i dvanaesteraca bez srednje rime, npr. u Kraljevoj replici u drugoj slici drugoga čina.

Neke se rime, dakle, javljaju dvaput, a neke četiri puta, ali se ipak sve na kraju slažu u shemu sestine, i to je ono što je ovdje osobito važno. Za dvanaesterac, naime, u našoj tradiciji – kako god da je bio organiziran – nikad nije bilo karakteristično sprezanje u strofe ove dužine, nalik donekle na staneu i slične kitice. Reklo bi se da je Kašić ovdje spojio one mogućnosti koje mu nudi osmerac s onima koje mu nudi dvanaesterac: osmerac se inače spreže u sestine, pa to čini i Kašić sam; dvanaesterac, s druge strane, ima tradiciju srednje rime, pa i nju Kašić rabi. Ovdje, međutim, on spaja i jedno i drugo, dobivajući tako vrlo neobičnu strofu.

I ne samo strofu, nego i njezine varijante. Doista, kitica koju smo ovdje prvu naveli ima nešto drugačiju shemu, možda čak i nešto složeniju od ove koju smo netom analizirali, a koja je najčešća i bazična. Ovako ona izgleda u istom grafičkom prikazu:

```

----- A ----- B
----- A ----- C
----- A ----- B
----- A ----- C
----- C ----- A
----- C ----- A

```

Nešto se od toga možda i slučajno namjestilo, zacijelo i zato što su ovdje A-rime u nekom smislu gramatičke, zasnovane na istom tipu tvorbe riječi i istom nastavku. Ipak, da je riječ o Kašićevoj volji za eksperimentom (ili o njegovu osjećaju slobode kad je o ovako složenoj shemi rimovanja riječ), svjedoče i razne druge varijante koje se u ovakvim replikama javljaju. Događa se, recimo, da posljednji distih bude komponiran pomalo drugačije, u tom smislu što se rima s kraja četvrtoga stiha neće prenositi u sredinu petoga, nego će se ondje, kao zaključak strofe, pojaviti konvencionalan dvostruko rimovani dvanaesterac. Ili, još konkretnije, javljaju se varijante poput ove (bilježeci opet i sredinu i kraj stiha):

```

----- A ----- B
----- C ----- D
----- C ----- D
----- A ----- B
----- E ----- F
----- E ----- F

```

Ima, dakako, i nekih drugih rasporeda.²¹ Čini se, ukratko, da je Kašiću stalo do toga da zadrži temeljni dojam o sestini načinjenoj od dvanaesteraca koji imaju i unutrašnje rime, dok mu je manje važno strogo poštivanje sheme u svakom pojedinom slučaju.

Iz svega je jasno da naš pjesnik inzistira upravo na dvanaesteru, i na tome da u dvanaesterac uvede shemu rimovanja koja će biti nova, koja će – u nekom smislu

²¹ Npr. ovako:

```

----- A ----- B
----- C ----- D
----- A ----- B
----- C ----- D
----- E ----- B
----- E ----- B

```

(Kraljeva replika na početku druge slike prvoga čina).

riječi – biti prenijeta iz osmerca. A po tome se vidi da je ona borba između dvaju vodećih stihova – koja se kroz cijeli naš barok vodi – u Kašićevo vrijeme već itekako u toku, i da se neki njezini odrazi – u obliku izravnoga miješanja osobinâ osmerca i dvanaesterca – mogu zapaziti i u ovom Kašićevu tekstu.

Ali, miješajući se tako na nekoj višoj razini (na razini shema rimovanja, ili čak principa gradnje), dvanaesterac i osmerac kod Kašića se obično ne miješaju doslovno. Rijetke su replike u kojima bi dolazila oba stiha. Time smo već zašli na teren funkcije dvaju stihova, pa tome treba posvetiti posebno razmatranje.

3.

Razgovor o ulozi stiha i strofe u strukturi Kašićeve drame mogao bi se započeti zapažanjem kako je odnos osmerca i dvanaesterca nejednak u raznim dijelovima teksta: na početku je više dvanaesteraca, i njihova je uloga izraženija, dok je poslije sve više osmeraca, tako da se u posljednjem, petom činu dvanaesterac javlja samo jedanput.²² Pitanje bi, dakle, moglo glasiti zašto se to događa, i po kojim se pravilima odnos između dvaju stihova u *Svetoj Venefridi* mijenja.

Da bi se moglo odgovoriti na to pitanje, potrebno je pobliže promotriti kako se u pojedinim prizorima međusobno odnose naša dva glavna stiha, a kako opet njihove strofičke kombinacije. Pri tome je dobro imati na umu na jednoj strani cjelinu teksta, odnosno dinamiku međusobnih odnosa dvaju stihova u drami kao cjelini, a na drugoj strani logiku smjenjivanja osmerca i dvanaesterca na točkama na kojima do te smjene dolazi.

Kad je riječ o cjelini teksta, smjesta padaju u oči najmanje dvije stvari. Prvo, početnu intonaciju daje osmerac, jer je njime napisan prolog, a onda i prvi prizor prvoga čina, u kojem se pojavljuje Beuno s dvanaest dijaka, i Tenito kraljević s družinim. Ta uporaba stiha sugerira temeljni ton, jer se u prologu pripovijeda sadržaj drame i upozorava se na njezine vjerske pouke, dok se u prvom prizoru uglavnom daje slava Bogu, i scena ima pomalo obredni karakter. Dvanaesterac se pojavljuje tek s drugom slikom, i to je druga važna osobina upotrebe stiha u ovoj drami: osmerac i dvanaesterac teže da se ne miješaju unutar istoga prizora, nego do smjene dolazi obično na početku nove slike.

A to nas onda dovodi i do druge teme ovoga razgovora, a to je pitanje po kojoj se logici osmerac i dvanaesterac smjenjuju, u kojim se slučajevima rabi jedan, a u kojima drugi stih. Reklo bi se da u tome Kašić ima nekoliko kriterija, od kojih je prvi već i spomenut i najviše je izvanjski, a to je granica među prizorima: on teži da nov prizor obilježi i uporabom novoga stiha. Doista, u prvom se činu događa ovo: najprije se, u prvom prizoru, govori u osmercima, pa se u drugom prelazi na dvanaesterce, dok na početku trećega opet dolaze osmerci.

Ali, sa smjenom prizora smjenjuju se i likovi što u njima sudjeluju, pa je dakle i to kriterij za upotrebu pojedinih stihova. I doista, na početku druge slike prvoga čina pojavljuje se na pozornici kralj Alano, dakle osoba koja u zajednici zauzima najviši društveni položaj. To se onda podcrtava još i time što Kralj, kad prvi put

²² U trećoj slici, gdje se pripovijeda kako je Venefrida poginula.

izađe pred publiku, najprije sa svojim doglavniciama vijeća o pitanjima rata i mira, a tek tada prelazi na temu eventualne ženidbe svoga sina Kadoka, što će najizravnije utjecati na Venefridinu sudbinu, i što i jest prava tema drame. Kralj i njegovi savjetnici govore u dvanaesticima, pa se time sugerira kako je taj stih važniji, uzvišeniji od osmerca, ili kako je on signal osobita statusa lika koji njime govori. Doda li se tome da je tu prisutna i ona komplicirana shema rimovanja u dvanaestercu (koju smo ovdje već opisali, i koja će u daljem razvoju teksta izbljedjeti i nestati), bit će jasno da tu metrička slika ima ulogu nedvojnog signala o statusu lika.

Ali, ne samo o statusu, nego i o sadržaju onoga o čemu lik govori. Jer, već u sljedećoj sceni nailazimo na vrlo zanimljivu situaciju: u tom se prizoru – kao jednome od rjeđih u komadu – miješaju dvanaesterac i osmerac, premda prilično oprezno i uz jasne kriterije. Evo što se događa: na pozornici se pojavljuju paklene sile, koje, dakako, rade protiv Venefride, pa sad raspravljaju o tome što im je činiti. Njihov razgovor ima dva dijela, i ti su dijelovi obilježeni uporabom različitih stihova. Dotle dok planiraju što će poduzeti, i dok im je raspoloženje – da se tako kaže – optimističko, Azmodeo, Belzebub, Ljuborad i ostali govore u osmercima koji su ponajviše spregnuti u shemu *abab*. Ali, kad postanu svjesni da im s Venefridom neće biti lako, kad progovore o njezinoj postojanosti, i kad se pokaže da ni paklenjaci nisu svemoćni, prelaze oni na dvanaesterce koji imaju običnu (južnu) shemu rimovanja.²³ Prizor se tako raspada na dva dijela, pri čemu je i granica jasno obilježena: pri kraju osmeračkoga dijela, naime, Azmodeo poziva svoje poslušnike da *začinjaju*, što oni onda i čine. Pojavljuje se ovakva Ljuboradova replika:

*Evo tvoga Ljuborada,
Evo miša s njim družina,
Sva je tvoje slave rada,
Vlasti i časti tve začina.*

*Evo tvoga Ljuborada,
Na čast tvoju pjesni sklada,
Tancem, skokom, igrom vlada,
Evo tvoga Ljuborada.*

*Tvoje slave božanstvene,
Primoguće tvoje vlasti,
Tvoje hvale svijem ljubljene
Pjevamo ti višnje časti.*

Očito je da se tu radi o pjevanju, što se i u tekstu ističe (glagolima *pjevati* i *začinjati*), a razabire se i po ponavljanjima u Ljuboradovoj replici. Tako će nakon te replike prelazak na dvanaesterac značiti povratak prozi i ozbiljnim pitanjima. A ono što se dotada govorilo u osmercima sad će se pokazati kao tekst koji nije posve običan, te je više nalik na pjevanje nego na običnu razgovornu prozu.

I doista, karakter replike – njezin status kao običnoga govora ili kao nečega što se iznad toga govora uzdiže – sljedeći je važan kriterij u razlikovanju dvaju stihova. Jednostavno rečeno, ono što ima obilježja proznoga, običnog, trezvenog i ra-

²³ To je treća slika prvoga čina, kod Fanceva str. 132.

cionalnog iskaza teži da bude u dvanaestercima; ono što je više nalik na recitiranje, pjevanje ili formulu nastoji se uobličiti u osmerce.

Pri tome je pjevanje najčešći oblik odstupanja od običnoga govora. Postoje mjesta na kojima se o glazbenom karakteru replike govori i u didaskaliji i u replici samoj. Tako, recimo, u petoj slici prvoga čina kaže se da nešto govori *Družina tanac vodeći*, dok sama replika počinje ovako:

*Začinjamo slavna od pira
Skladne pjesni od ljubavi,
Bit će uzrok časna od mira
Zaručnici prigizdavi.*²⁴

A pri tome se na kraju replike (koja ima osamnest redaka) stihovi s početka ponavljaju još jednom, pa je i time istaknut osobit karakter toga dijela teksta.

Svi su korovi (a ima ih u drami više vrsta)²⁵ u osmercima, a većina onoga što oni izgovaraju može se protumačiti kao pjevanje. Nije, međutim, pjevanje jedini oblik odstupanja od običnoga govora, nego i sve što imalo nalikuje na neki stilizirani tekst teži da bude u osmercu. Tako biva s onim što možemo prepoznati kao molitvu, kao obrednu formulu, zaklinjanje, ili kakvu sličnu formu konvencionaliziranoga iskaza. Kao primjer može poslužiti početak drugoga čina, gdje govori Beuno sam, i gdje je to što on govori očito molitva (prve riječi glase *Prizamierni stvorče od nebi*), pa je čak u nekom smislu i parafraza Očenaša.²⁶ Postoji, uostalom, u posljednjoj, sedmoj slici petoga čina i dio teksta koji je neposredno, didaskalijom označen kao molitva, a napisan je u osmeračkim sestinama *ababce*.²⁷ Slično vrijedi i za one dijelove teksta koji su osobito prožeti emocionalnošću, ili predstavljaju monolog, ispovijed ili štogod slično.

²⁴ Str. 136.

²⁵ Postoji, tako Kor dječice, Kor anđela, Kor hudoba itd.

²⁶ Ovako govori Beuno:

*Prizamyerni tvorče od nebi,
ki srijed voda nebo stavi,
Sfaka postuh dajuć tebi,
izmiješana tijem napravi.
O sfjetlosti prižudjena,
daj nam bluge tve milosti,*

*starom varkom zled pakljena
da nas ne tre vrag vuhvosti.
Ljucko srce sfijetlo učini
digni s njega zle tamnosti,
grešne uze sfe razčini,
satri sile od grešnosti,
izkorijepi razbludnosti.*

(str. 137)

²⁷ Ovako glasi prva strofa te molitve:

*Bože pravi i sfemogući,
Isukrste kralju od nebi,
o ljubavi prigorući,
bud' ugodne molbe tebi.
Priljubljeno nas usliši
i molostju blag uniši.*

(str. 167).

Ali, jedan je dio teksta za razmatranje o odnosu između osmerca i dvanaesterca u ovoj drami upravo dragocjen. Riječ je o trećoj slici petoga čina, u kojoj se javlja Namjestnik Erman, koji pripovijeda o tome kako je Kadok u crkvi odrubio Veneфриди glavu, jer nije htjela poći za njega. Ermanova replika započinje u dvostruko rimovanim dvanaesticima, u kojima se govori o tome kako je Kadok gnjevan dojurio u crkvu, pa je, ne obazirući se na svetost toga mjesta, pohrlio ravno k Veneфриди. Ovako izgleda taj pasaż:

*Uprav k Veneфриди on poje trčeci
Bez nijedne stidi, tak' njoj govoreći:
»Vaj, neharna djevojčico,
Što me himbom ti privari,
Te li vraćaš meni hari,
Oh nevierna kraljevico,
Još te hoću vjerenicu,
Ako hoćeš i kraljicu«.*

Jasno se, dakle, vidi da je prijelaz na upravni govor uvjetovao i promjenu stiha. To znači da su ono prije bile Ermanove riječi, dok su Kadokove, koje se tu citiraju, obilježene i drugačijim stihom. U toj je upotrebi stiha Kašić toliko dosljedan, da odmah u nastavku uvodi osamljene dvanaesterce, koji se ni s čim ne rimuju, i to samo zato što su opet u pitanju Ermanove riječi, a ne upravni govor Kadokov. Ovakvo to izgleda:

*Na to Veneфрида kratko reče njemu:
»Bit ću Božja vjerenica
I rajska ću bit kraljica,
Nisam tvoja vjerenica,
Neću biti ni kraljica.
Isukrst je moj vjerenik,
Neumrlí moj ljubljenik«.
Vas pun Kadok gnjiva britku sablju izvadi.
»Ako me neć vjerenika,
Imat ćeš me sad krvnika«
Odgovori ona hrabrenom kreposti:
»Videći te jur krvnika,
Ja te neću vjerenika«.²⁸*

Funkcija dvaju stihova tu je, dakle, posve očita, i od nje se ne odstupa: dvanaesterac je stih pripovijedanja, a osmerac stih navoda, dijaloga. To onda baca dodatno svjetlo i na ulogu toga odnosa u ostatku komada. Moglo bi se reći kako dvanaesterac teži da označi običan govor, a onda i svaki sadržaj koji je racionalan, političan, svjetovan, koji se bavi praktičnim stvarima. Osmerac, u drugu ruku, biva upotrijebljen za tekstove koji odudaraju od običnoga govora, a to su – osim pjevanja,

²⁸ Naša dva izdanja bilježe to mjesto na različite načine: bambersko izdanje onako kako sam to i ovdje donio, a Fancev dvanaesterce tumači kao didaskalije, pa ih zato izdvaja i drugačijim tipom pisma, onim istim kojim inače bilježi didaskalije. To, međutim, nije logično, ne samo zato što je očito da se tu radi o stihovima, nego i zato što tu Erman pripovijeda o onome što se dogodilo, dok sama Veneфрида, dakako, nije prisutna, pa tako i ne može biti riječi o uputama kako ona treba da postupa, nego upravo o dijelu Ermanove replike u kojoj on evocira događaj koji se već zbilo izvan pozornice.

molitava i sličnih replika – još i svi iskazi obilježeni emocijama, vjerom, liričnošću ili uopće izdignutošću iznad dnevne zbilje.

Pri tome – ovdje je mjesto da se to kaže – strofika obično nema semantičkoga punjenja. To znači da je presudno koji je stih upotrijebljen, dok shema rimovanja ima drugotnu ulogu. To se vidi po činjenici da se unutar iste replike miješaju katreni *abab* s katrenima *abba*, sestine *ababcc* sa sestinama *abbacc*, pa se čak miješaju i katreni sa sestinama. Ipak, strofika nije uvijek i sasvim bez značenja: ponegdje je Kašić, možda i nesvjesno, uvažio ono što mu tradicija sugerira. Vrlo je vjerojatno da je, na primjer, molitvu u posljednjem prizoru petoga čina (molitvu koja se tako i zove) uobličio u *sesta rimama* pod utjecajem popularne Gundulićeve poeme koja tu strofu rabi. Isto je tako komplicirana shema rimovanja u dvanaestercima – koja je ovdje već prije opisana – zacijelo uvedena zato da bi se pridala važnost likovima koji se njome služe i sadržaju koji se tim stihovima izriče, a poslije je napuštena, možda zato što Kašić više nije imao snage da dalje slaže tako komplicirane strofe, a možda i zato što je držao kako to nije ni potrebno, jer su na početku likovi metrički dovoljno karakterizirani.

Tako smo stigli i do pitanja što je postavljeno u uvodu ovoga odjeljka, do pitanja zašto na početku ima više dvanaesteraca, a prema kraju manje. Stvar je očito u tome što u drugoj polovici drame ima sve manje radnje, a sve više emocija, sve više izricanja obrednih formula. O tome nam opet lijepo svjedoči treća slika petoga čina, koju smo već ovdje navodili. To je jedino mjesto na kojem se u tom činu rabi dvanaesterac, ali i jedino mjesto na kojem se nešto doista događa, a sve su ostalo tek komentari, govor o onome što likovi osjećaju povodom onoga što se već zbililo. Tako je sad odnos između dvaju stihova postao posve očit, a on opet indicira i razvoj drame: u njezinim prvim činovima ima više radnje, više racionalnoga govora, više politike i zbilje, dok je u daljnim prizorima sve više emocija, obrednoga govora, a i sve više čuda, koja također u ovom tekstu igraju nemalu ulogu.

Upravo o tome – naime o karakteru komada i o značenju načina na koji se u njemu operira književnim postupcima – bit će na sljedećem koraku riječ.

4.

Trenutak je sada da se osvrnemo na kontekst Kašićeve drame. Bit će to na jednoj strani kontekst tradicijski, a na drugoj kontekst žanrovski: upitat ćemo se najprije kako Kašićev način rukovanja stihom svjedoči o njegovu odnosu prema metričkom nasljeđu hrvatske književnosti, a potom kako stih njegova komada govori o njegovu odnosu prema vladajućim teatarskim formama njegova vremena. Za takve uvide daje dosadašnja analiza sasvim dovoljno elemenata.

Najprije o tradiciji. Treba konstatirati da nju naš pjesnik vrlo dobro poznaje. Koliko god, naime, da je kao literat bio uglavnom amater, i koliko god da dubrovačku književnu baštinu nije usvojio već pri svome formiranju, nego se s njom morao postupno upoznavati, jasno je vidljivo da Kašić dobro uočava važne metričke zasade, i da ispravno razumije njihovo značenje. Rabi on tako obje varijante dvostruko rimovanoga dvanaesterca, sjevernu i južnu, a obje su potvrđene i u dubro-

vačkoj i u nedubrovačkoj tradiciji hrvatske književnosti. Isto tako, Kašić dobro razabire da je simetrični osmerac češći u visokoj tradiciji od asimetričnoga, i da je ondje na većoj cijeni, pa zato za njim poseže, kao što dobro vidi i to u kakve sve kitice taj stih obično biva spregnut, i s kakvim rimama. Napokon, on je voljan i da se upusti u metrička istraživanja: u dvanaesteru tako što će stvoriti sasvim novu shemu rimovanja, a u osmeru tako što će prihvatiti sestinu, koja se odlučno može smatrati baroknom tekovinom. Ukratko, premda je pisao više kao svećenik nego kao literat, i premda sebe, očito, nije smatrao dramatičarem od karijere, naš se autor u pisanje drame upustio raspoložujući svim onim znanjima koja su tada u Dubrovniku za takav posao bila nužna.

Ali, zna on i više od onoga što je neophodno, zna ono što ga kvalificira da stihove upotrijebi kreativno, da stavi u pogon njihova skrivena značenja. On je, ukratko, svjestan njihove semantike. Svjestan je, dakle, onoga što Zoran Kravar u svojim spisima naziva etosom stiha²⁹: to su ona značenja što ih je na određene metričke sheme naslojila tradicija; ta značenja bivaju stavljena u pogon svaki put kad se neki stih upotrijebi. Dobro se to vidi i po Kašićevoj upotrebi dvanaesterca i po njegovoj upotrebi osmerca.

Kad je o dvanaesteru riječ, naš pjesnik očito uvida da je to drevan i ugledan stih, stih kojim su napisana stara i slavna književna djela. Zato on o tome i vodi računa, pa rabi dvanaesterac za govor istaknutih osoba, i uopće za govor kojim se izriče nešto važno i pomalo svečano. I, još više od toga: on je svjestan i toga da u očima njegove publike – koja ne mora nužno biti literarno naobražena – dvanaesterac zacijelo izgleda kao klasičan, ozbiljan, a možda donekle i težak stih, kao medij osobito pogodan za važne i ganutljive sadržaje. Zbog toga on tim stihom izriče ono što pokreće radnju, ono u čemu se i sastoji dramski sukob u *Svetoj Venefridi*. Ukratko, on zapošljava status toga stiha u oblikovanju vlastitoga dramskog teksta.

Slično vrijedi i za osmerac. Kašić dobro razabire da je taj stih – zbog svoje kratkoće, zvučnosti i brzine, a zacijelo i zbog tradicije svoje upotrebe u pučkim žanrovima poput maskerate – nešto bliži običnoj, slabije naobraženoj publici. Isto tako, on naslućuje kako u baroku postoji tendencija da se upravo ta, široka publika uzme u obzir kao potencijalni recipijent, pa da se i tekst prilagodi njezinim mogućnostima. Upravo zato, on u osmercima oblikuje one dijelove svoje drame koji imaju zadaću da privuku publiku, one dijelove koji su osobito dekorativni, i za koje se može pretpostaviti da će imati jak scenski učinak. To su na jednoj strani zborovi, a na drugoj strani emocionalno povišeni monolozi i dijalozi, oni pasaži koji najneposrednije djeluju na osjećaje gledatelja. Napokon, on slaže u osmerce i one dijelove svoga dramskog teksta koji se vezuju za glazbu, o čemu doznajemo iz didaskalija i iz samoga sadržaja replika o kojima je riječ.

Spomen glazbe dovodi nas do žanrovskoga konteksta Kašićeva scenskog djela. Dobro je poznato da je udio glazbe u teatarskim komadima – i, dakako, u njihovim scenskim izvedbama – jedna od ključnih osobina naše barokne drame, kao što je dobro poznato i to da je upravo oko glazbenog aspekta bilo velikih sporova u našoj filologiji. Potkraj šesnaestoga stoljeća, naime, pojavila se u Italiji melodrama, a vrlo je brzo i kod nas prihvaćena, pa se već desetak godina nakon prve talijanske

²⁹ Usp. osobito njegove radove u knjizi *Tema »stih«*, Zagreb 1993.

izvedbe javlja Primovićeva drama *Euridiče*.³⁰ Sporno je, međutim, koliki je doista bio udio glazbe u dubrovačkim izvedbama: jedni drže da je taj udio bio velik, da se, dakle, te naše prve barokne drame mogu u neku ruku već smatrati operama (jer i drugdje se iz melodrame razvila opera),³¹ dok drugi smatraju da u Dubrovniku na-prosto nije bilo uvjeta za to,³² nego da se radi o tzv. libretističkoj drami, dakle o tipu teksta koji svojom strukturom nalikuje na glazbeni komad, ali zapravo može samo dati gledatelju nekakav dojam kako bi takva glazbena drama mogla izgledati, kad bi za to postojale mogućnosti.

Jedno je, međutim, sigurno: kakvo god da je doista bilo mjesto glazbe u hrvatskim komadima toga tipa, njihova je pojava bitno promijenila metričku sliku hrvatske književnosti onoga doba: s pojavom melodrame javlja se goleme količine novih stihova i njihovih strofičkih kombinacija, kao što je i u Italiji slučaj. Još više, u našim je komadima metričko šarenilo čak i nešto veće, zacijelo zato što su glazbene mogućnosti bile skućene, pa se varijacijama stihova i strofa željelo staviti na znanje kako neke replike treba shvatiti kao običan govor, a neke kao pjevanje, premda one pjevanje valjda i nisu bile. I, još je nešto tu zanimljivo: taj način rukovanja stihom – ta tendencija da se smjenom stiha sugerira mijena govornoga modusa ili čak i samoga medija, govora odnosno glazbe – nije karakteristična samo za melodramu u užem smislu riječi, nego i za scenska djela koja nešto duguju posve drugačijim tradicijama, recimo, za pastoralu.³³ Tako se isti taj način rukovanja metričkim elementima pojavljuje u Gundulićevoj *Dubravci*, a i u Palmotićevoj *Atalanti*: očito je riječ o tome da se takva upotreba stiha u ono doba smatrala osobito estetičnom, pa možda čak i jedino mogućom.

Zato valjda i nije čudo što isti taj način rada nalazimo i u *Svetoj Venefridi*. Sve ono što smo dosada ovdje opisivali kao specifičnost Kašićeve upotrebe dvanaesterca i osmerca zapravo je osobina koju on dijeli sa svojim suvremenicima. Jer, tendencija da se pjevani dijelovi (ili dijelovi koji su samo na osobit način recitirani) istaknu uporabom druge vrste stiha, kao i tendencija da se za običan govor izabere jedan stih, a za razine iznad običnoga govora drugi, karakteristična je i za Kašićeve suvremenike. Još više, i specifični odnos između dvanaesterca i osmerca koji smo u njega zapazili – gdje je dvanaesterac nešto klasično i racionalno, a osmerac nešto obično i emocionalno – nalazimo također kod drugih pisaca drama u 17. stoljeću.

Istina, doduše, jest – kako je naša filologija već konstatirala³⁴ – da Kašić nije mogao vidjeti Gundulićevu *Dubravku*, jer je *Sveta Venefrida* starija, a pogotovo nije mogao vidjeti Palmotićeve tekstove. Ali, to u ovom slučaju malo znači: Kašić jest mogao vidjeti one Gundulićeve komade što su – kako sam Gundulić kaže – *s velicijem slavami na očitijeh mjestijeh* izvođeni prije *Dubravke*, one komade što ih njihov

³⁰ Danas dostupno u izdanju *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, (u nizu Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, Band 5, 1/2), uredio Wilfried Potthoff, Giesen 1975.

³¹ Taj stav brani Miho Demović u svojoj knjizi *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Zagreb 1981., a slično tvrdi i Lovro Županović u svojoj knjizi *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb 1980.

³² To tvrdi Slobodan P. Novak u djelu *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, Split 1979., a osobito argumentirano Ennio Stipčević u knjizi *Hrvatsku glazbena kultura 17. stoljeća*, Split 1992.

³³ V. u mojoj knjizi o baroknom stihu u Dubrovniku osobito raspravu o Gunduliću.

³⁴ V. prije spominjani Batušićev rad o *Svetoj Venefridi*.

autor u predgovoru *Pjesnima pokornijem kralja Davida* zabacuje kao *porod od tmine*, ali ih ipak nabraja i ne zaboravlja istaknuti kako su imali uspjeha.³⁵ U tim se komadima pak upotreba stiha malo razlikuje od one koju smo ovdje opisali u *Svetoj Venefridi*. A osim toga, tu osobinu da raznim stihovima (i raznim strofičkim kombinacijama) namjenjuje ulogu različitih govornih modusa pokazuje na očit način već i Primovićeve *Euridice*. Prema tome, Kašić je u svome tekstu samo prihvatio ono što je tada u drami smatrano osobito lijepim i modernim.

A to je važno i kod žanrovske kvalifikacije njegova teksta, i kod kvalifikacije njegova odnosa prema tradiciji. Koliko god da je, naime, Kašić – kako to Batušić uvjerljivo pokazuje – bio pod jakim utjecajem isusovačkoga kazališta, i koliko god da je *scenskom slikom* svoje drame zapravo to kazalište želio nasljedovati, ipak on nije ostao nedodirnut vladajućom modom u Dubrovniku svoga doba. Tako je njegov tekst ispao nekakva mješavina, u kojoj je na koncu vladajući glazbeni teatar (odnosno njegova dubrovačka varijanta) odigrao presudnu ulogu. Za taj je teatar opet karakteristično da se služi semantikom tradicionalnih stihova (koliko god, naime, da ih ima mnogo novih, ipak su osmerac i dvanaesterac najčešći), a isto to čini i Kašić. Upravo zbog te svoje vezanosti za tradiciju preko stiha, njegova se drama ne može smatrati ni samoniklom ni neuklopljenom u tokove hrvatske dramske književnosti: ona tu tradiciju, kao što se vidi, itekako uzima u obzir.

Zato se i njezine eksperimentalne crte moraju tumačiti oprezno. Ne smije se naprečac zaključiti kako je Kašiću bilo isključivo stalo do inovativnosti, ili kako je htio prekinuti s baštinom, onda kad je slagao dvanaesterce na onaj neobični način kako smo to ovdje nastojali pokazati. Prije će biti da je uzrok takvih postupaka drugi: Kašić, reklo bi se, nastoji i stihom dosegnuti spektakularnost isusovačkoga kazališta, a i bogatstvo glazbene drame – odnosno tragikomedije – kakvu poznaje iz djela svojih prethodnika na dubrovačkoj pozornici.

U drugu ruku, on je zacijelo svjestan i visokih zahtjeva što ih barokna moda stavlja pred formu svih pjesničkih djela, pa i dramskih: na te zahtjeve on nastoji odgovoriti metričkim šarenilom svojega komada. Jer, stil *Svete Venefride* – kad se bolje pogleda – nema značajke baroknoga ornatusa, zacijelo zato što Kašić nije imao dovoljno vještine ili dovoljno sklonosti da slaže končetozne slike kakve su uobičajene ne samo u Gundulića, nego i u njegova prethodnika Primovića. Budući pak da je okretan stihotvorac, Kašić metričkom stranom svojega teksta nastoji naglasiti složenost, kićenost, otmjenost, baroknost vlastitoga izraza.

Ukratko, ako specifično teatarske značajke njegova komada – zahtjevi što ih on u dodatku teksta postavlja uprizorenju – svjedoče o snažnom utjecaju isusovačkog kazališta s kojim je Kašić došao u dodir u Rimu (a o tome je Batušić u svome radu kazao sve što je trebalo kazati), onda metričke osobine njegove drame svjedoče o čvrstoj uklopljenosti toga komada u domaću književnu i teatarsku tradiciju i o njegovoj vezanosti za žanrovski sistem domaće drame. Postavlja se još samo pitanje je li to dvoje međusobno proturječno. Na njega će se pokušati odgovoriti u zaključku.

³⁵ V. u izdanju Gundulićevih djela u SPH, knjiga IX., Zagreb 1938.

5.

Naša su dosadašnja zapažanja pokazala kako je *Sveta Venefrida* po svome načinu služenja stihom neobično bliska svjetovnoj drami svojega doba. Premda piše duhovni igrokaz, *trionfo*, te u našim stranama nema pravoga prethodnika i domaće ga konvencije ne obavezuju, Kašić ipak u svemu respektira onaj način gradnje dramskoga teksta koji je uobičajen i kod njegovih suvremenika. On, dakle, nastoji da i stihom karakterizira pojedine likove i sadržaj njihovih replika, on teži da ono što je u tekstu predviđeno za pjevanje (ili uopće ono što ima obredni karakter) izdvoji u zasebne slike, on svoju dramu gradi kao izmjenju statičnih i dinamičnih motiva, od kojih su prvi tek dekoracija, a drugi pokreću radnju naprijed. Zato način služenja stihom zacijelo ne ostaje bez utjecaja na dramu u cjelini, pa ni na eventualni teatarski događaj koji bi iz nje proistekao. A sve to tek svjedoči o snazi i zakonitosti dubrovačke teatarske tradicije onoga doba, koliko god da je takav način gradnje dramskoga teksta još razmjerno nov u času kad Kašić sjeda pisati: premda stvara djelo drugačijega žanra i drugih intencija, on, čini se, mora uvažiti vladajući ukus ako želi da mu tekst bude prihvaćen. Pišući o mučeničkom životu jedne svetice, on se ponaša kao da piše o svim onim klasičnim i pomalo frivolnim Prozerpinama i Alčinama kojima su se bavili pisci melodrama.

A to je utoliko zanimljivije zato što postoje i drugi, vrlo ujerljivi razlozi koji su Kašića mogli odvratiti od tako čvrstoga oslanjanja na dubrovačke teatarske konvencije, pa su mu čak mogli poslužiti i kao neka vrsta isprike pred eventualnim kritičarima. Razlozi su sljedeći.

Prvo, Kašić nije Dubrovčanin. On, dakle, nije obavezan onako dobro poznavati tradiciju, onako duboko proniknuti u semantiku tradicionalnih stihova kako su to pravi Dubrovčani kadri. Nije to obavezan pogotovo zato što piše djelo kakvih dotada nije uglavnom bilo, jer njegova drama ima drugačiju temu, zbiva se u drugačijem ambijentu, a treba i da poluča drugačije učinke od npr. Gundulićevih mladenačkih igrokaza. U drugu ruku, Dubrovčani su bili navikli – barem su bili navikli pisci među njima – da se susreću s djelima koja doduše jesu na hrvatskom jeziku, ali se pridržavaju nešto drugačijih konvencija nego njihova vlastita: dobro to pokazuju živi njihovi kontakti s Hvaranima, a i sa stvaraočima iz mnogo udaljenijih hrvatskih krajeva. S te strane, dakle, Kašića kao nedubrovačkog autora lokalne konvencije nisu previše obavezivale, a on ih je ipak prihvatio.

A nije ih morao prihvatiti i zbog drugoga jednog razloga: on nije pisac nego svećenik, pa čak nije pisac ni u onom smislu u kojem svećenici inače jesu pisci. On, dakle, ne uzima svoj habit kao izvanjsku slučajnost (kao što su to činili neki njegovi prethodnici, kad su pisali i drugačije pjesme osim nabožnih), nego je svećenik i onda kad piše. Kašić poseže za religioznom temom kao zapravo jedinom koja je njemu kao duhovniku dostupna. A time se onda logično implicira kako on *Svetu Venefridu* i ne slaže iz literarnih razloga, zato da bi stvorio tekst vrijedan po književnim mjerilima i sposoban da estetskim svojim vrijednostima nadmaši svoj neposredni povod. Upravo obratno, nadaje se dojam kako je njemu književna – odnosno teatarska – forma tek pomagalo, tek način da djeluje kao svećenik, da vjerski utječe na puk. A ipak, i usprkos svemu tome, on poštuje one zakonitosti koje su uvažavali njegovi prethodnici i suvremenici, pa oblikuje *Svetu Venefridu* sasvim po ukusu svojega doba.

A nije bio na to obavezan još iz jednoga razloga: boravio je u Rimu, i ondje se nagledao i drugačijih predstava od onih koje su se igrale u Dubrovniku, pa je zacijelo bio svjestan i drugačijih mogućnosti u gradnji drame i u njezinu scenskom uprizorenju. Mogao se on dubrovačkoj sredini predstaviti kao donositelj nekih inovacija pristiglih ravno iz središta tadašnjih kulturnih zbivanja, pa svoju dramu ustrojiti na nov način, pogotovo zato što je ona nova i po žanru i po sadržaju. Mogao se, ukratko, postaviti u onaj položaj u kojem je bio Primović kad je pisao svoju *Euridiče*: u položaj nekoga tko nema pravih prethodnika, pa se zato na neki način nalazi u ulozi zakonodavca, onoga tko će stanovite konvencije istom utemeljiti. Kašić je, međutim od takve uloge odustao. Njemu je – usprkos svemu što ga je od toga odvrćalo – bilo važnije da se nasloni na ono što već postoji, nego da uvodi nešto novo.

Postavlja se jedino pitanje zašto je bilo tako. Je li doista dubrovačka sredina kojoj se obraćao bila do te mjere nesprijetna da prihvati još jednu inovaciju? Ili se Kašić sam osjećao nesigurnim na dramskom terenu te je radije slijedio slavne uzore? Ili je popularnost glazbene drame bila u to doba tako velika, da jednostavno ne bi bilo racionalno uvoditi nešto novo, kad ona tako dobro prolazi kod publike? Svaki je od tih razloga mogao utjecati da se *Sveta Venefrida*, kao duhovni komad, posve osloni na vladajuću model svjetovne drame. Ali, lako je moguće da postoji još jedan, dosad nespomenut, a najvažniji razlog za takav karakter *Svete Venefride*. To je specifična poetika i specifični položaj melodrame u Dubrovniku toga doba: moguće je da se Kašićeva drama naprosto želi staviti u analogiju s tim tipom komada.

Evo što time želim reći. Glavna specifičnost naše varijante melodrame leži u stanovitoj njezinoj virtualnosti. Kao oblik, ona je preuzeta iz Italije, gdje je stvorena na taj način što su se od samoga početka ujedinili pjesnici i skladatelji, pa su jedni pisali tekstove a drugi glazbu za takve komade.³⁶ Kod nas pak – po svemu sudeći – nije bilo ni te vrste skladatelja, a ni uopće uvjeta za pravu glazbeno-scensku izvedbu. Tako je naša melodrama zapravo glazbena drama bez glazbe. Glazba se u njoj podrazumijeva, nju gledatelj treba da zamisli, da je pretpostavi na stanovitim mjestima u komadu. Komad mu, dakako, svojom strukturom u tome ide na ruku: često se smjenjuju metrički predlošci, i smjenjuju se po nekoj logici i sistemu, pa određena vrsta stiha dolazi na svim onim mjestima gdje bi inače trebala doći glazba. Metričkim se sredstvima nadomješta glazbena komponenta takvih igrokaza.

Upravo je to moglo Kašića privući, upravo mu se ta konvencija – koja se do njegova doba očito već bila uspostavila – mogla učiniti pogodnom za onaj tip teksta koji je sam kanio napisati. Ako se, naime, u melodrami glazba pretpostavlja, onda se možda mogu pretpostaviti i drugi elementi. Onda se možda može pretpostaviti i sve ono za što u tom trenutku u Dubrovniku još nema uvjeta: spektakularni scenski efekti, leteći strojevi i propadališta, i sve drugo što *Sveta Venefrida* u svom tekstu iziskuje. Ni u tome, uostalom, naš pisac nije bio bez prethodnika: i u Gundulićevoj se *Prozerpini* govori o tome kako se *raspukne zemlja i izlazi iz pakla Pluton i kor furija i ugrabe Prozerpinu*, premda za takav efekt zacijelo također nije bilo mogućnosti.³⁷ Kašić, ukratko, prigrbljuje navadu da se u melodrami maštom dopunjava ono što se ne može izravno pokazati.

³⁶ V. o tome u spomenutoj knjizi E. Stipčevića.

³⁷ Ta je scena na str. 211 prije spomenutoga izdanja Gundulićevih djela u SPH; usp. o tome u Baćušićevu radu o scenskoj fantastici u dubrovačkoj drami 17. stoljeća.

Tako nam se samo od sebe razrješava pitanje od kojega smo ovdje i započeli, a koje je svojim uvidima otvorio Batušić: pitanje zašto je Kašić napisao tako zahtjevan komad, i zašto je tome komadu pridružio tako detaljne scenske upute o njegovoj *scenskoj slici*, kad je morao vrlo dobro znati da za takvo njegovo uprizorenje postoje slabi izgledi. Odgovor glasi: učinio je to zato što se nadao da će svi ti efekti imati istu onu ulogu koju u običnoj, svjetovnoj melodrami ima glazba, ulogu elementa za koji se zna da bi na tome mjestu trebao doći, pa se on pri recepciji drame zamišlja, kad se već ne može i izravno vidjeti. A lako je moguće da je Kašić to činio uz nadu da će nekada – u skoroj budućnosti – prilike dopustiti da se takvi efekti i na dubrovačkoj sceni izravno uprizore. Kao što se, uostalom, i dogodilo: Batušić je – pa i u radu o *Svetoj Venefridi* – pokazao kako Palmotić u svojoj zreloj fazi računa upravo na takve mogućnosti.

Ukratko rečeno, čini se da je Kašić – koliko god da je bio svjestan osobita karaktera svojega komada – prihvatio konvencije vladajuće melodrame naprosto zato što ga je na to silila tadašnja teatarska praksa, i zato što je to životu njegova komada – literarnom i scenskom – išlo koliko-toliko na ruku. Baš kao i pisci melodrama, i on je – nastojeći uhvatiti korak s razvijenim sredinama – od oskudice napravio poetiku: kao što su oni stihom zamjenjivali glazbu, tako je i on glazbom, stihom i drugim elementima nadomjestio sve one elemente koji bi u njegovoj drami igrali važnu ulogu da se on izvodi gdje drugdje.

O svemu tome opet najneposrednije svjedoči metrički sloj *Svete Venefride*. Ta je drama, moglo bi se kazati, prihvatila poetiku melodrame, pa je prihvatila i njezinu metriku. I zato njezina metrika posve izravno svjedoči o njezinoj poetici.

NASTANAK HRVATSKOGA PUČKOG KOMADA U KONTEKSTU BEČKOGA PUČKOG KAZALIŠTA

Višestruko je upozoreno na okolnost da su neki hrvatski dramatičari i kazališni praktičari sredinom 19. stoljeća, ubrzo po uvođenju kazališnih predstava na novome standardnom jeziku, shvatili da se šira publika neće privući *junačkim igrama*, tada dominantnim dramskim žanrom.¹ Otuda oni izvlače logičnu konzekvenciju: politički, ideološki, društveni problemi suvremene Hrvatske ne moraju se na pozornicu transponirati samo putem tragedija u kojima agiraju vladari iz davno prohujalih epoha: umjesto tragedija, strukturiranih ponajviše prema modelima suvremenih klasicističkih komada epigonskih autora s njemačkoga govornog područja, zalažu se oni za proširenje vrsnog sustava hrvatske dramatike takvim scenским djelima u kojima će se sjединiti elementi komedije i pučkog teatra i čija će radnja istodobno biti smještena u suvremena hrvatska društvena previranja. Ključna faza nacionalne integracije, četrdesete i pedesete godine 19. stoljeća, nalazi stoga vrlo zanimljive refleksе upravo u takvim dramskim žanrovima: u pučkom komadu i u komediji zasnovanoj na obrascima pučke dramaturgije. Uzor koji se nadavao u Zagrebu, pa i u drugim hrvatskim gradovima, bila su uprizorenja raznovrsnih bečkih pučkih komada – pri čemu se ta žanrovska oznaka uzima za brojne vrste i podvrste iz bečke pučke kazališne tradicije – što su ih izvodile njemačke glumačke družine. Njihov se repertoar redovito obnavljao i nerijetko sadržavao komade što su netom bili praizvedeni u Beču. Ima li se to na umu, jasno je da su hrvatski dramatičari – i bez putovanja u Beč – mogli steći dojam o aktualnoj kazališnoj produkciji u habsburškoj metropoli, a napose na njezinim prigradskim scenama.

U ovom radu osvrnut ću se na dvije najpoznatije koncepcije što su slijedom takvih uvida nastale u banskoj Hrvatskoj, onu Antuna Nemčića i onu Josipa Freudenreicha. Naglasak ću pritom staviti na kontekst suvremenoga bečkog pučkog ka-

¹ Usp. Nikola Batušić: *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*. Zagreb 1976., str. 18–19, 171–175, 251 (dalje citiram kratko: Batušić 1976.).

zališta u tih autora jer je on do sada nedovoljno istražen: naime, premda se u literaturi o toj dvojici autora često spominjao utjecaj bečke dramaturgije, njegove značajke nisu nikada pobliže objašnjene.

Da bi se spomenute srodnosti mogle uočiti, valja prvo ukratko ukazati na osnovna obilježja dramske produkcije i na prilike što su vladale u bečkim prigradskim kazalištima u četrdesetim i pedesetim godinama. Ferdinand Raimund (1790.–1836.), prvi autor evropskoga ranga iz tog kruga, tada je već mrtav, a scenama prigradskih kazališta dominira Johann Nepomuk Nestroy (1801.–1862.). Raimundovu poetiku, zasnovanu na mješavini lokalnih, realističnih i nadnaravnih elemenata u okviru ujedno ozbiljne i komične dramske radnje s obveznim povratkom zabludjelog junaka na pravi put, poetiku koju i sam slijedi u svojim ranim komadima, Nestroy počinje napuštati već za života svoga velikog suvremenika i bajkoviti svijet zamjenjivati prikazima suvremene zbilje, a pomirljivost sve agresivnijom satikom. Te značajke dolaze do izražaja napose u Nestroyevoj koncepciji lokalne lakrdije (*Lokalposse*), najzastupljenijega žanra u njegovu opsežnom i generički šarolikom opusu koji obuhvaća i čarobne glume, parodije, obrade opereta itd. Upravo u to vrijeme, dakle u prvoj polovici četrdesetih godina, Nestroy se sa svojom satiričnom, subverzivnom *lokalnom lakrdijom* (*Lokalposse*) nalazi na vrhuncu popularnosti. Ta dramska koncepcija predstavlja značajnu inovaciju u povijesti bečkoga pučkog kazališta, ponajprije stoga što radikalno prekida s naivnošću koja je do tada bitno obilježavala i njegove literarne predloške i način njihove izvedbe. Pojava znatno kompleksnije Nestroyeve dramaturgije usko je povezana s dubokim društvenim promjenama u Austriji i napose u Beču, promjenama što se ponajviše očituju u naglom porastu gradskog stanovništva, brzom razvoju industrije, jakom socijalnom preslojavanju, stvaranju liberalnih, demokratskih i nacionalnih pokreta itd. Nitko nije to vrenje ispod površine bidermajerovske idile izrazio na bolji način od Nestroya.

Nestroyu su, međutim, neki utjecajni suvremeni kritičari, a prije svega Moritz Gottlieb Saphir (1795.–1858.), predbacivali agresivnost i deziluzionizam njegovih komada i zamjerali mu što svojom *subverzivnom zabavom*, dakle uklapanjem oštre društvene kritike u omiljenu lokalnu lakrdiju, negativno utječe na suvremenu publiku, da u njoj potiče niske strasti, da joj podilazi i da tako zapravo ne piše *komade za narod*, *Volksstück*, nego *komade za svjetinu*, *Pöbelstück*.² Nasuprot tomu, pravi bi pučki komad po njihovu mišljenju trebao idealizirati život naroda, trebao bi prikazivati njegovu *pravu* i *dobru* stranu i svojom poučnom tendencijom pridonositi njegovom oplemenjivanju.

Takvom se idealu pučkoga komada početkom četrdesetih godina 19. stoljeća približilo nekoliko autora koji su svoje tekstove žanrovski često označavali odrednicom *Charakterbild* (slika karaktera) ili *Lebensbild* (slika iz života), rjeđe ipak *Volksstück* (pučki komad). Najpoznatiji je među njima bio Friedrich Kaiser (1814.–1874.), među suvremenicima, nakon Raimunda, jedini pravi, iako ni izdaleka tako uspješan Nestroyev suparnik. Svojim scenskim tekstovima taj je plodni kazališni pisac i praktičar stvorio tip *ozbiljnoga pučkog komada*, čija je osobitost u *programat-*

² Jürgen Hein (ur.): *Das Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München 1989., str. 146 (daljnje citiram kratko: Hein).

skoj sintezi lakrdije i sentimentalnog komada, šale i zbilje (Hein, str. 183) i time znatno utjecao na daljnji razvoj vrste.³ U Kaisera će se pri razradi svoje koncepcije pučkoga komada ugledati Ludwig Anzengruber (1839.–1889.), vodeći predstavnik žanra u drugoj polovici 19. stoljeća. Svi kasniji autori austrijskoga pučkog kazališta, sve do njegovoga ovostoljetnog klasika Ödöna von Horvátha (1901.–1938.), nekritički su preuzimali i svojim potrebama prilagođivali Anzengruberov dramaturški model ili su pak na njega – poput Horvátha – kritički reagirali i na taj način staroj vrsti podarili novi život.

Već prvim svojim uspješnim komadom – *Wer wird Amtmann?* (1840.) – svraća Kaiser na sebe pozornost spomenute skupine kritičara koja je prema tekućoj produkciji u bečkim pučkim kazalištima imala odbojan stav. U Kaiserovoj koncepciji pučkog komada, međutim, nalaze oni upravo ono što im je nedostajalo u Nestroyevoj oštroj satiri: prevlast melodramatskih, sentimentalnih i moralizatorskih elemenata. Osim toga, Kaiser u svojim scenskim djelima tematizira mnoge suvremene društvene probleme i pritom otvoreno pledira za njihovo razrješenje u duhu ranog liberalizma. Kaiserov komad stoga kritičari ističu kao pokušaj *da se istinskome pučkom komadu udalme novi život*, da se ostvari *pravi, tendenciozni, utjecajni, poučno-zabavni pučki komad*.⁴ I sam je Nestroy, koji je u praiizvedbi komada *Wer wird Amtmann?* igrao glavnu ulogu, dobro uočio dramaturške novosti u djelu svoga konkurenta i na njih odmah posredno, ali vrlo kritički reagirao u svome sljedećem, i danas još često izvođenom scenskom tekstu *Der Talisman* (1840.): *Ako se u nekom komadu pojave tri šale i ništa drugo osim mrtvih, umirućih, pokojnih, grobova i grobara, onda to danas nazivaju slikom iz života*.⁵ No bez obzira na odbojnost koju je pokazivao prema jačanju elemenata sentimentalnosti i istovremenom sužavanju uloge komičnoga u komadima pisanim za prigradске scene, Nestroy će u svojim stalnim eksperimentima s raznim oblicima pučkoga teatra – uvijek polazeći od zahtjeva publike – povremeno ulaziti u kompromise s dramaturškom koncepcijom Friedricha Kaisera.

Jesu li, i ako jesu, u kojoj su mjeri te bečke diskusije o pučkom komadu ostavile nekakva traga u tadašnjem Zagrebu, teško je reći. Činjenica je, međutim, da su njemačke kazališne trupe, što su između 1840. i 1860. godine nastupale u hrvatskome glavnom gradu, ponajčešće igrale tekstove upravo dvojice velikih oponenata, Nestroya (27 komada) i Kaisera (24 komada); osim toga, među rijetkim predstavama na hrvatskom jeziku u rečenom razdoblju zapažaju se i dvije izvedbe Nestroya (*Iznenada ili tko je pravi otac*, 1856., i *Hudi duh Lumpacivagabundus*, 1857.), kao i jedna Kaiserova obrada komada *Dva pištolja* (1856.) mađarskoga pučkog dramatičara Eduarda Szigligetia (1814.–1874.).⁶ Izvedbama tih bečkih komada u hrvatskom prijevodu prethodila je godine 1855. praiizvedba jedne od najznačajnijih hrvatskih komedija 19. stoljeća, *Kvas bez kruha ili Tko će biti veliki sudac?* Antuna

³ Osim kod Heina o Kaiseru usp.: Jeanne Benay: *Friedrich Kaiser et le théâtre populaire en Autriche au XIX. siècle*. Bern 1993. (dalje citiram kratko: Benay).

⁴ W. Edgar Yates: *The Idea of the »Volksstück« in Nestroy's Vienna*. »German Life and Letters«, 38, 1985., str. 463 (dalje citiram kratko: Yates).

⁵ Johann Nestroy: *Sämliche Werke*. Ur. Fritz Brukner i Otto Rommel, sv. 10, str. 456, Wien 1927.

⁶ Nikola Batušić: *Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu od 1840. do 1860.* »Rad JAZU«, br. 353, Zagreb 1968. (dalje citiram kratko: Batušić 1968.).

Nemčića (1813.–1849.). Premda ta »vesela igra«, kako ju je označio autor, na prvi pogled nema ništa zajedničkog s pučkim komadom, ipak ona u mnogo čemu podsjeća na pučku austrijsku dramatiku predožujuskoga razdoblja; uostalom, na tu su okolnost upozoravali i istraživači Nemčićeva djela.⁷

Budući da nema pouzdanih obavijesti o Nemčićevu poznavanju kazališnih prilika u suvremenom Beču, budući da na popisu njegove lektire nema djela tamošnjih pučkih dramatičara,⁸ to se kao jedino moguće ishodište za provjeru često spominjane teze nameće usporedba dramske koncepcije hrvatskog autora s onima njegovih suvremenika koji su pisali tekstove za bečke pučke teatre. Da je Nemčić o bečkom kazališnom životu ipak bio informiran, svjedoči to što u *Putositnicama* (Nemčić, str. 256) u vezi sa svojim kratkotrajnim boravkom u austrijskoj metropoli 1843. spominje – premda usputno – tamošnjega slavnog komičara Wenzela Scholza (1787.–1857.), glumačkog partnera Johanna Nestroya. U svojim komadima je Nestroy u pravilu predviđao dvije istaknute komične uloge i u tadašnjim uprizorenjima su ih igrali najčešće upravo on i Scholz. No nisu oni nastupali samo u izvedbama Nestroyevih, nego i u izvedbama mnogih drugih komada što su dolazili na repertoar bečkih prigradskih pozornica koje je u komercijalnom i umjetničkom smislu vodio – više po zlu nego po dobru – čuveni direktor Karl Carl (1787.–1854.), i sam zapaženi komičar.

U ovom je kontekstu zanimljivo spomenuti da su Scholz i Nestroy igrali glavne komične uloge i u Kaiserovim scenskim djelima, pa tako i u već spomenutom prvom uprizorenju komada *Wer wird Amtmann?* 1840. godine. Možda bi stoga, kada je riječ o Nemčićevu ugledanju u bečki pučki teatar, prvo trebalo ispitati upravo očiglednu podudarnost njegove s Kaiserovom dramskom koncepcijom, podudarnost koja se, povrh toga, pokazuju i u skoro identičnim naslovima – *Wer wird Amtmann?* – *Tko će biti veliki sudac?* Jer i Nemčić, jedan od vodećih iliraca, u svojoj »veseloj igri« na scenu donosi akutne društvene probleme suvremene Hrvatske koja se nalazila u velikim previranjima (sukob narodnjaka i mađarona i s tim u vezi antagonizirani županijski staleški izbori, pitanje jezika, korumpiranost izbornika itd.) i prikazuje ih s očitim literarnim angažmanom i velikom vjerom u – s tadašnjeg stajališta – napredak zemlje i naroda, napredak kojemu je pretpostavka pobjeda narodnjaka. Potom, u ljubavnoj radnji, dakako u slikanju domorodačkog para, upotrebljava mnogo sentimentalnih elemenata, a uspješno se služi i jezičnom i situacijskom komikom, i to isključivo u prikazu *negativaca*, mađaronskih korteša.

Razumije se da pobrojane opće bliskosti ne moraju nužno upućivati i na neku dublju srodnost dviju koncepcija i da one mogu biti slučajne, izrasle iz nekoga za-

⁷ Usp.: Milivoj Šrepel: *O životu i radu Antuna Nemčića*. U: A. N.: *Izabrana djela*. Uredio i uvod napisao Milivoj Šrepel, Zagreb 1898.: -II- (= Branko Gavella): *Njemčić und Vukotinović*, »Agramer Tagblatt«, br. 16, 21. 1. 1913., str. 1–2; Vladoje Dukat: *Nemčićev »Kvas bez kruha, ili Tko će biti veliki sudac?«*. O 125. godišnjici pjesnikova rođenju (1813–1849), »Rad JAZU«, knjiga 269, Zagreb 1940., str. 221–244; Marijan Matković: *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949.; Branimir Donat: *Antun Nemčić*. U: A. N.: *Putositnice. Udes ljudski. Kvas bez kruha. Čtanci i feljtoni*. Priredio Branimir Donat, Zagreb 1965., str. 5–27; Branko Hećimović: *Vivat Nemčić! Komedijska Antuna Nemčića »Kvas bez kruha«*, »Scena«, 4./1977., str. 54–58; Batušić 1976.; Nikola Batušić (ur.): *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split 1986. (dalje citiram kratko: Batušić 1986.).

⁸ Dukat (str. 232), oslanjajući se na Mirka Bogovića, spominje da su od njemačkih književnika na Nemčića najviše utjecali Schiller, Uhland i Seume, no da je on zacijelo čitao i djela mnogih drugih autora.

jedničkog *duha vremena*, vremena u kojemu su melodramatični sadržaji bitno obilježavali književnost i kazalište. Uostalom, iz njemačke ozbiljne komedije, koja je polovicom 18. stoljeća, pod engleskim i francuskim utjecajem, nastala na sadržajima kao što su osjećajnost i plačljivost, sentimentalizam se vremenom proširio i u njezine trivijalne odvjette, ponajviše kod popularnih autora Iflanda i Kotzebuea. Bilo ga je dakako uvijek i u bečkom pučkom kazalištu, premda nije igrao presudnu ulogu. Oko 1840. dolazi ondje u modu, a njegovim se tamošnjim navjestiteljem drži upravo Friedrich Kaiser. No navedene srodnosti vrijedi ipak propitati na Nemčićevu i Kaiserovu tekstu i pritom ustanoviti jesu li one utemeljene i, ako jesu, u kojoj mjeri.

Kao što sam spomenuo, Dukat ne isključuje sasvim mogućnost da je Nemčićev natpis »*Tko će biti veliki sudac?*« s obzirom na svoj oblik baš uspomena na Kaiserov »*Wer wird Amtmann?*« (str. 238). No neku bližu srodnost tekstova dvojice autora otklanja, očito ne stoga što je to ili neka druga od ukupno 160 Kaiserovih scenskih djela poznao, nego zato što ih je, pozivajući se na drugi svzrak čuvene povijesti austrijske književnosti Johanna W. Nagla, Jakoba Zeidlera i Eduarda Castlea, smatrao konfekcijskom robom.⁹ Odatle Dukat citira opću konstataciju o Kaiserovim dramama: [*sie*] *heben sich meist von ernstem, ja düsterem und gruseligem Hintergrund ab und jagen den Helden durch eine Reihe von peinlichen Situationen, bis sie endlich mit glücklicher Lösung enden* (str. 238). Ta površna ocjena – o bečkoj pučkoj dramaturgiji tek će se nakon Drugoga svjetskog rata izreći diferenciraniji stavovi, a o Kaiserovoj tek posljednjih godina – služi mu kao dodatna potvrda za njegovo mišljenje o negativnom utjecaju tuđinske, njemačke književnosti na hrvatsku, a s tim u vezi i o koincidenciji spomenute podudarnosti u naslovu dvaju djela.

Točno je ipak da Kaiser, *punokrvni* kazališni čovjek, u svojim komadima koristi razne efekte, te stoga rado i često poseže za kriminalnom i jezovitom radnjom u koju gdjekad uključuje i ubojstva. U Hrvatskoj je taj aspekt Kaiserove dramske koncepcije – pored još nekih – u drugoj polovici pedesetih godina preuzeo Josip Freudencich (1827.–1881.), utemeljitelj hrvatskoga pučkog komada. Dovoljno je, primjerice, prisjetiti se toga kakvu ulogu u njegovim scenskim djelima imaju ubojstva i u kakve nedaće s tim u vezi dospijevaju njegovi junaci, npr. Andrija Miljević u *Graničarima* ili Garboci u *Magjarima u Hrvatskoj*. U svome jedinom kazališnom tekstu Nemčić međutim ne poseže za takvim efektima. Tako u *Kvasu bez kruha* neke *mračne i jezovite pozadine* uopće nema; doduše, pozitivni junak Dobrovoljić ipak dospijeva u *mučne situacije*, no razrješuje ih relativno brzo i po sebe povoljno.

Ni radnja jednoga od prvih, kao što je spomenuto, uspješno izvedenih komada Friedricha Kaisera ne sadrži tako drastične elemente poput ubojstava na sceni. No Eduard Walling, glavni junak komada *Wer wird Amtmann?*, mora proživjeti mnoštvo *neugodnih situacija*: lokalna zajednica očekuje da će taj mladi, razboriti i obrazovani čovjek naslijediti visoku, smrću njegova oca upražnjenu upravnu službu na imanju grofa Willensteina, negdje u austrijskoj provinciji. Za mjestom *Amtmanna* teži međutim i bogati ekonom Stumpfl: prikrivanjem jednog računa on baca sumnju pronevjere na pokojnika i njegova sina, koji inače uživaju ugled besprijekornih

⁹ Johann W. Nagl – Jakob Zeidler – Eduard Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich*. Ur. Eduard Castle, sv. II. Wien 1914., str. 367.

službenika. Pored toga, Stumpfl se upleće i u ženidbene planove mladih junaka, te koristi i okolnost što se na ladanju nakon dužeg vremena pokajnički pojavljuje mladi Eduardov brat Wilhelm u želji da ispravi grijehe koje je kao student nepromišljeno počinio. Ipak stjecajem okolnosti, u kojima Stumpflflov pomagač Baumlang – koncipiran kao komičan lik jednako kao i Stumpfl – biva prisiljen razotkriti spletku, na imanju se u prisutnosti pravednog grofa Willensteina ponovo zavodi red, a dvojica *simpatičnih negativaca* moraju svoju sreću potražiti negdje drugdje.

Na prvi se pogled doista čini da je Dukat u pravu kada tvrdi da između dvaju djela ne postoji nikakva bitna sličnost: Iz prepričane fabule Kaiserova komada se naime logično nameće pitanje o tome u kakvoj vezi može stajati priča o pronevjeri i borbi za važnu lokalnu funkciju te o ljubavnim preprekama na austrijskom ladanju s pričom o županijskoj restauraciji u hrvatskom provincijskom gradiću, makar i u njezinoj pozadini stajale nepoštene političke igre i ljubavni jadi mladih junaka? Razlike se mogu utvrditi i na drugim razinama dvaju djela, a posebno na već spomenutoj razini vođenja radnje i izbora građe. Kaiser radnju svog komada smješta u ladanjsku sredinu i zaplet gradi oko kriminalne afere, dok Nemčić daleko više naglašava politički nego kriminalni aspekt priče koja se zbiva u urbanom *milieuu*, u središtu jedne sjevernohrvatske županije.

No, očito je ipak da se kod Kaiserova *Amtmanna* i Nemčićeva velikog suca, unatoč tome što se te dvije funkcije samo dijelom poklapaju, u osnovi radi o lokalnim upravno-pravosudnim dužnosnicima; potom, znatna je sličnost u strukturiranju radnje i izboru građe; velika se podudarnost pokazuje i u konstelaciji likova, u kojoj na jednoj strani stoje ozbiljni, besprijekorni likovi boraca za pravdu i čestitost, a na drugoj komični, ujedno problematični likovi lokalnih spletkara; manje se, međutim, dva komada podudaraju u glazbenoj koncepciji: Kaiserov komad nosi žanrovsku oznaku *Lokales Lebensbild mit Gesang* što upućuje na – u bečkom pučkom teatru skoro obilgatnu – uporabu glazbenih umetaka kao što su kupleti i zborovi, dok se u *Kvasu bez kruha* pojavljuje tek nekoliko muzičkih brojeva, uglavnom rodoljubnih ilirskih himni; no znatna se sličnost dviju koncepcija očituje i u tome što odstupaju od klasične trijadične strukture: *Wer wird Amtmann?* je naime podijeljen u dva, a *Kvas bez kruha* u četiri čina. Uz navedene paralele valja spomenuti i one koje se odnose na svjetonazornu pozadinu dvaju djela i na njihovu koncepciju dramskog jezika.

U ispitivanju srodnosti Nemčićeve i Kaiserove dramske koncepcije posebnu bi pozornost trebalo posvetiti aspektu aktualnosti upotrebljene građe. Kaiser je naime na scenu često iznosio istaknuta pitanja iz modernog života, od industrijske izlozbe do problema sela, od borbe protiv moralnih ili etničkih predrasuda do borbe protiv socijalne ili spolne diskriminacije. Takvo postupanje s gradom, to jest uvođenje opsežnih scena što se odnose na razne aspekte društvenog života, ima za posljedicu razbijanje žanrovski strogo zadane sheme lokalnih lakrdija, dominantne vrste na bečkim prigradskim pozornicama; pozitivni rasplet prikazanih problema, koji obavezno proizlazi iz tako koncipiranoga ozbiljnog pučkog komada, ima, dakako, samorazumljivu zadaću da u gledatelja jača vjeru u napredak zemlje i naroda.

Za razliku od Kaisera, Nestroyu nikada nije bilo stalo do toga da svoje komade učini nekom vrstom društvene panorame. To ne znači da je on izbjegavao kon-

frontaciju sa suvremenom zbiljom, da mu nije bilo stalo do prikaza socijalnih problema; baš naprotiv, dobro su poznate njegove poteškoće sa cenzurom. Društvena se kritičnost u njega međutim najviše očituje u pronicljivim jezičnim igrama, što često upozoravaju na ispraznost konvencija suvremenog društva, i u satiričnom i parodističnom ophođenju s elementima iskustvene zbilje i teatralnosti. Svi ti elementi, uključeni u tradirane oblike bečke lokalne lakrdije – zadovoljavaju ne samo efektu komičnosti, nego, kako je već spomenuto, i izrazitu subverzivnost i skepsu u bilo kakvu mogućnost promjene čovjeka i njegova svijeta. Zbog tog univerzalizma Nestroyevo se djelo, unatoč tome što je prožeto lokalnim prilikama, pisano lokalnim jezikom i što posreduje slike iz davno prohujale epohe, i danas doima modernim.

Nemčićevo je postupanje s građom je vrlo srodno onom Kaiserovom. Prepun optimizma u ideju svekolikog napretka, on na sceni gradi mikrokozmos kakav, kao političar, priželjkuje u hrvatskoj realnosti: promijenjeno hrvatsko društvo, društvo koje će se temeljiti na radu, poštenju i zakonitosti i koje će, prije svega, biti u stanju da autonomno odlučuje o svojoj sudbini. Otuda on i stavlja tako jak naglasak na regularnost izbora za županijske dužnosnike i u tom kontekstu iznosi mnoge aktualne pojedinosti. (Taj aktualizam, baš kao i u Kaisera, znatno *štrapacira* tkivo tradicionalne komedije; Nestroy, kako se vidjelo, ne opterećuje model žanra u velikoj mjeri, nego se igra njegovim konvencijama.) Zanimljivo je također da svoju projekciju Hrvatske Nemčić zasniva na utopijskom modelu društva u kojem će izuzetni ljudi (Dobrovoljić), vođeni (liberalnom) idejom pravde i napretka, znati što je dobro za cijelo društvo i nastojati se pod svaku cijenu za te vrijednosti izboriti.

Međutim, Nemčić je u posredovanju političkih i ideoloških sadržaja hrvatskoga ranog liberalizma kudikamo izravniji od Kaisera; kao angažirani sudionik ilirskog pokreta, kao pravosudno-upravni službenik u hrvatskoj pokrajini, dobro je poznavao prilike u društvenom, kulturnom i političkom životu onodobne civilne Hrvatske, te ih je u *Kvasu bez kruha* prikazao u svoj njihovoj bijedi i drastičnosti, ne propustivši istovremeno upozoriti i na mogućnost njihova poboljšanja i izlječenja. Pritom Nemčić ispravno prepoznaje temeljna pitanja predožujске Hrvatske i otvoreno ih iznosi na scenu: prije svega riječ je o procesu stvaranja moderne hrvatske nacije u njegovoj poodmakloj fazi i, s tim u vezi, o stvaranju prvih modernih hrvatskih stranaka, mađaronske Hrvatsko-ugarske stranke i Narodne ilirske stranke.

Model, na kojem Nemčić u *Kvasu* temelji odnose u hrvatskom političkom društvu, znatno je pojednostavnjen, u osnovi reduciran na binarne opozicije između dviju sukobljenih strana. Poznato je da je Narodna stranka u realnosti bila duboko podijeljena na *konzervativnu* i *liberalnu* frakciju, dok u Nemčićevu komadu njezini predstavnici istupaju monolitno. Rečena se podjela može naslutiti tek u bojazni starog domoroca Starotinovića da mu mladi Dobrovoljić, njegov tast *in spe*, želi preoteti mjesto velikog suca. Taj se nesporazum ipak sretno razrješuje jer se na koncu ispostavlja da je za Starotinovića, kao starijeg i iskusnijeg, predviđena viša čast podžupana. Intriga *vesele igre*, koja se otpočetka gradila oko izbora velikog suca, nastavlja se međutim dalje: Kao protukandidat mađaronu Bezobraziću biva ipak naposljetku predložen i izabran narodnjak Dobrovoljić, protagonist ozbiljnog dijela radnje.

Upravo na pozadini predizborne agitacije i izborne procedure ocrta se – prema Nemčiću – prava priroda dvaju političkih tabora. Narodnjaci se u komadu,

dakako, drže propisanih izbornih pravila i u promidžbi se služe jedino argumentiranim uvjeravanjem i ctičkim djelovanjem. Njihovi protivnici od početka snuju spletke i u borbi za svoje ciljeve ne prežu ni od kakvih sredstava, od stvaranja nesloge među domorocima do podmićivanja izbornika.

Dok trojica spomenutih *odličnijih plemića* naposljetku posramljeni napuštaju poprište svojih spletki, skupina *prostih plemića*, njihovih korteša, koja ih je trebala podržati i potom u pijanstvu iznevjerila, spremno se priklanja pobjedniku, doduše bez kazne, što upućuje i na mogućnost njihove integracije u narodnjačku sredinu. Ovdje Nemčić dotiče još jedan aktualni problem suvremene Hrvatske, problem o kojem je i sam napisao novinski članak¹⁰ u vezi s događajima na županijskoj restauraciji u Križevcima 1846. godine. Riječ je o takozvanim šljivarima, seoskim plemićima, koji su zbog svoga lošega ekonomskog položaja i zbog bojazni od gubitka postojećih privilegija pristajali uz mađarone, tako da su svojom brojnošću za njih predstavljali značajnu podršku. Izborni status seoskog plemstva bio je četrdesetih godina jednom od prijepornih točaka u hrvatskoj politici, te su njime manipulirali i bečki i ugarski političari. I Nemčić u svome komadu upozorava na mogućnost takve manipulacije i teško stanje šljivarskih korteša oslikava na primjeru motiva proždrljivosti, pijanstva i podmićljivosti, starih motiva bečkoga pučkog teatra i komedije uopće.

Time se Nemčićev aktualizam ni izdaleka još ne iscrpljuje. Liberalizam, koji – kako su već zarana primijetili kritičari – prožima njegovo djelo, dolazi u *Kvasu* do izražaja možda ponajviše na onome mjestu gdje je riječ o kresanju plemićkih privilegija što bi taj povlašteni stalež praktično izjednačilo s građanstvom. Potom, valja upozoriti i na moment ženske emancipacije – koji i u Kaisera ima značajnu ulogu – moment koji se posređuje likom Željke, Dobrovoljićeve zaručnice; Nemčić je pritom podjednako svjestan političke i javne dimenzije tog problema (*O zašto nisam muška glava, da bi mogla ove nedostatke u parlamentarskih pretresivanjih šibati razbijenim gvoždem satire – ili da smo mi žene barem emancipirane!*, str. 302), kao što je svjestan i njegove privatne i erotske dimenzije (*Ah to je glas moga Franje... moga? ...! Tako guče golub slomljenih krila koji ne smije da poleti; o da ga mogu izvijestiti o večerašnjoj srećnoj zgodi. ...! Ah zašto nisam emancipirana!*, str. 309). Mladi Gavella je, pišući u čast stogodišnjice Nemčićeva rođenja, naglasio kako upravo Željkinca težnje za emancipacijom *dem schablonenhaften Bilde einer patriotischen Jungfrau mehr Leben verleihen* (usp. bilj. 7).

Zacijelo bi se moglo još naširoko raspređati o aspektima Nemčićeva aktualizma u *Kvasu bez kruha*. Županijska restauracija nije pritom, kako se vidjelo, puka kulisa pred kojom se nižu međusobno nepovezane scene iz suvremenog života. Baš naprotiv, prikazana zbivanja pružaju reprezentativan uvid u temeljna pitanja procesa integracije hrvatske nacije, prožeta su naglašenom vjerom u boljitak hrvatskoga društva i često su popraćena naivnim, patetičnim rodoljubljem.

Višestruko je do sada spomenuto da se Nemčić u znatnoj mjeri držao žanrovskih konvencija. I Gavella u svome članku zapaža da se u *Kvasu* – unatoč tome što on nema konkurencije *in unserer Lustspielliteratur* – ipak može zamijetiti *Schablone des damaligen Lustspiels* (*ib.*). Šablonski se postupak, dakako, najviše može zapaziti

¹⁰ »Novine horvatsko-slavonsko-dalmatinske«, br. 53./1846.

u oblikovanju dviju oprečnih skupina likova, *pozitivaca* i *negativaca*. Ta se konstatacija ne odnosi jedino na binarne opozicije u okviru kojih su oni prvi opskrbljeni svim osobinama patriotizma, istinoljubivosti, čestitosti, kreposti, umjerenosti, dok oni drugi iz rodoljublja nastoje izvući samo korist, skloni su lažima, prevrtljivi su i podatljivi, neki od njih i neumjereni u jelu i pilu. Ona se odnosi na još jednu značajku koja bitno obilježuje dramaturgiju Nemčičeve *vesele igre: pozitivci* su naime koncipirani kao ozbiljni junaci, dok se komični dio radnje posreduje isključivo agiranjem *negativaca*. Razumije se po sebi da ta okolnost, prisutna i u starijoj komediografiji, u velikoj mjeri opterećuje uvjerljivost komada u očima današnjega kazališnog posjetitelja.

Vrlo slična konfiguracija nalazi se i u komadu *Wer wird Amtmann?*, kao i u mnogim drugim Kaiserovim djelima. Suvremeni su bečki kritičari – kako sam već spomenuo – s oduševljenjem pozdravili Kaiserovu koncepciju pučkog komada. No nisu je kritičari samo hvalili. Upravo u mješavini ozbiljnosti i komičnosti, pri čemu samo nitkovi nastupaju kao komični likovi, neki od njih su zapažali slabu stranu te dramaturgije i suprotstavljali je onoj Nestroyevoj u kojoj se komika i moral harmonično prožimlju.¹¹ Nasuprot tome je Kaiser, kako primjećuje engleski germanist W. E. Yates, u koncipiranju komičnih uloga nekritički preuzeo nestroyevske cinične viceve i kalambure i u okružju svoga bipolarnog svijeta, jednostavno jukstaponirao različite stilove.

Nešto se slično može reći i za konstelaciju likova u Nemčičevom *Kvasu*: i u tom komadu su dvije skupine jukstaponirane, te jedna s drugom čak jedva da i dolazi u kontakt (osim neizravno, preko intriganta Slatkovića). No time što je svoje komične nitkove u velikoj mjeri prikazao realistički, što im – za razliku od Kaisera – nije dao *brbljavost* nestroyevskog tipa ili pak što za njih nije predvidio satirične kuplete, Nemčić je uspio, kako mi se čini, dati snažniju društvenu satiru od one koju njegov bečki suvremenik razvija u *Wer wird Amtmann?*. Premda svojom jezičnom koncepcijom, o čemu će još biti riječi, Nemčić ne slijedi Nestroya, u satiričnosti se ipak približava njegovoj dramaturgiji.

Što se pak tiče *poboljšanja* Nemčičevih *negativaca*, može se steći dojam da su njegovi nitkovi umakli kazni, da se nisu promijenili; otuda nije daleka primisao da se i u Nemčića može govoriti o upućivanju na relativizam moralnih vrijednosti, da se on na taj način približava nestroyevskoj subverzivnosti. Kao što se međutim Kaiserovi *komični nitkovi* Stumpfl i Baumlang moraju izgubiti iz lokalne sredine, a da si nitko ne postavlja pitanje o njihovoj daljnjoj sudbini, jednako se tako povlače i Bezobrazic, Slatković i Vrtoglav. I jedni i drugi doživljavaju poraz, i jedni i drugi bivaju diskvalificirani, i njihovo je djelovanje u prikazanom *milieuu*, barem do daljnjega, onemogućeno. U osnovi riječ je o spletkama koje su žanrovski određene i koje, u skladu s pravilima tog žanra, moraju i propasti. Među likovima u Nestroyevom svijetu postoji, nasuprot tome, prešutno slaganje o upitnosti društvenog morala i njegovih konvencija i oni to ne prikrivaju. U Kaisera i u Nemčića međutim riječ je o bipolarnom svijetu u kojem se suprotstavljeni vrijednosni sustavi međusobno isključuju i u kojem jedan od njih mora biti poražen, a drugi mora trijumfirati.

¹¹ Citirano prema: W. E. Yates: *An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the »Lebensbild«*. »Renaissance and Modern Studies«, 22./1978., str. 60.

Pitanje satire u *Kvasu bez kruha* nužno za sobom povlači i pitanje jezične koncepcije o kojoj se u kritičkoj literaturi dosta pisalo. Pritom je osobito isticana Nemčićeva nakana da napiše prvu komediju na novom književnom jeziku; no još je više hvaljen kajkavski govor šljivarskih plemića, u kontekstu socijalne kritičnosti koju autor njime postiže s jedne i realističnosti njihova dijalektalnog iskaza s druge strane. S tim u vezi je spominjan i utjecaj bečkoga pučkog teatra, pri čemu je, osim na upotrebu narječja, posebno upućivano na nadijevanje imena dramskim likovima u skladu s njihovim značajevima.

Sprechende Namen, kako se u njemačkoj znanosti o književnosti naziva opisani postupak, doista su važan sastojak bečke pučke tradicije i Nemčić se – preuzimajući ga u *Kvasu* – očito i sam u nju upisuje, kao što, uostalom, rekurira i na druge tradirane forme i sadržaje bečke i općeevropske komediografije. Stoga se u tome teško može tražiti suprotstavljanje *nijemstva* i *slavenstva*, njemačke šablone i domaćih likova, kako to sugerira Dukat; riječ je, naprotiv, o konvenciji koju Nemčić uvjerljivo uklapa u svoju *veselu igru* i koja će se i u kasnijim hrvatskim pučkim komadima često upotrebljavati, kao što su za njom posezali bečki autori i prije i poslije Nestroya i Kaisera.

Kada je pak riječ o upotrebi dijalekta u *Kvasu bez kruha*, vrlo je vjerojatno da se Nemčić i u njoj ugledao u praksu bečke pučke dramatike. Pritom se, dakako, ne smije izgubiti iz vida kompleksnost tog pitanja, posebno u djelima vrhunskih autora Raimunda i Nestroya. No općenita se sličnost može ustanoviti u određivanju razine govora kod pojedinih grupacija likova: likovi iz viših staleža služe se u pravilu standardnim jezikom, dok oni koji pripadaju nižim staležima uglavnom govore nekim lokalnim, u velikoj mjeri stiliziranim narječjem. (Tek krajem 19. stoljeća, s pojavom naturalističke poetike, u njemačkoj se drami nastoji stvoriti iluzija vjernog preslikavanja dijalektalnog govora.)

Ima li se na umu rečena konvencija, učinit će se logičnim što Nemčićevi *odlični plemići* upotrebljavaju štokavštinu, ma kako ona izgledala uštogljenom (riječ je ipak o posve novoj, politički uvjetovanoj lingvističkoj činjenici); njima nasuprot stoje *prosti plemići* čiji dijalektalni izraz, s današnjega gledišta naravniji i uvjerljiviji, ne upućuje samo na njihovu neobrazovanost i bliskost puku, nego i na njihovu političku opredjeljenost, na mađaransko nastojanje da se kajkavski zadrži kao standardni jezik u civilnoj Hrvatskoj i tako omete proces nacionalne integracije.

Apstrahira li se naznačena politička razina problema, koja je suvremenici očito bila jasna, ostavi li se po strani i pitanje o tome odgovaraju li Nemčićevi dijalozi onodobnom stvarnom jezičnom stanju, ostaje i ona druga razina, razina *realističnosti*, autentičnosti jezičnog materijala iz koje Nemčićev komad najvećim dijelom i danas crpi svoju umjetničku uvjerljivost. Bitna je pritom svakako jezična komika što proizlazi iz govora sitnih plemića. No nije riječ samo o pukoj komičnosti. U Poderanićevim se replikama može očitati i britka satira, prije svega na račun duhovne i materijalne ograničenosti, korupcije, prevrtljivosti njegova društvenog sloja; no istodobno iz tih replika proizlazi i vitalnost puka, njegova duhovitost, snažljivost i lukavost. Objе se značajke spajaju u završnoj replici komada koju izgovara upravo Poderanić:

SRDENIĆ: Braćo! Gledajte, tamo ide gospodin supremuškomеš – hoćemo ga pozdraviti gromovitim: Živio!

PLEMIĆI (viču iz sveg grla): *Živio naš premuškomeš!*

PODERANIĆ: *Livat, dečaki, livat! Lepi naš hrvatski livat!*

(Str. 334)

Ono što *Kvas* izdiže iznad razine konfekcioniranih pučkih komada i približuje Nestroyu je upravo taj završni *tableau*. U skladu s konvencijama žanra svi su likovi naime, uz izuzetak prominentnih *negativaca*, okupljeni u prepoznatljivom lokalnom ambijentu, slave pobjedu poželjne (domoradačke) opcije i pomirenje s donedavnim protivnicima, no jedan od njih izričite poentiranu zdravicu koja cijelo slavlje prikazuje u drukčijem, moglo bi se reći ambivalentnom svjetlu. Poderanićev *livat*, kako je na to upozorio Branko Hećimović, nije samo puka iskrivljenica jer *svojim kaj-kavskim prizvukom istodobno asocira i na lijevanje, odnosno nalijevanje vina, a vino se upravo neštedimice toči biračima*, tako da je Nemčić *gorak u svome smijehu i [...] njegov smijeh [...] i nije uvijek tako bezazlen kao što se to naoko čini* (usp. bilj. 7, str. 58).

Ako je Nemčić posljednju repliku svog komada doista zamislio na taj način, ako je ona završni, gorak komentar prikazanog zbivanja i ujedno sumnja u mogućnost promjene takvog stanja, a ne tek efektan svršetak u bezazleno-vedrom tonu sveopćeg pomirenja, tada se radi o tematiziranju jezika, jednom od onih dramaturških elemenata koji primjerice Nestroya i danas čine aktualnim. Pitanje je međutim je li Nemčić, ima li se na umu snažna utopijska perspektiva ozbiljne radnje *Kvasa*, uistinu slijedio takvu nakanu.

Autori pučkih komada oduvijek su težili stvaranju integralnoga kazališnog doživljaja, te su za izvedbu svojih scenskih tekstova redovito predviđali glazbene umetke, a često su posicali i za plesnim brojevima i pantomimama. Glazbeni su umeci istodobno i prekidalali i povezivali radnju komada, služili su i kao estetička igra i kao neka vrsta muzičkog komentara dramskom zbivanju. Nemčić se u *Kvasu* međutim ne odlučuje za opisanu koncepciju glazbe. To dakako ne znači da u komadu uopće nema glazbe: baš naprotiv, ima više glazbenih umetaka, no oni su svi u službi dramske radnje i ni u jednome se trenutku iz nje ne izdvajaju i osamostaljuju kao što je to slučaj s kupletima u djelima bečkih autora. Zašto se Nemčić na to odlučio, teško je reći. Moguće je da bi se on, da je *Kvas* za njegova života izveden, odlučio za veći broj glazbenih umetaka i možda bi ih drukčije koncipirao. Vjerojatnije je ipak, a to se vidi i po koncepciji jezika komičnih likova (to jest po izbjegavanju nestroyevskih verbalnih eskapada), da je on težio *realističnijoj* dramaturgiji, te da u tom kontekstu nije vidio mjesta za kuplete u svom komadu.

Više nego u glazbi očituje se Nemčićevo vezivanje uz tradiciju bečkoga pučkog teatra u dramskoj kompoziciji *Kvasa*. Bečki su pučki dramatičari naime, unatoč svojoj težnji za trijadičnom dramskom strukturom, često odstupali od toga klasičnog pravila te su svoje komade dijelili u dva ili u četiri čina, a nisu rijetke bile ni aktovke. Takvu će podjelu u visoku dramu uvesti tek Ibsen i Gerhart Hauptmann u drugoj polovici 19. stoljeća; u popularnim scenskim djelima je ona, kako je već naznačeno, bila sasvim uobičajena. Stoga okolnost, što Nemčić svoju *vedru igru* raščlanjuje na četiri čina, i ne mora čuditi. Ako je, naime, pratio samo repertoar zagrebačkoga njemačkog kazališta, morala mu je biti poznata ta okolnost. Od nekoliko Nestroyevih komada u četiri čina s kraja tridesetih i početka četrdesetih godina u Zagrebu su promptno igrani *Einen Jux will er sich machen* (praizveden 1842., u

Zagrebu, na primjer, igran već iste godine) i *Der Kobold oder Staberl im Feendienst* (1838./1843.). I bečki pučki komadi u dva čina prikazivali su se u to vrijeme u Zagrebu, primjerice Nestroyev *Die beiden Nachtwandler* (1836./1844.) i, dakako, Kaisеров *Wer wird Amtmann?* (1840./1841.), kao i ostali Kaisеровi najuspješniji rani komadi *Stadt und Land* (1843./1844.), *Der Krämer und sein Commis* (1844./1844.) i *Der Schneider als Naturdichter* (1844./1844.).¹²

Istini za volju, i pučki su dramatičari, pa tako i Nestroy i Kaiser, ipak najčešće pisali komade u tri čina, kao što su se i inače nastojali prilagoditi zahtjevima klasične dramaturgije. No kada je to dramaturška nužda iziskivala, nisu se nimalo sustezali od napuštanja klasičnih uzora. Podjela u četiri čina kod Kaisera dovodi se tako u vezu s usporavanjem i odlaganjem procesa *poboljšanja* dramskih likova i njihovim ponovnim padom u moralnu krizu (Benay, str. 637–642), ali i s potrebom za kontrastiranjem dviju linija radnje, one komične i one ozbiljne.

Pred sličnim se poteškoćama po svoj prilici našao i Nemčić koji je, kao obrazovan čovjek i kao kazališni amater, morao poznavati osnovne zakonitosti klasične *piramidalne* dramaturgije. Želeći u svojoj *vedroj igri* u odvojenim činovima prikazati stanje u mađaronskom i domorodačkom taboru dva tjedna prije restauracije, kada se korteži počinju okupljati, i potom neposredno uoči i nakon provođenja izbora, suočio se zasigurno s nužnošću da događanja raspodijeli u četiri čina. Važnu je ulogu pritom igrala i okolnost što nije miješao ozbiljnu i komičnu radnju, nego ih je – kao što je to činio i Kaiser – predstavio odvojeno. Rezultat takvog pristupa je kontrastiranje u ponašanju dviju političkih grupacija na javnoj i na privatnoj razini. U prva dva čina se odvojeno prikazuje predizborna tjeskoba i ljubavne nedaće vođićih predstavnika jednoga i drugog tabora, dok preostala dva čina donose razrješenje na razini komične radnje (nestanak Bezobrazićevih izgleda na izborima, njegovo vjenčanje s Hildegardom) i na razini ozbiljne radnje (izborna pobjeda Starotinićeva i Dobrovoljića, najava vjenčanja Željke i Dobrovoljića, završni *tableau*).

Opisani kontrasti u ključnim dramaturškim sklopovima mogu se primijetiti i na nižim razinama. U okviru bipolarnog dramskog svijeta jedna takva struktura name redovito iziskuje drugu, pa se, primjerice, na Dobrovoljićevu serenadu nadovezuje ona Bezobrazićeva. Kako se vidi, iz kontrastiranja raznih nižih i viših struktura – od koncepcije jezika i likova do podjele u činove – zapravo nastaje Nemčićeva dramaturgija. I u tome on pokazuje izrazitu srodnost prema svome bečkom suvremeniku Kaiseru: Jeanne Benay, sažimajući svoja razmišljanja o Kaiserovom dramskom postupku, ističući njegovu dvostruku intenciju – *de distraire et d'éduquer, de démanteler un monde et d'en reconstruire un autre* – i jednako tako kontrastnu reakciju – *rire ou emotion* – (Benay, str. 667–668), kao da istodobno govori i o Nemčićevu *Kvasu*.

Utjecaj koncepcije sentimentalno-komičnog, moralizatorsko-didaktičnog pučkog komada Friedricha Kaisera ne zapaža se samo u Nemčićevoj *veseloj igri*; možda još snažnije očituje se on u dramskom djelu Josipa Freudenreicha, koji je svoj prvi i ujedno najveći kazališni uspjeh – riječ je o izvornom narodnom igrokazu *Graničari* (1857.) – doživio desetak godina po nastanku *Kvasa bez kruha* i dvije godine po

¹² O Nestroyu usp.: Jürgen Hein: *Johann Nestroy*, Stuttgart 1990., o Kaiseru usp.: Benay, o izvedbama u zagrebačkom njemačkom kazalištu usp.: Batušić 1968.

njegovoj praiizvedbi. U praiizvedbi Nemčićeva komada, pa i u trima uvodno spomenutim produkcijama komada bečkih autora na hrvatskom jeziku u Zagrebu polovicom pedesetih godina, presudnu je ulogu imao upravo Freudenberg. Teško je, možda i nemoguće precizno rekonstruirati njegova tadašnja dramaturška razmišljanja i njegov točan stav o tome kako bi trebao izgledati pučki komad, vrsta koje će on biti prvi veliki predstavnik u hrvatskoj dramskoj književnosti. Poznato je da je on kao glumac nastupao u raznim gradovima tadašnje Austrije (Ptuj, Temišvar, Lavov, Beč...) i stoga nema sumnje o tomu da je dobro poznao suvremeni bečki pučki teatar i njegove dramske predloške.

Promotrite li se, međutim, osnovne strukturne značajke scenskih tekstova Josipa Freudenberga, vidjet će se da se i on pri razradi svoje dramaturške koncepcije više ugledao u Kaiserove pučke komade nego li u Nestroyevu kaustičnu *lokalnu lakrdiju*. I vrsne odrednice Freudenbergovih cjelovečernih scenskih tekstova podsjećaju više na one Kaiserove nego na Nestroyeve: *izvorni narodni igrokaz (Graničari)*, *izvorna slika iz života (Magjari u Hrvatskoj)* i *izvorna gluma iz života (Udmanić ili Zlo rodi zlo)*. Tek *Crna kraljica* – na prvi pogled – odskače iz toga niza podnaslovom *izvorna čarobna gluma*; no nadnaravna radnja u tom komadu – koliko god bila važnom pretpostavkom događanja na razini iskustvene zbilje – nema ni izdaleka onu važnost koju je imala u Raimunda i ranog Nestroya, već je u drugi plan potiskuju zbivanja u suvremenom Zagrebu (sentimentalna veza dvojice mladih iz različitih socijalnih sredina, aktualna politička previranja itd.), te se i dramaturgija tog komada u mnogočemu razlikuje.

Sličnost s bečkim pučkim komadima oko 1850. godine, posebno s onom Friedricha Kaisera, vidljivo je prije svega u prikazu kolektiva *malih ljudi* koje Freudenberg dovodi na pozornicu, prostora u kojem oni agiraju, u prikazu pučkoga života, napose folkloru. Važne se podudarnosti, nadalje, mogu uočiti i u njegovu izboru građe: riječ je prije svega o aktualnim temama, posebice o nekim prijepornim pitanjima iz suvremenog života, pri čemu se kritika društva uvijek drži u granicama i nikako ne ugrožava obavezno uspostavljanje reda na svršetku drame. Razumljivo je da oni *zabludjeli* u takvoj dramskoj koncepciji moraju na kraju doći na pravi put, a oni *nepopravljivi* opravdati kaznu koja ih za njihova nedjela čeka. Freudenberg se, kao uostalom ni njegovi bečki suvremenici, nije suzdržavao niti od primjene raznih kazališnih efekata – tako, primjerice, ni u jednom njegovom komadu ne izostaju prikazi ubojstava u mračnim šumama, no svoju popularnost mogao je prije svega zahvaliti komičnim likovima i kupletima koje su oni izvodili. Ipak, uloga komičnih likova – u usporedbi s prisposodivima Nestroyevim – u njegovim je komadima znatno reducirana, slično kao u Friedricha Kaisera.

Rečene osobitosti Freudenbergova dramskog postupka mogu se uočiti već u njegovu prvijencu *Graničarima, izvornome narodnom igrokazu s pjevanjem i plesom u 3 čina*, kojega je radnja smještena u zapadnoslavonskom dijelu Vojne krajine oko sredine 19. stoljeća. Kolektiv *malih ljudi* u tom komadu vrlo je specifičan – riječ je uglavnom o habsburškim vojnicima na granici prema Otomanskom carstvu, na području, dakle, na kojem u to doba nisu vrijedili zakoni civilne Hrvatske.

O životu sredine prikazane u igrokazu – u skladu s Freudenbergovim naivnim moralom – odlučuje vojni zapovjednik, pukovnik (oberstar) Sarnić, čovjek plemenit, ali i strog, čovjek neprijeporna autoriteta u zajednici u kojoj i civili ovise o nje-

govim odlukama. Stoga se respektira njegova odluka da se nad stražmešтром Andrijom Miljevićem ima izvršiti smrtna kazna zbog navodna ubojstva, no ipak cjelokupni kolektiv mjesnih pučana moli za osuđenikovo pomilovanje. (Gledatelji pak znaju da je Andrija nevin budući da je zločin prikazan u jednome ranijem prizoru u kojem je zlikovac Savo Čuić, i sam nekadašnji vojnik, u Andrijinoj nazočnosti ustrijelio svog vjerovnika, također vojnika.)

Na uporne molbe svojih podanika, kojima se pridružuju i njegova žena i kći, pravedni zapovjednik – premda teška srca – ipak popušta i pomiluje dočasnika Miljevića. No sjena sumnje ipak ostaje na njemu, tek pokajanje Savino i priznanje počinjenog zločina pri kraju komada unosi nužnu harmoniju u Freudenreichovu zajednicu *malih ljudi*: zlikovac će biti primjerno kažnjen, Andrija se može vratiti službi i obitelji, autoritet vojnih vlasti je neokrnjen, svi mogu odahnuti, a povrh svega najavljuje se i vjenčanje mladog para.

Već iz ovoga kratkog prikaza događanja u *Graničarima* i njihova kolektiva *malih ljudi* vidi se da Freudenreich naglasak stavlja na ozbiljni dio dramske radnje, a da zastupljenost komičnih elemenata u njoj znatno umanjuje. Osim toga, protagonistu, Andriji Miljeviću, ne namjenjuje nikakav udjel u komičnoj radnji, već je isključivo prepušta sporednim likovima, te i na taj način slijedi suvremene tokove pučkoga komada.

Zbivanja oko *malih ljudi* u *Graničarima* imaju značajne posljedice po strukturu drame. Premda se Freudenreich, kao uostalom i Kaiser i drugi njegovi suvremenici, trudio da svoje komade napiše u skladu s klasičnom dramaturgijom, tj. da u njima ostvari ravnomjerno vođenu fabulu i da ih podijeli na predviđen broj prizora i činova, ipak ti njegovi napori nerijetko ne postižu svoj cilj. Vrijedi to i za ostala obilježja dramske kompozicije *Graničara*, ali i tadašnjih pučkih komada uopće. Razloge tom načinu pisanja ne bi trebalo, kako upozoravaju noviji istraživači te scenske vrste, tražiti toliko u neukosti pučkih dramatičara koliko u njihovoj sklonosti, ujedno i nuždi, da udovolje željama publike za samoprikazivanjem, ali i za određenim efektivnim prizorima.¹³ Otuda i Freudenreich, unatoč svojoj očitoj namjeri da udovolji klasičnim dramaturškim obrascima, uvodi sporedne radnje, glazbene i plesne umetke i druge efekte što su ih nalagale zakonitosti kazališnog pogona u 19. stoljeću, te se na taj način u velikoj mjeri približuje otvorenoj formi drame.

Valja, nadalje, naglasiti i podudarnost u uporabi motiva: radnja *Graničara*, kao i mnogih suvremenih pučkih komada u Beču, pa tako i ranije spomenutoga Kaiserovog komada *Wer wird Amtmann?*, proizlazi iz zapleta prouzročenih novčanim poteškoćama nekoga od likova, odnosno njegovim bijegom od vjerovnika. Pohlepni i podmukli graničar Savo Čuić, izdajući brojne obligacije bez pokrića, skriva se pred svojim vjerovnicima, te naposljetku ubija najupornijega među njima. To se nedjelo pripisuje trećem graničaru, Andriji Miljeviću, koji se nalazio u društvu s ubijenim. Ovdje se motiv bijega od vjerovnika povezuje s motivom nevinog okrivljenika, koji, kako se već vidjelo, određuje daljnji tijek radnje: zapovjednikovu amnestiju, potom Andrijinu depresiju te, naposljetku, dokazivanje njegove nevinosti nakon Savina kajanja i predaje organima reda.

¹³ Usp. Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, München 1976.

Opisana se kriminalna radnja dopunjuje brojnim statičnim žanrovskim slikama iz lokalnog života, koje se mahom zbivaju u idiličnom ozračju i sežu od opisa života na graničarskom imanju, preko prizora u gostionicama i stanovima do događanja na proštenju. Od svih spomenutih upravo ta dramaturška značajka Freudreichova prvijenca, primjetljiva i u ostalim njegovim komadima, ponajviše ometa uspostavljanje tektonski građene drame, čemu su pučki dramatičari, kako je već spomenuto, inače težili.

Vrlo je raznolika i uporaba glazbenih umetaka i kreće se od zbora graničara, koji pjeva narodne pjesme i ujedno izvodi narodne plesove, do kvodlibeta komičnog para, gostioničara Grge i sobarice Karoline. Oštre satirične poante, koje je Nestroy obvezatno uklapao u svoje glazbene umetke, Freudreich uglavnom izbjegava pa se njegovi junaci na probleme suvremenoga društva i u tim prilikama osvrću u afirmativnom, tek povremeno i u blagom kritičkom tonu. Tako, primjerice, gostioničar Grga, potaknut nenadanim dolaskom sobarice Karoline iz Zagreba, pjeva o porocima i ludostima blaziranih građana, a takvu ponašanja suprotstavlja jednostavan i čestit život graničara.

U zborovima pak, za kojima često poseže na početku čina, nastoji Freudreich pripremiti publiku na neke promjene u tijeku radnje. Takva je, recimo, funkcija zbora u uvodu trećeg čina *Graničara*, gdje on pjesmom o vjernosti graničara kralju i domovini anticipira skorašnje promjene: ozdravljenje čestitoga Andrije Miljevića i pokajanje zločinca Save Čuića.

Funkcija glazbenih umetaka sastoji se pritom u zaokruživanju idilične zavičajne atmosfere, u slavljenju lokalne zajednice i njezinu distanciranju od *velikog svijeta*, često i u prezentiranju folklornoga kolorita. Prikazani se kolektiv *malih ljudi* ni u pjesmi ne dovodi u pitanje, pa se po sebi razumije da njegove vrijednosti na kraju moraju trijumfirati. Sve to se u *Graničarima* zaokružuje u završnom *tableauu* s duetom komičnog para, gostioničara Grge i sobarice Karoline, te zbora pučana i vojnika.

GRGA (pjeva):

*Ako s' Graničari vam dopadnu,
Tada želimo nadasve mi,
Da i vaše hvale – nas – dopadnu,
Pa smo sretni – jest, bogami!!*

KAROLINA (pjeva):

*Taj sve ima što si želi,
Der hat Treue in der Brust,
A svi drugi su veseli,
Und ich auch – von Heiratslust!!*

ZBOR (pjeva):

*Ne smijemo se žaliti
Na sudbinu nikako,
Trebba boga hvaliti
Da je svima pomogo!!¹⁴*

¹⁴ Josip Freudreich: *Graničari ili Sbor na Hljevju. Izvorni narodni igrokaz s pjevanjem i plesom u 3 čina*. U: Nikola Batušić (ur.): *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*. PSHK 36, Zagreb 1973., str. 109.

Eksplicitna didaktičnost, koja se lako može uočiti u citiranim stihovima, daljnja je značajka Freudenreichove dramaturgije. Pritom je u prvom redu riječ o jednoj od temeljnih intencija starijih pučkih dramatičara, o veličanju lokalnog ambijenta i isticanju njegovih prednosti u odnosu na druga mjesta radnje. Nadalje, na privatnoj, obiteljskoj razini, jednako kao i na razini cijeloga kolektiva, valja svakako očuvati tradicionalne forme zajednice i autoritet onih koji njome upravljaju. Tako se obitelj stražmeštra Mišjevića na početku *Graničara* u arkadijskoj atmosferi odmara poslije naporna rada u polju, skupa sa služinčadi i težacima, a svom tom idilom neprijeporno dominira autoritet oca, muža i gazde – Andrije Mišjevića.

Na razini lokalne zajednice, pak, neupitni je autoritet uvijek u nekoga od njezinih uglednika. Budući da je u *Graničarima* riječ o specifičnom slučaju, u vojničkoj sredini, to vodstvo u njoj pripada vojnom zapovjedniku, pukovniku Sarniću. I on i drugi slični likovi u ostalim Freudenreichovim tekstovima zabrinuti su stanjem u svojoj okolini, te na neke konkretno, u komadu prikazanom slučaju upozoruju na njegovu društvenu relevantnost i potrebu njegova rješenja. Taj izraziti reformizam, prisutan, dakako, i u djelima suvremenih autora pučkih komada u Beču, a jednako tako i u Nemčićevu *Kvasu bez kruha*, očituje se u *Graničarima* u Sarnićevu angažmanu za iskorjenjivanjem ubojstava i drugih kriminalnih djela u Vojnoj krajini.

Drugi Freudenreichov scenski tekst, *izvorna čarobna gluma s pjevanjem u dva razdjela, Crna kraljica* (1858.), u jednom se segmentu, kao što je već spomenuto, razlikuje od ostalih njegovih cjelovečernih komada. Premda se i u njemu susreće sličan model (npr. motiv novčanih neprilika u lokalnoj zajednici i s time povezan motiv ljubavnika razdvojenih različitim socijalnim porijeklom, prikaz suvremenog života i društveni angažman), ipak se on značajno modificira uvođenjem predigre sa srednjovjekovnom radnjom te, još važnije, što se i okvirna i glavna radnja odvija u na dvije razine, u svijetu nadnaravne i u svijetu iskustvene zbilje.

Glavna radnja, koja se zbiva četristo godina kasnije u Freudenreichovom Zagrebu, prikazuje *crnu kraljicu* – preodjevenu u imućnu groficu, svima na pomoći i usluzi – u očajnom stanju budući da još uvijek nije ispunila postavljene uvjete. Posljednju mogućnost za oslobođenje od nametnug joj prokletstva vidi ona u obitelji svoga susjeda, škrtoga kramara Gašpara Gegića. U Gašparovu skromnom stanu, koji Freudenreich – slijedeći čestu konvenciju pučkoga komada – suprotstavlja elegantnoj palači grofičinoj, stanuju i njegov sin Živan i nećaka mu Ljubica, oboje ujedno i stalni posjetitelji kazališnih predstava na hrvatskom jeziku. Živana na posjete kazalištu potiče njegovo domoljubno ushićenje, dok Ljubica onamo ide i s namjerom da vidi glumca Umjetnića kojeg potajno voli. Da su Umjetnićevi česti dolasci u njezino susjedstvo, u kuću tajanstvene grofice, namijenjeni zapravo njoj, lijepa, ali siromašna Ljubica isprva ne može dokučiti. *Crna kraljica* nastoji sada to stanje iskoristiti u svoj prilog: Škrtome Gašparu daje glavnicu od 500 forinti za proširenje poslova, a istodobno poziva i Ljubicu u svoje društvo i omogućuje njezino približavanje Umjetniću.

U daljnjem toku radnje pokazuje se da je Gašparov pokušaj ulaska u veliki posao propao. Na grofičin zahtjev da joj vrati glavnicu, on nikako ne želi posegnuti za svojom uštedom. Ljubica se, međutim, odmah izjašnjava spremnom da svojom skromnom ušteđevinom pomogne stricu; no groficu, kojoj ne promiče povoljan

razvoj njezina plana, odjednom novac više ne zanima, te priopćuje Ljubici da se – zbog nesretne ljubavi prema Umjetniću – kani ubiti. Ne želeći stajati na putu njezinoj sreći, požrtvovna Ljubica ispija otrov kojim je grofica navodno htjela počiniti samoubojstvo. U tom se trenutku pojavljuje i Gašpar, posramljeni škrtac, i izjavljuje da će ipak vratiti svoje dugove. Tako se ispunjavaju i uvjeti za izmirenje u svijetu duhova, a istodobno se omogućuje i sretan ishod među likovima radnje u suvremenom Zagrebu. Barbara dobiva svoj mir, a bogati Umjetnić može konačno oženiti (oživiljenu) Ljubicu, koja pak – isto kao i njezin stric i bratić – od iznenađa iščezle grofice nasljeđuje veliku svota novca, što je i preduvjet za socijalnu nivelaciju, također važnu konvenciju pučkoga komada. U završnom *tableauu* pojavljuju se duhovi s palminim grančicama u rukama i – s Barbarom u sredini – udjeljuju blagoslov kolektivu *malih ljudi* iz glavne radnje *Crne kraljice*.

No ono što su hrvatski gledatelji osjetili novim, bila je okolnost da se dobro im znana dramaturgija bečkih pučkih komada može pratiti na narodnom jeziku. Uspjeh, koji je Freudenberg doživio tim komadom, bio je, osim toga, povezan i s lokalizacijom dramske radnje u tadašnjem Zagrebu. Jednako je važna bila i okolnost što je ponovo posegnuo i za tada modernim postupkom *slike iz života*, te se u okviru njega upustio u diskusiju o pitanjima što su zaokupljala njega i njegove suvremenike.

Tako se već u predigri kroz usta rodoljubnih hrvatskih plemića izriču oštri prijekori mnogim postupcima tuđinaca i njihovih domaćih sljedbenika u tadašnjoj Hrvatskoj i na taj način anticipira prikaz sličnih društvenih neprilika u Freudenbergovom vremenu, prikaz koji velikim dijelom određuje i zbivanja u glavnoj radnji. Zlodjela *crne kraljice* stoga u kontekstu otpora koji joj pruža šačica patriota dobivaju – osim spomenute funkcije u povezivanju dviju razina radnje, pa i autorova nastojanja da ostvari efekte kakve je publika poznavala iz viteških komada – i značajne političke implikacije.

Umjetnić, dobrovoljni član devetnaestostoljetne hrvatske kazališne trupe, u mnogočemu nasljeđuje patriotski žar Barbarinih protivnika iz prologa. Njegov entuzijazam, kao i entuzijazam još nekih likova u glavnoj radnji nije, međutim, toliko uperen protiv tuđinaca; on i njegovi istomišljenici bore se za uspostavljanje stalnoga hrvatskog glumišta i nastoje slomiti otpor koji prema toj inicijativi postoji među Hrvatima. Freudenberg, koji je velik dio svojih aktivnosti i sam posvetio toj zadaći, znao je naime da to goruće političko pitanje nije skrivila samo neoapsolutistička politika germanizacije, nego jednako tako i ravnodušnost, gdjekad i prijezir na koji su pokušaji utemeljenja nacionalnoga kazališta nailazili kod brojnih građana Hrvatske.

Treći Freudenbergov scenski tekst, *Magjari u Hrvatskoj* (1861.), još dublje zadiru u društvenu i političku stvarnost tadašnje Hrvatske. U njemu autor izričito navodi da se radnja zbiva 1861., dakle u godini nastanka komada, u vremenu snažnih političkih promjena i nadanja svih naroda habsburške monarhije, te je u žudnji za aktualnošću on pogrešno anticipirao buduća događanja. Naivnost političkog pristupa i s time povezan neuspjeh komada na pozornici ne trebaju, međutim, odvratiti pogled od načelno ispravne dijagnoze stanja u Hrvatskoj nakon pada ministra Bacha i jednako tako načelno ispravne utopijske projekcije o novom, potpuno ravnopravnom uređenju odnosa u Ugarskoj; još mi se važnijim čini to što Freudenberg,

prateći očito mijene u bečkoj produkciji pučkih komada, ovdje još više naglašava ozbiljnu radnju (u kojoj pak pojačava svoj politički i društveni angažman), a istodobno dalje potiskuje elemente komičnoga.

I ovdje se, kao što je to slučaj u Nemčićevu *Kvasu bez kruha* i u dva ranija Freudenreichova komada, javlja bipolarna konstelacija likova. Sudac Radišić i sin mu Vatroslav, negdašnji *domoroci*, i tajanstveni lik Nepoznatoga koji ih bodri i koji im prenosi zadatke, u političkom smislu zastupaju u Hrvatskoj omraženu centralističku koncepciju uređenja Monarhije, te su stoga i osobno prikazani kao intriganti, korupcionaši, zlikovci. Nasuprot njima stoji patrijarhalno uređena lokalna zajednica s plemenitim Rodovićem na čelu kao model čestita i pravedna života; ta se zajednica zalaže za ponovno uvođenje ustavnog uređenja i, dakako, federalizma u odnosima među narodima Monarhije, a s tim u vezi i za međunacionalnu toleranciju (što se u komadu prikazuje na primjeru siromašnoga mađarskog plemića Garbocija, *outsidera*, kojega kolektiv rado prihvaća).

No sudac Radišić, kojega seljaci optužuju za uzimanje mita, snuje i političke intrige. U sprezi s Nepoznatim, očito emisarom centralističkih krugova, pokušava on pridobiti i uglednika Rodovića. Kada mu to ne polazi za rukom, Radišić se odlučuje na ubojstvo Garbocija, jer će se – nada se on – riješiti Mađara koji pledira za hrvatsko-ugarsko savezništvo i tako utječe na Rodovića, a ujedno je i konkurent njegovu sinu Vatroslavu kod vlastelinove kćeri. Prouzročitelj naznačenih problema je na taj način individualiziran: Radišić se protivi i uspostavi pravne države, i većem stupnju hrvatske autonomije, i hrvatsko-mađarskom zbliženju. Individualizacijom poroka (privatnih i javnih) omogućuje se pritom i svršetak bez ikakva ostatka. Naime, pošto u lokalnom kolektivu pobjeđuju vrijednosti protiv kojih se Radišić borio, on – u skladu s konvencijom vrste – mora nestati, a tek se njegovu sinu pruža mogućnost »poboljšanja«.

Tableau u zadnjem prizoru ne donosi samo poraz protivnika vrijednosti za koje se zalaže prikazani kolektiv. U njemu se *përstenovanjem* Dragutine i Garbocija najavljuje i savez dvaju naroda. Rodović pritom ipak izriče i jednu ogradu, ogradu koja bi mogla ublažiti kritike što se upućuju Freudenreichovoj političkoj nepromišljenosti. Bratimstvo se Hrvata i Mađara, iznosi autor svoju projekciju kroz usta slobodoumnog vlastelina, može ostvariti samo tada, *ako se ta sveza, kao u posvećenom braku, na međusobnom štovanju i potpunom jednakosti pravah obie stranke osnovala bude. Takovu svezu, ali samo takovu između jednako vrijednim narodima predpostavljam istoj samostalnosti, jer njom samo raste svakom od njih sila i mogućnost.*¹⁵

I u posljednjemu svojem cjelovečernjem komadu, u *izvornoj glumi iz života u 2 čina i predigrom – Udmanici ili Zlo rodi zlo* (1873.), Freudenreich u osnovi ostaje pri koncepciji pučkoga komada kakvu je, ugledajući se u suvremene bečke autore toga žanra, razvio u trima prethodnim komadima. No vidljive su i neke razlike. U *Udmaniću* autor naime koristi još manje komičnih elemenata nego u *Magjarima* u kojima događanje oko sentimentalne ljubavne priče i oko političko-korupcijske aфере komici ionako ostavlja vrlo malo mjesta. Nadalje, u *Udmaniću* se susreće još inten-

¹⁵ Josip Freudenreich: *Magjari u Hrvatskoj. Izvorna slika iz života u dva čina s pjevanjem*, Zagreb 1861., str. 90.

živnija uporaba opisa društvenih neprilika, ali i pustolovina i elemenata strave i užasa. Stoga taj komad, kojega je tema život povijesno autentičnog razbojnika Udmanića, u sebi sjedinjuje značajke Kaiserovih *slika iz života* s onima tzv. komada o razbojnicima (*Räuberstücke*) i tragedije usuda (*Schicksalstragödie*), vrlo popularnih dramskih vrsta još od vremena oko 1800. godine.

Postupke suvremenoga hrvatskog Robina Hooda nastoji Freudeneich u svom komadu motivirati društvenom bijedom i nasljedstvom. U pozadini te ujedno jezovite i dirljive priče o plemenitom razbojniku Joci Udmaniću prikazuje on i vrlo kritičnu sliku suvremenoga života u hrvatskoj provinciji. Na raznim, u brojnim potankostima prikazanim lokalitetima od Sesveta do Moslavačke gore pojavljuju se predstavnici svih onodobnih društvenih staleža – naivni seljaci, korumpirani činovnici, židovski zelenashi itd., likovi koji se u svojoj okolini bez iznimke prave velikim junacima. No kada se pri kraju takvih žanrovskih slika pojavljuje Udmanić i sve ih opljačka, s novcem nestaje i samouvjerenost tih hvalisavih junaka. Šok, koji pritom izaziva plemeniti razbojnik, treba na njih – ali i na publiku – djelovati korektivno. Ta didaktika *ex negativo* doseže svoj vrhunac u završnom *tableauu*, koncipiranom kao neka vrst zastrašujućeg primjera: u njemu, naime, jedan redovnik moli nad Udmanićevim lešom i tako potvrđuje pobjedu reda nad kaosom.

Sažeto se na kraju može reći da je Freudeneich – kao i njegov stariji bečki suvremenik Kaiser – nastojao ostvariti koncept pučkoga komada s ozbiljnim i komičnim scenama, pri čemu je vremenom naglasak sve više stavljao na ozbiljnu, a umanjivao značenje komične radnje. Nadalje, obojica su težili moraliziranju na sceni te, s tim u vezi, i eksplicitnoj poučnosti, a osobitu su važnost polagali na prikazivanje problema suvremenog društva. Okolnost što su i Kaiser i Freudeneich pritom na svršetku svojih komada težili harmoniziranju konflikta, što su – da parafraziram sud Stjepana Miletića (Batušić 1986., str. 425) – bili skloni bonhomiji razlikuje ih od sarkastičnoga Nestroya.

Valja ipak istaknuti i to da se o identičnosti dramskih koncepcija Kaisera i Freudeneicha ne može govoriti, već da je prije riječ o visokom stupnju podudarnosti. Tako je daleko plodniji – napisao je ukupno 162 komada – i usto vještiji kazališni pisac Kaiser imao i akademsko obrazovanje, aktivno sudjelovao u društvenom i političkom životu suvremene Austrije a u mnogočemu ga i oblikovao. S njime se Freudeneich svojim skromnim obrazovanjem ne može mjeriti, pa to dakako dolazi i do izražaja u izboru i obradi tema i u vladanju formama dramskoga izraza. Spominjana naivnost Freudeneichova, koja gdjekad dolazi do izražaja u njegovim tekstovima, u Kaisera se ne može naći. Razlika među njima možda se ponajbolje može pokazati na elementu pobožnosti koji se u sva četiri Freudeneichova komada obvezatno pojavljuje u završnoj sceni, dok je tako nešto u Kaisercovim tekstovima nezamislivo.

Unatoč tome što se u svom djelu i životu dvojica dramatičara nikako ne mogu izjednačiti – Kaiser je bio daleko obrazovaniji, plodniji i svestraniji autor – ipak ostaje srodnost među njihovim koncepcijama pučkog komada i, što je posebno značajno, njihovo udaljavanje od Nestroyeve *lokalne lakrdije*. Crpeći iz suvremenih bečkih izvora, posežući zacijelo i za oskudnim domaćim iskustvima, Freudeneichu je uspjelo da u hrvatsku književnost, ujedno i u kazalište, paradigmatski unese jednu važnu dramsku vrstu, vrstu koja je svoj najsnažniji procvat doživjela u hab-

sburškoj metropoli. Desetak godina prije njega Nemčić je – pišući prvu modernu hrvatsku komediju – isto tako koristio dramaturške obrasce bečkoga pučkog kazališta. I ma koliko su tu vezu između Beča i Hrvatske kazališni autori i kritičari prešućivali ili marginalizirali, ipak se ona iz usporedbe suvremene bečke i hrvatske dramske produkcije nužno nadaje. I kasnije, kada su hrvatski dramatičari počeli odlučnije tražiti uzore u ostalim evropskim zemljama, pri pisanju pučkih komada i dalje su pomno pratili zbivanja na bečkim pučkim scenama i tamošnje dramaturške inovacije spremno transponirali u hrvatsku sredinu.

HRVATSKE KAZALIŠNE POETIKE 19. STOLJEĆA PREMA EUROPSKIMA (do Šenoina doba)

Kazališne poetike u Hrvata javljaju se u okviru raznovrsnih književnoznanstvenih spisa i rasprava tek početkom 19. st. Započinje njihov niz Matija Petar Katančić u knjizi *De poesi illyrica libellus ad leges aestheticae exactus* (rukopis datiran 1817.),¹ gdje se kao teoretik drame predstavlja prosvjetiteljem klasicističkih uzora, dok se u odnosu prema pozornici deklarira zastupnikom baroknoga načela koje glumište vidi, kako reče Hocke, kao *svijet čovjekove fikcije*.² Nasljedujući očito Gottschedove postulate (*Die critische Dichtkunst* iz 1729.), koje u drugoj polovici 18. st. preuzimaju švicarski teoretičari Johann Jakob Breitinger i Johann Jakob Bodmer, naš je Katančić zasigurno Johanna Christopha Gottscheda (1700.–1766.), a možda i njegove helvetske sljedbenike čitao u Mađarskoj, ili ih je pak upoznao u Szerdahelyjevim interpretacijama. O utjecaju ovoga autora na Katančića opširno i uvjerljivo pisali su Tomo Matić i Stanislav Marijanović,³ a i Dunja Fališevac je, analizirajući hrvatski segment Katančićeve zbirke *Fructus auctumnales*, dakako, istoga mišljenja.⁴ Kako Katančićeva poetika, budući da je dovršena u prvim desetljećima 19. st. pripada korpusu dopreporodne književnosti i kako smo se autorovim poeto-

¹ Katančićev latinski izvornik i hrvatski prijevod Stjepana Sršana objavljeni su u Osijeku 1984. O drami i kazalištu u Katančićevoj *Knjižici o ilirskom pjesništvu izvedenoj po zakonima estetike* pisao sam u radu tiskanom u zborniku *Ključevi raja* (hrvatski književni barok i slavonska književnost 18. stoljeća), ur. Julijana Matanović. Zagreb 1995. Str. 191–197.

² Usp. Gustav René Hocke: *Manirizam u književnosti* (prev. Ante Stamać). Zagreb 1984. Str. 7.

³ Usp. Tomo Matić: Katančićev *De poesi illyrica libellus ad leges aestheticae exactus*, »Rad«, knj. 280. Zagreb 1945. Str. 148–186, i Stanislav Marijanović: *Knjižica o ilirskom pjesništvu – jesenski plodovi Katančićeva klasicizma*, pogovor hrvatskom prijevodu *Knjižice*. Osijek 1984. Str. I–XIV.

⁴ Usp. Dunja Fališevac: *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*. Zagreb 1989. Str. 316–327.

loškim odnosom prema drami i kazalištu bavili na drugome mjestu,⁵ usredotočit ćemo se ovdje na pisce koji se javljaju nakon Katančića, u razdoblju od preporodnoga romantizma do Augusta Šenoa. Pri tom ćemo se, ovom prigodom, opširnije osvrnuti na stavove samo onih teoretika koji su svoja poetološka načela iznijeli u programatski koncipiranim spisima s jasnim obilježjima sustavnih estetičkih rasprava.

Stoga uvodno i možemo iscrpnije govoriti o Demetrovu nezaobilaznom *Predgovoru* prvoj knjizi *Dramatičkih pokušanja* (1838.)⁶ gdje on na Schillerovu tragu raspravlja o značenju i ulozi kazališta za naciju. Taj bismo programatski *Predgovor* mogli nazvati i prvim hrvatskim cjelovitim dramaturgijskim spisom novijega doba. On, doduše, teorijski nije tako čvrsto utemeljen i sustavno obrazložen poput onoga što ga Victor Hugo bijaše tiskao pred svojim *Cromwellom*, ali za hrvatsko glumište postaje ipak credom, jednako tako zvučnim bojnim pokličem kakav za europsko bijaše 1827. onaj francuskoga dramatika. Izlažući, naime, osobne nazore o drami i kazalištu, Demeter postavlja temeljne principe koje ilirski pokret nameće teatru i dramskoj književnosti,⁷ pa važnost i nezaobilaznost toga predgovora leži u jasnoći i preglednosti autorovih pogleda na dramu i kazalište u trenutku uspostavljanja niza važnih čimbenika u tkivu jedne nacionalne kulture koja upravo nastaje, pogleda usmjerenih i na aktualne probleme sredine, ali istodobno i važnih retrospektivnih vizura na europska iskustva koja bi nam mogla biti od koristi. Bitno je također ustanoviti kako Demeter, uz teorijska premissljanja, uvodi svojim predgovorom u noviju hrvatsku književnost dva dubrovačka pjesnika minulih stoljeća, prerađujući njihove drame, čime ovaj proslav poprima još jednu nezaobilaznu dimenziju. Pozivajući se na Antuna Gleđevića (1656./??.–1728.) kojega *Zorislavu* u vlastitoj inačici tiska pod naslovom *Ljubav i dužnost* te Šiška Gundulića (1634.–1682.) od kojega preuzima motive *Sunčanice* za svoju *Kvnu osvetu*, Demeter se u zanosnom preporodnom zamahu prisjeća naših starih *Dubrovcānah*, u čijem je kazalištu mnogo *hvaljevrijedna čitao*. Upravo su zbog te činjenice njegov predgovor kao i njegovi dramski prvijeneci svojevrsan poziv za integracijom nekadašnjega hrvatskog književnoga uporišta – Dubrovnika, u ono središte koje se upravo u Zagrebu utemeljuje kao osnovica novoga političkog, kulturnoga i književnoga pokreta. U njemu će, dakako, i kazalište imati nadasve važnu funkciju.

Nastojeći svoj predgovor ostvariti kao sintezu književnoteoretskoga i nacionalnoprogramatskoga shvaćanja drame i kazališta, Demeter započinje parafrazom Horacijeve krilatice o ulozi književnosti, pri čemu naglašava spoj korisnoga i lijepoga u ponešto proširenoj Schillerovoj varijanti, što je naročito akcentuirano tvrdnjom kako je *dramatičko pjesništvo skupa s kazalištem, sa kojega se očituje, bez dvojbe jedno od najglavnijih sredstava za rasprostruniti izobraženje*. Budući da je kazalište tako moćan medij, Demeter se ubrzo dotiče i još jednoga temeljnog pitanja koje, očito, u to vrijeme nije bilo samo problem scenske prakse. Riječ je, naime, o jeziku, o štokavštini kao književnom idiomu netom uvedenoj Gajevom reformom i

⁵ Usp. bilj. br. 1.

⁶ U knjizi: Doktora D. Demetra *Dramatička pokušanja. Dio prvi*, Zagreb 1838., *Predgovor* je tiskan na str. III–VIII.

⁷ Usp. B. Hećimović: *Dimitrija Demeter – kazališni pregalac i književnik*, »Croatica«, br. 5. str. 108. Zagreb, 1973.

koja u kajkavskom Zagrebu još uvijek nema pravoga odjeka. Stoga se u Predgovoru jasno izjavljuje kako se upravo s pozornice *književni jezik najlaglje, najbrže i najobćenije rasprostraniti može*. Tvrdeći, dalje, kako je *kazalište najstrasnija zabava svih ikoliko izobraženih naroda* te da je *dramatičko obličje najshodnije ukusu svakoga naroda*, Demeter jasno izražava svoje koncepcije o biti i ulozi dramske književnosti i kazališta u nacionalnoj kulturi. Držeći dramski *genus najuzvišenijim književnim rodom te pronalazeći vrhunski sklad i identitet između dramskog i nacionalnog*, Demeter se *priklanja klasicistički usmjerenim poetikama, najvjerojatnije njemačke provenijencije*,⁸ pri čemu, uz Schillerove stavove, u prvom redu valja pomisliti na klasicistički ustrojen poetološki sustav J. Ch. Gottscheda, ali i na estetičke rasprave filozofa Friedricha Bouterweka (1766.–1828.). Kao što je dobro poznao Horacija, Demeter je, očito, na neki način, bio upoznat i s djelom francuskoga klasicističkog teoretika Nicolasa Boileaua, kojega je kanonska rasprava *L' Art poétique* (1674.) jednako tako, doduše samo u određenim tragovima, zamjetljiva u ovom Predgovoru. Uz to što se u njemu naglašava važnost kazališta kao dragocjenoga sredstva *k raširenju izobraženosti*, kao mjesta koje će potaći novi nacionalni polet i *materinsku riječ* koja mora *osvojiti prvenstvo u svih javnih zabavah*, Demeter se tu jasno opredjeljuje i za žanr kome će se definitivno prikloniti. Njegov je generički izbor neprijeporno povijesna drama koja tematizira životne sudbine znamenitih ličnosti. Time usvaja i klasicističku stalešku klauzulu Corneilleova tipa (*action illustre*), ali i određene postulate koji su razvidni upravo iz njemačke recepcije Shakespeareovih tragedija u pisaca *Sturm und Dranga*, odnosno romantika.

Važnost Demetrova Predgovora jest i u autorovu jasnom izjašnjavanju o modusu dramskoga izraza. Za njega je to jedino i neprijeporno stih. U *Ljubavi i dužnosti* odlučio se za osmerac kakvim su pisane i brojne drame starije hrvatske književnosti 17. i 18. st., dok je u *Krvnoj osveti* uporabio *onu vrst redakah u kojoj su naše narodne junačke pjesme ispjevane i koju želim zadržati i u sljedećih mojih dramatičkih djelih*. Time je u hrvatsku dramu uveden deseterac po uzoru na našu junačku epiku, stih koji će obilježiti i autorovu *Teutu* (1844.) i brojne kasnije hrvatske povijesne tragedije, posebice one Mirka Bogovića, a zadržat će se sve do Šporerova eksperimenta s jedanaestercom, koji će istinski zaživjeti tek u tragedijama Franje Markovića.

Kao adaptator *Zorislave i Sunčanice* Demeter se deklarira vježbenikom *in dramaticis*, birajući sižeje koji su odgovarali tadanjem ukusu i literarnoj modi; istodobno, ti su sižeji njihova autora svojim klasicističkim (poznata dilema između ljubavi i dužnosti) ili romantičarsko – domoljubnim motivima, poticali i na samostalno dramsko stvaralaštvo, čemu se kanio posvetiti vrlo intenzivno, najavljujući u *Predgovoru* svake godine novi svezak vlastitih drama. Bez obzira na kakvoću njegovih prvijenaca, *svjesno nastavljanje na staru dubrovačku dramu u kontekstu ilirizma i ilirskih opredjeljenja daje Demetrovu čimu izuzetno značenje budući potvrdom kontinuiteta između starije i novije hrvatske drame*.⁹

Čini nam se da niti članci Mirka Bogovića (»Danica« i »Nevn« između 1845. i 1855.), a niti oni Adolfa Vebera Tkalčevića (*Niešto o kazalištu*, »Danica«, 1848. i

⁸ D. Fališevac: »Recepcija hrvatske dramske baštine u Demetrovim *Dramatičkim pokušajima*«, u *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*. Zagreb 1989. Str. 349. Autorica posebice ističe utjecaj teoretičara Friedricha Bouterweka na Demetrove stavove o drami i književnom jeziku.

⁹ Usp. D. Fališevac, dj. nav. u bilj. 7, str. 359.

kritika Banove tragedije *Mejrima*, »Neven«, 1852.), ili pak Janka Jurkovića *Moja o kazalištu* (»Neven«, 1855.), usprkos pojedinim zanimljivim načelnim dramaturgijskim, odnosno kazališno-sociološkim stavovima, nemaju koherenciju i čvrstoću sustavnoga poetološkog promišljanja,¹⁰ no ipak valja, makar i ukratko, ukazati na njihova bitna obilježja.

Pišući *O utemeljenju narodnoga kazališta*,¹¹ Bogović je ovdje izrekao kasnije često citiranu misao kako je *kazalište velemoćna poluga narodnoga razvitka*, naglašavajući kako bez njega *nije moguće narod sasvim izobraziti*. Razmišljajući, dakle, na tragu Schillerovu a nedvojbeno potaknut i Demetrovom interpretacijom nje-mačkoga romantika, Bogović zahtijeva što žurnije institucionaliziranje kazališnoga pokreta (*da se bërže bolje u život privede zavod – Anstalt*), koji bi u organizacijskom i materijalnom pogledu bio utemeljen u *domoljublju*, pri čemu Bogović ponajviše smjera na dobrovoljne prinose pojedinaca kao stalni izvor financijalne osnovice nacionalnoga glumišta. Buduće hrvatsko kazalište bilo bi u repertoarnom smislu konstituirano prvenstveno na nacionalnoj dramskoj književnosti, pa Bogović završava svoj članak ovim zazivom: *sada zaglavljujem s prošnjom k vam domorodni pjesnici, nadareni dramatičkim talentom, da se pobrinete za igrokaze u domoljubnom duhu pisane i iz narodne dogodovštine crpljene*. Premda se nije opredijelio za žanr, očito da je ponajviše smjerao na povijesnu tragediju, što je tih godina bilo, dakako, samorazumljivo.

Načelnim kazališnim pitanjima vratio se Bogović u »Nevenu« 1852., tiskajući u dva nastavka raspravu *Naše narodno kazalište*,¹² a nešto kasnije, iste godine, oveći članak *Nëkoliko rëčih o narodnom kazalištu*.¹³ Prisiećajući se teksta iz »Danice« 1845., on iznova citira čuveni poetološki spis Friedricha Schillera *Das Theater als moralische Anstalt*, koji je presudno utjecao na hrvatsko kazalište romantizma, zalažući se prvenstveno za *dobar kazališni izbornik (Theater – Repertoire) koji će sačinjavati duševni temelj našeg narodnog kazališta*. Taj repertoar mora, prema Bogovićevim riječima, biti obilježen nacionalnim predznakom. *Uzmimo samo sve junacke pjesme što ih je Vuk Stef. Karadžić po narodu sakupio i pridajmo k tome pjesme Kačićeve, pa ćemo se osvëdočiti o tom, da našim pjesnikom od potrebe nije u zaprašenim knjižurinama tražiti predmete za narodni igrokaz, već ako im je do toga stalo i ako slučajno knjige spomenutih narodnih pjesama ne imaju, neka potraže ma kojega god božjaka slëpca, pa će im on pëvajuci uz svoje javor-gusle za kratko vrëme toliko željena gradiva podati, koliko im ustreba, ako ne više*.

Bogović u svojim poetološkim razmatranjima ide ovom prigodom i dalje, dotičući prvi u nas pitanje *komedije*. Smatra kako je *kod nas dakle i drama – posve narodni komad, ako je samo glavni predmet narodu iz njegovih pjesama poznat; isto je tako narodni komad štogod drugo, ako je samo iz obćeg ili ukupnog života naroda uzeto*, smatrajući kako i komedija može biti *narodnim komadom*. Citirajući engleskoga teoretika Richarda Hurda (1720.–1808.) da *komedija predstavlja značajne sve-*

¹⁰ Bogovićev članak *O utemeljenju narodnoga kazališta* (»Danica«, Zagreb, 1845.) i Jurkovićevu raspravu *Moja o kazalištu* uvrstio je M. Šicel u *Programske spise hrvatskog narodnog preporodu* (SHK, Zagreb, 1997.).

¹¹ »Danica«, IX. br. 18, str. 70–71, Zagreb, 1845.

¹² »Neven«, I., br. 5, str. 75–76, Zagreb, 29. I. 1852. i br. 6, str. 92–94, Zagreb, 5. II. 1852.

¹³ »Neven«, I, br. 34, str. 537–541, Zagreb, 19. VIII. 1852.

opće, a tragedija pojedine, Bogović će završiti s uporištem u Lessingovoj Hamburgskoj dramaturgiji kako bez obzira na žanr prednost koju domaći običaji kod igrokaza imaju, sastoji se u tome što ih dobro poznajemo.

U razmatranju praktičnoga aspekta hrvatskoga kazališnog života, Bogović se zalaže za konstituiranje ansambla na jasnim profesionalnim osnovicama, dok u repertoarnom pogledu zagovara gostovanje talijanskih opernih stagiona, kojima daje prednost pred trivijalnim komedijama njemačkih putujućih družina.

U opširnoj studiji *Niešto o kazalištu*¹⁴ Adolf Veber Tkalčević raspravlja uglavnom apstraktno o teorijskim pitanjima kakvu korist niče od kazališta, [...] kako treba da budu uređena predstavljanja uopće, a naša ilirska napose, te jesmo li za narodno kazalište jurve dozrijeli?. Premda njegova razmatranja ne donose nikakvih konkretnih prijedloga za poboljšanje tadanjih hrvatskih kazališnih prilika (godine 1848. nacionalno je glumište u Zagrebu ograničeno tek na nekoliko amaterskih predstava), Tkalčević je oštro napao sve one koji uzor našim dramama traže u njemačkoj književnosti, a teatarskom ustroju u bečkom Burgtheatru. On je prvi, posve suprotno od svih tadanjih hrvatskih književnika vezanih za kazalište, davno prije Šenoa zahtijevao kako se u svim glumišnim pitanjima valja uteći našoj jednokrvoj slaven-skoj braći. Uz oštre protugermanske i posebice anti-bečke stavove, isticao je kako nakon Slavena *šiede u srodnosti talijanski i francezki narod*, pak je tim stavovima, premda bez konkretnih prijedloga u smislu repertoarne orijentacije, nagovijestio zaokret koji će tek sredinom šezdesetih godina u svojim kritikama naglašeno najaviti August Šenoa.

Raspravom *Moja o kazalištu*¹⁵ Janko Jurković se naglašeno bavi dramskim vrstama, pri čemu nadasve zauzeto zagovara komediju. Ne niječući vrijednost i značenje tragedije – *tragedija je istina uzvišenija vrst drame i svatko hoće da bude veći o većem i plemenitijem radu*, pri čemu se čvrsto oslanja na Horacijevu *Poslanicu Pizonima*, Jurković će ustvrditi kako bi se s komedijom mnogo više kod nas moglo opraviti. I dalje: *mi ne treba da naše občinstvo pretjeranom sentimentalnostju tragedije mazimo; tud su učinili sve što se može, tužni novi francezki romani, novele, a i nova tragedija. Mi treba da ta čuvstva sa stranputicah treznim naukom nu pravi put izvodimo i od prekomjernosti na pravu mjeru dotjeravamo: riečju ne da a defectu nego ab excessu liečimo. I osim drugih nebrojenih manah našega današnjega života, i sama ta bolest pruža upravo najobilnije gradivo za komediju*. Gorljivi pobornik komedije, Jurković će ih, kasnije, napisati nekoliko, ali one su ostale bez snažnijeg odjeka u susretu sa zagrebačkim gledateljima u staroj kazališnoj zgradi na Markovu trgu.¹⁶

Nakon Demetrova *Predgovora* sustavne se poetološke rasprave u kojima će autori raspravljati i o drami i o kazalištu, javljaju tek sredinom četrdesetih godina.

Prvu je od njih objavio Ognjeslav Utješenović Ostrožinski. Autor poznate pjesme *Jeka od Balkana*, izdao je u Beču 1845. opsežnu lirsko-epsku zbirku pod naslovom *Vila Ostrožinska*,¹⁷ kojoj je pridodao *Mišli o krasnieh umietnostih – Uvod za*

¹⁴ »Danica«, IX, br. 11, 12, 13, 14, 15 i 16, Zagreb, 1848.

¹⁵ »Neven«, IV, br. 33, str. 511–516, Zagreb, 1855.

¹⁶ O Jurkoviću teoretiku i komediografu usp. Branko Hećimović: *Janko Jurković – nekad i danas u zborniku Krležini dani u Osijeku 1966. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište* (ur. B. Hećimović). Osijek–Zagreb 1997. Str. 109–116.

¹⁷ Točan naslov djela glasi: *Vila ostrožinska. Pjesmotvori i Uvod u krasoslovje*. Od Og. Utješenović-Ostrožinskoga. U Beču, 1845.

naše krasoslovje.¹⁸ Premda kompilacijsko, ovo djelo predstavlja pokušaj prve hrvatske sustavne estetike. U njoj, dakako, drama i kazalište nisu mogli izostati.¹⁹

Utješenović dijeli umjetnosti na *slikotvorne* (*naimarstvo, kipotvorstvo i slikarenje*), *glasotvorne* (a to su *glasništvo, govorničtvo i pjesništvo*) te *djelotvorne*, kamo, kako kaže, pripada *kazalištvo i njemu slične umjetnosti*. U poblizem opisu *djelotvornih umjetnosti*, naš ih autor definira kao one koje živimi, djelujućimi osobami kakovo umjetničko djelo nagledice predstavljaju, tj. u *teatralnih igrach, plesanju itd.*

Među scenskim žanrovima Utješenović razlikuje *teatralne igre, tanac i pantomimu*. Očito dobro poznavajući Lessinga (dakako *Hamburšku dramaturgiju*, ali i *Laokona*), on na tragu čuvenoga, a kasnije i kanonskoga Lessingova postulatata – *die Theaterkunst ist eine transitorische Kunst* – piše kako je istina da su umjetnosti ove vrsti bjeuguće, začusne, ali poradi njihove živahnosti, i budući da su krugu životnom najbliže, imadu one preveliki upliv na množtvo gledaocah, dirajuć najkratjim putem sërce i dušu pozornu gledaoca; osobito u igrokazih različne vrsti.

Utješenović je, doduše, i nešto kasnije, u istome tekstu, *lessingovac*, ali u izokrenutu zrcalu i konzervativnom smislu. On, naime, negativnom junaku brani pristup do pozornice. Nije, međutim, jedini pogrešni tumač hamburškoga dramaturga koji se u svoje vrijeme bio vrlo oštro suprotstavio nekoj gotovo nakaradnoj njemačkoj preradbi *Macbetha*, pa je otuda proizašla i kriva interpretacija kako, za Lessinga, niti *Macbeth*, a niti *Richard III.* ne mogu biti tragični junaci. *Nije to dakle umjetnost*, piše Utješenović, *kad se u kazalištu pokazuju otrovne dvoumnosti moralno pokvarenih ljudi, glupost svugdašnja pokvarenog prostog puka, na nedostojnu zabavu i pravedni gnjev svakoga izobraženoga gledaoca, ko da bi se gledaoci šta takovog naučiti hteli.*

I na kraju, naš se pjesnik i teoretik-amater, oštro okomio na plesnu umjetnost. *Ples ili tanac tek onda u red umjetnosti postaviti se može, kad je u njemu išta značajnoga, kad gibanja plesajuće osobe nježnu nevinost, sveserdno čedno veselje izaziva. Kadikad se tiem načinom poput igrokaza ikakvo pripetjenje od umjetničke važnosti sastavi i izvede, i ta vrst kazalištne igre se Ballet zove. Nije dakle ni to umjetnost, kad se plesalice takove samo kao vreteno naokolo okreću, rek bi da su povèrtoglavije; ili kad se na jednoj nozi stojeći, glavu i drugu nogu u horizontalnu liniju metnuti znadu. Ne priznaje tako, štoviše osuđuje dvije efektne figure klasičnoga baleta naš poeta doctus – fouetté i arabesque. preporučujući, na kraju, naše narodno kolo, samo ne treba u njemu ni najmanjega pas français uvoditi, niti ga odviše zapletati.*

Drugo izdanje Utješenovićeve *Vile...* sadrži i novu, znantno proširenu verziju nekadanjega *Uvoda u krasoslovje*, sada pod naslovom *Osnova estetike*.²⁰ Drami i kazalištu posvećeno je ovdje mnogo više prostora no u prvotisku.²¹ Premda još uvijek klasicist, Utješenovićeve analize razvitka dramske radnje pokazuju kako je on gotovo zasigurno čitao Freytaga i njegovo čuveno djelo *Die Technik des Dramas* iz 1863., koje će presudno utjecati na sve dramske poetike do svršetka stoljeća. Tako naš autor, s osloncem na čuvenu, peterostupanjsku dramaturgijsku piramidu nje-

¹⁸ Utješenovićev apendiks *Vile...* objavio je M. Šicel u dj. nav. u bilj. 10.

¹⁹ O drami i kazalištu raspravlja Ostrožinski na str. 9 te 47–49 izdanja spomenutoga u bilj. 16.

²⁰ Beč, 1871., ćir.

²¹ Dj. nav. u bilj. 18, str. 304–318.

mačkoga teoretika, piše: *početak drame zove se uvod, za njim ide razvitak, onda visi- na čina, pa spuštanje njegovo i konac.*

U žanrovskom razvrstavanju Ostrožinski se osvrće na *dramu žalostivu (tragedija)* i na *veselu dramu (komedija)*, kamo, prema autorovoj klasifikaciji, spada i *melo-drama, tj. razgledna drama stranom uz sprovođenje glazbe; opera, gdje pjesma sasvi- jem ili većom stranom u drami vlada.*

Nakon žanrovske analize, Ostrožinski prelazi na kazališnopraktična pitanja u poglavlju *glumstvo*. Ono je za njega *tjelovni govor sa ili bez riječi*, pri čemu se u opširnom obrazloženju ove definicije naš autor jasno poziva na Hamletov *Govor glumcima*, Lessingovu *Hamburšku dramaturgiju* i neke poglede njemačkoga roman- tika Ludwiga Tiecka iz njegove višesveščane zbirke kazališnih kritika *Dramaturgi- sche Blätter* (1826.–1852.). Bez obzira na očite kompilatorske značajke ovoga spisa, Ostrožinski je pokazao kako je znao slijediti temeljne pravce i klasične i suvremene dramaturgije, pa je i po tom obilježju drugo izdanje *Vile Ostrožinske* zanimljiva po- java unutar tadanjih hrvatskih poetoloških sustava.

Iste godine, 1852., pojavile su se u Zagrebu dvije sustavne poetike od kojih svaka ima odjeljak posvećen drami i kazalištu. Autori su im Ivan Macun, odnosno Manc Sladović.

Nakon što je Macun svoje djelo prvobitno objavio na slovenskom jeziku u Trstu (1850.), izlazilo je ono, sadržajno promijenjeno, u Bogovićevo »Nevenu« 1852., a iste je godine autor, kao separat iz ovoga časopisa, tiskao konačnu verziju pod naslovom *Kratko krasoslovje o pjesničtvu, sa dodanim pregledom najglasovitijih pjesnikah germčkih, rimskih, romanskih, englezkih, nječkih i slavenskih*. Ivan Macun (1821.–1883.) bio je Slovenac, gradački student, kasnije srednoškolski profesor u Celju, Trstu, Ljubljani i Grazu, a u javnom djelovanju gorljivi pristalica političkoga i kulturnog jedinstva južnih Slavena. Po riječima Krešimira Nemeca, Macun *dije- lom svoga stvaranja pripada i korpusu hrvatske književnosti*,²² a povjesničar hrvatske estetike Zlatko Posavac drži kako *Macunova Poetika pripada povijesnom krugu hrvatske kulture*.²³

Macunu je njegov prethodnik Ostrožinski bio dobro poznat i on je njegov iz- ravnij nastavljaj. Premda bi, početkom pedestih godina 19. st., morao biti snažnije impregniran utjecajima romantizma, on je pretežitim dijelom svoga razmišljanja o drami i kazalištu klasicist koji se u kritici francuske tragedije 17. st. poziva na Les- singa, a Schillera priziva u trenucima kada objašnjava funkciju kazališta.

Macun se prvi u nas iscrpnije bavi diobom dramskih žanrova. Prema njegovu bi se mišljenju *dramatično pjesništvo moglo na nebrojene vrsti dijeliti, al uobće dvije su glavne strane: žalosna i vesela igra, ili tragedija i komedija; a u sredini ovih dvih imamo još takozvanu dramu polužalosnu i pastirske igre*. Kao što je i Katančić početkom stoljeća spominjao operu (Demeter i Ostrožinski je posve zanemaruju), taj je žanr uvršten u Macunovo djelo sa sljedećom definicijom: *opera izvorom iz Ita- lije jest pjesmotvor dramatičan, u kojem se čuvstva i misli osoba predstavljanih iz-*

²² Usp. K. Nemeć: *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb 1995. Str. 59.

²³ Usp. Z. Posavac: *Estetički temelji poetike Ivana Macuna*. »Republika«, XXVI, br. 10, str. 540–543, Zagreb, 1970.

ražuju sredstvom gudbe, svrha jest dakle operi ona ista, koja dramatičnim djelom uopće, samo je sredstvo predstavljanja »drugo«. Koliko je, međutim, Macun bio daleko od uvida u libretistički aspekt tadanje romantičke opere, pokazuje ovaj njegov naputak: *opera, a osobito ozbiljna, ne trpi spletakah, već joj je čin prost i nezapleten. S druge strane pako ne smije biti ni gudba toli prevažna, da podloži i ugnjete pjesničku stranu, što biva u današnjih operah, a osobito u talijanskih.* Ovo je napisano, a valja upozoriti na neke sinkronijske podatke iz povijesti glazbe, u trenutku kada Verdi ima iza sebe *Nabucca*, *Macbetha* i *Rigoletta*, a Wagner Holandeza, *Tannhäusera* i *Lohengrina*, dogotovljen je (ali ne još i izveden) *Tristan*, a 1851. izašao je i njegov prevratničko – smjerodatni spis *Drama i opera*.

Za razliku od Utješenovića, Macun svoju poctiku oprimjeruje. Govoreći o *pastirkovj igri* napominje da je izvora talijanskog, otkuda je lahko prešla i u Dubrovnik; Věrnı pastır od Guarına, *preveden od Lukarevića i od Kanavelića manje više svim je ovakvim djelom služio za priměr.* Bizaran je, da budemo blagi, i Macunov pogled na genezu hrvatske drame. Istoćni su, naime, barbari, dakle poglavito Turci, krivi što su se Slaveni rascjepkali na *nebrojene komadiće*, pa se pojedini dijelovi te nekadašnje cjeline *teškom samo mukom popeti mogu do onoga stupnju, kojega treba za uspjeh plodonosan u dramskom pjesništvu.* A potom slijedi autorovo apartno tumaćenje razvitka naše dramske književnosti: *dalmatinska i napose dubrovačka literatura za dokaz služiti može, da u Slavenah ima prava žica za dramu. Jer kad bi oboren Solun i kasnije Carigrad (1453.), grćki muževi učeni raspršeni poběgoše u Dalmaciju i Italiju i probudiše duh grćki, premda ne onaj od klasićnih vremenah. I evo ti u Dubrovniku prekrasnih plodovah: Gjore Držić, Lucić, Hektorović, Nikola Větranić, Maroje Držić ... (uspūt rećeno, on je za Macuna rođen 1580!).* Nalješković je još stariji, on je rođen 1585., spominju se potom Gundulić i Palmotić, a u završnom *Pregledu pjesnikah glasovitih*, među slavenskim, odnosno jugoslavenskim piscima spominju se uz prethodne hrvatske dramatićare još i Dimitrija Demeter te Matija Ban.

Macunovo se *Krasoslovje* donekle odmaknulo od klasicistićkih uzora, pa je u tom smislu i dio posvećen drami manje konzervativan od spisa njegova prethodnika Utješenovića. Korisno kao djelo prosvjetiteljskih namjera u doslovnom smislu, Macunov poetološki spis izražava odrećena romantićarska obilježja,²⁴ a to su ona koja k nama pristižu iz njemaćkoga, a ne francuskoga kulturnog kruga. Zanimljivo je kako, usprkos činjenici što je oćito poznavao kazališni život, Macuna scenski aspekt dramskoga djela gotovo i ne zanima, pri ćemu, međutim, nije izdvojen slućaj među autorima naših dramaturgijskih priručnika u 19. st.

Iste godine kada i Macunova *Estetika*, dakle 1852., pojavila se u Zagrebu *Upućta u pjesmemu umjetnost spisana Emanuelom Sladovićem.* Autor (? , 1819. – Senj, 1857.), inaće svećenik i crkveni povjesničar, bio je u to vrijeme gimnazijskim profesorom hrvatskoga i njemaćkoga jezika na ćrvenoj senjskoj gimnaziji. Pisao je i jezikološke rasprave, a ime mu se navodi u različitim inaćicama: Immanuel, Manuel Mane i Manoilo.

Sladović je svoju estetiku, kako kaže u predgovoru, sastavio na temelju nekoliko njemaćkih poetika i Šafařikove *Povijesti* iz 1826. U djelu se najoćiglednije mogu raspoznati utjecaji Franza Fickera (1782.–1849.), profesora estetike s Bećkoga

²⁴ Usp. raspravu Z. Posavca nav. u bilj. 21.

sveučilišta, kao i berlinskoga filologa i estetičara, velikoga Lessingova prijatelja, Karla Wilhelma Ramlera (1725.–1798.) koji je, između ostaloga, s francuskoga prevco konzervativnu klasicističku estetiku Charlesa Batteuxa (1713.–1780.).²⁵

Odjeljak posvećen drami u Sladovićevoj knjižici nije velik. Na svega tri stranice²⁶ u maloj četvrtini, autor analizira bit drame (*u drami niti govori pjesnik sam, niti što pripovijeda, veće k tome prikazuće osoblje izbere, koje u slici razgovoru zaspravnost /Wirklichkeit/ predočava*). Potom Sladović govori o podjeli drame na *čine i prizore*, a kod vrsnoga rasporeda spominje *tragediju, komediju i operu*, uz dodatak kako *Nijemci imaju neku vrst od tragedije koju Schauspiel (podivnu igru) zovu, i za prijelaz od tragedija na komediju služi. Ona si bira predmet iz javnog, domaćeg ili građanskog života*. Pisana prije Freytaga, Sladovićeve poetika raspoznaje samo trodjelnu strukturu drame (ekspozicija, peripetija i katastrofa), te je uglavnom klasicistički obojena.

Da su njemački teoretičari književnosti i autori njemačkih poetika presudno utjecali na hrvatske, posvjedočit će i *Antologija pjesništva hrvatskoga i srbskoga narodnoga i umjetnoga sa uvodom o poetici* Augusta Šenoe (Zagreb, 1876.), koja je, po iskrenu autorovu priznanju, sastavljena prema tada najpopularnijem njemačkom poetološkom djelu *Poetik, die Dichtkunst und ihre Formen* (1./1858., kasnije još niz dopunjenih izdanja) Rudolfa Gottschalla (1823.–1909.). Predgovor *Cromwellu* Victora Hugoa iz 1827., taj radikalni otklon od klasicizma i geslo jedne drukčije koncipirane romantičke drame i kazališta, još uvijek nije našao izravni put do Hrvatske.

²⁵ O Sladovićevim poetološkim nazorima usp. Zlatko Posavac: *Estetički temelji Poetike Mane Sladovića*. »Republika«, XXV, br. 10, str. 541–543, Zagreb, 1969.

²⁶ Odjel *Dramatika* u Sladovićevoj knjizi nalazi se na str. 59–62, a sadrži 6 paragrafa.

RAZVOJNOPOETIČKE SPOJNICE GAVELLA I JHERING – TEORETIČARI POVIJESTI GLUMIŠTA

I. UVODNO POSTAVLJANJE PROBLEMA

Poznata misao Friedricha Schlegela po kojoj je za duh jednako pogibeljno imati sustav kao i uopće ga nemati, osobito bolno pogađa humanističke znanosti u njihovu nastojanju da raznorodnu, teško uhvatljivu građu povijesti umjetničkog stvaranja na odgovarajući, što objektivniji način usustave, uopće i shematiziraju. Opasnost od logičkoga apriorizma, od shematiziranja pod svaku cijenu, pojačana je nemogućnošću da se granice perioda u razvoju književnosti, glumišta i likovnih umjetnosti izjednače s granicama stoljeća. Naime, stilske crte koje tvore umjetninu, grupiraju se na drugačiji način nego što se grupiraju povijesne činjenice. Kriterij razlikovanja perioda u razvoju umjetnosti od umjetničkih pravaca u velikoj je mjeri utemeljen na krhkoj procjeni po kojoj bi veći udio povijesnih naspram stilskim čimbenicima određivao razdoblje, dok bi, s druge strane, prevladavanje stilskih nad povijesnim elementima ukazivalo na to da je riječ o pravcu. Opasni prostor razvojne poetike koji se otvara na presjecištu teorijskog i povijesnog pristupa postaje još opasniji kad nema dovoljno vremenskog odmaka, ali je volja za svodenjem računa i tvorbom povijesne bilance živo prisutna kao kod čitavog niza snažnih osobnosti razdoblja moderne. Ideja o nadolazećemu *novome*, ugrađena u pravo mnoštvo uzajamno isključivih modernističkih programa, prijetila je oduzeti objektivnost razvojnopoeitičkim promišljanjima modernističkih autora, gurnuti teoriju povijesti u okrilje umjetničke prakse, svesti opći sustav povijesnih razdoblja na samovolju manifesta jednog jedinog, omiljenog pravca. Ipak, dva analitičara povijesnog razvoja nacionalnih glumišta, Branko Gavella i Herbert Jhering, uspijevaju ostati kritični i prema modernističkim poetikama koje su im osobno najbliže. Spojnice razvojnopoeitičkih promišljanja hrvatskog, odnosno njemačkog glumišta pred-

met su ovoga izlaganja pri čemu koristim prigodu kako bih izložila neke potpuno nove aspekte teme o kojoj sam već pisala.¹

U predgovoru *Hrvatskom glumištu* Branko Gavella određuje vlastiti pristup izabranoj problematici kao pokušaj pružanja stilske i strukturalne raščlambe temeljnih obilježja nacionalnoga kazališta. Na osnovi Gavellina određenja pojma *struktura* i pojma *stil* proizlazi da se razvoj hrvatskoga glumišta u autorskom promišljanju hrvatskoga redatelja odredio kao kontinuitet umjetničke tradicije. Kad Gavella kaže *tradicija*, on pritom misli na strukturu estetskih normi promatranu u povijesnoj perspektivi. U potrazi za čimbenicima razvoja nacionalnoga glumišta, Gavella je poduzeo u nas još neučinjen korak prema objedinjavanju sinkronijskog i dijakronijskog uvida u glumačku umjetninu. Sljedeći vezu individualnih obilježja s općom stilskom podlogom povijesnog razdoblja, Gavella spominje *niti stvarnosti* koje se nalaze u djelu samom i oko njega. Pri tvorbi novih *uzor modela* vanjski utjecaji nalaze potvrdu unutar strukture umjetnine prilagođavajući se suvremenoj stanju glumišta i njegovim aktualnim mogućnostima.

Teškoće koje nastaju pri pokušaju jednoznačnoga određenja Gavellina kazališnopovijesna pristupa sastoje se u činjenici da se kod toga autora umjetnički razvoj promatra kao ishod dviju oprečnih težnji: s jedne strane to je skokovita promjena stila, a s druge strane – konzerviranje postignutih umjetničkih vrijednosti. Dakle, svaka postaja razvoja istodobno se promatra iz opozicijske veze s njoj prethodnom fazom, ali i kao kontinuitet između pojedinih postaja. Nastavljanje tradicije ne isključuje motrište po kojemu razvoj stila ovisi o razbijanju starih glumačko-literarnih *model-tipova* te njihovu zamjenu novim tipskim modelima. Dodatna poteškoća proizlazi iz Gavellina uviđanja da struktura hrvatskoga glumišta nije izolirana te da njezin razvoj ovisi o razvoju nekih drugih, a ne samo vlastite nacionalne kulture. Nadasve je važno Gavellino prihvaćanje interkulturalne povijesne perspektive koju on jasno luči od bilo kakvih *slovenskih, ilirskih ili jugoslavenskih* političkih tvorbi. Riječ je o prepoznavanju nadnacionalne cjeline koja je uvjetovana, hrvatski bi redatelj rekao, *nathrvatskim značajem hrvatskog kazališta*. (Cf. Gavella, 1982: 11)

Branko Gavella početak kazališnoga *Novog vijeka* na domaćem prostoru povezuje s književnom Modernom, ali i s obogaćivanjem kazališta novim zamislama nastalim na podlozi Miletičeve baštine, dok konac *trećeg doba* vezuje uz nastup prvoga svjetskoga rata. Njegov se temeljni cilj sastojao u premještanju naglaska s osobe na stil i njegov razvojni aspekt. Tek iz takvog polazišta Gavella je mogao polagati pravo na novinu svoga globalnog zahvata u odnosu na Miletičevo *Hrvatsko glumište*. Međutim, on ipak ostaje pri ličnostima koje su obilježile hrvatsku scenu, ali sad u njima traži stilsku dominantu, a nad njih nadmeće socijalne uzor-tipove. Opsegom nevelika, Gavellina studija raščlanjuje dijakronijsku perspektivu nacionalnoga glumišta u srednjoeuropskom kontekstu, na način koji je mogao djelovati zbunjujuće u domaćoj sredini jer je uvodio teorijsko-terminološku aparaturu koja

¹ Cf. Sibila Petlevski: *Kazalište suigre. Napomena uz Rječnik Gavellinih termina*, »Theater & Theorie«, Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost, Godište I, broj 1, Zagreb 1995. i Rječnik Gavellinih termina II dio, »Theater & Theorie«, Godište I, broj 2, Zagreb 1995. Da bi se povećao stupanj preglednosti, nadalje se služim američkim tipom pisanja bilješki u zagradama s literaturom na kraju teksta kako se uvriježilo i u nas kada je riječ o teorijskom diskursu opterećenom velikim brojem referenci. Uzorak je sljedeći: (po potrebi prezime autora, godina korištenog izdanja; broj stranice).

nije bila uobičajena u pristupu glumišnim problemima. Studija Herberta Jheringa *Der Kampf ums Theater* tiskana 1922. u Dresdenu, djelo je koje ima neprijepornu vrijednost u prosudbi razvoja njemačkog glumišta. Iza književne bujnosti izričaja kojim se autor služi, kako u portretiranju nositelja kazališnog života u svojoj zemlji, tako i u oslikavanju dviju sučeljenih koncepcija, naturalističke i ekspresionističke, u njihovoj borbi za prevlast na modernoj sceni, valja prepoznati Jheringovu analitičku namjeru i strogost pojmovnog sustava kojim je ta namjera poduprta. Studiju *Hrvatsko glumište, analiza nastajanja njegovog stila s Jheringovom borbom za kazalište* povezuje analitički zadatak; potreba ukazivanja na razvojnu poetiku nacionalnog glumišta. Gavellin povijesno-pregledni zahvat u problematiku nije bio dosljedno izveden, niti toliko obuhvatan kao Jheringov jer se već u polazištu hrvatski pedagog morao iscrpljivati na teorijskoj razini. Uslijed nedostatka hrvatskog nazivlja, bio je prinuđen razvijati vlastiti sustav na osnovi njemačke terminologije. Između Gavellina *Hrvatskog glumišta* i Jheringove *Borbe za kazalište* uspostavljaju se višestruko značajne paralele: srodno je polazište, motivi su različiti, pojmovni je sustav blizak, a nazivlje katkad identično. Naposljetku, što je za ovu prigodu razmatranja najbitnije, i njemački i hrvatski autor želi zauzeti distancu prema modernoj epohi kazališnog stvaranja kako bi mogli napraviti sabir kreativnih doprinosa u nacionalnim okvirima. Time je zanimljivija njihova potreba objektivnog svodenja računa. I kod jednog i kod drugog, objektivnost povijesnog uvida, uprkos svim prijetnjama pristranosti u prosudbi, ipak ostaje sačuvana, i to zbog prilično paradoksalnog razloga. Naime, zalag povijesne objektivnosti, u oba je slučaja u postojanju teorijskog sustava, u ideji razvojne poetike i kritičarskom uvidu koji kad god pristupi glumcu u njemu vidi umjetninu koju može i mora stilski raščlaniti u istoj mjeri u kojoj i dramski tekst ili scensku postavu.

II. NOVA FORMA PSIHIČKOG RITMA

WANIEK: [...] Stvarno ima u tome nečega novog i punog duha!

HOMOLKA: Mi to osjećamo.

WANIEK: Tiče nas se.

HOMOLKA: Stremi uobličiti se kroz naše tijelo.

THIMIG: Izvrsno, ništa bolje od toga ne bih za sebe poželio. Ali to je moguće jedino putem jezičnoga medija.

HOMOLKA: Preciznije, putem ovoga jezika. (Udara se u prsa.) Ono treba naše tijelo. Naš krik. Našu šutnju.

THIMIG: Uglavnom je ovo potrebno. (Pokazuje na svoja usta.) Ako nema jezika, nema ni sadržaja. Ako nema duha, nema ni riječi.

HOMOLKA: Ne moramo ulagati puno duha. Mi samo moramo spojiti univerzum s dušom.

WANIEK: Naš je zadatak stvoriti magični prostor u kojemu bi se tvarna i društvena ograničenja razgradila, a ljudsko biće postalo simbolom. (Hofmannsthal, 1982: 66 i dalje, prijevod S.P.)

Ulomak iz esejističko-dramske jednočinke Huga von Hofmannsthala *Novo kazalište: Najava*, u kojoj su *dramatis personae* glumci Josefstadt-Theatera koji igraju sami sebe pripremajući se za Brechtov prvijenac, dramu *Baal* – baca vrlo zanim-

ljivo svjetlo na razmišljanje o Gavellinu pojmu *novoga*, bilo da se tome pojmu pristupa kao stilskoj odrednici u svezi s režijskim modernističkim izrazom bliskim ekspresionizmu, ili što je u ovome slučaju bitnije, s ciljem otkrivanja važnosti izraza *novo* u sklopu složenica koje je hrvatski redatelj stvorio gradeći sustav teorijskog nazivlja.

U zajedničkoj, za razdoblje moderne tako tipičnoj gesti otklona od starih postupaka, u potrazi za novinom koja je podjednako važila za svaku modernističku struju, premda je dobivala različito programsko punjenje od pravca do pravca – protagonisti Hoffmansthalova dramskoga ogleda zastupaju različite pozicije. Homolka (blizak Brechtu i Piscatoru) iznosi tezu o razlici *horizontalnog* i *vertikalnog* mišljenja. Riječ je zapravo o razlici sinkronijskog i dijakronijskog pristupa umjetnosti. Prvi pristup, čiji je zastupnik Homolka, polaže nadu isključivo u sadašnjost, vjeruje da individualnost više nije potrebna, te da će doći do pojave novoga u kazalištu, ali i do promjene čitave umjetnosti i stvarnosti, isključivo putem čovjeka koji se lišio privatnosti i postao simbolom djelujući ne samo u svoje ime, već u ime čitavoga društva. Uvjetno rečeno brehtovska grupa Hoffmansthalovih lica na čelu s Homolkom odbacuje dijakronijsku, odnosno *vertikalnu* vrstu mišljenja koja je po njihovu sudu suviše opterećena povijesnim nasljedem. Dok se avangardizam *horizontalnog* pristupa vezuje uz Berlin, opasna *vertikalna* bečke moderne još uvijek *razmišlja u kategorijama predaka* i vjeruje u *tradicionalni jezik* kao u *most* kojim se stiže do *novoga* u kazališnoj umjetnosti. Dok s jedne strane brehtovski lik Friedell, zastupnik *vertikalnog* mišljenja i berlinske avangarde kaže: *To je neka zaraza u bečkom zrak*u, dotle Thimig (zastupnik književnosti u kazalištu) izražava sumnju retoričkim pitanjem: *I vi pretpostavljate da će ljudi to spremno razumjeti? Ovdje? Ta napokon, nije ovo Berlin.* (Cf. Hofmannsthal, 1985: 172, 173, 174, 175 i dalje)

Povjerenje u tradicionalni medij jezika, uvjerenje u neophodnost zastupništva književnosti u kazalištu i spremnost da se i sam uključi u borbu za novi izraz, osuđujući pritom scenski tehnicizam pod svaku cijenu – obilježja su Gavellina režijskog i teorijskog pristupa kazalištu. *Vertikalna* takvog estetskog stava traži oslonac u nasljeđu riječi i bitno joj je unutrašnje pokriće glumačke izvedbe. Gavella bi rekao da je to motivirano, *organsko* doživljavanje koje u krajnjem ishodu na sceni proizvodi novi glumački izraz. U svojoj modernističkoj *vertikali* mišljenja hrvatski redatelj nije usamljen. U spomenutim raščlambama njemačkoga glumišta objedinjenim naslovom *Borbu za kazalište*, Herbert Jhering dolazi do srodnih zaključaka. Čitava razvojna linija glumišta sagledava se kao sinusoida, valovito putovanje od tehnike prema formi i natrag. Tehnika u smislu čistoga zanatskog pristupa evoluirala prema takozvanoj *organskoj formi* – obliku koji uključuje sadržaj. Forma tvori oblik sadržaja, uobličuje sadržinu; ona je *Gestaltung des Gehalts* (cf. Jhering, 1974: 139), ali istovremeno ona i troši sadržaj neumitno vodeći dramu, glumu i režiju ponovno prema razvojnoj fazi u kojoj će prevladati tehnika. Premda osobno sklon pretpostaviti *duhovni* teatar naturalističkome, oštro zastupati kazalište *izraza* nasuprot kazalištu *životnoga odraza*, Jhering upozorava na nezavidni položaj u kojem se kazalište njegova vremena zateklo. Naime, naturalizam, zamjećuje njemački kritičar, stoji na samome kraju jer je *već tehnika*, dok ekspresionizam zastaje već na početku; *on je još tehnika*. Isključivanjem scenske dinamike, naturalizam se mehanizirao. S druge strane, *samovlada pokreta* mehanizirala je ekspresionizam. Nestabilnu ravnotežu i iznenađujuće osciliranje između dva stilska odabira Jhering je sklon pronaći i raščlaniti ne samo na sceni, već i unutar pojedinačnih dramskih opusa:

U Gerharta Hauptmanna nema baš dinamike i tempu, a već je 1911. godine napisao Petera Brauera, Georg Kaiser posjeduje samo dinamiku i tempo, a napisao je Pakao, put, zemlju. (1974: 140, preveo I. Runtić)

Jhering drži da je *dinamičko osjećanje svijeta* zapravo jedini, u estetskom smislu opravdani, pristup stvarnosti. Zbilja ne smije biti *mjerilom*, nego *materijalom* glumčeva *doživljavanja* i umjetničke obrade (cf. 1974: 140, 5. odjeljak). Kad njemački kritičar piše o duhu kao *elementu čutilne tvorbe*, riječ je ponajprije o analizi doživljajne faze glumačkog izraza koja se od naturalizma do ekspresionizma izmijenila u smislu pomaka prema drugačijem, novom, i po Jheringovu uvjerenju, u estetskom smislu boljem *osjećanju* zbilje. Prostor se prestao doživljavati kao *millieu*, a vrijeme kao puki protok. Pasivnost prenošenja zbilje u kazalište, zamijenila se stvaralački djelatnim preoblikovanjem svijeta čija dinamika je utemeljena na odnosu energija koje se uzajamno *bude*, pa je tek zahvaljujući takvom, *unutrašnjem preustroju* došlo do vanjskih, stilskih i *tehničkih* promjena (cf. Jhering, 1974: 138, 139). Isto načelo vrijedi kako za glumačku umjetninu, tako i za dramsko djelo od Shakespearea do Kornfelda gdje slijed scena ovisi o unutrašnjoj dinamici aktivnog doživljajnog suodnosa uspostavljenog između zbilje i stvaraoča; o nekom, Jhering bi rekao, *ritmičkom taloženju duševnih snagu* (*rhythmische Ablagerung seelischer Kräfte*, cf. 1974: 138) koje će ekspresionizam dovesti do pojave *nove izražajne forme* (*neue Ausdrucksform*, cf. 1974: 140). Kada Branko Gavella piše o *organskom doživljavanju* kao imanentnoj sastavnici izražajnog fenomena (cf. Gavella, 1967: 49), bliskost s Jheringovim pristupom kazališnoj umjetnosti više je nego očigledna. Hrvatski redatelj također piše o *ritmiziranju umjetničkog materijala*, odnosno o *doživljavanju u vremenu* koje ima obilježja *unutarnjeg ritma*, te poprima oblik krivulje. Gavella, baš kao i Jhering, u ishodu takvog unutrašnjeg dinamizma prepoznaje *novu formu psihičkog ritma*. (Cf. Gavella, 1967: 148)

Jheringov pojam *Natürlichkeit* i Gavellin pojam *prirodnost* odvojeni su od stilskog pojma naturalizma i proizlaze iz nastojanja obaju autora da glumački fenomen sagledaju iz teorijskog motrišta, te da razglobe unutrašnje dvojstvo stvaralačke i primalačke pozicije u glumčevoj osobi koja je samom prirodom svoga kreativnoga glumačkog djelovanja prinuđena motivirano pristupiti vlastitoj osobi kao građi, materijalu doživljavanja. Takvu *prirodnost* Jhering opisuje kao nagonsku privučnost motiviranom, organskom stvaranju (*Zwang zur motivierten Gestaltung*, cf. Jhering, 1974: 141). Gavellin pojam *organskog doživljavanja*, nije ništa manje od Jheringova vezan uz raščlambu imanentne sastavnice glumačkog izražajnog fenomena (cf. Gavella, 1967: 49). Kad god se u teorijskom sustavu hrvatskoga redatelja spominje *glumčeva priroda* i *prirodnost*, te se pojmove može tumačiti samo u manjoj mjeri u odnosu na stil – jer Gavellu ponajviše zanima estetski problem glumačke umjetnine iznutra i to kao najopćenitiji problem glumačkog medija izražavanja odvojen od stilske nadogradnje. Vezanost *prirodnosti* uz pojam *organskog stvaranja* i pojam *pathosa* ostvaruje se u Jheringovu i Gavellinu sustavu na gotovo istovjetan način kada je riječ o općeestetskoj problematici. Jhering *pathos* (kao nešto *sekundarno* i stoga *anorgansko*) suprotstavlja *prirodnosti* razglabajući razlike u stilskoj obradi naturalističkog, odnosno ekspresionističkog kazališta i drame na primjeru Brahma s jedne strane i Reinhardta s druge strane. Gavellino zanimanje za isti pojam započinje odrednicom *lažnog pathosa* kao *neopravdanog kvantitativnog pojačavanja osjećajnih elemenata* umjetničkoga teksta zamijećeno na stilskoj razini

dramskoga teksta i glumačke interpretacije (cf. Gavella, 1982: 66), što bi odgovaralo Jheringovoj odrednici pathosa kao retoričkog ukrasa na dramskoj osobi, *oboje-nja riječi* koje radnju *ne vodi dalje* i stoga ne doprinosi razvoju i rastu napetosti scene (cf. Jhering, 1974: 143). Ako prosudi da je dramaturški nefunkcionalna, nje-mački je kritičar podjednako sklon obuhvatiti pojmom *pathosa* i stilizaciju rajnhartovskog tipa i naturalistički *pathos pretjerivanja*; vrstu *prošivene glume* na način Brahma, igre koja narušava znakovite tišine u tekstu kašljucanjem koje bi, sarkastično komentira Jhering, *trebalo sličiti životu* (cf. 1974: 142, 143). Gavella ide korak dalje od Jheringa; napušta stilističko motrište i vraća se teorijskoj raščlambi glumačkoga fenomena da bi u svezi s pojmom »nove forme psihičkog ritma« (ko-me je Jheringov pojmovni parnjak *nova izražajna forma*) razvio samosvojnu odred-nicu takozvanog *novoga pathosa*. Za razliku od *lažnoga pathosa* (cf. Gavella 1967: 70) koji je anorganski ukrasni dodatak, *novi pathos* postaje eksponentom organske promjene, pozitivnog *dinamizma* koji se prvo ogleda u izmijenjenu načinu glum-čeva doživljavanja da bi s vremenom poprimio razmjere općega dinamizma kaza-lišne promjene i utro put *novome teatru*.

Ako se i čini da Gavellino mladenačko viđenje *nove tragedije* izneseno u eseju *Putovi k novom teatru* dopušta usporedbu s Piscatorovim pogledom na ulogu kaza-lišta i ulogu glumišta u povijesti – te su veze površinske. Hrvatski redatelj upravo uvođenjem pojma *novi pathos* osigurava odstupnicu i uspijeva sačuvati žive spona s filozofijskom podlogom Hegela i fenomenologije (gdje se *masi* pristupa kao princi-pijelnoj, a ne kvantitativnoj množini), te naposljetku gradi samosvojan teorijski su-stav koji je u praktičnoj primjeni na kazalište, čini se, ipak najbliži njemačkom tipu analize glumišta kakvog je svojevremeno ispisivao Jhering.²

Novi junak takozvane *nove tragedije* progovara glasom *novoga pathosa* koji Gavella određuje kao duboko uvjerenje o nadindividualnom značenju svega što

² Korisno je pogledati kako je Vjeran Zuppa uspostavio most između Gavelle i Piscatora, izbjegavši znanstvenoj utemeljenosti, a posluživši se esejističkim postupkom:

*Branko Gavella u tekstu Putovi k novom teatru, iste godine novu dramu precizira kao novu trage-diju. Njezin herojski faktor jest novi junak, koji nije zato velik jer se podigao nad sve ostale, već zato što u sebi nosi izvjesnu snagu organiziranih masa. Taj junak će, po Gavellinu mišljenju instituirati i novi tea-tar. Veza s Piscatorom ovdje je više nego očigledna. Brechta gotovo da i ne treba spominjati. Postavlja se, ipak, pitanje: što Gavellu vodi u njihovu neposrednu blizinu? Da li je u pitanju, jednostavno, fascinacija Velikom oktobrom, ili je riječ još i o posebnom povodu? Ukoliko je Gavella doista problemski mislilac on-da je moguće samo ovo drugo. Radi se, naime, o jednom problemu čijem je rješavanju Gavella neprestano tražio priliku, posvetio mu čitavo, a mnogoliko svoje djelovanje (Vjeran Zuppa: *Pozornica po dubini, Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: Štap i šešir*, GZH, Zagreb 1989: 128; prvi pu-ta u časopisu »Novi prolog« pod naslovom *Pozornica po dubini*, 1987: 20)*

Poseban povod koji je omogućio približavanje Gavellinih mladenačkih ideja zamisliva političkog kazališta valjalo bi potražiti u teorijskom sustavu toga autora (od tekstova objavljenih u »Danasu« 1934. godine nadalje). Povod za približavanje političkom kazalištu prepoznaje se u Gavellinu zani-manju za odnos kazališnog fenomena prema socijalnoj zbilji pri čemu Zuppa inzistira da se u podlozi tvrdnje o *novoj tragediji* i *novome junaku* nalazi imperativ stvaranja novoga govora, *organiziranog* novog jezika u čije oblikovanje su uložene ideološke inicijative. (Cf. Zuppa, 1989: 129–132)

Suprotno Zuppinu izvodu, sklona sam tvrditi da upravo uloga govora u Gavellinu estetskome su-stavu (a time i pojam *novi pathos* koji je neposredno vezan uz funkciju govora u kazališnoj umjetnici) odvaja Gavellina zapažanja od Piscatorovih i Brechtovih. Klasno naznačenoj socijalnosti Gavella pronalazi unutrašnju motivaciju kroz pogled na glumačku umjetninu kao na imanentno socijalni fenomen. Gavellina misaona podloga uvijek ostaje fenomenološka: za njega *masa* nije kvantitativna nego *princi-pijelna* množina.

proživljavamo (cf. Gavella, 1967: 9) Uvid u teorijski sustav hrvatskoga redatelja pokazuje da je takva definicija mogla nastati samo iz uske veze s drugim pojmovima iz njegova sustava kao što su *normativnost* i *intersubjektivnost* pri čemu se jaz između Gavellina i Piscatorova tipa estetskog promišljanja otvara upravo na mjestima na kojima je površinska sličnost bila najočitiija. U estetskim fragmentima, Gavella postupno obrazlaže proces tvorbe *tipa* putem analize glumačke umjetnice. Podvojivši se, glumčevo *ja* ulazi u intersubjektivni odnos prema samome sebi. Čin promatranja i doživljavanja vlastite osobnosti dovodi do tvorbe *unutrašnjega gledaoca* kao, Gavella će dalje izvesti, *novog glumačkog subjekta*. Nasuprot toj nevidljivoj *tehničkoj ličnosti*, glumčeva *normativna ličnost* pojavljuje se na pozornici i svojom strukturom predstavlja gledaočevu doživljavanje; drugim riječima, ona uzima oblik *tipa*. Da bi zbivanje u glumčevoj ličnosti moglo postati normativnim za gledaoca, ono mora biti ljudski tipično što, prema Gavellinu mišljenju, još nije dovoljno da bi se stvorilo *novo lice*. Budući da je tipičnost u prejakoj vezi sa *sferom običnog svakodnevnog zbivanja*, tip se mora produbiti u svome smislu, postati *zanimljiv za gledaoca pretvorivši se na taj način nužno u karakter*. (Cf. Gavella, 1967: 121)

Podsjetimo li se da je hrvatski redatelj nužnost tragike u drami izvodio iz pojma *idealne radnje* (radnje koja bi se u idealnom slučaju konzumirala tako da njezin svršetak u svezi sa stvaranjem karaktera ujedno znači i smrt karaktera), tada većom jasnoćom uvidamo položaj pojma *novi pathos* u estetskom sustavu Branka Gavelle. *Zanimljivost* novoga junaka različito je definirana u Piscatora i Gavelle. U prvoga riječ je o zanimljivosti koja ne prelazi granice razdoblja čiju sudbinu junak utjelovljuje:

Čovjek na pozornici za nas ima značenje društvene funkcije, u središtu pažnje nije njegov odnos prema samome sebi, niti prema bogu, već prema društvu. Kad nastupa zajedno s njim nastupaju klasa ili sloj kojemu pripada. (Piscator, 1985: 99)

Gavella pak zanimljivost junaka određuje kao *produbljivanje smisla* nove osobe stvorene u glumcu; produbljivanje koje dostiže vrhunac u utopijski neostvarivoj tvorbi novoga junaka *što u sebi nosi izvjesnu snagu organiziranih masa* (cf. 1967: 9, 10). Gavella drži da glumište iz svoga primarnoga karaktera, iz same biti glumačkoga fenomena, nalazi mogućnost djelatnog utjecaja na masu. Stoga koncepcija *novoga teatra* stoji s jedne strane između ideje o masi kao klasno obilježenu kolektivu koji skreće u smjeru društvenog egoizma, dok s druge strane nalazi uporište u ideji o *masi* koju valja razumjeti kao *socijalni pol primanja*, a možda i protumačiti prema Husserlu kao *savez u ozajedničenoj odgovornosti*. (Cf. Husserl, 1976: 271)

I Gavellin *novi junak*, poput Piscatorova, ne doživljava svoju sudbinu sam, kao svijet za sebe, međutim, onoga trenutka kad je hrvatski redatelj odredio *pathos* kao uvjerenje o značenju proživljenoga koje nadrasta osobna značenja, taj se pojam prestao odnositi na puku pripadnost društvenoj grupi. Povijesna perspektiva i političko motrište dalo je prednost univerzalnoj i etičkoj dimenziji uvida u glumačku umjetninu. Nadalje, Gavella će zamijetiti da *govorne kategorije ulaze u veoma određenu i čvrstu paralelu s kategorijama stvarnosti*, te da upravo sklonost tvorbi normativnih sustava povezuje socijalno-etičke vrijednosti s jezičnima (cf. 1967: 85, 86). Zahvaljujući tome zapažanju, u opseg pojma *novi pathos* mogla se uključiti i kvaliteta novoga govora. Scenski govor prvo postaje *uvjerenjem sadržajne važnosti govornog materijala* (Gavella, 1982: 66), a tek potom sredstvom kojim glumac oslobađa

kazalište iz njega samoga. U Gavellinoj modernističkoj koncepciji *novoga*, bitno je unutrašnje pokriće, a ne pasivno zrcaljenje ideje novoga društva na kazališnu umjetninu.

Nasuprot Gavellinu estetskom sustavu koji zastupa stajalište imanentnoga razvoja umjetnine, u temeljima Piscatorove poetike kazališne povijesti nalazi se duboko povjerenje u načelo kauzalnosti, bliskost sa sociologijom stila koja uzrok naglim promjenama u umjetničkom razvoju vidi u zakonu disimilacije, u proturječnom odnosu stilova koji tvori klasa u usponu prema stilovima koje je stvorila klasa čiji se pad predviđa programom. Upravo obratno, Gavellin estetski sustav zastupa stajalište imanentnoga razvoja umjetnine, pa se otuda *pathos* kao pojam pojavljuje u dva konteksta: vezujući se jednom uz vanjsku, a drugi put uz unutrašnju socijalnost. *Pathos* s jedne strane upućuje na *nadindividualno značenje* kazališnog doživljavanja koje se, da se poslužimo Gavellinom metaforikom, želi *rijekom razliti* u opći tijek suosjećanja i razumijevanja, te je uzrokom pojačavanja osobnog do-povijesnih i ideoloških razmjera (cf. Gavella, 1967: 9). S druge strane, *pathos* upućuje i na postojanje temelja koji nadilaze osobno iskustvo, neke neutralne podloge koja iznutra, iz srži glumačke umjetnine, motivira u primatelju uvjerenje o nadindividualnom značenju svega proživljenog. Redatelj potiče i osvješćuje u glumcu poziciju primateljskog subjekta, pa tako tek iz glumčeva samoodnošenja postaje moguće odvojiti *lažni pathos* kao formalističku, ukrasnu ljepotu tona, od pathosa koji je uvjerenje o sadržajnoj važnosti na sceni izgovorene građe.

Jedan od najzanimljivijih pojmova u kazališnoestetskom sustavu Branka Gavelle svakako je *suigra* čiji domaći naziv ima neposredni oslonac u njemačkoj riječi *Mitspiel*. Hrvatski redatelj ne pristupa glumačkome fenomenu isključivo kao čimbeniku scenskoga uprizorenja (*Schauspiel*), te premda znatan dio svojih teorijskih i pedagoških razmišljanja posvećuje raščlambi melodijske linije glumačke izvedbe, on ne želi svesti glumu na *Hörspiel*. Nakon što je prethodno utvrdio postojanje *paralelizma doživljavanja*, zapazivši da su u gledaocu potencijalno djelatne sve psihofizičke funkcije koje su glumcu potrebne da na sceni izvede određenu kretanju ili izgovori neku riječ – Gavella je razvio pojam *suigre* i njime pokrio motivirani odnos pošiljaoca i primaoca kazališne poruke; *glumčevu radnju* i *gledaočevu suradnju* (cf. 1967: 24, 252 & 1982: 46). *Mitspiel* je nazočan i u Jheringovim spisima, štoviše taj pojam zauzima isto mjesto unutar kazališnoestetskih sustava obaju autora. Međutim, odjednom se Gavellini i Jheringovi izvodi počinju računati u različitim smjerovima, uostalom kao što se može zamijetiti i na primjeru nekih drugih pojmovnih čvorišta gdje se također ostvarila bliskost kazališnoteorijskih promišljanja hrvatskog i njemačkog teatrologa. Razlog valja tražiti u Gavellinoj težnji da vlastito mišljenje podvrgne disciplini i, ostajući isključivo na općoj teorijskoj razini uvida u kazališnu problematiku, napokon pruži hrvatskoj teatrologiji *sigurnu bazu za diskusiju o kazališnim pitanjima*. Gavellina ambicija nažalost nikada nije bila do kraja ostvarena budući da se njegov, inače doraden i cjelovit kazališnoteorijski sustav, nije uspio ukoristiti u zaokruženu studiju. Jheringova analiza glumišta, premda s jakom teorijskom osnovicom, nije postavljala teoriju u svoj cilj. Njemački je kritičar posjedovao disciplinu mišljenja, ali bez pedagoške i prosvjetiteljske svrhe. Kao kroničar i procjenitelj njemačkoga kazališnog života (u kreativnom smislu daleko raznovrsnijeg i vedrijeg od ozračja kakvo je vladalo u hrvatskim kazališnim krugovima) Jhering se, za razliku od Gavelle, mogao mirne duše i bez straha od nerazumljivosti, igrati sa

sintaksom i stilom njemačke rečenice. Autor *Borbe za kazalište* svoja opća zapažanja s područja estetike vraća na razinu proučavanja stila kako bi ukazao na razlike između naturalističke i ekspresionističke glumačke tehnike koja je bliža njegovom osobnom ukusu i poimanju vrijednoga kazališnog čina. Po Jheringovu mišljenju uloga glume se sastoji u *izražavanju tijela kao materijala* (cf. Jhering, 1974: 168). Unutar tjelesnoga medija glumac razvija ulogu ali i osjećaj udaljenosti od uloge (*Ferngefühl*) i suigrača. Da bi u dramaturškom smislu gluma bila produktivnom, glumac mora osjećati i jezičnu člankovitost (*sprachliche Gliderung*) kao člankovitu strukturu prostora (*räumliche Gliderung*, cf. 1974: 171, 172). Jheringu je pojam *suigre* poslužio ponajprije da bi uputio na razliku između *realističkog prikazivača mirnoće* s jedne strane i *ekspresionističkog glumca pokreta* s druge. On upućuje na stilsku razliku između *ideje ansambla* u naturalističkom kazalištu (glume s partnerom unutar zadatosti prostornoga okoliša) i *ideje ansambla* u ekspresionističkom kazalištu gdje glumac pridaje *napetost* svojoj ulozi da bi tu napetost proveo dalje, do drugoga partnera, Jhering piše:

U slučaju da se naturalističkom glumcu oduzmu inventar, rekviziti i cjelokupna dekoracija, njegovo duševno isijavanje neće doprijeti do partnera. Njegov je temperament upućen kako na pomoć tako i na odmaganje dekoru. Taj se temperament sabire prelamanjem.

Ideju ansambla u ekspresionističkom kazalištu znači: jednačenje zajedničke igre koncentriranjem pojedinačne glume. Glumac ne dopunjuje ulogu nego je sabija. On joj daje napetost i mora tu napetost provoditi dalje. On želi protok, a ne razlomljenost. Glumac je postao glumac pokreta. Realističkome prikazivaču mirnoće bio je potreban realizam okoline jer je morao taj mir razložiti u faze kako bi ga prikazao kao pokret. Glumac pokreta igra, međutim, dalje. On je tjeran naprijed. On se ostvaruje stupnjevito. Glumac pokreta igra osobu prema tempu prizora, zatim prema tempu kazališnog komada. Njegov pokret izaziva pokret u partnera. Oni se uzajamno iznose. (Jhering, 1974: 152, 153, pr. I. Runtić)

Jheringovo poimanje suigre kao *uzajamnog iznošenja* blisko je Gavellinoj odrednici *Mitspiel*-a, samo što hrvatskog autora više zanima uzajamno iznošenje glumca i gledaoca, radnja na sceni i suradnja iz partera. Redateljsko motrište koje u velikoj mjeri ovisi o predviđanju primateljske reakcije i sposobnosti poigravanja s gledaočevim horizontom očekivanja, u znatnoj je, a možda i presudnoj mjeri, odredilo smjerove teorijske znatizelje Branka Gavelle. Redateljska praksa probudila je u njemu snažnu teorijsku vokaciju, gotovo strast promišljanja. Pravidno proturječje između znanstvene discipline misli i redateljske discipline mašte, proizvelo je samosvojni kazališnoteorijski sustav čiji rasuti fragmeni pozivaju na sastavljanje, a strast uloženu u rješavanje gavelijanske slagalice nagrađuju jednim, za hrvatsku znanost dragocjenim, bljeskom ideje o kazalištu suigre.

LITERATURA

Branko Gavella: *Glumac i kazalište*, Biblioteka Sterijinog pozorja, Novi Sad 1967.

Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, GZH, Zagreb 1982.

Hugo von Hofmannsthal: *The Theater of the New*, u: *Essays on German Theater*, Ed. by Margaret Herzfeld-Sander, The German Library: Volume 83, Continuum, New York 1985.

- Edmund Husserl: *Kartezijanske meditacije II*, Izvori i tokovi, CKD, Zagreb 1976.
- Herbert Jhering: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*, Hanselverlag, Kunst und Gesellschaft, Berlin 1974.
- Erwin Piscator: *Političko kazalište*, Cekade, Zagreb 1985.
- Vjeran Zuppa: *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta ili štap i šešir*, GZH, Zagreb 1989. (Prvi puta tiskano pod naslovom *Pozornica po dubini*, »Novi Prolog« br. 3, siječanj–veljača 1987.)

Nedjeljko Fabrio

JULIJE RORAUER. POSLJEDNJI ČIN

Prvi znaci bolesti, koja će kulminirati pokušajem samoubojstva s tragičnim posljedicama, javili su se u životu Julija Rorauera godine 1910., dakle, u trenutku kada je od praižvedbe na daskama Hrvatskoga zemaljskog kazališta u Zagrebu njegove posljednje kazališne drame već bilo proteklo punih 14 godina i kada je u zagrebačkom, točnije u hrvatskom javnom životu, bio stigao do na sam vrh sveučilišne karijere obnašajući tijekom 1910.–1911. godine (bivajući neposredno prije toga dekanom, odnosno prodekanom Pravnoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu) dužnost rectora magnificusa Sveučilišta u Zagrebu, odnosno 1912. godine prorektora Sveučilišta u Zagrebu.

Glede njegove političke karijere u tom trenutku, a bio je članom Stranke narodnog napretka (koju je Stranku 1911. godine utemeljio njegov šogor ban Nikola pl. Tomašić, pokušavajući njome oživjeti djelatnost mađarona, i za koju je političku stranku sam Rorauer kao pravnik sastavio nacrt Programa), stvari su stajale daleko lošije no na planu juridičke karijere, jer na izborima 1910. godine za vladina kandidata za Sabor nije izabran.

Koban razvitak njegove bolesti pratit ćemo uvažavajući etičko načelo koje štiti one što su liječeni na psihijatriji, na što je pisac ovih redaka obvezan dobivši dopuštenje uvida u liječničke dokumente pohranjene u arhivu Psihijatrijske bolnice Vrapče u Zagrebu.

* * *

Naslut životne drame piščeve dade se prvi put zapaziti godine 1910. kada Julije Rorauer *postaje razdražljiv i hipohondričan* da bi godine 1912. *u proljeću postao svojoj obitelji time upravo napadan*. Dana 21. srpnja 1912. godine bezuspješno je pokušao (u svome stanu u Ilici 16) izvršiti samoubojstvo. Hitno je primljen u (tada iznimno skup) sanatorij dr. Roka Jokovića (Klaićeva 16).

Dana 6. kolovoza 1912. godine dvojica glasovitih zagrebačkih liječnika, dr. P. Wickerhauser i dr. Drago Schwarz, potpisuju liječnički nalaz u kome, između ostalog, stoji i ovo:

Gospodin dr. Julije Rorauer, kr. sveuč. profesor, imade preko cijeloga vrata granulirajuću ranu [...] Diše na prerezani larynx bez poteškoća, a hraniti se mora sa cjevi, koja se uvadja direktno kroz ranu [...] pa je nakana larynx, pharynx i mišićje sašiti, kad se rana još većma stegne te kada bude više nude da će bolesnik poslije [...] operacije biti posve miran i poslušan.

Dana 9. kolovoza 1912. godine kraljevski kotarski liječnik dr. Artur Lang izdaje iscrpnu Liječničku svjedočbu o duševnom stanju dr. Julija Rorauera, kr. sveuč. profesora iz Zagreba, prvorazredni dokument o čovjeku Roraueru bez kojega danas gotovo ništa o njemu ne bismo znali. Spomenuta liječnička svjedodžba sadrži četiri točke. I to:

I. Anamneza.

Dr. Julije Rorauer, 52 god. star, rodnom iz Senja, nije po iskazu rodbine hereditarno opterećen. U mladosti razvijao se redovito. Otac mu je rano umro te je radi toga oskudno živio potpomažući jošte mater svoju, koju i sada živi te je zdrava.

Načem je otac umro ne da se ustanoviti. Nakon svršenih juridičkih nauka mijenjao je svoja zvanja nešto napadno. Bio najprije vladin činovnik, a kao takav napisao je više igrokaza, zatim se dao u glumce, napustivši to zvanje postao je žurnalista, a konačno sveučilištni profesor, jer se je privatno bavio intenzivno učenjem nacionalne ekonomije.

Kao profesor imao je dobro slovo, nu pripravljanje za predavanje činilo mu je znatne poteškoće. [...] Oženjen je, a djece nema. Pred tri godine postao je veoma razdražljiv i hipohondričan, nu ljetos u proljeće postao je svojoj obitelji time upravo napadnan. Prem i prije već osebujan, povukao se ove godine sasvim u se, a hipohondrija narasla tako da se je na njem zamjetilo raznih fobija tako osobito od paralize.

Iz tih fobija razvila se znatna depresija, dok ne načini u takvoj fazi 21. srpnja 1912. pokušaj samoubojstva i to na upravo brutalni način prerezavši si džepnim nožićem grkljan i jednjak, a osim toga se još izbo po prsima i truhu. Usljed ozljede koju si je nanio na vratu nije mogao govoriti te poslije čina sve svoje misli odnosno želje bilježio na papir /vidi priloge/. (Zalibože ti se dokumenti nisu sačuvali. Op. N. F.) Hranjen bude na cijev kroz otvoreni jednjak. U početku se ustručavao, dapače borio, nu poslije je popustio pod uvjetom da gu se pusti na miru i da nitko kod njega ne bude.

II. Status praesens.

Srednjeg rasta, mršav, staračkog izgleda, ćelav, zuba ima malo te su mu trošni, obrazi upali, lubanja dugoljasta, zjenice uredne.

Bilo udara 76 puta u času te je pravilno, a toplina tijela se sada ustanoviti ne da jer se opire kod mjerenja.

...

Leži apatično u krevetu, tu i tamo blagoslivlje okolo, a najvoli prekrstiti ruke, kao da se daje vezati [...] Mjesno je upućen, vremeo nije, jer drži da je sada 15. juli 1815. Osobno je općenito upućen.

Drži se griješnikom koji mora činiti pokoru, jer je 1885. pronevjerio novac i falsificirao namire u Narodnom kazinu. Rudi toga doći će do monster procesa u Sanatori-

ju, a taj će svršiti u Lepoglavi. (Idući tragom ove fobije ipak sam pregledao dio sačuvanoga arhiva Narodnog kazina, u kome međutim nema dokumenata za navedenu 1885. godinu, no našao nisam ništa. Op. N. F.)

III. Diagnoza.

Melancholia moralis stad. II

IV. Mnijenje.

Prema gornjem nalazu jeste dr. Julio Rorauer umobolan, te se ovime slavno ravnateljstvo Kraljevskog zemaljskog zavoda za umobolne u Stenjevcu umoljava za primitak gore pomenutoga, jer je za vlastitu svoju sigurnost opasan, pošto kidiše na svoj život.

I doista, sedam dana kasnije, točnije 13. kolovoza 1912. godine, Julije Rorauer primljen je u Kraljevski zemaljski zavod za umobolne u Stenjevcu i zaveden pod redni broj 8536 koji će ga pratiti na svim sačuvanim liječničkim dokumentima.

Tijekom boravka u spomenutom zavodu liječnici su vodili dnevnik o zdravstvenom stanju pacijenta, pa je tako sačuvano 14 bilješki (9 iz kolovoza, 4 iz rujna te 1 iz listopada 1912. godine). Najranija bilješka nosi datum 15. kolovoza, a posljednja 2. listopada 1912. godine. Izdvajamo sljedeće:

22. VIII. Njegovo tjelesno stanje se ovo zadnje vrijeme znatno poboljšalo, u lice se vratilo crvenilo, ojačao je, on dapače već ustaje i šeće po sobi, a i duševno je u toliko bolje što nije uvijek tmuran i nezadovoljan, već se znade i našaliti i nasmijati; rado bi govorio ali ne ide, pa zato piše: »Ja sam u jedan dan prorajtao 5000 for. tudjeg novca. Svaki prestane biti profesor kad dodje u rešt. Ja sam napravio strašnih svinjarija« itd.

24. VIII. Jučer u jutro kod vizite bio zlovoljan, pričinjao se kao da spava. Popodne posjetila ga supruga, lupao nogama i rukama po zidu, bio ljut, suprugu nije htio ni pogledati, okrenuo se od nje prema zidu, supruga odmah i otišla [...]

21. IX. Sada se opet bolje čuti, lice mu je svježije, zadovoljnije, rado se smiješi, dapače već i razgovara, jer se nešto glasa vratilo pošto je vanjska rana već toliko zacielila da je samo larynx vani, on sada pokazuje ranu rukom i govori. Danas je ponovno pregledan te je ustanovljeno da je tjelesno ojačao, važe 46 kg, da nema znakova progr(esivne) paralyze, dapače iznenadio je svojim dobrim pamćenjem i korektnim mišljenjem. Sam je izjavio da se sada dobro čuti, da je mnogo jači i budriji i umolio da se liječnici odluče operirati ga, jer mu je to hranjenje i ta rana već dosadila. Pripovieda točno kako je bilo u Sanatoriju, sjeća se prevoza za simo, a o samom činu neće da govori, jer veli to je bila glupost.

23. IX. Noćas bio uzrujan, nješto se ljutio, lupao rukama po krevetu, bacao gunje sa kreveta, nije spavao. Kod vizite bio prilično dobrog raspoloženja.

25. IX. Jutros bio zlovoljan, napisao na ceduljici: »Danas ne idemo šetati. Štakori će žderati me još danas po podne«. (Ova i ovakva drastičnost halucinacija donekle podsjeća na drastičnost tirada u njegovim kazališnim komadima. Op. N. F.). Kod vizite opet bio dobre volje, smijao se. Popodne opet bio uzrujan, bacao posteljinu sa kreveta, bolničara nogom gurao od sebe i rekao da ga hoće štakori gristi.

2. X. Hranjenje sondom već skoro posve nemoguće, stoga bude otpremljen u Bolnicu milosrdnih sestara u Zagreb.

Toga dana, dakle 2. listopada 1912. godine, Julije Rorauer je doista primljen u Bolnicu milosrdnih sestara u Zagrebu, odakle je (neutvrđena datuma) upućen u Sanatorij dr. Löwa u Beč.

Spomenimo i to da je tijekom Roraucrova liječenja u Stenjevcu tamošnji ravnatelj dr. Žirovčić dana 22. rujna 1912. godine uputio dopis *Velemožnom rektoratu Kr. sveučilišta Franje Josipa I. u Zagrebu* u kome, pored nama već poznatog orisa bolesti njegovog pacijenta, stoji na kraju i ovo: *Bolestnik potrebuje dopust za sada još barem šest mjeseci, što ovim na molbu bolesnikove supruge uredovno potvrđujem i velemožnom rektoratu priobćujem.*

Julije Rorauer, međutim, umro je u spomenutom Sanatoriju u Beču 4. prosinca 1912. godine, a 8. prosinca u 15.30 sati, uz najviše počasti, pokopan je u Zagrebu (Mirogoj, Arkada 46). Ukopu su bile nazočne mati i supruga pokojnikova. Veličinu tragedije svjedoči i činjenica da je Roraucrova supruga Marija umrla samo 13 dana kasnije, dakle 21. prosinca 1912. godine.

I to bi bilo sve, ali nam je znano po prvi put.

ZNAČAJ I ZNAČENJE VOJNOVIĆEVIH BEČKIH VEDUTA

U povijesti hrvatske književnosti pripalo je Vojnoviću neosporno mjesto. Znamo: 1895. odnio je pri otvaranju nove zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta svojim *Ekvinocijem* pobjedu nad povijesnom dramatikom hrvatskoga 19. st. Poslije 5 godina njegov je *Suton* pridonio tome da je hrvatska *moderna izvoštila i konačnu scensku pobjedu* (Batušić 1995.: 77). Europsko je to vrijeme kada je Čehov, u Rusiji rado nazivan *pjevačem sutona*, izvršio lihi prevrat ne samo u ruskoj književnosti, a upravo je 1900. Wyspiański, oženivši poljskog intelektualca seljakinjom (*Wesele – Svadba*), udario temelje modernoj poljskoj nacionalnoj drami jednako kao što će *Dubrovačka trilogija* postati modernom dramom hrvatskoga polisa s općenacionalnim značenjem.

Dakako, priznat ćemo da je Vojnović bar začetnik hrvatske moderne, ako taj pojam smatramo nadređenim pojmovima simbolizma i secesije kao što to čini Šicel, koji postaje, međutim, oprezniji kada je riječ o gosparovim proznim prvijencima, prepuštajući Frangešu »efektno« svrstavanje *Geraniuma – između Senoe i Flauberta* (Frangeš 1959.: 227–), ali ipak ne odolijevajući iskušenju, da *sljedeće njegove proze* odvoji od *Flauberta* i približi ih *secesionističkim* štimunzima i *slikama*, pa zatim naglasi kako je Vojnović na tom području Matošev prethodnik (Šicel 1981.: 354–355). Kao i drugi povjesničari, i Šicel samo usputno spominje tzv. *kozmpolitičke* Vojnovićeve tekstove, u svojim periodizacijski bitnim procjenama oslanjajući se na one koji su vezani za domicilni prostor. Međutim, ti tekstovi, lišeni naglašenih nacionalnih referencija, upravo svojim *ogoljenim* strukturnim postupcima i pomacima mogu razotkriti i ono što od njih najmanje očekujemo.

Ovdje našu pozornost poklanjamo jednom od takvih tekstova: *Rose Mery. Bečka idila*, objavljena također u zbirci *Perom i olovkom* (1884.), nije samo »kozmpolitiška« (premda je junak dubrovački conte), nego i, prema fabuli, trivijalna. Dubrovački grof koji studira u Theresianumu upoznaje prelijepu ženu kojoj se uspjeva približiti, ali ga ona ipak odbija. Pri njezinu odlasku primjećuje da ga je pokrala. Prijavljuje je policiji, ali zatim dolazi do obrata: svojom *kradom* stavila je

njegove osjećaje na kušnju: svojom dojavom iznevjerio je njezina očekivanja. U epilogu saznajemo da je neznanka zapravo ruska kneginja koja je uzalud tražila idealnoga muškarca.

Međutim, pripovijest koja se temelji na toposu zagonetne neznanke, gradi Vojnović kao izrazitu scensku pripovijest (*szenische Erzählung* pojam je Otta Ludwiga). Poglavlje za poglavljem niže scene u kojima se protagonisti sastaju. Svakoj sceni odgovara bečka veduta koja bi mogla biti kazališnom kulisom, ali upravo te vedute u biti daju cijeloj pripovijesti znatno veću vrijednost nego što bi ona kao bulevarsko kazalište u prozi zasluživala.

Prvi susret prava je ekspozicija: protagonisti se sastaju u bečkom Volksgarten-u. Jutro je u *locus amoenus-u* usred velegrada, punom boja i šumova:

Zrak, mirisav od rosne trave bijaše nepomičan, – u ipak šuštilo je u busovih kao da se jutrnji vjetrić sakrio izpod granâ i poigrao sa lišćem. Nebo, plavo kao njemački: »vergissmeinnicht«, bijaše zastrto laganom bjelkastom koprenom, koja je plazila prama jugu i dizala se kao zastor bijelih čipaka. – Bio je to čas, kada i u zakutnih velegradskih nasada nalaziš dah šume i samoću običnih vrtova. Tišinu prostranog perivoja, u kom se mlado zelenilo ljaštilo u suncu veselim treptanjem, jedva je prekidala jeka bučnog gradskog života. Kadkada doletio bi iz daljine velikoga grada raztegnuti zvuk jutarnjih zvona ili nejasni štropot brzajućih kočija. – Kao šum iznenadnog vjetra pro-hujila bi mirnim zrakom ona neizvjestna smjesa krike i žamora, koja se diže iz gradova sa dimom njihovih dimnjaka, onaj mukli žamor, u kom svaki vapaj sdvojenja i rado-sti, svaki glas turajućeg se ljudstva, svaki korak ogromnog mnoštva imade svoju jeku. Taj glas dišućeg velegrada uminuo bi za čas u svježem jutarnjem uzduhu, a tad bi samotni perivoj, pun sjenatih kutića, odjeknuo samo pijukom lastavica, koje su se zrakom križale (Vojnović, 1884.: 43).

Uskoro slijedi druga veduta – *praterska*. – Mladi grof koji se bavi i športom (jamačno prvi put u hrvatskoj prozi!) vozi se u Prater, a njegovi su osjećaji u uspo-nu:

Jurio je kočijom po bujnoj praterskoj aleji. – Stabla drvoreda razgranjivala su svoje mlado, ljapeteće se zelenilo na vedrom skoro bjelkastom nebu, koje se prama za-padu žarilo narančastim pâsom. Sunce se bijaše već nagnulo nad brdine i bacalo kroz smjesu ljubičastih i ružičastih odsjeva okomite trakove, koji su poput zlatnih igala pro-dirali kroz šušeteće granje i žurili se u vijućoj se prašini. Hranje konja i štropot kočija davalo je tome zamamnomu prizoru nešto vesela i bučna. Bijaše kao da vihor pro-ljeća i mladosti huji kroz nedogledni drvored. (59)

Približavanju protagonista odgovara velegradska veduta s večernjom rasvje-tom, šetačima na ulici u prvom planu, promjenljivom nebu iznad njih, ali i s mirisi-ma izvangradskoga proljeća:

Tromim korakom turao se grof Branski kroz pune ulice. Svibanj bijaše prosuo u zraku veselost vedrine i proljeća. Nebrojeno mnoštvo vrvilo, šetalo se, razgovaralo se, dok je halabuka brzajućih kočija jurila kroz ulice, koje su počimale sjati večernjom razsvjetom. Iz dućanâ plamtilo već svjetlo plina, koje se u sjajnih trakovih kroz stakle-nih izloga na snope pružalo po pločniku poput žutkastih lepezu. S neba je padao slabi odsjev na krovove i gornje spratove, dočim su u nizini kuće tonule u pepeljastome sumraku. Na razastrtome nebu kriesile se po njekeje bliede zvijezde, – treptile su si-ćušne u mliečnome obzorju. Ulicami bečkimi zahujio na mahove svježi vjetar; – kad-

kad preletio mirisav, pun vonja polja i šume kroz buku i vrtlog svjetine. U tome sumračju čuo si kao drhtanje preporoda; – šum vrijućeg života odjekivao smiehom i uživanjem. Proljeće je opajalo velegrad, šuljalo se vjetrom i padalo je kao prašak sa blistajućeg neba. (63–64)

Uskoro postaje mjestom novoga sastanka, pa i klimaksom zbivanja, bečka opera, i to s dvije vedute: prva prikazuje zgradu pri ulaženju o sunčevu zalazu (a), druga pak istu zgradu pri izlaženju gledatelja o mjesecini (b):

a)

Neopaziv daljinu puta na jedan put stvori mu se pred očima u večernjoj polutami ogromna dvorska opera. Bio je došao do nje zaboraviv na svoj sun, uživajući još jedan od onih bježećih trenutaka nutarnje radosti, koje samo mladost poznaje; – sada, – dizala se kô iz zemlje pred njime, prelievajući iz arkada i loggie kao iz otvorenog ždriela žarko svjetlo, dočim su se tamne crte masivne sgrade pričinjale još crnije, još ogromnije na bjelkastome sumračju neba. Na vrh krova bacao je zapud svoj zadnji ružičasti odsjev; poput žurke trepteće iskre blisikao je još za čas, na pozlaćenom šiljku munjovodne žice... pak utrnu. Njekoliko crnih lastavica vijalo se okô mjedenih »kvadriga«. Sjena zlovolje zastre za čas pogled mladića. Rek bi da je kratka borba nastala u njem. To bi samo trenutak. Smiešak proleti preko njegovih ustana – i čvrstim korakom ude izpod arkada. (64)

b)

Oboje udariše u pridušeni, djetinski smieh, al izišavši pred arkadu velike opere umuknuše. – Mjesec je sjao na nebu. Plavet bijaše prozirna kao kristal; tamno modra prama visini a na okrajcih zastrta srebrnim odsjevom. Poput kupole od malakita steralo se nebo nad crnimi ogromnimi krovovi. Gore treptile u modrini zviezda, kao da im vjetrić leprša svjetlom, dolje plinske svjetiljke širile narančaste trakove u tamnu daljinu kao iskre vatrometa. Pred operom i po cielom Ringu letile još kočije; – svjetiljke su im se križale u noći kao bludeća svjetla. Zrak bijaše hladan – studeni vjetrić zavijao se oko ulice, poigravo plamenom plina, pak pun šuma i žamora, odpuhivo niz drvorede i perivoje. Bijaše prizor tajnovitog nemira; – rek bi na površini velikoga grada proljeće se hudio. (69)

Poslije ovoga klimaksa, putanja približavanja protagonista opada, približuje se čas rastanka. tužno viđenje ne osobito privlačna dunavskog kanala podvlači nastalo raspoloženje:

Prolazili su kraj obalâ Donau-kanala. Nebo bijaše zastrto sivim jednolikim oblakom. Hladni vjetar raznašao prašinu sa dubova i puzo se cestom; nješto tužna spustilo se na razcvatu okolicu. Stabla vrtova bijahu posuta cvjetnim praškom; – dah vjetra nosio je šetajućem paru u lice miris procvalih bresaka. (81)

I tako dolazi do (lažnog) raspleta: sudbonosni rastanak zbiva se na Južnom kolodvoru, pred oluju, a oblaci na obzorju korespondiraju s parom željeznica. Fatalna krađa može se desiti, a bečka je idila privedena kraju:

Jutro osvanu tmasto, hladno kao da je zadnji zimski dah raztjerao probudjeno proljeće. Oblaci su se naganjali nebom naduti i tamni; vukli su za sobom druge razteg-

nute mase, koje se gomilahu na obzoru u sivih gredah. Kiša se već tamo daleko približavala kao magloviti zastor, koji se sve više dizao i bledio. – Po bečkih ulicah vidio si hrliti kočije zatvorene i žuriti se jutarnje šetaoće. Sve je bilo zastirto prozirnim plavkastim dimom. Na prašne pločnike padale već kaplje dažda. – Južni kolodvor bijaše pun čeljadi: vika i metež, prekinut krištećim žviždanjem lokomotiva, miešao se bukom daleke grmljavine. Stakleni krov perona bacao je u tmastome zraku svjetliji ljašteći se od sjev, dočim pare i dim brzajućih parostroja šuljale se, izčežavale kroz ogromni svod u nabreknutih mliečnih oblacih. (82)

Sada nastupa trivijalizacija cjeline. Vedute se više ne pojavljuju!

U svojim vedutama, od kojih svaka predstavlja zasebnu cjelinu, kao što će to biti s didaskalijama kada se tvorac svoga *grofu* bude i sam prepustio zovu kazališta, Vojnović kao da nagovješćuje sklonost scenskoj umjetnosti, ali je ovdje ipak bitna njegova naglašena sposobnost *slikanja* riječima, linijama i bojama u prvom redu, ali i zvukovima, pa i mirisima koji njegove *slike* oživljuju onako kako to može samo umjetnost riječi, i to kada otkrije načelo *sinestezije*. Posebno valja naglasiti pozornost, koju Vojnović posvećuje arhitektonskim elementima, ali uza svu *vedutnu* točnost opažaja, pristupa smjelo poetizaciji, povezujući ih sa svijetom prirode. Tako ne dobivamo samo teatralizaciju postupka, već i odličnu *likovnu* suitu.

U hrvatskim *realističkim* 80-tim godinama Vojnović je kao autor samostalnih književnih veduta očito osamljen. Ali je upravo zato značenje njihovo za povijest hrvatske književnosti znatno veće nego što bi se to moglo u izvanpovijesnoj prosudbi činiti. Naime, u tekstu ove pripovijesti krije se zapravo unutarknjiževna polemika. Valja se stoga sjetiti, da se svega tri godine prije sveska Vojnovićeve proze pojavio Kumičić s *Olgom i Linom*, romanom koji je imao u hrvatsku književnost uvesti zolaistički tip naturalizma. Znamo: mjestom je zbivanja pretežnog dijela romana bio upravo Beč, grad poroka, moralnog pada, ikonički krajnje sumoran i nepriključiv – od središta prema dunavskom kanalu! Vojnović nam predočuje sasvim drugi Beč, a to je jamačno i prva poetizacija *velegrada* u hrvatskoj prozi!

Da se doista može govoriti o polemici Vojnovićevoj s hrvatskim *zolaizmomi* svjedoči već prvo poglavlje pripovijesti. Znamo već: dubrovački grof upoznaje neznanku u Volksgartenu. Prvi se flert odvija, međutim, unutar konverzacije o Zoli. Neznanka, naime, čita knjigu *Au bonheur des Dames*, a ispod naslova je *stajalo kratko, bizarno ime: E m i l e Z o l a*. (spacionirano u izvorniku!). U slijedu flerta pokazuje se da je neznanki knjiga *dosadna*, a dalje je *med tim dvjema nepoznatim stvorovima padalo ime razvikanog naturaliste kao nesmotrena muha u raztegnutoj paučini*. Francuski je pisac mladiću *rob svoje manire*, a u nastavku toga dijaloga (takoder naglašeno scenskoga!) pada pojam koji nam se čini ključnim u utvrđivanju likovnih predložaka Vojnovićevim vedutama. U razgovoru o ženskoj *krijeposti*, mladi Dubrovčanin istaći će kako on vjeruje samo *po onome što vidi*, pa se tako pojavljuje nasuprot *naturalizmu* drugi, također stilski pojam:

– Dakle, impressionista – prekinu ga ona gledajući ga nepomično u oči. (49–50)

Navodnici kao i izvorna francuska grafija pojma svjedoče o njegovoj terminološkoj vrijednosti – u metaforičkoj, doduše, primjeni. Pojam se, dakako, nije u tim godinama rabio u književnoj kritici, ali je već bio udomaćen u slikarstvu!

Ako se pak vratimo Vojnovićevu vedutnom nizu i potražimo korespondentne pojave u bečkih vedutista, shvatit ćemo kako su Vojnovićeve *književne* vedute daleko modernije od slikarskih veduta jednog Rudolfa von Alta koje su izlagane i 1900. na svjetskoj pariškoj izložbi, pa je tog slikara kojega *slike predočuju Beč* čak i Matoš, začudo, smatrao *izvrsnim* (Matoš 1973.: III. 178, 182). Usporedimo li pak Vojnovićeve bečke vedute s vedutama *impressionista* Claude Moneta, pa tako npr. s velegradskom pariškom vrevom *Boulevarda des Capucins* (1873./4.) ili pak Vojnovićev *Südbahnhof s Gare St. Lazare* (1873., 1877.), pa čak i postupak predočivanja iste arhitekture u različitom osvjetljenju što će ga isti Monet razviti slikajući *Katedralu u Rouenu* u različito vrijeme dana (ali tek 1892!), moći ćemo zaključiti, kako tajanstvena neznanka iz *Volksgartena* nije slučajno svoga sugovornika nazvala *impressionistom!* Vojnovićeve vedute su zaista impresionističke, a upravo ovdje gdje književnost slijedi slikarska načela, ovaj pojam možemo legitimno primijeniti! Uz to valja istaći kako je Vojnovićev pomak u hrvatskoj prozi znatno uvjerljiviji odgovor na Kumičićev *naturalistički* izazov od onih koje je dala književna kritika 80-tih godina, suprotstavljajući Zoli već mnogo manje aktualnoga Turgenjeva. Ako je hrvatska kritika odgovarala tada na programatski spis svojim kritičkim prosudbama, Vojnović je odgovarao *tekstom na tekst* što je za povijest književnosti jamačno relevantnije od članaka koji ostvarenju programa jedva da su pridonijeli! A taj je tekst svojim tobožnjim *kosmopolitizmom* osporavao dominaciju nacionalne funkcije književnosti nad estetskom, pa čak kada je ona bila *naturalistička* (jamačno nije nam potrebno naglasiti kako je Kumičić upravo *nacionalnom* tendencijom razgrađivao *naturalizam!*), s druge pak strane tražio druga od vladajućih u hrvatskoj prozi od Šenoe do Kumičića *stilska rješenja* i to na tragu likovnog impresionizma.

Ovaj put slijedi Vojnović i u svojoj prvoj drami. Podsjetimo se: *Psyche* (1888.), smještena je u bečki salon, tematikom je vezana za slikarstvo, pri čemu je lik slikara Poljak koji u biti odbija slikarstvo koje služi naciji. A znamo da je upravo u Poljskoj došlo do procvata povijesnoga žanr-slikarstva s vrhuncem ovoga batalističkoga i ceremonijalnog slikarstva u golemim platnima Jana Matejka, koji je slavljeno i u onodobnoj Hrvatskoj, a čak ga je, suprotstavljajući se impresionizmu, cijenio i mirotvorac, a u književnosti ponajbolji batalist – Lav Tolstoj. Ako pak pročitamo uvodnu didaskaliju Vojnovićeve »bečke« drame, kao da ćemo se naći u ateljeu Hansa Makarta kako ga je naslikao isti Rudolf von Alt (*Makartov atelje*, 1885., akvarel, Povijesni muzej grada Beča), uz napomenu kako je upravo Hans Makart sve do pojave secesije dominirao bečkom likovnom scenom i određivao estetske norme habsburške prijestolnice.

Uz napomenu kako je do kanonizacije vedute kao likovnog žanra došlo u 18. st. u slijedu *obrazovnih* putovanja u Italiju, ali i zbog potreba *iluzionističke scenografije*, pa neki autori čak jamačno najpoznatije mletačke vedute – Canalettove vezuju za scenografiju u iluzionističkom teatru (usp. Briganti, 1969.: 4–6), valja naglasiti kako će Vojnović u svojim dramskim tekstovima opsežne didaskalije gdje kada organizirati kao književne vedute. Pri tome je očita zamisao autorova bila na tragu iluzionističkih scenografskih rješenja, od kojih je moderno kazalište sve više odstajalo, pa su Vojnovićeve zamisli realizirane zapravo tek postavljanjem na pr. *Dubrovačke trilogije* u izvorne dubrovačke prostore!

Topografski je točna, ali na samom početku naglašeno koloristična (*more plavkasto, sve to tamnije u daljini [...] ljubičasti konturi šipanjškoga rata*, Vojnović

1995.: 95) u biti ipak realistična veduta u uvodnoj didaskaliji *Ekvinocija*, ali će autor dati oduška u gotovo turnerovskim i zvukovno orkestriranim prizorima olujnog mora i kopna u *simfoničkom intermezzu* iste drame. Posebnu pak pozornost privlači vedutna uvodna didaskalija teksta *Na taraci*, s naglaskom na arhitektonskim elementima *ponosnih lombardskih prozora [...] heraldičkih znamenja [...] gotske veličanstvene kuće [...] renaissance-portala [...] mramornijeg angelka Donatellove škole* ili pak *malog romanskog zvonika*, pri čemu se doziva u pamćenje čas *poljana dei Signori kakve klasične talijanske male prijestonice*, čas *santangeolska rimska tvrđava*, a sve se to spaja u *sliku klasičnih vremena* (1995.: 255–257) – vedutu, nalik na one odista *klasične talijanske*, s time što ova Vojnovićeva *sutonskim* nijansama, svoje kromatike ipak naginje likovnom impresionizmu koji, znamo, nije pošteido ni Mletke!

U ovom prilogu zadržali smo se samo na Vojnovićevim književnim *vedutama*. Ali već poredba ljepote tajanstvene *Rose Mery* s Reynoldsovim portretima može nas uvesti u svijet književnih portreta ili pak književne kostimografije, pri čemu možemo pratiti autorove pozive čas na Rafaela ili Tiziana, čas na Watteaua, što ne svjedoči samo o Vojnovićevu *pikturaliziranu peru*, nego i o ikoničnosti njegovih književnih tekstova, ali je svakako zadaća intermedijalnih istraživanja, da na konkretnim primjerima pokaže kada je Vojnović *u simbolizmu* kada je *u secesiji*, kada je, kako to posebno naglašava znalac likovnih umjetnosti, *u rokokou* (usp. Peić, 1981.: 274–275), a kada pak *u impresionizmu*. Potonje je od posebnog značenja pri tumačenju *postupnog* prijelaza hrvatske književnosti u razdoblje koje još uvijek nazivamo *modernom*!

LITERATURA:

- Batušić, N., 1995.: *Trajnost tradicije*. Zagreb: HSN.
- Briganti, G., 1970.: *The View Painting of Europe*. Translation from Italian P. Waley. London: Phaidon.
- Frangeš, I., 1959.: *Stilističke studije*. Zagreb: Naprijed.
- Matoš, A. G., 1973.: *Sabrana djela*, III. Zagreb: JAZU.
- Peić, M., 1981.: *Vojnović i likovne umjetnosti*. U: *O djelu Iva Vojnovića*. Zbornik, ur. F. Čale. Zagreb: JAZU.
- Šicel, M., 1981.: *Ivo Vojnović i hrvatska moderna*. U: *O djelu Iva Vojnovića*. Zbornik, ur. F. Čale. Zagreb: JAZU, 351–358.
- Vojnović, I., 1884.: *Sergij P., Perom i olovkom*. Zagreb: MH. 1995.: *Izbor iz djela*. Prir. T. Maštrović. Zagreb: Mosta.

Dean Duda

KAZALIŠNA PUTOVANJA STJEPANA MILETIĆA

Naslov ovoga priloga pomalo skriva njegovu pravu temu. Nije, naime, posrijedi popis i opis mnogobrojnih kazališnih putovanja Stjepana Miletića, već pokušaj da se odredi njegov putopisni diskurz, i to na temelju tekstova koje, prema njihovim žanrovskim značajkama, možemo smatrati putopisima. Bit će, dakle, riječi o Miletiću putopiscu, tako što ćemo neka njegova putovanja razmotriti sa stajališta njihove tekstualne izvedbe, i to unutar okvira što je uspostavljen suvremenim čitateljskim, autorskim i, posebice, književnoznanstvenim zanimanjem za nefikcionalne pripovjedne prozne žanrove (dnevnik, autobiografija, memoari, putopis), i koji omogućuje da kulturne dokumente čitamo kao osobite književne činjenice.

Nekoliko je valjanih razloga moguće obrade Miletića kao putopisca, odnosno svrha takva pristupa jest višestruka. Prvi je razlog *književnopovijesni*. Njime se omogućuje uvrštavanje Miletićeva putničkoga diskurza u povijest putopisnoga žanra u hrvatskoj književnosti, bilo na njegovu književnom polu, bilo na onom polu što ga možemo nazvati općekulturnim. Drugi je razlog *žanrovski*, i dopušta uspostavljanje donjega ruba književnopovijesne vertikale koju čine slični putopisni pokušaji onih autora koji su svojim djelovanjem neposredno vezani za kazalište, poput, primjerice, Alberta Ognjana Štrige koji pokušava ishoditi rusku izvedbu *Porina* (*Put u Rusiju*, 1897.), ali i onih kasnijih – Branka Gavelle (*Londonski kazališni dojmovi*, 1965.), Marka Foteza, (*Theatralia*, 1944.; *Kazališna hodočašća*, 1981.), Slavka Batušića (*Od Grića do Lutecije*, 1979.), Georgija Para (*Made in U.S.A.*, 1990.) i drugih. Treći razlog, *tematski*, otvara zapravo vrata jednoj maloj povijesti kazališnih motiva u hrvatskom putopisu, od znamenitih Nemčićevih posjeta kazalištu u Trstu i mletačkome teatru *Fenice* preko Krležina ruskoga teatarskog iskustva do, primjerice, Marijana Matkovića i našega vremena. Posljednji je, četvrti, razlog *komparatistički*. Miletićev je putopisni diskurz, naime, osobito zanimljiv s komparatističkoga stajališta, odnosno u okviru komparativne povijesti hrvatske drame i kazališta, budući da se središnja komparatistička tema o međusobnim dodirima i utjecajima nacionalnih kultura, književnosti i kazališta teško može zamisliti bez putnika posrednika (putopisaca). Oni su počesto prvi izvjestitelji o stranoj kulturi, njezinoj baštini, književno-

me i kazališnom životu. Putopisci su zapravo svojevrsni poklisari i njihova se djelatnost odvija istodobno najmanje u dva smjera: predstavljaju vlastitu kulturu u stranom prostoru i upoznaju matični prostor s tuđom kulturom. Upoznavanje drugih pretpostavlja pokretljivost, iskustvo stranoga kulturnog svijeta uspostavlja kriterije za prosudbu vlastitoga. Tih je činjenica Miletić bio itekako svjestan. Od kupnje novih knjiga i prijenosa književne ili kazališne mode do izravnih poznanstava, osobnih sklonosti i nesklonosti, putopisac filtrira, preraduje i uspoređuje, često otkriva, a ponekad hotimice ili nehotice skriva silnice književnoga ili kazališnog života. Matična sredina trajno je putopiščevo uporište, pa je usporedba inozemnoga svijeta s domaćim najučestaliji putopiščevo postupak. Putničko iskustvo jedan je od temelja kontekstualizacije vlastite kulture, ili kako to u svome londonskom dojmovniku bilježi Branko Gavella:

*Svaki dodir sa stranim kazališnim životom čisti nam naime pogled na vlastito stvaranje...*¹

Čitanje Miletićevih putopisa pretpostavlja analitički sustav, koji, možda preuzetno, zovemo *književnopovijesnom retorikom putopisa*.² Sastavljen je od sedam kategorija koje, aplicirane na putničkome materijalu, ispisuju obilježja pojedinoga putopisnog teksta i otvaraju put prema sustavnoj povijesti žanra:

1. *okvir (obrazloženje)* – postupak kojim se pojašnjavaju pretpostavke tekstualne komunikabilnosti.³ Njime putopisac argumentira logiku vlastitoga diskurza i na stanovit način usmjerava način čitanja;

2. *itinerarij* – obuhvaća obavijesti o odabiru i slijedu putničkih postaja, vremenu i načinu putovanja. Naime, nije svejedno u koje se doba, kamo, kako, zašto i čime putuje. Značenjska struktura književnoga putovanja ogleda se i u odredištu i u postajama na putu do njega, budući da različiti prostori poprimaju u svijetu kulture povijesno začinjene semantičke odrednice. Odabir puta legitimacijski je čin;

3. *subjekt putopisnoga diskurza* – oblikuju pitanja o uporištima putopiščeve legitimacije, načinima njegova predstavljanja, perceptivnoj i diskurzivnoj sposobnosti, mogućim podudarnostima i razlikama u odnosu na mentalne stavove vremena i književna strujanja;

4. *leksikon* – postupak strukturiranja obavijesti o zemljopisno-kulturnom području koje je putopisom obuhvaćeno. Leksikon se dijeli u četiri tematske skupine: *kulturnopovijesne obavijesti, obavijesti o svijetu prirode, obavijesti o svakodnevnom životu i hrvatski motivi* – niz informacija koje su vezane uz naše ljude i kulturu u bilo kojem obliku, budući da je potraga za vlastitim tragovima u stranom prostoru i prosudba domaćih prilika s obzirom na putničko iskustvo stranoga svijeta postupak dugoga trajanja u povijesti hrvatskoga putopisa;

5. *dotematizacija* - uključuje tipove znanja ili obavijesti kojima se nadograđuje osnovno putopisno izlaganje i postupke njihova jezičnoga oblikovanja;

¹ Branko Gavella: *Londonski kazališni dojmovi*, u: *Književnost i kazalište*, Zagreb 1970. Str. 143.

² Usp. o tome: Dean Duda: *Književnopovijesna retorika putopisa*. »Kolo«, VIII. (1998.), br. 1, str. 263–302.

³ G. Prince: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin–New York–Amsterdam 1982. Str. 127.

6. *priča* – obuhvaća događajnu i aktancijalnu strukturu putovanja te moguću srodnost s autorovim pripovjednim tekstovima fikcionalne naravi;

7. *naslovljenik* – kategorija kojom se pokušava razmotriti komunikacijska usmjerenost putopisa, odnosno odgovoriti na pitanje kome se putopis piše i zašto, prepoznaju li se u tekstu tragovi međusobne komunikacijske povijesti konkretnoga pošiljatelja i primatelja, osjećaju li se zbog toga signali moguće prilagodbe diskurza ili općenito njegove žanrovske kontaminacije.

U Miletićevo opusu postoji nekoliko tekstova u kojima se sekvenca putovanja, kao osnovica svakoga putopisnog diskurza, spominje ili se pak može fragmentarno prepoznati. Tekst *Ernesto Rossi* (1989.),⁴ primjerice, započinje putovanjem u Beč i nastavlja se sekvencom putovanja u Peštu,⁵ ali bismo ga tek uvjetno mogli nazvati putopisom, budući da je prema temeljnim obilježjima blizak memoarskome kazališnom zapisu. Naglašenija je uloga putovanja kao događajne osnovice u kraćem tekstu *Wagnerovo kazalište u Bayreuthu* (1888.),⁶ te u trećem poglavlju *Hrvatskoga glumišta* (1904.), naslovljenom *S moga puta*.⁷ Dok je prvi tekst pravi primjer žanra, u drugom je putničko iskustvo ispričano sa stajališta memoarskoga subjekta, odnosno putovanje kazališnom Europom uključeno je u složeniju strukturu pripovjednoga posredovanja, pa se može govoriti o žanrovskoj kontaminaciji osnovne putopisne matrice. Uz to, Miletićevo je *Hrvatsko glumište* knjiga kazališnih uspomena i upravo takva tematska usmjerenost cjeline uvjetuje način pripovijedanja putničkoga iskustva.

Miletićevi tekstovi dijele nekoliko zajedničkih obilježja. Prvo je vezano uz izostanak *okvira*. Naime, ni u jednom od tekstova nema obavijesti koje bi upućivale na autorovo razumijevanje poetike putopisnoga žanra. To, očevidno, pokazuje da Miletića nije zanimala narav putopisnoga diskurza, već je jednostavno odlučio posredovati iskustvo s putovanja, a takva komunikacijska situacija nameće putopisnu matricu, bila ona žanrovski kontaminirana ili ne, kao logičan izbor. Stoga su, sa stajališta ključnih sastavnica narativne strukture putopisa, precizno vremenski naznačene sekvence *odlaska*, *boravka* i *povratka*, i to u tekstu *S moga puta* u potpunosti, dok je u *Wagnerovu kazalištu u Bayreuthu* izostala sekvenca *povratka*.

Nadalje, oba su Miletićevo itinerarija izrazito kulturno obilježena. Najprije je to Bayreuth, kamo putuje da bi u Wagnerovu kazalištu pogledao *Parsifala* i *Meistersinger von Nürnberg*,⁸ a drugom je prilikom itinerarij sastavljen od ključnih europ-

⁴ U knjizi: *Iz raznih novina. Probrani sastavci o kazalištu, umjetnosti i književnosti II*. Zagreb 1909.

⁵ *Bijah upravo na putu u Beč, kadno moradoh iznenada promijeniti put i odvesti se u Peštu der Noth gehorchend, nicht dem innen Trieb. Postadoh žrvom »Pester Lloyd«. Njemački i mađarski žurnalisti predbacuju nam uvijek našu iskrenost. Neka im bude! Njima ostaje slava vječitih mistifikacija. U »Pester Lloyd« – neka mi se ta riječ oprost! – čitao sam, udomiv se jedva u coupéu, da je Rossi već prijašnje nedjelje došao u Peštu, da ondje gostuje. Ja kod prve postaje skočim iz coupéa, promijenim kartu, vozim se cijelu noć i dodjem u jutro u – Peštu. Već u sedam sati u jutro otputim se u hlagajnu Pučkoga kazališta. Nav. djelo, str. 43.*

⁶ Tekst je također uvršten u knjigu *Iz raznih novina*.

⁷ *Hrvatsko glumište*. Prir. N. Batušić. Zagreb 1974.

⁸ Bayreuth je grad u Bavarskoj, u kojemu je Richard Wagner proveo posljednje desetljeće života (1872.–1883.). Prema njegovoj je zamisli (proširena pozornica, natkriveni orkestar, amfiteatralno gledalište) ondje 1876. podignuto operno kazalište – Festspielhaus. Na otvorenju je izvedena cjelokupna tetralogija *Prsten Nibelunga*, a 1882. i zadnje Wagnerovo djelo *Parsifal*.

skih kazališnih postaja. Prvo putovanje ima u konačnici karakter *umjetničkoga, gledateljskoga hodočašća*, dok je svrha drugoga nešto drukčija. Ako u Bayreuth putuje kao gledatelj, odnosno konzument estetičkih vrijednosti, po kazališnoj Europi, suđeci prema obavijestima u tekstu, putuje i kao putnik kojega uvelike zanima kazalište kao institucija, budući da želi prikupiti dragocjena *profesionalna* iskustva i uspostaviti kulturne veze. Dva različita putnička diskurza, *pravi* i kontaminirani, odnosno putopisni i memoarski, i dvije putničke uloge, gledateljska i profesionalna, uvjetuju nužno različitu perceptivnu usmjerenost putopisnoga subjekta i drukčije posredovanje putničkoga iskustva.

Razlika je posebice lako uočljiva u količini obavijesti o putničkoj svakodnevici. Tako je, primjerice, izostanak motiva putničke svakodnevice očevidan u dijelu *Hrvatskoga glumišta* kojim se zanimamo, dok je u *Wagnerovu kazalištu u Bayreuthu* svakodnevica prikazana preko nekoliko tipičnih žanrovskih motiva. Miletić tako nije propustio predstaviti svoje suputnike,⁹ opisati bečki kolodvorski metež,¹⁰ spomenuti putničku naviku američkih suputnika da obuvaju papuče u kupeu vlaka i zajedničko čitanje *Parsifala* za vrijeme putovanja,¹¹ kratko ispričati presjedanje u Passovi, telegrafski upozoriti na loš ručak i duhovito, s prikladnom zaključnom rečenicom iz Wagnerova *Parsifala*, prenijeti zgodu s novim suputnicima, posebice s pripitim poručnikom iz Linza.¹² Motivi putničke svakodnevice i, posebice, duhovitost u njihovu posredovanju upućuju na Miletićevu srodnost s onim nacionalnim odvjetkom putopisnoga diskurza što ga je svojim *Putositnicama* uspostavio Nemčić.

Estetička sastavnica putopisnoga subjekta oblikuje se, naravno, u odnosu prema Wagnerovoj umjetnosti. U početku putopisni subjekt pokazuje odmak i prerava jednostranost oduševljenih Wagnerovih poklonika:

*Pa ako se je koji smrtnik natčovječnom snagom domogao kojega rdavog mjesta, domala bi ga pošiknuo leden znoj, vidjevši se među samim Wagnerijancima. Istina je, na svijetu imade raznih pasmina i Indijanaca i drugih plemenu »onkraj Drave«, ali pasmina Wagnerijanca može u svojoj nesnosnosti konkurirati s istim poznatim američkim skakavcima. Wagnerijanci su nedvojbeno najžešći krvnici Wagnerove glazbe. Oni veliko u njoj ignoriraju, a nedoraslosti ili mane, kojih se čedan broj i kod najvećih umotvora uvijek nalazi, dižu oni do neke nenaravne visine. Oni zaboravljaju, da presude i partaičnost kvare utisak umotvora.*¹³

⁹ *Bijaše nas četiri: mladi ženijalni naš dirigenat Nikola Faller, poznati virtuoz na guslama Osječanin Svečenski, koncertni meštar Rumunij Kneisel (oba članovi philharmonijskoga orkestra u Bostonu) i ja. Wagnerovo kazalište u Bayreuthu.* Str. 7.

¹⁰ 21. jula dakle u jutro bio je na bečkom kolodvoru veliki metež. Muževi vukli su svoje žene, majke djecu, punice zetove, a kondukteri putnike – za nos. Dobiti mjesto u coupéu stajalo je mnogog očajne borbe. Isto, str.8.

¹¹ *Mi smo napokon dobili svoj coupé, sami za sebe. Gospoda iz Amerike obukoše papuče i da se dostojno pripravimo ovoj glazbenoj pričesti, počesmo čitati knjigu Parsifala. Nikola Faller prevadješe pače stanovita mjesta.* Isto, str. 8.

¹² *U 1 sat table d' hote u Passovi. Jelo zlo. Passova je granica Bavarske. Tuj su se austrijski vagoni kući povratili. Morali smo mijenjati kola. Kod toga mijenjanja nas rastaviše. Faller i ja došli smo u coupé odbora nekolicine pijane gospođe iz – pardon da rubim tu riječ – Budweissa. Oni nas cijelo vrieme zabavljahu, osobito neki poručnik iz Linca. On je silno govorio i tvrdio, a se zove Pritschke. Mi mu nismo protusloveli.*

So dumm, wie den, erfand ich bisher nur Kundry. Isto, str. 8–9.

¹³ Isto, str. 8.

Međutim, dolaskom u Bayreuth stvari se počinju mijenjati. Izravno iskustvo Wagnerove umjetnosti, leksikonska obrada njegova kazališta¹⁴ i dojmovi s izvedaba¹⁵ pretvaraju uvodni putnički odmak u uzbuđenost, štoviše u oduševljenje. Stoga se može ustvrditi da je tekst, odnosno putopisni subjekt prema njegovoj estetičkoj sastavnici, strukturiran logikom emocionalne gradacije, odnosno od racionalne podrovnosti preko uzbuđenja do oduševljenja i ekstaze. Završno emocionalno stanje putopisnoga subjekta posve logično utječe na svršetak teksta. Miletić se deklarira kao wagnerijanac, put u Bayreuth je za nj umjetničko hodočašće, prava umjetnost izaziva katarzu, a razumijevanje njezine veličine temeljno je razlikovno obilježje ljudskoga roda:

Još nikada nisam kazalište ostavio s tolikim uzbuđenjem. Preko noći postao sam »Wagnerijancem«.

Ovo umjetničko hodočašće čini na čovjeka veliki očišćujući dojam, i samo oni, kojima je umjetnost zabava, samo oni ne mogu da shvate veličinu onih ideja ovdje.

*Shvatiti veličinu poezije, veličinu umjetnosti, veličinu prirode, to je ono što dijeli čovjeka od zvijeri!*¹⁶

Emocionalne, pa i estetičke, promjene koje se mogu zapaziti u strukturi putopisnoga subjekta pokazuju da Miletić nije strukturirao tekst nošen snažnim završnim dojmom, već postupno, kronološki, odnosno logikom putovanja. Na taj je način, pretpostavljenom čitatelju, funkcionalnije ispriповjedio putničko iskustvo, ponudivši mu ekstatičnu završnicu.

Subjekt memoarskoga putovanja znatno je odmjereniji. Za razliku od mladenačkoga gledateljskog ushita, on je svjestan svoje institucionalne uloge, pa vrijedi ponoviti da je kazališna monotematičnost leksikonskih dijelova Miletićeva teksta logična posljedica predmetne, odnosno profesionalne usmjerenosti njegova subjekta. Još uvijek, posebice kad je posrijedi estetički užitek, govori u emocionalno povišenu tonu, još je mjestimice kozerski duhovit, ali se u njegovu strukturu upisuju i nešto ozbiljniji tonovi. Uloga se promijenila, pa se morao izmijeniti i način posredovanja.

¹⁴ U Bayreuthu sazidan je na malom brežuljku, s kojega je divan izgled na grad: Bühnen-Festspielhaus. To je velika zgrada od opeka, građena s jednostavnom faćadom. Ovom gradnjom hotio je Wagner da načini kazalište u kojem je gledalac prinuđđen da svu svoju pozornost obrstiti na pozornicu. Gledalište obuhvata do 1300 sjedala u parteru, koja se amfiteatralno dižu i dokončavaju kneževskom ložom, koja zauzima cijelu pozadinu. Nad kneževskom ložom nalazi se jedna galerija za nekoliko stotina gledalaca. Na prostranim zidovima nema loža, te su isti ukrašeni stupovima u stilu renaissance. Cijelo gledalište izgleda jednostavno, impozantno.

Orkestar je postavljen tako duboko, da se ne vidi ni on, ni dirigent, te gledalac ima pred sobom ravnu pozornicu. Glasovi, koji dolaze iz dubine, čine divan dojam. Na pozornici nema saptanice. Zastor se u sredini odijeljuje i pada na strane. Čim koji čin započne (početak činova je na kazališnoj cedulji točno označen; međjućini traju ¼ – 1 sat) ugase se svjetiljke, tako da je samo na pozornici vidno. To je učinjeno, da se publika sahere. Dekoracije, djelo slikara Pavla pl. Jankovskoga, su divne, te se u scenićkom pogledu pruža gledaocu sve, što oko željeti može. Isto, str. 9–10.

¹⁵ Parsifal je najvećičanstvenije zamišljena opera na svijetu, kojoj izvedba nije svagdje ravna zamišljaju. Ali zadnji čin je labudji pjev velikog meštra – podiže se gotovo do neslućene umjetničke visine. On je najveće, što je glazbena umjetnost stvorila. Parsifal je apoteoza kršćanstva. Parsifal je slika spasiiteljeva, pa kad on stoji u jednostavnom hijelom rihu, s valovito plavom kosom, nježnom bradom, lice puno veličanstva, dobrote, a pokajnica, nesretna sluškinja čarobnika, Kundry, svojim suzama kvasi i svojim kosama briše noge Parsifala, tada, tada sam vidio mnoge odrasle, ozbiljne muževe gdje plaću. Isto, str. 10–11.

¹⁶ Isto, str. 11.

Miletić je 11. veljače 1894. službeno imenovan intendantom i zatim je odmah krenuo na put. Na početku *Hrvatskoga glumišta* jasno izražava namjeru:

*Uz to me je vukla želja u svijet, da prije nego li preuzmem upravu glumišta rod-noga svoga grada, pogledam i proučim još jednom sva veća europska glumišta, uko-liko ih nisam već poznao. Kako se je doskora imala otpočeti gradnja novog kaza-lišta u Zagrebu, htio sam proučiti i sve moderne tehničke stečevine i novosti pozorišne uredbe.*¹⁷

Tako u samom tekstu nema obavijesti o putovanju, stodnevno je europsko iz-bivanje uokvireno završnim rečenicama prethodnoga (II.), odnosno početnim slje-dećega poglavlja (IV.).¹⁸ Najzanimljiviji dio Miletićeva putovanja jesu leksikonske obavijesti, odnosno oni dijelovi koje bismo mogli odrediti kao *europska kazališna svakodnevica i hrvatski motivi*.¹⁹ Usporedba s domaćim prilikama ključ je Mile-tićeva leksikonskoga postupka. Međutim, usporedbe dolaze uglavnom sa stajališta memoarskoga subjekta. Prožimaju se zapravo dvije obavijesne strukture: europsko kazališno putničko iskustvo i njegova primjena u domaćoj sredini. Oduševljenje i ushit mogli bismo pripisati putniku, dok bi memoarski subjekt izgledao nešto druk-čije. Naime, vjerojatno zbog nepodudaranja zamišljenoga i ostvarenog proizlaze zanimljive značajke pripovjedača uspomena: nezadovoljstvo koje mjestimice prela-zi u ogorčenje, uporaba ironije kao oblika napada i obrane. Iako su te dvije uloge semantički drukčije rasporedene, domoljublje ili briga za hrvatsku kulturu, među-tim, sveprisutna je značajka, odnosno ono što nedvojbeno dijele i putnik i memoar-ski subjekt. Ako bismo putopisni subjekt iz *Wagnerova kazališta u Bayreuthu* mogli usporediti s romantičarskim putopiscem, Miletićev bi se memoarski putnik mogao prema nekim značajkama komparirati s onim pomalo domoljubno-ogorčenim sub-jektom što ga tih godina u svojim putopisima uspostavlja Matoš. I Miletić i Matoš, naime, na zanimljiv način upućuju na hrvatske mentalne stavove oko 1900.

Najočividnije mjesto legitimacije takva Miletićeva subjekta jesu leksikonske sastavice putopisnoga teksta. Kako, dakle, to čini Miletić ili, drugim riječima, što bi se iz njegova leksikona moglo iskoristiti kao prilog istraživanju europskoga kontek-sta hrvatskoga kazališta. U svakom europskom kazalištu koje je posjetio Miletić bi-

¹⁷ *Hrvatsko glumište*. Str. 37.

¹⁸ Odlazak: *Potlovicem veljače 1894. uputih se međutim na dulji put koji me je u kazališnim poslovima najprije vodio do austrijskih gradova Ljubljane, Graca, Beča, Praga i Lavova, pak zatim kroz sva važnija kazališna središta njemačkoga carstva do Bruselja, Pariza i kroz Italiju od Genove i Milana sve do Palerma*. Isto, str. 39.

Povratak: *Koncem svibnja vratih se napokon u Zagreb. Na kolodvoru dočekaše me članovi uprave, redatelji i umjerenici-prvaci. Znak da sam već bio službena ličnost. Kod izlaska iz vlaka prišapne mi kaza-lišni tajnik u uho: Gori na sve strane – krize prijete. Doskora se mogoh i sam o tome uvjeriti: Prodoše li-jepi dani od Aranjueza*. Isto, str. 71.

¹⁹ Primjerice epizoda prilikom susreta s Julesom Claretieom, administratorom Théâtre-Françai-sa: *Kad sam mu u svojem govoru često spomenuo riječi Théâtre national d'Agram i la ville d'Agram – on me prekine s usklikom – Ah Agram sur mer? N'est-ce-pas? – Našto moradoh naravno u svojoj čednosti odvratiti: Pas encore*. Isto, str. 63.

I u Bayreuthu Miletić primjećuje: *U 8 sati u večer došli smo u Bayreuth. Na kolodvoru dočekaše nas s austrijskom himnom i ulomcima iz Wagnerovih opera. Pozdrav bio je vrlo srdačan. Bayreuth imade već očito hrvatski biljeg. Pivo je izvrsno, ljudi dobroćudni. Wagnerovo kazalište u Bayreuthu*. Str. 9. Nazna-ka hrvatskoga motiva povezana je s kratkom leksikonskom bilješkom, odnosno korisnom informacijom potencijalnim putnicima o nekim aspektima bayreuthskoga svakodnevnog života.

ra jednu ili dvije vrijednosti i potom ih uspoređuje sa stanjem u matičnoj sredini. U Beču je to izgovor,²⁰ u Pragu publika,²¹ u Münchenu rotirajuća pozornica²², u Parizu scenografija, kostimografija, rad na predstavi i izgovor²³, u Italiji nadarenost i glumačka tehnika.²⁴

Očevidno se uz mali leksikon europskoga glumišta s kraja 19. stoljeća, ocrtava stanje u kojemu se, prema Miletićevim prosudbama, nalazi hrvatska kazališna umjetnost. Mogu se, također, prepoznati i idealne smjernice njegove kazališne poetike: govoriti i koristiti tehnološka dostignuća kao Nijemci, od Čeha preuzeti model odnosa prema nacionalnom kazalištu, Francuzi su neprijeporan uzor u scenografiji, kostimografiji, načinu pripremanja predstave i glumačkoj rafiniranosti, a Talijani su pak primjer prave glumačke tehnike. U tom je kontekstu Miletićeva priča, neovisno o tome što na svome putu zbog različitih razloga (institucionalna pozicija, ukus) kazališno *nije vidio*, tek jedna od onih koje pokazuju što znači putovati iz Hrvatske u svijet i doputovati sa svijetom u Hrvatsku.

²⁰ Glavna je mana u naših glumaca gutanje pojedinih riječi, što imade povod u krivom služenju disala i organa. Oni gutaju od svake riječi zadnju slovku, od svake izreke zadnju riječ, a od svake periode zadnju izreku. Dakle u neku ruku kao Kvonox koji jede vlistitu djecu. – A kako bi bilo da se držak štapa okrene, pak da i općinstvo plaćajući od svakih 20 filira 2 u džepu pribži. Hrvatsko glumište. Bilj. na str. 42.

²¹ Pohadati glumište tamo je patriotska dužnost, a kod nas? Isto, str. 43.

²² Kad sam 1894. bio u Monakovu, ova je osnova bila još u embriju, te sam stupio s izumiocem gospodinom Lautenschlägerom u pregovore, koji bi bili omogućili da se ta uredba još prije nego li stupi u Monakovu u život, pokusa radi uvede u novom zagrebačkom glumištu, što bi nedvojbeno bio za nas neki specijalitet, a diferencija bila bi tek za nekoliko hiljada veća od čitave građevne svote. U tu svrhu poslao je gospodin Lautenschläger i svojega sina u Zagreb. Ja sam učinio sve i sva da tu ideju ostvarim, ali kraj uprav fatalnog prezira svakog stručnog prijedloga od strane gospode koja vodiše gradnju, nije mi to nikako pošlo za rukom. Kasnije sam kod gradnje novog kazališta, koje je dva puta više stajalo nego što je vrijedno, doživio i drugih fujaska... Isto, str. 49.

²³ Nevjerojatno je upravo što se je u tom pogledu prije kod nas u Zagrebu griješilo i što se još griješi. Tu naši saloni... bili su obično prvi monstrumi neukusnosti. Bili su to ogromni magazini ili s izgledom u cvjetnjak... ili bar u još tri velika salona. Dva ogromna pozlaćena svjetionika stajala bi u svakoj sobi. Jednom domišljatom redatelju nije ni to bilo dovoljno, već ih je dao oviti zelenim guirlandama u koje je stavio električne žarulje, a sve to u malenom salonu, u kojem se je imao odigrati najintimniji prizor čitave drame. Taj dobričina pomišljao je pariške salone valjda kao naš Maksimir za vrijeme pučkih svečanosti. /.../

Rukavice! – ta one su u Parizu nužna sastavina toilette. Isto tako i cilindar (tzv. chapeau du soir), koji pariški glumac drži ležerno u ruci, a našem zadaje stotinu neprilika dok ga konačno ne turi pod fotelj. Isto, str. 60.

Pariški glumac ne treba ni da uči svojih uloga, jer mu za to preostaje obilje pokusa, kojih imade bar 40 za svaki komad. Ti pokusi drže se obično od 1–5 ili pola 1–polu 6 sati popodne. Najljepše je doba za rad iza dejeuner, a glumci dolaze ispravani na posao, dočim se kod nas obično počimlju u jutro u pola 10–10 pokusi koji traju do pola 2–2 sata, te dolaze članovi i neispuvani na pokus i odlaze gladom ubiti kući. Ja sam stoga, koliko sam mogao, osobito na operne dane, gledao obdržavati pokuse poslije podne od 2–pola 6. Isto, str. 61.

²⁴ Tuj glumi sve, oči, usta, lice, svaku žilica, svaki prst. Oni otkriše za glumačku umjetnost gotovo važnost ljudskih ruku, te vječne zapreke sviju diletantskih predstavljča. Prije njih naši bi glumci imali samo tri kretne rukama: ili su ih prekrstili preko prsiju (značilo bi prijezir ili dostojanstvo), ili su ih stavili na leđa (u znak zamišljenosti), ili su ih turili u džep (u znak lakoumija), a tu se je kretnja držala već realizmom! /.../

Traži li se negdje uzor našim domaćim umjetnicima, držim, naći će se najbolje ovdje. – Kao što se je nekoć i naša stara književnost dubrovačka porodila iz svjetla talijanske renaissance, tako držim da bi se i naša moderna glumišna umjetnost mogla ogrijati na plamenu ovih prvih glumačkih genija. Isto, str. 68.

Andrea Meyer-Fraatz

AMAZONSKA BORBA SPOLOVA: MILAN BEGOVIĆ I HEINRICH VON KLEIST

Teško bi bilo naći dramatičare koji se u tolikoj mjeri razlikuju kao što su Milan Begović i Heinrich von Kleist. Dok su Begovići komadi odgovarali ukusu svoga vremena, koncipirani za potrebe pozornice i zato imali uspjeh kod publike, Kleist je pisao za budućnost. Njegove su drame bile nerazumljive suvremenicima, nisu se osvrtnale na navike suvremenoga kazališta i zato ili nisu bile uopće igrane ili su propale, kao što je pokazala Goetheova inscenacija *Razbijenoga vrča* u Weimaru 1808. godine. Begovići komadi tendiraju lakoći, Kleistove su drame štoviše teške, nabijene višeznačnostima. Usprkos svim razlikama postoji ipak jedna veza između dvojice dramatičara: 1923. Milan Begović prevodio je Kleistovu tragediju *Penthesilea*.¹

U to doba, Kleist kao dramatičar bijaše poznat hrvatskoj publici prije svega kao autor romantičkoga viteškoga igrokaza *Katica od Heilbronna* na njemačkom (na primjer i u Osijeku) i klasične komedije *Razbijeni vrč* na njemačkom i na hrvatskom jeziku.² Inscenacija *Razbijenoga vrča* Dragutina Freudenreicha 1913. bila je

¹ Rukopis se nalazi u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta HAZU (signatura HNK 1966) i datiran je 1923. – Osim Kleista, Begović je prevodio mnogobrojne pisce iz raznih jezika, na primjer s njemačkoga Schillera, Goethea, Grillparzera, Hofmannsthal, Wedekinda, Bahra, Zweiga; s engleskoga Wildea i Maughama; s francuskoga Paillerona; s talijanskoga Goldonija, D'Annunzia, Pirandella i dr. (usp. B. Hećimović: *Begović Milan*, u: *Hrvatski Biografski Leksikon*, 1 (A–Bi), Zagreb 1983., str. 592–597, ovdje: 594).

² Igrokaz *Das Kästchen von Heilbronn* bio je pokazan 1826. godine (usp. B. Breyer: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840, mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires*, Zagreb 1938, str. 109) te 1841. i 1856. godine (usp. N. Batušić: *Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860.*, Zagreb 1968., str. 549) u Zagrebu, a na kraju 19. stoljeća u Osijeku (usp. F. Ž. Miler, *Našim slikamu*, in: »Pobratim« 12 (1912.) 5, str. 72–74. *Der zerbrochene Krug* bio je insceniran 1902. godine (usp. kritiku C. Lucerne u »Agrarer Zeitung« 77/1902./ 6, str. 1–4).

uspješna; o tome svjedoče kritike mnogobrojnih zagrebačkih novina.³ Inače, u početku 20. stoljeća Kleist još nije igrao veliku ulogu u hrvatskom literarnom životu, i nitko se nije brinuo za to što je Kleist moderan pisac prije vremena, jer ni oni komadi koji su igrani, niti inscenacije njegovu modernost nisu pokazale.⁴ *Penthesilea* je ipak ona Kleistova drama koja najočiglednije pokazuje nesuvremenost svoga autora, koji nije bio klasik niti romantičar. U njoj se fokusiraju crte njegove poetike, koje su izazvale zaprepaštenje ne samo u devetnaestom stoljeću.⁵ Podsjećamo ukratko na centralni sukob drame: Amazonska kraljica sudjeluje u Trojanskom ratu, da bi zajedno sa ženama-suborcima osvojila muževe radi opstanka svoga plemena. Nasuprot zakonima Amazonki ona se zaljubljuje u Ahila, koji također želi odvesti Penthesileju k sebi. – Izrugujući se klasičnom idealu vječno ženstvenoga, Kleist dopušta protagonistkinji svoga komada da izivi afekte u borbi spolova. Pri tome se ne boji, omalovažavajući ideal humanosti, okrutnih motiva, koji dosežu vrhunac kada Penthesilea zubima razdere svoga ljubljenoga. Oživljujući na taj način arhaičnu, dionizijsku antiku, Kleist postaje na pozadini antičkoga ideala njemačke klasike paradoksalno avangardistom njemačke dramatike.⁶

Modernost *Penthesileje* otkrili su prije svega ekspresionisti. Emfatična sintaksa, emfatična metaforika i last not least tema borbe spolova, što je zaprepastilo Kleistove suvremenike, 100 godina nakon njegove smrti izazvalo je oduševljenje kod njemačke književne avangarde.⁷ *Eine beliebige Wortfolge wiegt unseren gesamten Expressionismus auf* (bilo koji red riječi važi kao čitav naš ekspresionizam), piše se o Kleistu u časopisu »Die Weltbühne« 1923.,⁸ znači upravo godine Begovićeva prijeloda.

Osim pojačane emfaze, modernost *Penthesileje* izražava se prije svega na tri razine: Prvo, u tekstu se nalaze mnoge dvoznačnosti, zbog kojih nije moguće razlikovati istinu od laži, dobro od zla, privid od zbilje. Drugo, zbog toga i zbog nad-

³ Prijevod se nalazi u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta HAZU (signatura NKZ 1714): *Razbijeni vrč*. Komedijska u jednom činu. Spjevao H. v. Kleist. Po Schneiderovom prijevodu ispravili D. Ogrizović i Bach. Prijevod se temelji na adaptaciji za prizor C. F. Wittmanna. O inscenaciji Freudenreicha pisali su B. Gavella u »Agramer Tagblatt« (1913.) 269. str. 8, i nekoliko anonimnih recenzenata u »Narodnim novinama«, 22. 11. 1913., u »Horvatu«, 22. 11. 1913., u »Malim novinama«, 23. 11. 1913., u »Nedjeljnim Novostima«, 23. 11. 1913. i u »Hrvatskom pokretu« 9 (1913.) 270, str. 4.

⁴ Nešto veću ulogu Kleist je igrao ne kao dramatičar, nego kao pripovijedač tek tridesetih godina kod Krleže u *sukobu na književnoj lijevnici* (usp. A. Flaker: *Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti*, u: A. Flaker i K. Pranjić (ur.): *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb 1978., str. 499–524, ovdje: str. 513–515, te A. Meyer-Fraatz: *Dvostruka dehijerarhizacija: Krležin roman Na rubu pameti kao kontrafaktura Kleistove novele Michael Kohlihaas*, u: A. Flaker i M. Medarić, Zagreb 1997., str. 149–160 (Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća).

⁵ Receptija *Penthesileje* od početka do 20. stoljeća opisuje P. Goldammer: *Heinrich von Kleists Penthesilea. Kritik der Rezeptionsgeschichte als Beitrag zur Interpretation*, u: *Impulse*. F. 1 (1978.), str. 200–231.

⁶ Usp. W. Frick: *Ein echter Vorsefchter für die Nachwelt. Kleists agonale Modernität im Spiegel der Antike*, u: *Kleist-Jahrbuch 1995*, str. 44–96.

⁷ *Penthesilejom* su se oduševili na primjer Dethlev von Liliencron, Frank Wedekind, Alfred Döblin, Arnold Zweig, Alfred Polgar, Gottfried Benn (usp. H. Sembdner: *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, München, Wien 1996., poz. 611, 623a, b, 625, 626, 628a, b, i P. Goldammer (ur.), *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*, Berlin, Weimar 1976., str. 143–148).

⁸ S. Jacobsohn: *Penthesilea* (početak kritike u časopisu »Die Weltbühne« 15. 2. 1923., citiran prema *Schriftsteller über Kleist*, op. cit. str. 476.

moćne perspektivizacije radnje glasničkim izvještajima i osmatračkim opisima ocr-tana je ambivalentna slika junakinje, koju se ne može jednoznačno ocijeniti. Treće, iz toga se može iščitati gubitak sigurne slike o svijetu.⁹ Tek više nego sto godina po-slije njezine pojave, na stogodišnjicu Kleistove smrti, ta je drama postala us-pješnom na njemačkim scenama.¹⁰ I Milan Begović je kao dramaturg hamburškog kazališta Deutsches Schauspielhaus postavio *Penthesileju* na program. Kao i u Ber-linu i u drugim gradovima, premijera u Hamburgu odigrana je 21. studenoga 1911., na dan Kleistove smrti.¹¹

Dakle, Begović je morao biti svjestan modernosti *Penthesileje*, koja je osim to-ga tematski bila bliska njegovoj vlastitoj dramatici, čija je jedina tema upravo tema ljubavi i borba spolova. Nameće se pitanje kako je Begović postupao u prijevodu Kleistove drame. Je li uspio izraziti specifičnu modernost toga teksta s početka 19. stoljeća?

Prijevod cjelokupni reproducira gotovo Kleistov original, nastojeći naći pri to-me i adekvatan metar, deseterac kao bijeli stih, koji tendira peterostopnom jambu. Uspokos tim formalnim sukladnostima, pojavljuju se znatna odstupanja od origina-la koja modificiraju misaonu strukturu dramskog teksta. Nekoliko primjera poka-zat će, kako sitni semantički pomaci izazivaju druge, od originala različite konota-cije:

S jedne strane se gubi ekspresivnost, a time ludilo junakinje. Na primjer umje-sto *umstarrt von Speißen* (256)¹² /obuljen kopljima/ može se čitati manje ekspresi-van izraz *okružen kopalja* (str. 15).¹³ *Eingeschmelzt* (1155) /rastopljen/ zvuči radikal-nije nego *pretvorio* (str. 52), *zu Tod gekitzelt* (1951) /poškakljano do smrti/ bezumni-je nego *poklano* (str. 83). *Blindwütende Hyäne* (331) /slijepo-bijesna hijena/ opasni-je je nego *divlja hijena* (str. 19), a *u borbi zanos* (str. 41) nije isto što i *des Kampfes Inbrunst* (851) /strastvenost borbe/. Manje erotičan je na primjer stih *i puna bojne želje hrli k njemu* (str. 48) umjesto *Voll Kampflust ihm entgegenantzt* (1058) *puna bojne želje pleše mu u susret* kod Kleista. – S druge strane se također gubi Penthesi-lejina trijeznost: Kada ona govori o *poslu ljubavi* (*Geschäft der Lieb*, 952) kod Be-govića se čita samo *ljubav* (str. 44), a o prebrojavanju Begovićeve *Penthesilea* uopće ne smije govoriti: Jedini stihovi, koje prijevod ispušta, oni su u kojima Pen-thesilea priča o povijesti svoga plemena, spominjući godišnja prebrojavanja stanov-ništva Amazonske države (2026 i 2033 odnosno str. 86). Zato Begović *dopunjava* crte protagonistkinje kojih u originalu nema, na primjer kada iz *trijezne svrhe* /*nüchternen Zweck*, 1317/ postaje *sveti cilj* (str. 58), od glagola *erstrebte sie* (1287) /*željela je*/ postaje *bješe čežnja* (str. 57) ili pak od prostoga cjelova (2043) postaje *to-*

⁹ Usp. A. Meyer-Fraatz: *Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezep-tion eines Unzeitgemäßen in Rußland, Polen und Kroatien*, neobjavljena habilitacijska radnja, Göttingen 1997, str. 5–15.

¹⁰ Usp. P. Goldammer: *Heinrich von Kleists Penthesilea*, loc. cit.

¹¹ Usp. E. Koehne: *Ein Vierteljahrhundert Deutsches Schauspielhaus in Hamburg*, Hamburg 1925., poz. 103.

¹² Analiza originala temelji se na izdanju Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, ur. H. Sembler, München 1977., t. 1, str. 321–428. Brojevi kod citata odnose se na broj stiha.

¹³ Analiza prijevoda temelji se na rukopisu (op. cit.). Brojevi kod citata odnose se na stranicu ru-kopisa.

pili cjelov (str. 86). Ahil govori o Penthesileji ne samo *sie liebt mich* (2457) /ona me voli/, nego *svim žarom svoga srca ljubi me* (str. 106).

Osim ekspresivne metaforike gubi se prije svega dvoznačnost i ambivalenčnost. Na primjer, tamo gdje se u Kleistovu tekstu ne može razlikovati istinu od laži, u prijevodu se jednoznačno laže. Jedna karakteristična dvoznačnost nalazi se naprimjer u 13. prizoru. Kada se Ahil namjerava približiti Penthesileji, to nije moguće bez posredovanja njezine pouzdanice Prothoe. Ona kaže Ahilu neka se sakrije iza hrasta i

*Und eher nicht, beschwör ich dich, erscheine,
Als bis mein Wort dich ruft. Versprichst du mir? –
Es läßt sich ihre Seele nicht berechnen.
AHILLES. Es soll geschehn. (1533–1537)
/ne ranije, ja te preklinjem, javi se,
Sve dok te moja riječ pozove. Obećaš li mi?
Ne može se proračunati njezina duša.
AHIL. Neka bude./*

Ahilove riječi mogu se razumijeti i kao odgovor na Prothoejinu molbu, da se ne bi javio prije nego ona pozove, i kao protivljenje Prothoejinim riječima, da se Penthesilejina duša ne može proračunati. Ta se dvoznačnost gubi u Begovićevu prijevodu:

*/.../ Nemoj, ja te preklinjem,
pokazati se prije neg te zovem.
Obećaj mi? Tko mogao bi znat
U njenoj duši šta se događa?
AHIL. Neka bude! (str. 69)*

Budući da se Ahilova replika ne može više odnositi na posljednje Prothoejine riječi, njegov odgovor kao da lebdi u zraku. Čak kad bi se odnosio na Prothoejinu molbu, bitna funkcija te replike kao proizvoda nerazdvojnosti istine od laži, iskrenosti od neiskrenosti nestaje.

Kako prijevod mijenja jezičnu specifičnost originala, najjasnije se pokazuje u centralnoj replici drame, koja upozorava na to da nije moguće razlikovati ne samo istinu od laži nego i riječ od čina, označeno od označitelja: označitelj se osamostaljuje. Penthesilejine riječi

*So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andre greifen. (2981–2983)
/To onda bješe zabuna. Cjelovi, ugrizi
To se slaže, a tko baš od srca voli
Može uzeti jedno za drugo./*

tvrdi da se borba između Amazonki i Grka zbiva last not least na *bojištu jezika*,¹⁴ pri tome čin i riječ postaju identični, sličnost označitelja tumači postupak dramsko-

¹⁴ Usp. R. Reuß: *Im Geklüfft. Zur Sprache von Kleists Penthesilea*. U: »Brandenburger Kleist-Blätter« 6 (1993.), str. 3–24, ovdje str. 20.

ga lika. Begovićev se prijevod dosljedno, jer dakako zbog razlike jezične strukture ne može reproducirati višeznačnost riječi, koncentrira sasvim na stranu označenog jezičnoga znaka:

*To onda bješe jedna omaška,
Jer cjelovi i ugriz to je slično
A žarka ljubav prevari se lako
i zna zamijenit jedno za drugo. (str. 122)*

Dakle, kod Begovića samo je jedan čin sličan drugomu činu. Penthesilea nije pobrkala riječ i čin, nego samo dva čina. S gubitkom jezične dimenzije dramskog konflikta gubi se i specifična modernost *Penthesileje*: U prijevodu ne nestaje samo Kleistova ekspresivna metaforika, nego i tipična dvoznačnost jezika, i ambivalentnost lika kraljice Amazonki. U originalu ona oscilira između pretjerane emocionalnosti i trijeznosti, u prijevodu postaje jednodimenzionalna. Njezina emocionalnost pojačana je u smislu trivijalnog romantizma. Na taj način centralna se mjesta konstituiranja smisla aktualiziraju suprotno originalu i ograničavaju dramu u kojoj se isprepleće više problema, prije svega problem spoznaje s problemom povjerenja ali i pitanje pravde i nepravde i lojalnosti prema državi i prema samoj sebi, na jednu jedinu temu – borbu spolova.

Ipak, bez nove ocjene Kleistova stvaranja u njemačkoj moderni ne bi bio moguć Begovićev prijevod (bez obzira na to što Žeželj tvrdi da je on pisan prema narudžbi tadašnjeg direktora Hrvatskoga narodnog kazališta, Bacha¹⁵). Čini se da je s jedne strane Begović pokušao prevoditi za hrvatsku scenu dramu koja je u Njemačkoj upravo u ekspresionističkoj recepciji bila uspješna. S druge strane nije uspio reproducirati specifičnu modernost te drame. Valjda se odustajanje od uprizorenja *Penthesileje* u Hrvatskoj može tumačiti nemogućnošću prijevoda da izrazi njezinu modernost. Pokazujući crte trivijalnog romantizma, ovaj prijevod više podsjeća na Demetrovu *Teutu*¹⁶ nego na tadašnju aktualnu dramatiku na primjer Krležę ili samoga prevoditelja. Možda i nakon neuspjeha Racinove *Phédre*, koja je igrana 1920.–1921. samo četiri puta¹⁷ i koja je u mnogome slična *Penthesileji*, kazališna se direkcija bojala novoga neuspjeha. Osim toga, izjave o Kleistu u hrvatskim časopisima prvih desetljeća 20. stoljeća pokazuju jasno da njegove drame, osim *Razbijenoga vrča*, nisu odgovarale ukusu ne samo tadašnje hrvatske publike. Još 1941. Ivo Hergešić prilikom uprizorenja *Razbijenoga vrča* Tita Strozziija piše o Kleistu da je on *demonški pjesnik Penthesileje, koji ponire u dubine naše svijesti, gdje se psihologija susreće s okultizmom*.¹⁸ Bez sumnje kritičar negativno ocjenjuje upravo tu dramu.

Iako Begović nije uspio izraziti specifičnu modernost *Penthesileje* u svom prijevodu, čini se da se može primijetiti nekoliko tragova u njegovom vlastitom dram-

¹⁵ Usp. M. Žeželj: *Pijanac života. Životopis Milana Begovića*, Zagreb 1980., str. 181.

¹⁶ N. Batušić čak pretpostavlja utjecaj Kleistove *Penthesileje* na *Teutu* (usp. N. Batušić: *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Zagreb 1976., str. 33; ponovno u članku istog autora *Pjesnik i dramatik Dimitrije Demeter*, u: »Forum« (1997.) 1–2, str. 188–207, ovdje str. 193).

¹⁷ Usp. *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840.–1860.–1980.* Knjiga prva. Priredio i uredio B. Hećimović. Zagreb, 1990., str. 125.

¹⁸ I. Hergešić: *Hrvatsko Narodno Kazalište. Heinrich von Kleist: Razbijeni vrč. Komedija u jednom činu*, u: »Obzor« 81 (1941.) 76, str. 4. *Razbijeni vrč* za ovu predstavu prevodila je Božena Begović (usp. rukopis u Odsjcku za povijest hrvatskog kazališta HAZU, signatura Kom. 66).

skom stvaralaštvu. Na početku smo upozorili na bitnu različitost Begovićeve i Kleistove dramatičke. Dok Kleist u svojim dramama postavlja filozofske probleme, eksperimentira jezikom do osamostaljenja označitelja i na taj način zaoštrava dvoznačnost jezika i ambivalentnost kako dramskih likova tako i radnje, Begovićeve je dramska poetika jednostavnija; ona se zasniva prije svega na radnji i na dramskim likovima. Ipak, u njegovoj drami *Bez trećega*¹⁹ lik Gige Barićeve u nekoliko detalja podsjeća na Penthesileju. Bez obzira na jezičnu osnovu ambivalentnosti Kleistove protagonistkinje, Begovićeve junakinja pokazuje neke tematske paralele s Kleistovim dramskim likom: Kao i amazonska kraljica, Giga Barićeva je okarakterizirana ambivalentnošću – Penthesileja se koleba između zakona vlastite države i svoje ljubavi prema Ahilu, Giga – između lojalnosti prema mužu i prema samoj sebi. Pitanje povjerenja i nepovjerenja, istine i laži, uzimanja za ozbiljno drugoga u obje drame igra bitnu ulogu, kod Kleista ne samo u vezi s konfliktom između Penthesileje i Ahila, nego i u filozofskoj dimenziji, kod Begovića štoviše u smislu ljubomore. Upravo u pitanju povjerenja i nepovjerenja Giga Barićeva postupa kao i Kleistova junakinja. Kod Gige se ne da prepoznati ima li njezin muž razloge za ljubomoru. Budući da nije povjerovao njezinim riječima, već samo pismu njezina mrtvog oca, ona, jer je muž nije shvatio ozbiljno, slično Penthesileji u odnosu prema Ahilu, sumnja u njegovu ljubav prema njoj.²⁰ Zato se ona u trećem činu suprotstavlja njegovu porivu. Kada je pokuša silovati, ona ga ustrijeli. Penthesileja poziva Ahila, koji ju je obmanuo, jer joj dao povjerovati da je njezin zarobljenik, a u zbilji je obrnuto, na dvoboj, kako bi ga osvojila zbiljski. Kada je primijetila da je nije shvatio ozbiljno, ubije ga u bijesu; tek kada je shvatila što je učinila, ubija i sebe. – Suverenost žena u romanu *Giga Barićeva* jedinstvena je u Begovićeveu dramskom stvaralaštvu. Takva junakinja koja se slično Amazonki služi muškarcima, znači koristi ih, igra se njima itd., može se primijetiti kod Begovića tek nakon prijevoda *Penthesileje*. U drugim dramama, s izuzetkom nekoliko komedija, protagonistkinje uvijek gube u borbi spolova.²¹ U usporedbi s Penthesilejom, Giga Barićeva čak nadmašuje

¹⁹ M. Begović: *Bez trećega*. u: M. Begović, *Pjesme. Drame. Kritike i prikazi*. I, ur. B. Hećimović, Zagreb 1964 (Pet stoljeća hrvatske književnosti), str. 233–287.

²⁰ Zanimljivo je da Giga Barićeva u posljednjem razgovoru sa suprugom čak sama izgovara dvojbene riječi o samoj sebi: *Hoćeš da rečeš, do tijela tvoje žene. Glavno je, da ti je ono sačuvano. Što se s njom inače događalo, to je za te irrelevantno. Sljep si, kao da u zemlji živiš, a ne na njoj, gdje je svijetlost. Jer da vidiš, ne bi se oslanjao na jedno krhko svjedočanstvo, što ti je ostavio jedan lakovjerni otac, koji je isto tako mogao biti prevaren kano i ti. [...] Za preciznost svoje džepne ure mogao ti je dati najveće garancije, ali kako u meni kucaju sekunde moje krvi, nitko na svijetu ne može da vidi i zna. Uostalom, ti si sam malo prije pitao, koliko je vremena, što je umro moj otac. Tako si osjetio, da u tom razmaku vremena postoje kojekakve mogućnosti, da si to dvaput pitao. Dakle, što veliš za te dvije godine, za koje nemaš pismenih informacija ni svjedodžbi ponašanja?* (str. 283–284). Na taj način s jedne strane Giga demonstrira apsurdnost Markova ponašanja, s druge strane se izražava slično kao kod Kleista problem spoznaje i nemogućnost razlikovanja istine od laži barem na određenoj točki radnje. Na svršetku je ipak ta nemogućnost razlikovati istinu od laži povučena, jer Giga sama priznaje kako se ponašala pred povratkom muža.

²¹ Na primjer u komediji *Cvjetna cesta* (usp. M. Begović, *Drame*, prir. B. Senker, Zagreb 1996., str. 73–91; u dramama *Božji čovjek*, ibid. str. 92–161; *Pustolov pred vratima*, ibid. str. 162–255. I suvremeni kritik J. Bogner je primijetio da kod Begovića [...] *erotika se izživljava u različitim oblicima, svijesno i podsvijesno, ali uvijek elementarno i tragički [...] Žena je odule i nosilac tragike, jer erotska izživljavanja nose u sebi fatum i tragediju.* (J. Bogner: *Teatar Milana Begovića*, u: »Hrvatska Revija« 8 (1935.) 4, str. 197–202, ovdje: str. 198).

Kleistovu junakinju, jer za razliku od nje ona preživi na kraju drame. Dakle, nije isključeno da je upravo prijevod *Penihesileje* omogućio novi ženski lik u Begovićevu dramskom i proznom stvaralaštvu.²² Međutim, paralele su samo tematske naravi; da li su pak one zaista posljedica prijevoda Kleistove drame, o tome se može samo nagađati.

²² U romanu *Gigino amazonstvo* odnosi se na svih *sedam prosaca*. Ona želi izabrati muža, a ne sama biti izabrana. Štoviše, ne želi uzeti bilo kojeg muža i obrnuto, ne želi se dati bilo kojemu: *Ja bih se radije ubila, nego da budem nečija, čija ne ću da budem. A ubila bih i svakog onoga, tko bi me htio uzeti na silu* (M. Begović: *Giga Baričeva*. Prva knjiga. *Sedam prosaca*, Zagreb 1996., str. 40). Time je već ukazano na svršetak romana, na kojem ona stvarno ubija muža. Gigina samostalnost prema *proscima* potvrđuje se u IV. pogl. treće knjige romana (Beethoven: *Sonata quasi una fantasia op. 27. No. 1*) u kojem konačno odlučuje da neće biti ničija od muškaraca koji su oko nje sabrani. – Osim Gige opisuju se dvije druge *amazonke*: gatalica Irina Aleksandrovna (usp. pogl. II) i jašuća teta sedmoga *proscu* Pero (usp. IV, 7, osobito, str. 269–272).

BEGOVIĆEV DRAMSKI LET IZNAD D'ANNUNZIJEVOG NADČOVJEKA

Begovićeva je *Myrrha* (1902.), kako sam drugdje obrazložila,¹ dramska *summa* piščeva poznavanja D'Annunzija, prvi ali ne i zadnji komad hrvatskog dramatičara koji se izravno oslanja na Slikotvorčevo djelo. Kao što je u kritici poznato, kad su posrijedi talijanski uzori, najbolji Begovićevi tekstovi za kazalište svjedoče o postepenome rastu naklonosti hrvatskog dramatičara prema Luigiju Pirandellu. Danuncijansko je razdoblje u Begovića kao trajan trag ostavilo navadu intertekstualnog slobodoumlja, zbog čega je pisac, doduše, dugo trpio prijekore kritike, ali čime je u novije doba i osigurao prosudbenu pozornost prema svojem iznimno samosvjesnome i dijaloški otvorenome djelu. Osim buduće stalne vjernosti vitalističko-erotskim temama, još će neke uspomene na D'Annunzija djelovati u Begovićevim jednočinkama idućih godina, prije svega dekadentistički ukus za scenske ambijente prenapučene umjetninama koje su nabijene »duhom« prošlosti, ali koje mladi dramatičar ne obrađuje s nekrofilskom patetikom *Mrtvoga grada*, a ni obuzet maničnim kolekcionarstvom kakvo je svojstveno njegovu uzoru koji pati od *potrebe za suvišnim*, nego se, npr. u jednočinskoj kaprisi *Menuet* i donekle u *Biskupovoj sinovici*, zabavlja izmišljajući načine da svoje dekorativne *statuete*, Watteauove i Fragonardove slike, porculanske figurice i karijatide personificira i funkcionalno upotrijebi – a tu je kompozicijsku sposobnost dramske pertinentizacije rekvizita (iako na žalost još ne i dramske osobe) nagovijestio Myrrhinom *Aruhninom predom* – u skercoznoj radnji s omiljenim ljubavnim zapletom.

Godine 1905, povodom velikoga Begovića scenskog uspjeha, u jednočinki *Venus victrix* Milan Ogrizović vidjet će *plod lektire talijanskih pisaca* (nav. prema Senker 1989.: 135) – vjerojatno misleći na Boccaccia, Bandella i Aretina (usp. Senker 1989.: 129) te na Machiavellijevu *Mandragolu* – kao i zamisli koja je Begovića nadahnula *nakon što je pročitao Maeterlinckovu Monnu Vannu*, što Begović *kanda*

¹ *Begovićev dramski prvijenac i D'Annunzio*, »Kolo« 3, str. 15–35. Zagreb, 1997.

ne taji, pače nam po nekih motivih daje i razumjeti.² Begović se zaista nema čega stidjeti: i sam D'Annunzio se u *Mrtvome gradu* poslužio Maeterlinckovom *La Princesse Maleine* (usp. Senardi 1995.: 33–40), a ne treba isključiti ni mogućnost da je Maeterlinck upoznao D'Annunzijeve roman *Djevice sa stijena* te s njim do neke mjere podijelio lik učnoga renesansnog kondotijera, o kojemu D'Annunzijeve suvremeni romaneskni protagonist pripovijeda kao o pretku koji mu je *zuvjetna slika* (1930.: 49) *smione pameti i volje za vladanjem* (52), *uzor duha odlučna da iz života izvuče sve što može* (52–3), *mladoga heroja u kojemu kao da se sublimirala iskonska vrlina ratničkoga roda* (57), a prema kojemu mora izgraditi svoj moralni habitus da bi se posvetio produžetku patricijske vrste. No i Maeterlinckov, i D'Annunzijeve, baš kao i Begovićeve kondotijer, mimo jednosmjernoga odnosno uzajamnog čitanja, književna su utjelovljenja mitskoga kondotijera koji potječe iz *estetističkog nazora na renesansu kroz prizmu kulture što se afirmirala krajem stoljeća* (Ricciardi 1970.: 188) zahvaljujući golemome europskom utjecaju Burkhardtove knjige *Kultura renesanse u Italiji*, gdje se procvat sinjorija i principata tumači snažnim individualizmom, vitalizmom i makjavelističkim amoralizmom natprosječno sposobnoga ratnika, koji se pretpostavlja tipu dekadentnog intelektualca.³

Begovićeve intertekstualno-kombinatorička metoda, dakle, i ovaj put ima na raspolaganju bogatu literaturu predložaka, među kojima istaknuto mjesto ipak još uvijek zauzima D'Annunzio. Naime, već sam naslov jednočinke, pa stoga i središnji motiv, ne priziva samo D'Annunzijeve epigrafe koji slave premoć erosa,⁴ nego doslovno preuzima geslo D'Annunzijeve članka *La parola di Farsaglia* koji je izišao kao uvodnik časopisa »Convito« u siječnju 1895., a *dragocjen je povijesni dokument koji potkrepljuje nastup estetističko-aktivističke ideologije* na talijansku političku scenu (Turchetta 1990.: 95). U tome napisu, ponesen samovoljnim antidemokratskim i antiplebejskim zanosom, Slikotvorac ustaje protiv prevlasti *barbarstva* ujedinjene Italije pa pisce, umjetnike i intelektualce poziva da, u ime bojničkih nagona rimske rase, krenu u borbu za koju, kao što napominje Turchetta, nije jasno od čega bi se sastojala osim od proročanske pjesničke riječi, ali bi se zato morala voditi pod jez-

² Osim vremena radnje *krajem XV stoljeća*, Ogrizović ima na umu motiv umnoga kondotijera koji prijateljuje s humanistima te se prema njima odnosi kao učenik prema učitelju, spomen Marsilija Ficina i njegova platonizma, čitanje Homera, motiv mramornoga antičkog *čudnovato lijepog torza božice* (Maeterlinck 1913.: 6) i simbolističkog ljubavno-cvjetnog vrta. Uz to, Begovićeve sporedni makjavelistički ratnik, Alberigov prijatelj, nosi pravo ime Maeterlinckovoga Prinziwallca, Giannello.

³ Usp. Ricciardi 1970.: 169 i dalje (Ricciardi se poziva na Lukacsev osvrt u *Povijesnom romanu* i na Gramscija); Salinari 1960.: 38; Gramsci 1975.: 1908–9. Prema Gramsciju, Burkhardtov je prikaz utjecao na Nietzscheove zamisli o nadčovjeku. – Maeterlinckov junak kondotijer je igrom sudbine i društvenih uloga u koje ne vjeruje (a o kakvima Nietzsche govori u *Vedroj znanosti*, usp. 1984.: 262), ali mrzi rat i *gladan je znanosti* (Maeterlinck 1913.: 8) jednako koliko i ljubavi, pa u njegovu slučaju ne samo da nema govora o opreci između ratnika i intelektualca, nego je *Monna Vanna* štoviše tekst koji otvoreno osporava (D'Annunzijeve?) antiintelektualistički herojsko-kondotijerski mit (sin Guido, koji je spreman umrijeti u boju, spočitava svojemu ocu, humanistu Marcu, da mu je *isprazno proučavanje knjiga* oslabilo hrabrost, 21; Marco pak smatra da su vrline koje se nazivaju *časću, vjernošću* samo *dječučka igra koja ne vrijedi jednoga spašenog ljudskog života*, 18). O *Venus victrix* u kontekstu Burkhardtov i Nietzscheom nadahnutog *renesansizma*, a u komparativističkoj sprezi sa Schnitzlerovom jednočinkom *Die Frau mit dem Dolche* te s Maeterlinckovom *Monnom Vannom*, v. Žmegač 1997.

⁴ Kao epigraf *Preludija* u *Intermezzu* stoji prevedeni navod iz Teokritovih *Idila*: *Ja sad Amora poznam: on je strahovit bog* (D'Annunzio 1975.: 42). Epigraf iz Sofoklove *Antigone* u *Mrtvome gradu* govori o nepobjedivosti Erosa/Amora/Ljubavi (1942.: 91–93).

grovitim geslom Cezarova povika u bici kod Farsala, *Venus victrix, s jasnom aluzijom na nužnost da pobijedi ljepota što je simbolično utjelovljuje božica ljubavi* (Turchetta, *ibid.*). Pošto ga je privukla intrigantna slika, Begoviću ne treba mnogo da ovaj zbrkani poklič spoji s ideološki *povlaštenom slikom kipa* (Ricciardi 1970.: 170) i oko njega izgradi dramsku situaciju u kojoj će istražiti sav ambigvitet D'Annunzijeve stava prema intelektualcima u svezi s estetskičko-vitalističkim nadčovječanskim mitom.

Nastupni roman D'Annunzijeve nadčovjeka, *Djevice od stijena*, naime, po Ricciardijevu mišljenju, promiče ahistorijski nasilnički, posjednički nacionalni mit aristokrata-borca protiv parlamentarističkog populizma, koji silovitost duguje sokovima svoje prvobitne, klasične krvi, jedine kadre da se opre građanskoj degradaciji rasne nadmoći, za koju je uvelike kriv *intelektualistički tip što ga označava kao anti-herojski i anti-nacionalan* (nav., 188). Međutim, istodobno je pjesniku-proroku po volji onaj intelektualac i umjetnik koji se podvrgne uzvišenom poslu opsluživanja lijepoga i žestokog heroja tako što će svojom programatski nepraktičnom Riječju (tj. umjetničkim djelom) *polemički posvjedočiti i objektivno osporiti sustav koji se temelji na tržišnim zakonima* (Ricciardi 1970.: 195). Zato D'Annunzijeve romaneskni junak, osluškujući nerazgovijetni zov svojega rasplodnog poslanja, u mašti konkretizira nedostižni lik slavnoga pretka Alessandra Cantelma, samovoljno pripisujući odlomke iz spisa Leonarda da Vincija, koji je Cantelma navodno portretirao između 1493. i '94. dojmovima što ih je na svestranoga umjetnika ostavio njegov *rjetkom otmjenošću i lijepom kosom obdareni učenik*, kakve je najviše volio i Sokrat (D'Annunzio 1930.: 52). Leonardo, jedan od proročkih otaca nacije, svoju književnu dostojanstvenost poprima ponajprije kao graditelj ratnih naprava, vojni arhitekt Cesara Borgie i autor konjaničkoga kipa Francesca Sforze (usp. *ibid.*, 52-3), pa onda i kao zadivljeni, u aktivističkom smislu podređeni učitelj mladoga kondotijera, koji je preranom pogibijom iznevjerio tobožnju *veliku nadu* svojega obožavatelja.

Na plodnome tlu Burckhardtove knjige i D'Annunzijeve provedbe mita, dakle, odlučio se Begović ispitati izdržljivost vrijednosnoga stožera Slikotvorčeve estetskičke ideologije – Ljepote – postvarujući je u Venerinu kipu koji *doživljava paradoksalnu pobjedu svojeg smisla nad vlastitim materijalnim postojanjem* (Hećimović 1976.: 313). U suprotstavljeni par muških likova, u kojima Senker vidi utjelovljenja za Begovića karakterističnog mitskog odnosa između Hefesta i Aresa (usp. 1987.: 189), hrvatski autor, naime, ulaže podjednako važna svojstva autoliterarizirane D'Annunzijeve osobe: kondotijer Alberigo, dakako, puca od zdravlja, erotske snage, ratobornosti i bokačovsko-makjavelističke prijetvornosti, ali i erudit Francesco od D'Annunzija preuzima kolekcionarski fetišizam prema starinskim kovanicama, kipovima i pergamentima, te osobito opsesiju Venerinim kipom, kroz koju *obožava mrtvu ljepotu* (Begović 1921.: 45), pa mu madonna Orsina s pravom prigovara da *ne razumije [vitalističku poruku] svojih grčkih pjesnika* (55). Iz *Djevice sa stijena* potječu mnoge zamisli za Begovićeve zaplet, pojedinosti i ugođaj: madonna Orsina pjesnikinja je i potencijalna kurtizana poput Cecilije Gallerani, milosnice Ludovica Mora koja se zaljubi u kondotijera Alessandra; cvociraju se dvorske svečanosti i plesovi gdje se družu, raspravljaju i recitiraju znanstvenici i pjesnici; Alberigu je Francesco učitelj, kao Alessandru Cantelmu Leonardo da Vinci, koji od svojega učenika na dar prima vrijedne latinske rukopise (D'Annunzio 1930.: 55), kakve

Francescu poklanja messer Salvuccio (Begović 1921.: 57); ozračje proljetnoga zalaška nad građskim kupolama i tornjevima Begovićeve Firence sličje milanskima u D'Annunzija; za razliku od Maeterlinckova Prinziavallea, i Begovićeve i D'Annunzijeve kondotijer čeznu za muževnim bojem; Begovićeve junaci zaokupljeni su štivom Homerove *Ilijade* – koja se, domišljatije negoli je Begović vještinu paralelizma s umetnutim klasičnim tekstom mogao naučiti iz *Mrtvoga grada*, s primarnom zgodom poklapa po Parisovoj otmici Helene i završnome požaru – jer i D'Annunzijeve Alessandro, pozivajući se na istovjetni sud antičkoga Aleksandra, Homerov spjev označava kao najvrednije blago (D'Annunzio 1930.: 56).

No jedna navodno mudra izreka neidentificiranoga iskazivača (vjerojatno interioriziranoga mitskog glasa nadmoćne latinske rase i podrijetla) koja odzvanja u ušima D'Annunzijevego romanesknog protagonistu, kondotijerova potomka, pozivajući ga da se ugleda na junačkoga pretka, u Begovića se ne prenosi na Alberiga, nego na pohlepnooga skupljača umjetnina i starina Francesco: *Ako posjeduješ lijepu stvar, sjeti se da svaki tuđ pogled presize u tvoj posjed. Užitek kontemplacije koji se podijeli ošteti se, i ti ga odbij. Da ne bi svoj pogled pomiješao s pogledom neznanca, neki čovjek nije ušao u javni muzej. Ako ti sada uistinu posjeduješ lijepu stvar, zaključaj je iza sedam vrata i prekrij je sa sedam velova* (D'Annunzio 1930.: 49–50), te nastoj objediniti najčistiju srž svojega duha i najdublju viziju svojega svijeta pretočiti [doslovno: reproducirati] u jedno jedino i vrhunsko umjetničko djelo (*ibid.*, 60). Iako se Begovićeve magister Francesco rado hvali svojim starinama u probranu humanističkom društvu, njegova groteskna crta upravo je nesposobnost da se odrekne predmeta, idolatrija prema antikvitetu i raritetu: *Sve meni služi!* (Begović 1921.: 59). Stoga završnim riječima, koje upućuje dragoj mramornoj Veneri, zapčcaćujući Pirovu pobjedu kolekcionarskog esteticizma (*Ali tebe mi ne će nitko odnijeti! [...] Ta sve je drugo prolazno – tek ti si vječno i jedino lijepa! Ti pobjediteljice!*, 1921.: 61), Francesco izgovara još jednu Leonardovu rečenicu što ju je D'Annunzio izabrao kao epigraf svojoj *Giocondi*: *Lijepa smrtna stvar prolazi, a umjetnička ne* (D'Annunzio 1942.: 231). Megalomanski apetit D'Annunzijevego Nadčovjeka da se dokopa svih vidova ljepote – umjetničkih predmeta i ženske ljubavi – kako bi ih reciklirao u apsolutnu Ljepotu svojega duhovno i rasno plodnoga Djela, u Begovića se trga na dvije proturječne i nesvodljive težnje dvojice protivnih Nadljudi. Obred Ljepote pretvorio se u komediju, izabranik se raspao na nepomirljivu dvojicu, a mistična uzvišenost samoreproduciranoga ja ruši se podrovana naoko nepretencioznom i nestašnom Begovićeveom duhovitošću.⁵

Nagovještaji antidanuncijevske parodije u *Myrri* i u *Venus victrix* razabiru se kao implicitna metatekstualna zadržka više negoli poetički i ideološki Begovićeve

⁵ Iako Begovićeveu jednočinku razmatra iz kuta njemačkog i francuskog, a ne talijanskog *renesansizma*, Žmegač upozorava na njezin modernistički otklon od žanrovske konvencije komediografskog filma (*Umjesto zadovoljstva, sklada i simetrije Begovićeve komad na kraju pruža prizor nereda, pogibelji, panike*, Žmegač 1997.: 170) te na njezinu bitnu *dvoznačnost i proturječje* (*ibid.*). Ako, dakle, u Begovića ne može biti govora o restauraciji renesansnog ideala (sklada umjetnosti i života kao uzajamnih slika), svjetonazor mu je u još izrazitijoj opreci spram suvremenih shematskih inačica estetizma-vitalizma koje ili teže ponovno uspostaviti renesansni mit o podudarnosti umjetnosti i života, ili vrijednosnu prednost daju jednome od dvoga, pa se Begovićeve smisao za paradoks, aporiju, nerazrješivo proturječje, prije može smatrati neomanirističkom crtom, koja hrvatskog pisca upisuje u razred refleksivnih modernista-ironičara što prethode egzistencijalističkoj problematici, a najavljuju i dominantnu semiotičko-poststrukturalističku temu raskoraka između riječi i stvari.

stav. No u grotesknoj jednočinki *Slatka opasnost* (1906.) vodviljske lakoće Begović uprizoruje zgodu u kojoj se nevoljko zatječe Robert Solarić, *literat, jedan od glavnih predstavnika* Moderne (Begović 1921.: 64), pa prema tome autorov rođak po struci i književnoj struji, i vjerojatno samoironični Begovićev osvrt na vlastitu zadivljenost D'Annunzijem. Solarić je, naime, genijalni autor dviju drama – a krasi ih *duboka psihologija, fina simbolika* (*ibid.*, 67) – od kojih prva nosi aluzivan danuncijanski naslov, *Krvavi ljiljani* (prema naslovu nikada nastavljenog D'Annunzijeva romanesknoga ciklusa kojemu su *Djevice sa stijena* imale biti prvim dijelom),⁶ dok naslov druge, *Slatka opasnost*, objašnjava Solarićeva ljubavnica ovako: *Opasnost, veli, budi u njemu jake estetske senzacije* (68), kako iziskuje *moda* što je slijede svi pripadnici moderne, kod kojih je sve *štimung* (*ibid.*). Dekadentni hrvatski modernist *zna sve reći i lijepo reći* (68), *poetično* i s mnogo slikovitih poredaba, pa tim umijećem zavodi žene koje *svoje porive i čuvstva* prepoznaju u njegovoj *nesretnoj junakinji, u blijedoj fanatkinji ljubavne vjere* (67) – možda upravo u Begovićevoj, D'Annunzijevim dragovoljnim žrtvama Nadčovjekova razvrata nadahnutoj *Myrrhi. Novost, iznenadjenje, preokret* (81) poctički su kredo Solarićeva bića koje je *kano harfa* (72), a *banalitet* (80), pa makar i *jedna molekila običnosti [...] ubija sav snažni kolos* njegovoga danuncijanski antidemokratskog *individualiteta* (79). Kao i D'Annunzijevim dionizijским junacima, koji se hrane i tobože odupiru nastranim, svetogrdnim, rodoskvrnim i sadističkim užicima, oskvrnuće i sablazan jedino su mu nadahnuće, on mora biti *tat, koji krade [...] najljepšu dragocjenost* da bi postigao *pravi užitak, [...] najvišu rafiniranost osjećaja i beskrajnu nasladu opasnosti* (70). Gade mu se *plebejska lica, štreberi života i praktičnjaci* (79), jer mu – kao što *zabrane, zakonite veze, običaji i grizodušje* dosadno sputavaju i Alessandrovu pjesničku moć u *Mrtvome gradu* (D'Annunzio 1942.: 186) – obveze građanske normalnosti ometaju stvaralački uzlet (*Sloboda je, eigentlich, najveće dobro!*, Begović 1921.: 75), a pritom ga ponižavaju slutnjom da bi njegova *jedinstvenost* mogla biti replikabilna te ga tako skidaju s nadčovječanskog postolja: *Ja nisam drugi čovjek!* (80). Vlastita mu je žena, kao što i priliči poslušno mazohističnim danuncijanskim službenicama, *beskrvna žrtva* (68), kojoj čitajući svoja djela priznaje *da je to i to doživio*, oponašajući D'Annunzijevu brigu da medijski razglasi svaku novu ljubavnu pustolovinu. Ipak bi se svaka smrtnica – u službi viših muških ciljeva, poput Anne, Bianke Marije, Begovićeve Myrrhe i cijele čete danuncijanskih dobrovoljnih patnica i odbačenica – s njom rado zamijenila: *Fanny: Da je samo moja olina kakav genijalni pisac! – Olga: Ti bi rado bila beskrvna žrtva? – Fanny: Zašto ne? Biti ženom velikog i glasovitog čovjeka, pa onda se žrtvovati za njegovu slavu i veličinu! Ta to je idealno!* (69).

Ako smo ogradu od talijanskoga pjesnika-proroka u prethodnim autorovim tekstovima morali odgonetavati, sada su dvije glavne značajke hrvatskim modernistima pripisane danuncijanske poze na neprikrivenu nišanu Begovićeve karikature – ideologija nadčovjeka i nedostatak smisla za humor. Solarić se, dakle, ne može zamisliti trivijalno izjednačen s masom, jer ga od nje izrazito razlikuje smisao za ljepotu i viša spoznaja o njoj: *Koliko ljudi razumije život? Malo. Za to ga malo ljudi i uživa* (71). U degradiranome kontekstu sitnoga agramerskog preljuba, groteskno zvuči taj odjek zapisa Leonarda da Vincija što ga D'Annunzijevo Claudio Cantelmo

⁶ U naslovu ciklusa (*Romani ljiljana*) *ljiljan je simbol čistoće, možda kao spomen na Rosssettijevu sliku* (Turchetta 1990.: 96).

preuzetno tumači kao učinak umjetnikova strastvenog druženja s njegovim pretkom, kondotijerom Alessandrom, izuzetnim primjerkom latinskoga roda: *Nijedna se stvar ne može ni voljeti ni mrziti ako se prethodno ne upozna. Ljubav prema bilo kojoj stvari potomak je njezine spoznaje* (D'Annunzio 1930.: 55).

Ali Begoviću najodbojnije svojstvo *diletanta osjetila* jest njegova nesposobnost da se barem malo nasmije na svoj račun: *Biti duhovit, to je banalno, šablonski* (Begović 1921.: 72). Da bi ga kaznio zbog bahate aristokratske mržnje prema komediji, hrvatski će ga dramatičar prisiliti da bude *glumac ove groteskno stilizirane komedije*, u kojoj ga, k tome, umjesto prorokom i uzvišenim pjesnikom, nazivaju *gospodin X: Ja - X! Ja - X!* (79).

Crv smijeha ubuduće će u hrvatskoga dramatičara sve razornije rastakati ruševine danuncijanskoga mita; samosvojnomo nagnuću uvelike će pridonijeti sve prisnije upoznavanje s novim talijanskim učiteljem, Pirandellom, čiji je humorizam Begović prvi među hrvatskim piscima analitički proradio i usvojio do u tančine, i kao načelnu poetičku pozornost prema protuslovlju što ishodi iz prispodobe svake vrijednosti njezinoj suprotnoj dvojničkoj sjeni, i kao strukturalnu metodu dramaturški presudne organizacije intersubjektivnih sustava svojih likova (usp. Čale Knežević 1997.a). Umijeće razgradnje mitskih ideja – a *suverene* D'Annunzijeve ne nameću se više samo kao književna i retorička veličina, nego i kao sve utjecajnija politička pa čak i vojna prijetnja⁷ – već se pokazalo na djelu u prošloj *Venus victrix* i satiričnoj *Slatkoj opasnosti*. No budući da, unatoč plemenim napadajima nihilistične sumnje u autonomnost svoje volje (usp. Ricciardi 1970.: 130–1), papirnati nadčovjek i dalje ostaje nezanemarivo utjecajnim u mnogome pogledu, konačni dramski susret već zreloga Begovića sa Slikotvorčevim himerama neće se odvijati na šaljivome polju neobvezatne komike, nego na novome ozbiljnijemu poprištu nacionalno-rasne samopotvrde koje je u književnosti i u životu izabrao sam poklonik izazova i opasnosti – na novotragičnim nebeskim prostorima mitizirane zrakoplovne tehnologije.

Futuristički proglas o obogotvorenju stroja pompozno je najvijestio avangardistički proboj novih motiva u konvencionalne talijanske književne obzore; no pravu primjenu revolucionarnih nakana Marinettija i društva preduhitrio je upravo *preobraćeni pasatist i mlađi brat velikih francuskih simbolista*, kako je začetnik militantnoga pravca nazvao D'Annunzija (nav. prema: Luti 1987.: 67–8),⁸ u čijem su se ro-

⁷ *Slika pisca koju ishodi iz najvećih D'Annunzijevih romana slika je autora kao sveznajućeg i potencijalno svemoćnog stvaratelja, glasa mitom nadahnuće duše kao i mašte svojega naroda. Posve je očito da su D'Annunzijevi romani iznimno samosvjesni u književno/autobiografskom smislu, u prvome redu zahvaljujući njegovu upadljivome nastojanju da svoj vlastiti život re-kreira kao što postupa pisac u svojoj umjetnosti. Vodimo li računa o društvenome ozračju ranoga dvadesetog stoljeća u Italiji te drugdje u Europi, međutim, još se snažnije doima činjenica da se samosvijest njegove fikcije usmjeruje k pitanjima koja nisu samo estetska, nego i politička, prema temama koje se ne tiču samo stvaranja kao vizije i imaginacije, nego i stvaranja kao moći* (Lucente 1986.: 106).

⁸ Kao što u svojem radu dokumentira Giorgio Luti, odnosi između Marinettija i D'Annunzija obiluju drastičnim futuristovim izjavama u rasponu od radikalnog odbacivanja, preko ironije, do veličanja prorokovih iredentističkih osvajačkih pothvata. Zasluge za nadahnuće D'Annunzijeve romana *Možda da, možda ne* Marinetti je pokušao pripisati futurističkome programu te tu činjenicu iskoristiti u autopropagandističke namjene; ali ta je epizoda samo dodirna točka dvaju književnih puteva koji se ubrzo potpuno razilaze (usp. Luti 1987.).

manu varljivo pirandelističkog naslova *Možda da, možda ne* (1910.)⁹ po prvi put (...) u književnom djelu, s vrlo određenom i sve prije nego sporednom funkcijom, pojavile teme kao što su mehanički let i predmeti ili naprave poput telefona i automobila (Roncoroni 1975.: CXLII). Kad je Begović poslije samo dvanaest godina objavio *Svadbenu let*, dobio je doduše Demetrovu nagradu, ali ne i odgovarajući primat u hrvatskoj književnoj povijesti. Štoviše, ni najmjerodavniji stručnjak za Begovićev teatar, Boris Senker, ne spori se s mišljenjem Cihlara Nchajeva iz 1923., prema kojemu je zrakoplovna tehnika samo pomodan ornamentalni rekvizit toga teksta (usp. Senker 1987.: 63, 155 i 243), ali je za uzvrat ipak implicitno revalorizira kao nosivi motiv, čitajući antagonistički odnos u *Svadbene letu* kao metaforu odnosa između dramskog pisca i glumica koji govori njegov tekst (*ibid.*, 154) i tako upućujući na metaliterarni smisao drame, koji u komparativnoj perspektivi zadobija osobitu važnost.

Intertekstualni transžanrovski predložak za kojim poseže hrvatski dramatičar zanimljiv mu je, dakle, po novome području i sredstvu nadčovjekovog zanosa, ali i po sad već upadljivom izbjegavanju svakog mogućeg interesnog sudara i proturječja u odnosima između, recimo, dvojice D'Annunzijevih nadljudi. Kao što se u *Mrtvome gradu* Alessandroví ciljevi zapravo kose s Leonardovima, ali se oni sveudilj uzajamno poštuju i jedan drugome dive, a za izostanak obostranoga zadovoljstva se okrivljuje kleta sudbina za koju ispaštaju žene, u *Možda da, možda ne* zrakoplovca Paola Tarsisa ponovno ugrožava patologija žene i neizmjerena kloaka buržujkoga svijeta, ali ne i herojsko prijateljstvo s njemu ravnim Giuliom Cambiasom, koje se provodi rekonstrukcijom klasično aristokratskog i zdravog načina života (Ricciardi 1970.: 156) kao nemogući san o svijetu u kojemu vladaju samo bratski odnosi, san u kojemu bi mogli postojati čisti homoseksualni osjećaji (Ricciardi, *ibid.*)¹⁰. No dva bi dramska zrakoplovca u neuvjerljivoj idili Begoviću predstavljali neupotrebljiv višak, pa on mogućnost sukoba traži drugdje – upravo na ekvivalentnome mjestu kakvo je problematizirao i u *Venus victrix*: u dedalsko-ikarskome odnosu koji D'Annunzio ponovno – kao nekoć u *Djevicama sa stijena* – slavi u njegovu čistom, ničim narušenu skladu. *Novi Dedal* i ovaj put je Leonardo da Vinci, tvorac *slika i strojeva, Prometej bez muka, onaj tko je u sebi nosio* korijen i svijet savršene volje (D'Annunzio 1937.: 166), izumitelj prve letjelice kojom je pripremao *Uznesenje čovjeka* (169) latinskoga roda. Kad već Slikotvorac iznova brižno zatomičuje bilo kakav razdor između prošlosti i budućnosti, starosti i mladosti, uma i sile, mitskog pretka i ništa manje mitskoga oživitelja njegovih mrtvih projekata, Milan Begović – kao nekoć D'Annunzijeve Cantelmo svojega uzornog pretka – maštom upočinjuje

⁹ Roman kao naslov preuzima natpis na koji za tipičnoga umjetničkog obilaska nailaze likovi u Dvorani labirinta u mantovanskom Kneževu dvoru. Ta se romanopišćeva odluka po svoj prilici dojmila i Pirandella: u njegovu romanu iz 1911, *Njezin muž*, koji će prepravljena izaci tek posmrtno, 1937, pod naslovom *Giustino Roncella rođen Boggiolo*, junakinja rado odlazi do crkvice kojoj nad portalom piše »Svatko na svoj način«, na što se Silvia osvrće ovlašno, pa zato i ne nalazi vezu između tih riječi i svoje životne zgrade; no autor će upravo tim riječima nasloviti drugi dio svoje metateatarske trilogije iz 1924.

¹⁰ Roncoroni (1978.: CXLII) napominje da se i ovdje nadčovječanska borba vodi između muškog nadčovjeka Tarsisa i nadžene Isabelle, koja će poludjeti od razvrata. Turchetta (1990.: 150) savršeni bratski odnos među muškarcima u ovome romanu naziva *jedinstvenim slučajem*, ali on to nije, kao što pokazuje spomenuti muški par u *Mrtvome gradu*; i odnos Tarsis – Cambiaso mogla bi pokvariti žena, ali obredno pročišćenje (ovaj put nije posrijedi opravdano ubojstvo žene, nego Cambiasov zrakoplovni holokaust) sprečava nepoželjni razvoj događaja.

i suočava kako dvije različite valencije stroja, tako i dva oprečno-jednaka muška zahtjeva prema ženi, dva nadčovjeka.¹¹ U napadnoj protimbi prema D'Annunzijevoj patetici savršenoga prijateljstva među jednakima, prve obavijesti o sebi jednakome što ih gledatelju nudi Begovićev lik upravo tvrdoglavo niječu prijateljstvo i osjećaje, a njihov međusobni odnos svode na interes i *kalkil* (Begović 1922.: 12).

Aviokonstruktor Pierre, stvaralac koji *stvara dobro i zlo i ne pita čemu služi* (1922.: 34), dakle s one strane dobra i zla, *krotilac čovjek* (106), otac mrtve *trupine* (14) kojoj je udahnuo svoju *besmrtno živu dušu* (16) i stoga (poput Alessandra u *Mrtvom gradu* ili Settale u *Giocondi*) dvostruki pigmalion – jer i lijepu Blanche je htio *sebi odgovoriti* kao onu koja će mu *obnoviti život* (18) i dopustiti *preporod jedne mladosti* (107) – osim na Ibsenova Solnessa (v. Hečimović 1976.), po svemu se ugleda na D'Annunzijeva nadčovjeka – Leonarda da Vincija: kako Leonardo u sebi nosi spomenutu *savršenu volju*, i Pierre svoje stvaralaštvo opisuje ovako: *Zamah i snaga! Volja i pobjeda!* (Begović 1922.: 96). Avion, ta *sitna, misteriozna igračka, koja još čeka da joj udahne život*, pretvara se u *čudo*, u *ono nadčovječansko* i postaje njegova *hitra, metalna misao* (66), kao što na D'Annunzijevu romanesknome mitingu pripovjedač kliče životu, pobjedi i volji, a zrakoplov opisuje kao *koplje, kovinu koja je vidjela kao što nitko nikada nije vidio, koja je čula kako nikada nitko nije čuo* (1937.: 195–6). Metamorfličkim čudom u spravu pretočeni um letaču omogućuje da se *prizemlji u snu i u čudu, siguran i lak, bez pamćenja i nesvjestan (ibid.)*, prožet dionizijskom egzaltacijom i delirijem svemoći kao i Pierre, *obuzet nekim neobičnim pijanstvom* (Begović 1922.: 89); Pierre je *poeta* (67) kao i umjetnik Leonardo, i glavni mu je cilj *biti jači od udesa* (85), upravo kako i pred zadivljenim Leonardovim potomcima *dedalska sprava !...! kao da čovjeka uzdiže iznad njegove kobi* (D'Annunzio 1937.: 167). Kako ima *božanstvenu ideju* (Begović 1922.: 66), ujedno je i – s nadčovječanskog stajališta posve legitimno – *egoista* (72): *Zar sam ja ikad ikome htio da budem dobročinitelj? Zar sam ja mislio na to, da nekome bude dobro? Ne – ne – ja sam samo izgrađivao svoj život – tražio svoju sreću* (127).

Ni njegovoga protivnika, pilota Marija, ne resc ništa manje danuncijansko-nadčovječanska, letačko-senzualna dionizijska obilježja, koja međutim duguje dijelom Paolu Tarsisu, a dijelom Sperelliju–D'Annunziju: na erotskom je planu uspješan poput *diletanta osjetila*, pa ga zovu *pijanicom života* (16),¹² ljubimac je žena (27) i svaka mu se podaje te on – tragom vegetalnih metafora putenoga posjedniš-

¹¹ Istaknutije negoli u *Venus victrix, Svadbeni let* pruža razloge da se u Senkerovu tipologiju Heffest/Ares uvede složenija podvrsta Dedal/Ikar.

¹² Ta sintagma, kojom će Agneza u *Pustolovu pred vratima* opisati svoju majku, naslov je i poznate Begovićeve biografije autora S. Žeželja. Iako ona sjajno dočarava Begovićev vitalizam, ne bi, po mojemu mišljenju, bilo uputno zaključiti kako se autor poistovjećuje s Marijom. Budući da *Svadbeni let* smatram anticipacijom Pirandellove *Dijane i Tude* (1926.) po sukobu ekvivalentnih muških likova među kojima su rasporedne ekstrapolirane i hipertrofirane danuncijanske crte, koje navode da se oba teksta protumače kao antidanuncijanska polemika, u prilog tezi o štetnosti čitanja bilo kojega iz Begovićevoga para muških likova kao autorskog autoportreta iznijela bih slične argumente kao u Čale 1996.: 25–28. Nemoguće je, naime, Begovićevoj građanskoj ili autorskoj osobi pripisati opsjednutost nadčovječanskom nadmoći. Anticipacijsku vrijednost *Svadbenog leta* naprama *Dijani i Tudi* posredno dokazuju ove riječi Ranka Marinkovića o *Gloriji*, tekstu koji s Pirandellovom tragedijom stoji u izravnoj intertekstualnoj vezi (usp. Čale 1996.): *Nisam mislio da se to odvija tamo, u crkvenim krugovima. Zamislio sam da je taj, kasniji don Jeri, neki avijatičar, fanatik visina, a njegova djevojka u stvari je žrtva te njegove opsesije* (Marinković 1988.: 125). Kipar, avijatičar ili svećenik, neovisno o profesionalnoj ulozi i o predznaku moralnoga profila, dotični je muški lik u svakome slučaju fanatik Čiste Ideje Visina.

iva u *Slatkome grozdu* zbirke *Isottee* (usp. D'Annunzio 1975.: 82 i dalje) – ubire samo cvijeće i voće (16); on je letač, ali *pravo zvanje* mu je *vječita potraga za životom* (22); svikao na *lakoumnu frivolnost* (24), na *laž i novac* (29), on je *rođeni parasit* koji vara i *vrluda od žene do žene* (107).

Ali kakvu moralnu valjanost mogu imati optužbe za sve te mane, kad dolaze od protivnika koji i sam *stvara dobro i stvara zlo*? Zato Mario ima mnogo uzvišenih vrlina Paola Tarsisa: ispunjaju ga aristokratske *nebeske šetnje* (33) naprama znoju za koji je stvoren plebejski ljubavni suparnik, mehaničar Mark; i najjača želja: *Letjeti!.../ To je – strast. /.../ To je san... pijanstvo... /.../ Tako je lijepo kad čovjek ostavlja zemlju! Ja mislim, da jedna čista, sveta duša što ostavlja mrtvo tijelo, mora imati takav osjećaj... Na zemlji je sve zlo... Kad se dignem u visine, nisam više onaj čovjek, što laže, što licemjeri, što gramzi, što otimlje, što se krije – ne, ja gore nosim samo ono, što je najbolje u meni... Sa mnom je onda istina – svjetlo – ljubav... /.../ Kad sjednete na stroj, koji se tresne i šumi, kao u nekoj divljoj nestrpljivosti, a onda se makne i poput ogromne, tajnstvene ptice počne da lebdi i da se diže sve više i više... Pod vama se širi prostor – nedogledan – neizmjeran – Stabla, kuće, ljudi sve je sitno... sve se gubi... Planine nemaju visine – šume se prostiru kao crni plašti, što se suše na suncu – rijeke se srebrene... A vi ste gore sam u jednoj beskrajnoj samoći, ni ne osjećate, da motor šumi, da vam ledeni zrak reže lice – Bez čežnja ste, bez želja, bez misli... Vi ste vjetar – oblak – ritam... /.../ Dalje... dalje... sjediš na rubu svemira i vidiš kako je sve ono maleno, što si dolje ostavio – kako je sve ružno... kako je sve mrsko – (1922.: 59–61). I D'Annunzijeve letač, bez pamćenja i nesvjestan od pohlepe za letom (1937.: 166), opijen uzvišenim slikama neba, divljenja i radosti, oholosti i užasa, nasilja i beskonačnosti (169) koju priziva *novi san i novi mit* (170), također ne osjeća da mu šumi motor (*Kao što je taj spokoj dokidao brzinu, tako je ta tišina dokidala buku*, 1937.: 193), jer plovi *beskrajnom i jasnom samoćom bez smetnje, bez promjene* (193), a ta je *samoća sva od vode i od zraka, bez jedra, bez tračka dima, bez ijedne pruge zemlje* (193), koja je i onako moralni, egzistencijalni pakao *golema kloaka odvratne, neprijateljske zbilje* gdje su *uništene svaka ljepota, svaka plemenitost* (Ricciardi 1970.: 76–8), pa letač ostaje *programatski stran propalome, patološkom području u kojemu djeluju drugi likovi pa tako zbilju može prevladati prema obrascu pobjedničkog transcendiranja* (Ricciardi *ibid.*, 155). Mario, dakle, obnavlja Tarsisov manihejski razdor između trivijalne zbilje (u kojoj je i on sam trivijalan) i uzvišene, nadvremenske metaforike novodosegnutih prostora, te i svoj zemaljski amoralizam, viden iz moralističke idealne ptičje perspektive, opravdava tipičnim danuncijevskim moralnim *loopingom*: budući da ga krasi rijetke dionizijske sposobnosti da se tijelom i duhom vine kamo drugi ne mogu, i na ovome mu se svijetu dopušta ono što drugi ne smiju. On se letom obogotvorio (kao što se Pierre obogotvorio *božanstvenom idejom*. 66) i, naravno, nesvjesno platio cijenu dehumanizacije i obezličavanja: *Bez čežnja ste, bez želja, bez misli*. Bez misli, jer Nadčovjekove ljudske osobine metamorfički preuzima – ne više biljka kao u *Myrri*, nego – stroj, *hitra, metalna misao* (*ibid.*). Kao i u dramskoj prvimjencu, Begoviću ni ovdje ne promiče ustrajna D'Annunzijeve simbolika pretvorbe, koju hrvatski pisac ponovno doživljava kao ljudsko samoponištenje: pohlepa za dionizijskim apsolutom nadljudskog letača preobražava u *vjetar – oblak – ritam*.*

Suprotnosti Dedalove i Ikarove uloge ne ukidaju jednakovrijednost niza bitnih Pierreovih i Mariovih svojstava: obojica su skloni dionizijskoj ekstazi, svaki na

svoj način strašću osuđeni na samoću (Pierre zbog konstruktorske kreativnosti i zbog žena koje su ga iznevjerile, Mario u nebeskim šetnjama), i jedan i drugi opsjednuti mladošću (Pierre će svoju mladost obnoviti služeći se Blanchom, 18 i 107, a Mario zna da u mladosti čini čovjek uvijek ono, što je drugima krivo pa se zato trudi da još uvijek čini, što je drugima krivo, 57), kao i superlativnim, ni s kim podijeljivim osjećajima (Pierreova sreća mora biti najsretnija, nešto najzadnje, najviše, najveličanstvenije, 95, a Mario svijet voli motriti iz apsolutne samoće, s ruba svemira, 60); obojica nastoje pridobiti Blanche, bijelu princezu, zatrpavajući je cvijećem što odiše danuncijansko-prerafaelitskim uspomnama na mističnu požudu (Pierre uređujući dvoranu za doček, 10, a Mario prospavajući cvijeće iz aviona, 41) i obećavajući joj – poput Ibsenovih Solnessa i Rubeka, ali i nalik na predsmrtnu odluku D'Annunzijevoga ikarskog Paola Cambiasa da Vaninu ružu ponese visoko, visoko, /.../ do visine koju ni on sam ni itko drugi još nije dosegao, iznad oblaka (D'Annunzio 1937.: 173) – da će je jednom odvesti visoko – visoko – (Begović 1922.: 42, što Pierre ne može učiniti zbog vrtoglavice, a Mario može tako da je odvede u smrt), dok su obojica istodobno u pogledu žena puni predrasuda, općih mjesta i posjedničke grubosti: veliki stvaralac Pierre ne prašta ženama koje su voljele druge, a sve će ih rado ugurati u isti stereotip. Tako njegova rečenica *Žena nije sreća. Žena je samo fantom sreće. I tko od nje to očekuje – taj živi sjenu života*, 127, zvuči kao kvintesencija mudrosti, a nije do djek mizoginske tirade iz D'Annunzijeva romana *L'innocente* (*Jesi li još čista? /.../ Nije sposobna lagati? Ha, ha, ha! Žena! /.../ Žena je sposobna za sve. Zapamti to. /.../ Žrtva! Samoprijegor! Prividi, riječi. Tko će ikada moći doznati istinu?* (nav. prema Ricciardi 1970.: 68).¹³ U praksi, Mario sa ženama koje prestane voljeti postupa kao sa stvarima i predmetima (Begović 1922.: 77) i kao s robljem (85), a u teoriji o njima ovako potrošački umuje: *Čoś fan tutte!* (56); *Blanche: Kad je muškarac star? – Mario: Iza svoje posljednje ljubavi. – Blanche: A žena? – Mario: Iza prve* (58).

Sve te hotimično uskogrudne i po ženu uvredljive uzrečice nisu povlastica grubih i sebičnih muškaraca: i sama *jedinom* ljubavlju opsjednuta Beata, koju je Mario iskoristio i odbacio, priznaje kako bi, da je muškarac, i sama izbjegavala žene koje je netko već imao (78), čemu se suprotstavlja uzaludno zaljubljeni, ali snošljivi i neisključivi Mark: *žena nije komad rublja* (80). Ukratko, antagonisti imaju toliko zajedničkih crta (pa čak i crta koje ih povezuju s jednim ženskim likom, Beatom), da jedan drugoga s punim pravom optužuje kako iskorištava onoga drugog: *optužba je gotovo identična*, pa *davanje točnog odgovora na pitanje je li tjedan od njih u pravu i, ako jest, koji* (Senker 1987.: 155), postaje potpuno nemoguće. Nemoguće, jer se na oba nadčovjeka može primijeniti ova Mariova Pirandella dostojna rečenica: *Tko namjerice veže svoje oči, da ne vidi istine – kriv je – kriv je* (Begović 1922.: 137). Istina koju bi valjalo vidjeti Begoviću, međutim, nije ona istina s kojom Mario i Tarsis,

¹³ Hećimović (1976.: 315) je potpuno u pravu kad te otrcane poslovice naziva *krhkim aforizmima*; no usporede li se, primjerice, s istovjetnim poslovicama o ženi npr. u *Stani Blučića*, u *Pustolovu* ili u *Bez trećega* (gdje su protagonisti ženski), one jasno očituju smišljenu ironiju prema trivijalnim muškim nazorima o suprotnome spolu. – Slično se doima i replika kojom Nikola odvrća Pierreovoj izjavi *Ona je moja: Žena nije ništa... ona je od trenutka – od slabobe – od vrtoglavice* (19), ali bi te riječi, neovisno o namjeri svojega dramskog iskazivača (Nikola je višekratni glasnik izdaje od strane žena koje je Pierre volio, usp. 102), Pierreu pomogle da Blanche doživi kao promjenljivo ljudsko biće, a ne kao vlastiti umjetnički predmet, kad on ne bi patio od *opsesije* (94) i gradio *samo svoj život* (127).

zajedno s D'Annunzijem, misle da izravno opće iznad oblaka koji zastiru dosadni pogled na druge ljude, pošto su Nietzschea proučili iz D'Annunzijevih udžbenika. O tome bi ih nešto mogla naučiti tobožnja *bijela princesa*, koja je, izvan svojega portreta što je čini tako zastrašujuće sličnom majci i istodobno tako neukusno sukladnom muškoj predodžbi o idealnoj ženi, pročitala drugačijega, Pirandellovog Nietzschea.

Mlada, nevina i cvjetna Blanche-Bianca¹⁴ bezazleno pristaje na obje muške igre – da za Pierrea ne bude *živ čovjek* nego *dah* (8), da koketno prelazi preko Mariove mačističke razmetljivosti (58) i podložno se divi njegovim uzvišenim letačkim *senzacijama* (59). Kao razmaženo dijete, ona još nesvjesna incestuoznih implikacija uživa u pigmalionovoj pažnji prema sebi kao njegovu djelu, poput hodočasnikove prema *svetoj ikoni* (97), pa mu čak, na pitanje kakav će biti njezin odabranik, odgovara jednako kao Ovidijeva i Begovićeva Myrrha Kinyrasu: *Ovakav – kao ti!* (45). No bijela haljina i sličnost portretu ne mogu je pretvoriti u predmet, pa ako su njezini muški udvarači prožeti dionizijskom strašću i pijanstvom, i ona ima dionizijskih svojstava: rado bi plesala (88) i ne voli *ozbiljne crte* na Pierreovom licu (91),¹⁵ ne misli na imena (118) ni na programe (119), jer, kao što ne može a da ne prizna Mario, *ona je život* (118). *Ja sam bila puna tebe u mojoj djevičanskoj samoći i neznanju* (128), priznat će Pierreu kad više ne bude djevičanska neznalica koja ne umije uspoređivati suprotne vrijednosti i među njima zapažati analogije, što sada zna: *To sam ja tvoja muza! /.../ Čudnovato! /.../ To isto mi je i Mario rekao! /.../ Da sam njegova muza* (89–90). Djevičansko neznanje oskrvnula je spoznaja da Pierre i Mario nisu tako oprečni kako je mislila; sada Marija – s kojim će se na kraju spojiti u letu erosa i smrti – ne naziva samo *onim čovjekom koji je u jednom pijanom času oteo njezinu naklonost*, nego iznosi i pretpostavku kakvu će s tolikom jasnoćom Pirandello svojemu liku staviti u usta tek u *Dijani i Tudi: Ta sâm si rekao, da je Mario dio tebe samoga. Da u njemu žive tvoja misao i tvoja volja. Da je on pun tebe. On je možda dirnuo u meni baš onaj glas, koji bi se samo tebi odazvao. Možda je baš ono tvoje u njemu, šta me je omamilo i privuklo... Tko to zna? Tko to razumije?...* (129). I Blanche ima *nagon za čistoćom* – ali upravo joj on otkriva kako svaki društveni međuljudski dodir neizbježno sadrži nečistoće (usp. Nietzsche 1980.b: 220).

Tako otvoreno izražena sumnja da su Pierre i Mario zapravo međuzamjenjivi, a možda čak i nerazlučeni dijelovi jedne te iste *opsesije*, teško potresa predodžbu koju nadčovjek Pierre ima o sebi i o konzistenciji svojeg identiteta: *Pitam se: jesam*

¹⁴ Blanche je, naime, prema muškim protagonistima u položaju koji je analogan ulozi Blanche-Marije u *Mrtvome gradu* (prerafaclistički okvir, raspetost između dvojice nadljudi, djevica-predmet želja). Ženskim imenima koja evociraju nevinost, čistoću, blaženstvo (Beata), kao i u D'Annunzija (ali i u drugih suvremenih simbolista) Begović daje donekle ironičan prizvuk: njegovi ženski likovi, naime, imaju muškim likovima jednakopravan dramaturški status, što znači da svojim dramskim postupcima opovrgavaju idealnu plošnost onomastičkih ikona.

¹⁵ Teško se oteti napasti da se pomisli kako je Begović u veljači iste godine kad je objavio *Svadbeni let* u Italiji vidio *Henrika IV* i manjevito presadio neke Matildine značajke u Blanche: osim portretom-prošlošću opredmećene i opterećene sličnosti između majke i kćeri (*Na meni je i razočaranje moje majke – i prevara tvoje žene – i moja sljepoća prema tvojoj ljubavi. /.../ U meni je zločinac i sudac – grijeh i kazna*, Begović 1922.: 128), s Pirandellovom junakinjom Begovićevu Blanche spaja i odbojnost prema ozbiljnome (usp. Pirandello 1977.: 147), koju valja očitavati kroz Nietzscheovu pobunu protiv vjere u ulogu/privid kao u trajnu, ničim, pa ni smijehom oborivu vrijednost: sve stvari treba doživljavati vedro, jer nema nijedne koja bi zaslužila da se shvati osobito ozbiljno (usp. Nietzsche 1983.: 14).

li ja – ja, koji evo tu dišem i trpim... (Begović 1922.: 130). On nema više ništa, sad je gol golcat, bez ičesa i može se, s paradoksalno ustrajnom umišljenošću, usporediti samo s D'Annunziju dragom dekadentnom transmedijalnom slikom: Pierre se vidi kao kip jednog progonjenog boga (*ibid.*). Dosad je mislio da je pigmalion-lutkar koji upravlja Blanchom, letačkim strojem i Marijem; Blanche ga suočava s osjećajem protivnog kojim stječe svijest Pirandellovih i Maeterlinckovih likova¹⁶ da je i sam lutka: *Hoću /.../ da vidim... Onoga, koji napravlja naše udese i igra se s njima kao prokšeno dijete sa svojim lutkama* (130–131). Ali Pierre neće da bude lutka: ili će biti kip boga, ili ništa (*Jer to je sreća: ne znati ništa – ne biti ništa – ne imati uma*, 131), dakle bez uma dopirući do istovjetnoga protivnikova stanja samoponištenja (*bez misli*, 61), dovršavajući putanju autofagijske, samoreproduktivne, pseudodionizijske, ekstatično-statične preobrazbe incestuoznoga pigmaliona: treba se sjetiti odlomka iz D'Annunzijeve romana *Fuoco*, gdje se također prevlađuje putanja od kipova do ništavila (usp. D'Annunzio 1907.: 375–6) te napomenuti da se spoznajnoj obeznanjenosti subjekta kao rješenju egzistencijalne krize rugaju i Nietzsche i Pirandello.¹⁷

No danuncijanski bog-kip-ništa postat će upravo ono od čega je, u svojoj integrirano-društvenoj fazi, moralistički odvrtao drugoga (Pierre Marku: *Vi ste ljudi, Mark! Ta ne ćemo valjda ubijati ljude!*, Begović 1922.: 35) – ubojica,¹⁸ i to ne samo fizički, nego i višestruko moralni, što je sada jasno Blanchi: *Ti nas sve ubijaš!*...

¹⁶ O Pirandellu i čovjeku kao lutki usp. Čale 1996.; u pogledu Maeterlincka, usp. npr. Marcove riječi u *Monti Vanni: Za nas, jadne ljude, koji smo igračke tako velikih stvari, ima toliko dobrote, pravde, mudrosti u ovih nekoliko sati što protječu* (1913.: 81); ali njegov sin Guido neće da se vidi kao igračku, nego sebe određuje kao *veliki zakon što ravna svakim čovjekom čije je srce još živo* (*ibid.*), pa njegov otac u završnici gorko odustaje od njegova prosvjetljenja: *Ah! Ljudi su ludil... I pravo je da ih varaju!... Oni obožavaju laž!* (*ibid.*, 102). Maeterlinckovo je razrješenje moglo utjecati na subverzivni postupak Gige Baričeve u *Bez trećega*, jednako koliko i čin Pirandellove Neznanke u *Onakva kakvu me hoćeš* (usp. Čale 1997.).

¹⁷ Usp. Nietzscheov izazov stoicima koji bi htjeli živjeti u skladu s prirodom (1980.: 15), pridajući joj *apsolutne etičke i simboličke značajnosti* (1982.: 64; usp. i 107–8) i, da bi izbjegli patnju, opijeni hipnotskim ništavilom (usp. 1983.: 135) poistovjetiti se s njezinom *zbiljom* (1984.: 87–88), zaboravljajući da ljude od životinja, i uzvišene od niskih, razlikuje upravo sposobnost da *neizrecivo više vide i čuju i misleći vide i čuju* (*ibid.*, 206); spoznajni nagon čovjeku ne dopušta da drži do sreće bez spoznaje (1982.: 110). Što se pak tiče Pirandella, tvrdnja bi se morala opsežno obrazlagati: naime, u mjerodavnoj kritici, npr., sudbina Vitangela Moscarde (u romanu *Jedan, nijedan i sto tisuća*), koji dragovoljno razara i poništava svoje društveno i spoznajno biće, redovito se ističe kao autorova pohvala *laičko-svjetojnom asketizmu* (usp. npr. Barilli 1977. i Salinari 1960.: 282–3, ali tako i mnogi drugi autori), s čime se nipošto ne slažem. O ironiji prema često težnji lika da živi *da bi živio, ne znajući da živi, poput životinja, poput biljaka*, usp. Čale 1996.: 22–23.

¹⁸ Izgradnju lika kao moralno-spoznajnog protuslovlja, koje Senker ističe kao čimbenik vrijednosne nejasnoće (1987.: 155), tehnikom pripisivanja suprotnih izjava istome subjektu, Begović preuzima od Pirandellovoga humorizma (usp. Čale 1997.). Pierreove replike vrve takvim protivnostima: Beatu poučava kako *valja biti jači od udesa* (Begović 1922.: 85), a sam doživi poraz od *najmoćnijega gospodara: sudbine* (115), odnosno *onoga, koji upravlja naše udese* (130); Beati mudroslovi kako je *sreća /.../ jedno dobro, koje dijele dvojica bez nenasiviti i ljubomora*, zaboravljajući na vlastito suparništvo prema Mariju, na što ga mora upozoriti sama Beata: *To onda ni vi nemate tog dobra* (84); drugima spočitava ludilo, a sam je *izgubio glavu* (48) (govara Mariju da je u *vječnoj potrazi za ženom* (22), kao da i sam nije rob fiksacije ženom, pri čemu se od Marijovoga promiskuiteta njegova opsesija tobože *onom jedinom* (108) ženom zapravo i ne razlikuje, jer se nehotično pluralizira – Blanche je puka varijanta svoje majke, odnosno njezine prijateljice koju je Pierre volio kad ga je Blanchina majka odbila (93–94); na jednome mjestu Pierre čak spominje svoj *altruizam* (23), koji će izrijekom opovrgnuti: *Zar sam ja ikad ikome htio da budem dobročinitelj?* (127). O Beatinom protuslovlju već je bilo govora.

Uživio si se u jednu ideju, koju si malo po malo pretvorio u realnost – u jednu neopstojnu realnost (131). Blanche odjednom stječe samosvijest buduće Gige Barićeve: *Ti me nisi volio onakovu, kakva jesam sa svim mogućim osjećajima i nagonima, nego je tvoja ljubav bila kao kalem, koji vrtlaru pomaže da iz nevrjedne biljke stvori podatnu voćku... Ja nisam bila tvoja bijela princesa... nego ropkinja, koju si predobio malo sa svojom nježnosti, u malo sa nemirnom savjesti moje majke (ibid.).*

Ali ne treba povjerovati da se itko, pa ni Blanche može spoznajno izdići iznad životnih protuslovlja i promatrati ih *na rubu svemira*: kako *srce ljudsko ne poznaje takove umjetnosti* jer je *izvan čije volje – izvan pravila i sistema (ibid.)*, ni ona sama ne vidi da je nepravilnost pravilo i njezinih odnosa prema drugima. Nije, naime, samo Pierre nju fetišizirao kao nepomičnu sliku bijele princeze i činio sve da je, kao Begovićeva Afrodita Myrrhu, uzgoji u biljku, nego je i ona njega doživljavala kao arbitraran mitsko-slikovni obrazac, kako ishodi iz njezinoga pisma iz internata: *I svaka ima svoj ideal. Tristan – Werther – i kako se ono zovu – sve su već našle svoga. A kad su mene pitale: ja sam rekla – Golijat! To je bilo čudjenja i smijeha! Jedna je rekla: – A zašto ne: Polifem? – Al ne, one ne znaju, tko je Golijat – one ni ne slute, da si ti to... Moj dobri, dragi, veliki Golijat, koji će mene nositi u svojoj ogromnoj ruci... (20).* I nakon bljeskovitog uvida u međuzamjenljivost i arbitrarnost suparničkih muških identiteta, u avijatičarske muze Blanche jedan će stereotip, Golijata (a zašto ne Polifema?) nadomjestiti nova slika, zavodnički pilot Mario (a zašto ne pilot Tarsis, pilot D'Annunzio ili Casanova?). Pritom nije svjesna da zapravo zavarava i zaslijepljuje svoj nagon za mitskom čistoćom (*Oh, kad bi samo moglo biti kao što je bilo prije...*, 135; *Čekat ću na te [...] sa svim svojim mislima i sa punim, otvorenim, svježim srcem, u kome vrijeme ne će ostaviti traga*, 136) koji joj priječi da vidi svoje i tuđe nečistoće, svoju masku nalik na maske drugoga: *Blanche (stavljajući avijatičke naočale): Pa lice mi je sasma pokriveno (143).*

Nitko, dakle, nije jači od udesa (85), jer je *katkad naša fantazija jača od naše volje – od naše mogućnosti (67)*, kako kaže Mark najavljujući Agnezinu spoznaju o ništavnosti volje. Zato se i Mariova završna invektiva protiv Pierrea koji *naumice veže svoje oči, da ne vidi istine (137)* i svoje postupke prikazuje kao da su izraz najčistijega altruizma, dok naprotiv nije nego *prosti jedan račun – kao što su i formule u njegovim nacrtima (37–8)*, doima paradoksalno točnom i referencijalno i autoreferencijalno. Mario svoje oči možda veže *nenaumice*, kad u ime vitalizma grmi protiv *računa i formula*: ali nemoguće je zaboraviti prizor u kojemu se s tim istim proračunanim *Hefestom* borbeni i erotični kondotijerski potomak cjenjkao ne bi li od njega izmamio što više novca da se otarasi ostavljene ljubavnice (24) koja ga je salijetala *neukusno (26)* vrijeđajući njegov estetizam. Kad uzleti namjerno pokvareni zrakoplov u kojemu će Mario s Blanchom ponoviti sudbinu Ikara-Cambiasa, a *Beta očajno dovikne Pieru: To je ubojica! (147)*, u prvi čas moramo razumjeti Pierrea, *poetu vijaka, žica i zapora: Jest – ja sam! [...] Gospode, ti znaš: nisam htio da ubijam – htio sam da ljubim! (ibid.)*. Zaista, znamo da je umjesto Pierrea ubojica mogao biti i Mark, koji je također ljubio i poželio ubiti. Svojevrsni su ubojice, međutim, i Mario i Blanche – uništiti su tlapnje koje su Pierreu zamjenjivale žive ljude i žene, pa tako i život samoga Pierrea; odbacili su i svoje i tuđe zbiljske živote pune nečistoće i protuslovlja, i pristali da jedno drugome budu samoponištene, neosobne, emblematske uloge suprotnoga roda u mitskim prostorima iznad zemaljske proze.

Ali Begovićev vedro-tekstualni ubojica mogao je biti još netko. Da mit o ljubavi i smrti dobro pristaje pjesnicima i letačima, možda je Begovića svojim nedavnim ratno-letaćkim osvajačkim pothvatima iznad Poreča, Pule, Zadra, Boke Kotorske i u Rijeci podsjetio glavom proročki pjesnik. Nije pjesnik htio da ubija. Htio je da ljubi.

BIBLIOGRAFIJA:

- BARILLI, Renato (1977. 2, I. izdanje 1972.) *La linea Svevo-Pirandello*. Milano: Mursia.
- BEGOVIĆ, Milan (1902.) *Myrrha. Drama u tri čina*. »Zbornik pouke i zabave«, Prag: V. Jelovšćak.
- (1921.) *Male komedije*. Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara.
- (1922.) *Svadbeni let*. Zagreb: Hrvatski štamparski zavod.
- BURCKHARDT, Jacob (1991.) *Kultura renesanse u Italiji*. Beograd: Grafički atelje »Dereta«, preveo Milan Prelog.
- ČALE, Morana (1996.) *Intertekstualno gibanje kipa. Marinkovićeva Glorija i europski uzori anamorfičkih dvojnika*. »Umjetnost riječi« XL, 1, Zagreb, str. 21–44.
- (1997.) *Begović i pirandelizam*. »Književna smotra« 103 (1), Zagreb, str. 13–22.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1907.) *Il Fuoco*. Milano: Treves.
- (1927.) *Forse che sí forse che no*. Verona: Istituto Nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio.
- (1930.) *Le Vergini delle Rocce*. Verona: Istituto Nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio.
- (1937.) *Prose scelte*. Milano: Mondadori, uredio Domenico Pastorino.
- (1942.², I. izdanje 1939.) *Tragedie sogni e misteri*. I. svezak. Verona: Mondadori.
- (1975.) *Poesie*. Uredio Federico Roncoroni, Milano: Garzanti.
- GRAMSCI, Antonio (1975.) *Quaderni dal carcere*, IV. svezak. Milano: Einaudi.
- HEĆIMOVIĆ, Branko (1976.) *Trinaest hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje.
- KRAVAR, Zoran (1980.) *Jednočinke u dramskoj književnosti hrvatske moderne*. U: *Dani hvarskog kazališta VII. Moderna*. Split, str. 209–242.
- LORENZINI, Niva (1993.) *D'Annunzio*. Palermo: Palumbo.
- LUCENTE, Gregory L. (1986.) »D'Annunzio's *Il fuoco*: Portrait of the Artist as Superman«. U: *Beautiful Fables. Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, str. 106–115.
- LUTI, Giorgio (1987.) *D'Annunzio »notturmo« e l'avanguardia storica*. U: *Le parole e il tempo. Paragrafi di storia letteraria del Novecento*. Firenze: Vallecchi, str. 59–76.
- MAETERLINCK, Maurice (1913.) *Monna Vanna. Pièce en trois actes*. Paris: Fasquelle.
- MARIANO, Emilio (1973.³, I. izdanje 1962.) *Sentimento del vivere ovvero Gabriele D'Annunzio*. Milano: Mondadori.

- MARINKOVIĆ, Ranko (1988.) *Nevesele oči klauna. Eseji, dijalozi, portreti*. Zagreb–Ljubljana–Sarajevo: Globus–Delo–Svjetlost.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980.) *S one strane dobra i zla. Uvod u jednu filozofiju budućnosti*. Na srpski preveo B. Zec, Beograd: Grafos.
- (1982.) *Osvit. Misli o moralnim predrasudama*. Na srpski preveo B. Zec, Beograd: Rad.
- (1983.) *Genealogija morala*. Na srpski preveo B. Zec, Beograd: Grafos.
- (1984.) *Vesela nauka*. Na srpski preveo Milan Tabaković, Beograd: Grafos.
- RICCIARDI, Mario (1970.) *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*. Torino: Giappichelli.
- RONCORONI, Federico (1975.) *La vita. Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera. Guida bibliografica*. U: D'Annunzio (1975.), str. V–CXCIV.
- SALINARI, Carlo (1960.) *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli.
- SENARDI, Fulvio (ur.) (1989.) *Il punto su: D'Annunzio*. Bari: Laterza.
- (1989.a) *Introduzione*. U: Senardi (1989.), str. 1–94.
- (1995.) *Nel laboratorio della Città morta di Gabriele D'Annunzio*. »Studia romanica et anglica zagrabiensia« XL, str. 25–47.
- SENKER, Boris (1987.) *Begovićev scenski svijet*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- (1989.) *Hrvatska drama 20. stoljeća I*. Split: Logos.
- SIMONI, Renato (1942.) *Avvertimento*. U: D'Annunzio (1942.²).
- SOLMI, Sergio (1975.) *Nietzsche e D'Annunzio*. »Il Verri« 9, str. 7–16.
- TURCHETTA, Gianni (1990.) *Gabriele D'Annunzio*. Napoli: Morano.
- ZORIĆ, Mate (1977.) *D'Annunzio nelle letterature iugoslave*. »Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia« 44, str. 175–224.
- (1979.) *La conoscenza del D'Annunzio nelle letterature jugoslave*. U: *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*. Venezia–Padova: Marsilio, uredili Giuseppe Dell'Agata, Cesare G. De Michelis, Pietro Marchesani, str. 140–178.
- (1989.) *L'immaginario sull'altra sponda*. »Esperienze letterarie«, str. 69–95.
- ŽMEGAČ, Viktor (1997.,² I. izdanje 1993.) »Renesansa u zrcalu moderne«. U: *Duh impresionizma i secesije*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 151–171.

Branimir Donat

NEPOZNATA FUTURISTIČKA EPIZODA HRVATSKE DRAMATURGIJE

Među ono malo literature posvećene futurizmu u Hrvata gotovo da i nema spomena o bilo kakvu udjelu, utjecaju ili refleksu futurističkog kazališta na naše dramske autore i kazališnu praksu.

Ipak postoje dva poznata podatka koji djelomice ispunjavaju prazninu. Prvi je u svezi sa slikarom Josipom Seisselom alias Joe Klekom, odnosno njegovim sjećanjima kako su on i nekoliko njegovih prijatelja, ondašnjih višeškolaca Druge realne zagrebačke gimnazije, u nastojanju da epatiraju sredinu i građanski duh, organizirali književnoscensku priredbu u školskoj gombaoni nekadašnje Prve muške gimnazije (danas Muzej Mimara) koja je očito bila prožeta duhom zenitizma, a na kojoj su izvodili tekstovi s kojima su se netom upoznali na stranicama Micićeve revije.

Danas je teško rekonstruirati što se sve nalazilo na programu spomenute priredbe, ali se zna da su izvođači uprizorili uz neke Micićeve tekstova i aktovku *I oni će doći* T. F. Marinettija (bila je objavljena u »Zenitu« br. 14).

O tome na koji su način sve to izveli mladi ekscentrici ne zna se mnogo premda je priredba zabilježena, i to na stranicama »Zenita«. Naime, u »Zenitu«, br. 24./1923., na str. 6-7 piše:

ZENITISTIČKO POZORIŠTE. Nekoliko mladih ljudi svojom vlastitom inicijativom priredili su 16. decembra u gombalačkoj dvorani I. realne gimnazije svoje večer, na kome je glavni deo bila t. zv. zenitistička tačka pod imenom »Aeroplan bez motora«. Ta zenitistička tačka bila je sastavljena iz raznih fragmenata Micića, Poljanskog, Murinettija i Golla, kako se to najbolje činilo samim priređivačima. Nesumnjivo je bilo, da je do haosa moralo doći, ali on se baš najviše svidao publici i ona je burnim i urnebesnim povlađivanjem i zviždanjem pratila tu u Zagrebu neviđenu senzaciju. Hrabri mladi zenitisti nipošto se nisu dali smesti. Ustrajno i časno izvršili su započeto delo koje je praćeno efektivnim izmenama...

Imena tih mladih zenitista glumaca moraju biti ispisana i podvučena: D. Herjanić, J. Klek-Seissel, gđjica Kranjević, Z. Megler, V. Pilar, D. Plavšić ml. i M. Šen. Na-

ročito se mora istaći mladi Josip Klek, čiji vanredno efektivni plakati, nacrt scene i izvedba kostima u bojama od papira, zadiru mnogo dalje od običnih pokušaja koje druge vrste, a kamoli ove zenitističke. U ovom broju donosimo reprodukcije dvaju zenitističkih kostima (izrađenih po uputama Lj. Micića) i zavesu pozornice koju je učinio taj mladi i vrlo daroviti zenitista kome je tekar – 18 godina.

Godinu dana prije, u istom časopisu (»Zenit«, br. 13./I., Zagreb, 1922.) tiskan je Marinettijev dramolet *Najamni ugovor* s podnaslovom *Pozorišna sinteza* (tiskan iste godine u »Sturmu«), a već u sljedećem broju (14) tiskana je »drama predmeta« *Oni će doći*.

O tome da nije riječ o nekom posve slučajno izabranu tekstu pokazuje Giovanni Lista, koji ga je uvrstio u *Theatre futuriste italien*, anthologie critique, *La Cité – L' Age d'Homme*, Paris 1976.

Navodim u cijelosti prijevod aktovke što ga je Lj. M. prevco s francuskog iz časopisa »Le Futurisme«, dakle upravo ono što su zagrebački gimnazijalci izveli.

Salon. Zapaljen luster. Otraga levo, vrata prema vrtu. Na levoj strani zida veliki četverouglasti sto sa šarenom prostirkom. Na desnoj strani zida fotelj sa visokim naslonom. Desno od fotelja četiri raznovrsne stolice i levo od fotelja četiri raznovrsne stolice. Fotelj i stolice naslonjene su na zid. Čim se dignu zavesa vidi se kroz vrata kućni meštar i dva lakaja.

Kućni meštar: *Oni će doći. Sve je spremno.* (Izlazi). Lakaji postavljaju osam stolica desno i levo od fotelja koji počiva na svom mestu kao i sto. Zatim odlaze na vrtna vrata i ostaju na pragu. Pošto su publici okrenuli leđa nagoše se gornjim delom tela van kao izvirujući posetnike. Jedna minuta nepomičnoga mira a onda uleti kućni meštar bez daha u salon.

Kućni meštar: *Nova zapoved. Užasno su umorni. Treba da bude vrlo mnogo jastuka.* (Izlazi)

Lakaji izlaze kroz desna vrata, vraćajući se iza nekog vremena natovareni jastucima. Guraju fotelj na sred salona i stolice u krugu oko fotelja. Svi nasloni okrenuti su prema foteljima. Raspoređuju jastuke po foteljima i stolicama, formirajući takođe velike hrpe na patosu.

Lakaji odlaze brzo do vrtnih vrata, vrebajući očekivane posetnike i opet okrenuvši publici leđa kao pre. Jedna minuta nepomična mira.

Kućni meštar, bez daha opet ulazi kroz vrtna vrata: *Nova zapoved. Gladni su. Priredite trpezu.*

Lakaji guraju sto na sred salona. Svuda oko fotelji i stolice. Zatim nameštaju trpezu. Na jednom mestu vaza sa cvećem; na drugom sav hleb; opet na drugom osam flaša vina; i opet na drugom samo jedaći pribor. Jedna stolica mora biti tik uz sto, poslednje noge strše u vis kao upozorenje da je zapremljeno. Zatim još uvek odlaze na prag izvirujući i nagnuvši gornji deo tela. Dve minute nepomičnog mira.

Kućni meštar vraća se trčeći: *Briccatirak amekume.* (Izlazi)

Lakaji bez ikakve promene u poredenju trpeze, brzo odnose sto na njegovo pređašnje mesto. Zatim postavljaju fotelj koso pred vrata a iza fotelja osam stolica u jednom redu tako da je preko scene formirana diagonalna. Utrnu svetlo. Scena je časovito slabo osvetljena mesečinom što dolazi preko vrta. Reflektor koji je skriven na levo u pozadini baca na scenu mlazove svetla, ocrtavajući na patosu crne sene fotelja i osam stolica. Reflektor polagano se okrećući premešta polagano ali oči-

gledno svoje sene. Lakaji ukočivši se u jednom kutu očekuju s mukom i očitom grozom na licu, kako će stolice na zapoved fotelja napustiti salon.

Bacimo komparativizmu još jednu kost za znanstveno glodanje u obliku pitanja: Nema li tu nečeg što bi moglo podsjetiti na *Novog stanara* ili *Stolice* Ionescove?

Utjecaj nekih futurističkih dramskih pokušaja tiskanih u »Zenitu«, a posebice primjeri dramaturgije Marinettija, djelovali su poticajno, o tome nema dvojbe, jer već u »Zenitu« 15./1922. nailazimo na pokušaj imitacije Micića i Marinettija u tekstu *Dekonfuzijada* stanovitog Evgenija Dundeka.

Na temu veza spomenimo da je u istom broju objavljeno i ovo Marinettijevo pismo upućeno Miciću:

21. Giugno 1922

Caro collega,

Scusate il ritardo col quale rispondo alla nota pubblicata nel vostro Zenit. Tengo a dichiararvi che il Movimento futurista e l'Avanguardia artistica italiana s'interessano direttamente e continuamente a tutto il movimento mondiale d'avanguardia.

Segno con viva simpatia Zenit. Vi ringrazio per la traduzione delle mie sintesi e spero di collaborare appena potrò, con qualche cosa d'inedito

Gradite l'espressione della mia simpatia intellettuale.

F. T. Marinetti

Time nije prekinuta naša veza s futurističkim kazalištem, niti je prestalo zanimanje za Marinettija i njegovu dramaturgiju, jer je već u »Zenitu« br. 19.–20./1922., str. 70, objavljena ova notica: *F. T. Marinetti: Il tamburo di fuoco (Vatreni bubanj) Afrička drama topline, boja zvukova, mirisa – sa muzičkim intermecima B. Pratella, te muzikom zvukova koje je intonirao Russolo (Casa Editrice Sonzogno – Milano).*

Ako se i može reći, da je futurizam mnogima smutio glave, ali nipošto nemože se zatajiti njegovo blagotvorno delovanje. Njegovi rezultati svakako su veći od njegovih neuspeha (koji su toliko prijali starim umetničkim usedelicama.) Drama F. T. Marinettija, koju je po celoj Italiji izvadalo jedno putujuće pozorište, a nedavno se prikazivala i u Pragu, to najbolje dokazuje. Da Marinetti može napisati dobru dramu to mnogima »ne ide u glavu« i ako je to za nas samo sobom razumljivo, bez ikakvog dokazivanja. Štaviše lirsku dramu ljubavi. Samo kao vanredan majstor i umetnik, koji je ugušivajući otrovne plinove oko sebe sa uspešnim sredstvom – futurizmom, isto tako je ugušio i u sebi sve što bi moglo da bude nasledstvo ustajale vodurine klasične talijanske fazeologije i neizbežive renesansne »belece«. Za čisto stvaranje treba hipersnaga.

On posvećuje svoj Vatreni bubanj onim drugima, koji su ga još juče izviždali, napominjući da ne daje ni jedne koncesije njihovim tradicionalnim svidanjima. Njegova drama je delo i rezultat dugogodišnjeg rada a valjda i konačnog njegovog puta koga je našao za sebe – a time i za mnoge druge – u sintetičkom pozorištu.

Iako je do tada (1922.), kao što se može s pouzdanošću tvrditi, u hrvatskim književnim časopisima bilo objelodanjeno nekoliko informacija o futurizmu i nje-

govu utemeljitelju. u svim tim tekstovima o kazališnoj, odnosno dramskoj komponenti djela T. S. Marinettija i pokreta nije bilo ni spomena.

Objavljujući bilješke za nenapisano poglavlje romana *Vježbanje života* punih sedamdeset i nešto ljeta nakon razdoblja danuncijade Nedjeljko Fabrio podastrio je mnogo zanimljivih podataka o riječkim danima D'Annunzija i F. T. Marinettija. Tako na jednom mjestu spominje sukob do kojeg je došlo u Rijeci i koji je rezultirao D'Annunzijevom odlukom da iz Rijeke izagna šefa futurista.

U tim zapisima potkrijepljenim izvanrednim poznavanjem tadašnjega političkog i kulturnog života Rijeke, Fabrio zapisuje i ovo: *Kad je glasoviti futurist stigao u Rijeku bile su mu već 43 godine i poznatiji dio vlastita opusa bio je poodavno napisao. Iako je Marinetti na Rijeci održao vatreni govor u slavu umjetničkog i političkog djela ducca D'Annunzija, poslije koga će govora D'Annunzio uskliknuti: Za Marinettija, za junačkoga milanskoga agitatora, zavičite: Eia! Eia! Alala, iako je Marinetti prikrivao svoj politički sukob s D'Annunzijem, činjenica je međutim, da je duce Gabrielle protjerao Marinettija iz Rijeke već poslije dvadeset dana.*

O tih dvadeset Marinettijevih riječkih dana Antonio Spinosa piše: (...) Marinetti je na Rijeci silno popularan. Svakoga dana prije objeda šetao je on po Corso Dante praćen repinom svojih obožavatelja mladića i djevojaka. Vazda je nosio polucilindar i štap. Od vremena do vremena on bi zastao pa, okružen svjetinom znatiželjnika, udario nasred ulice deklamirati svoje ili stihove inih futurističkih pjesnika kako bi slavio rat, jedinu higijenu svijeta i jedini odgojni moral, kako bi veličao simfoniju šrapnela, kako bi odlučno zastupao sve žestoke sportove što se odvijaju na otvorenom, kao što je tjelovježba, trke, boks, kako bi poticao mladež na omalovažanje svih akademskih diploma i na oslobađanje od stega tradicionalizma obitelji. /.../

Marinetti je iznenađivao gotovo cijelu Rijeku, ne toliko svojim improviziranim deklamacijama na Corso Dante, koliko svojim kazališnim predstavama u kojima se na pozornici nikada ništa ne bi zbililo, nego bi jedan ili dva glumca manje-više odsutjeli svoje, a gledateljstvo bi naprotiv divlje urlalo. Ono bi poustajalo sa svojih sjedišta, grdeći na pasja kola tada njima tuđ oblik kazališta u kome, a upravo je to Marinetti htio, glumci šute, dočim publika svojim luđakim urlicima nesvjesno predstavlja.

No o toj riječkoj epizodi pape futurizma postoje i neki drugi podaci. U *Kronologiji* već spomenute antologije *Theatre futuriste italien* naišli smo i na ovaj navod: *25.-28. listopada 1919. riječko kazalištu Verdi (grad je okupirao D'Annunzio) je mjesto dvaju futurističkih mitinga koji su organizirani za 9. ardičku kompaniju u čast obilježavanja bitke Vittoria Veneta. Predavanje Maria Carlija o futurističkom kazalištu i izvođenje tijekom druge večeri scenskih sinteza. Urnebes u publici.*

O ne baš idiličnim odnosima dvaju zavojevača Rijeke svjedoči dosta rječito i natuknica iz iste *Kronologije*.

Potkraj studenog 1920. spektakularna zrakoplovna performansa Guida Kellera koji je poletjevši iz Rijeke stigao iznad Rima, gdje je bacio punu kahlicu, lonu, nokšir, vrčinu iliti noćnu posudu mrkve na Talijanski parlament. Akcija je bila zamišljena u duhu i prema načelima futurističkoga zrakoplovnog kazališta ali je izvedena i kao aluzija na zračne pohode D'Annunzija ponad Beča tijekom Prvoga svjetskog rata i Rijeke prije svoje aneksije, na koju je također iz zrakoplova bacao iredentističke proglose.

Nisam provjerio ali nisam siguran da nešto od tih »vojno-političkih spektakala nije bilo zabilježeno i u ondašnjim našim novinama? Možda bi valjalo provjeriti.

Dvije godine kasnije, tj. 1922. dvadesetjednogodišnji Krčanin Antun Bonifačić u »Jugoslavenskoj knjizi« tiska članak *Arditi na otoku Krku*, svojevrsnu recenziju istomene drame Dimitrija Gvozdanovića (pseudonim Zofke Kveder) u četiri *dramatske slike: Krvavu misa na Baški, Na Košljunu, Narodni Sud, Pobjeda – naturalistički prikaz događaja, koji su se zbili 1921. godine na otoku Krku*.

To pokazuje da je danuncijevska opsesija *arditima* (gorljivci, vatreni) jedna od tema hrvatske književnosti, no koliko je god Bonifačić u tom trenutku iz straha za sudbinu zavičaja bio vatreni Jugoslaven, a konačno i jedan od promotora promjene imena Punat u Aleksandrovo (u kraljevu čast!), književni afiniteti i različito shvaćanje književnosti imalo je i drukčiji rezultat (njegove rane proze u prvom redu) iskazuju dva oblika iste strepnje za opstanak.

Prva je strah za okupirani i ugroženi zavičaj, drugi je strah od književne usahlosti i nemogućnosti da o stvarima današnjice ne kušamo govoriti jezikom današnjice.

Bonifačić doduše nigdje ne spominje Marinettija, no njegov dramolet *Rušenje Eiffelovog tornja* (»Mlada Jugoslavija«, II./1923., br.1, str. 27–30.) u svakom je slučaju avangardnog značaja.

Spomenuta aktovka kao da je svjesna lapidarnosti i provokativnosti futurističkih »drama«, među kojima tek poneka ima više od pet, šest kartica opsega. Destrukcija i paradoks, scenska parabolichnost uočljivi su već na prvi pogled. To što spomenuti tekst nitko poslije nije uočio, zacijelo nije krivnja Antuna Bonifačića, ali je očito nedjeljiv dio njegove, u književnom smislu, prilično nepravedne sudbine.

KRLEŽINI DODIRI S DJELIMA EUROPSKE KARNEVALSKE TRADICIJE

Prelistavajući kritičku literaturu posvećenu književnome djelu Miroslava Krleže, naići ćemo na mnogobrojne kritičarske navode¹ koji nas upućuju na vezanost Krležinih ekspresionističkih dramskih djela uz svijet elementarnosti i tjelesnosti, uz povampirene i mračne vizije životne neposrednosti u kojima se pučka svijest spaja s prirodnomaterijalističkom slikom svijeta i niskim predodžbama o demonskim životnim snagama. Tako, primjerice, možemo navesti stav Jana Wierzbickog koji ističe Krležinu vezanost uz rableovsku pučku tradiciju.² U slijedu, pak, razmatranja odnosa Miroslava Krleže prema tradiciji (njegova osporavanja tradicije, ali i suočenošenja s njome, kao i njena prevrednovanja) Aleksandar Flaker naglašava Krležinu vezu s pučkim jezičnim i misaonim izvorima³, a Gordana Slabinac iznosi tezu da se Krležina mladenačka drama *Kraljevo* (kao i neki kasniji tekstovi poput *Michelangela* i *Kolumba*) uključuje u tradiciju avangardne dramaturgije koja koristi elemente supkulturnog pučkog teatra, sajмова, cirkusa, estrade, gradskog folklora, neinstitucionaliziranog pučkog, kao i lutkarskog kazališta.

¹ Vidi: Maja Bošković-Stilli: *Usmeno pjesništvo u Krležinu obzorju*, u: »Forum«, XXI, Zagreb, 10–12, 1982, str. 94–833; Branimir Donat: *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Mladost, Zagreb 1970; Aleksandar Flaker: *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb 1982; Aleksandar Flaker: *Krležin barok*, u: *Zbornik radova o književnom baroku*, ZZZOKFFUZ, Zagreb 1988, str. 341–355; Gordana Slabinac: *Hrvatsku književna avangarda*, August Cesarec, Zagreb 1988; Darko Suvin: *Krilata plovidba ka zviždama (pristup ranim Krležinim dramama)*, u: *Krležin zbornik*, Naprijed, Zagreb 1964, str. 275–325; Jan Wierzbicki: *Miroslav Krleža*, Liber, Zagreb 1980. i dr.

² Bahtinove pojmove karneval i karnevalizacija Jan Wierzbicki vezuje uz sljedeća Krležina djela: *Pan*, *Kraljevo*, *Hrvatska rapsodija*, *Povratak Filipa Latinoskogavicza*, *Balade Petrice Kerempuha*.

³ Vrijedna je pozornosti svakako i napomena Aleksandra Flakera (*Kovačićeva »uskršnja tučnja-va« i njezine posljedice*, u: »Književna smotra«, XXVII, 1996, 100 (2), str. 131–134) u svezi s književnom genologijom Krležina *Kraljeva*. Slijedeći, naime, napatke Jana Wierzbickog Flaker nas podsjeća na vezanost ovog Krležinog teksta s dramom *Svadba Wyspańskoga* (što nas, nadalje, upućuje na određene intertekstualne veze s Kovačićevim romanom *U registraturi*).

Prihvaćajući takva razmišljanja iz kojih izvire, između ostalog, teorijska pretpostavka da se svako književno djelo uvijek oslanja na neke prethodne informacije i na određeni smjer tradicije na kojoj će se mjeriti njegova originalnost, i ja ću se ovom prilikom obratiti nadasve poticajnom teorijskom modelu Mihaila Bahtina o karnevalskoj teoriji književnosti u kojoj autor razmatra postupak neposredna i kontinuirana prevođenja različitih oblika karnevalskog folkloru u mnogobrojne karnevalizirane oblike književnosti.⁴

Glede Bahtinova teorijskog sustava ovom nam prilikom valja samo ukratko spomenuti da u svojoj studiji *Stvaralaštvo Franoisa Rabelaisa*⁵ autor oslikava razne manifestacije pučke kulture, posebice karnevala, od rimskih vremena do renesanse, da bi u *Problemima poetike Dostojevskog*⁶ nastavio s razradivanjem teza o važnosti karnevala i njegovih osloboditeljskih moći. Međutim, za razliku od studije o *Rabelaisu* u kojoj Bahtin predstavlja karneval, grotesku i groteskni realizam kao sredstvo prizivanja glasa naroda – u onoj o *Dostojevskom* je, kao što tvrdi Joan DeJean,⁷ njegov cilj potpuno drugačiji. Karneval je tu doveden do pozitivnog vrednovanja ne glasa naroda, nego glasa književnosti, pri čemu je glavna pažnja usmjerena na njegov popratni proizvod, tj. na književnost koja slijedi nakon smrti karnevala, a koju identificira kao *karnevaliziranu književnost*. Baveći se, dakle, u studiji o *Dostojevskom* više književnim no sociokulturnim fokusom, Bahtin razrađuje terminološki sustav vezan uz spomenutu *karnevaliziranu književnost*, te nam nudi pojmove kao što su, npr. *menipejska satira*, *polifonijski roman*, *sokratovski dijalog*, *dvoglasna riječ* i sl. Ovom bih prilikom izdvojila razmatranje sokratovskog dijaloga i menipejske satire kao izuzetnih momenata unutar Bahtinova teorijskog modela. Njegovo shvaćanje karnevala kao ponovljivog obilježja književnosti nemoguće je, naime, odvojiti od tzv. *menipejske tradicije* kao jedne od temeljnih izvora karnevalizacije književnosti.

U spomenutim studijama ruski teoretičar polazi od pretpostavke da svaki književni žanr osigurava jedinstvo i kontinuitet književnog razvoja jer u sebi trajno zadržava elemente arhaičnosti. *Pamteći svoju povijest* žanr je menipeje (kao i njemu srodni žanrovi ozbiljno-smiješnoga – npr. sokratovski dijalog, diatriba, solilokvij i drugi oblici u čijoj osnovi leži predodžba o dijaloškoj prirodi istine, prihvaćena još od Sokrata i kinika) – istaknimo još jednom – imao presudan utjecaj na razvoj i romanesknog žanra, i svih ostalih karnevaliziranih književnih formi, tj. cjelokupne povijesti književnosti. Razlog tome svakako treba potražiti u jednoj od njegovih glavnih osobina koju, ukratko, možemo nazvati menipejskom sposobnošću infiltriranja u druge žanrovske oblike. Pavličićevim rječnikom rečeno, žanr menipeje neke je vrsti trajnog modela koji se prenosi iz jednog žanrovskog sustava u drugi – tijekom njegova sinkronijskog razvoja njegovu se temeljnom modelu priključuju mnogobrojne dodatne (i tematske i formalne) informacije, zbog čega dolazi do tzv. sistemske interpretacije njegova temeljnog modela.

⁴ O Bahtinovu pojmu karnevalizacije i karnevala vidi u: Adriana Car: *Karneval/karnevalizacija*, u: »Fluminensia«, 1/2, 1989/90, 2/1–2, str. 189–198.

⁵ Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Franoisa Rabelaisa i Narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978.

⁶ Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd 1967.

⁷ DeJean, Joan: *Bahtin i povijest / Bahtin u povijesti*, u: Vladimir Biti: *Bahtin i drugi*, Naklada MD, Zagreb 1992. Str. 63–75.

Shvaćajući književni žanr kao povijesnu kategoriju, tj. kontinuitet u kojem se sve prijašnje širi i dopunjuje kasnijim, Bahtin nam svojim obnovljenim i proširenim shvaćanjem menipejske tradicije daje mogućnost za jedan novi i drugačiji pristup ranom Krležinom dramskom stvaralaštvu, posebno njegovoj jednočinki *Kraljevo*. Prihvaćajući njegovu definiciju menipeje kao univerzalnog žanra u kojem se *konačna pitanja* putem karnevalskog osjećanja svijeta prenose iz apstraktno-filozofske sfere na konkretnočulni plan likova i događaja, karnevalski dinamičnih, raznovrsnih i intenzivnih, držim da je Krležinu mladenačku dramu *Kraljevo* moguće promatrati kao svojevrsnu slobodnu varijantu upravo menipejskog žanrovskog oblika.⁸

Cilj moga rada neće biti istraživanje menipejskih žanrovskih osobitosti Krležine jednočinke, već ću ovog puta pokušati pokazati s kojim je djelima mladi Krleža bio upoznat u vrijeme stvaranja svoga djela, a koja su u sebi nosila menipejske žanrovske karakteristike. Jer, sigurno je da je od nekud mladi pisac morao dobiti početne žanrovske impulse putem kojih su se menipejske žanrovske osobitosti u njegovu djelu mogle obnoviti. Ne želim, naravno, pri tome reći da je Krleža u svojem stvaralaštvu neposredno i svjesno polazio od antičke menipeje, već – parafrazirajmo Bahtina – svojstva antičke menipeje nije sačuvalo subjektivno pamćenje Krleže, već objektivno pamćenje samoga žanra na kome je on radio.

Tragajući za podatkom koje su menipeje, tj. njezini premodificirani oblici bili Krleži dostupni u vrijeme nastanka njegove jednočinke, u pregledu ćemo literature koju je Krleža čitao do 1915. godine naići na više izvora – Platonovu *Gozbu*, *Bibliju*, liturgijske drame, djela F. M. Dostojevskog i A. Strindberga.⁹ Spomenuta se djela razlikuju od ostale literature koju je mladi Krleža poznao upravo po onim osobinama koje ih vezuju uz žanrove iz područja ozbiljno-smiješnoga. Držim, dakle, da je upravo preko njih mladi dramatičar mogao doći u doticaj sa žanrovima sokratovskog dijaloga i menipeje.

U svezi s prvim od spomenutih djela – Platonovim *Symposiumom* – istaći ćemo da ga je mladi Krleža čitao već nepunu godinu prije nastanka svoga *Kraljeva*, što možemo i vidjeti iz slijedećeg navoda: *Scena na Prilazu 13, 1914. godina (28. lipnja, na Vidovdan: Čitam Symposium)*. Čitajući primijetio sam kako je pala sjena crnog barjaka preko spuštenih roleta u onoj sobi, u onoj maloj sjevernoj sobi uz crvenu garnituru, za eliptičnim stolom, s izlizanom politurom, koji je tako tajanstveno nestao. Čitam Symposium i jasno mi je da se u Sarajevu dogodilo ono o čemu govori Hamlet da ima da se dogodi: danas ili sutra ili odmah.¹⁰

Slijedeći tradiciju svoga učitelja Platon je svoju *Gozbu* izgradio upravo na žanrovskim osobitostima sokratovskog dijaloga – žanra rođenog na zalasku antičke epohe. Tim, u svoje vrijeme široko rasprostranjenim književnim oblikom, služili su se mnogi Sokratovi učenici: Ksenofant, Antisten, Heraklit iz Ponta, Fedon, Glukon i drugi, a najveći je umjetnik sokratovskog dijaloga bio upravo Platon. Većina djela

⁸ O utjecaju karnevalizirane književnosti na Krležino *Kraljevo* vidi: Adriana Car-Mihec: *Dubinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu*, u: »Fluminensia«, 3, 1991, 1–2, str. 129–139., te Adriana Car-Mihec: *Površinski elementi karnevalizacije u Krležinu Kraljevu*, u: »Rival«, 3, 1990, 1–2, str. 91–100.

⁹ Podatke o literaturi koju je Krleža čitao prije nastanka svoga *Kraljeva* crpila sam iz: Stanko Lasić: *Krleža, Kronologija života i rada*, GZH, Zagreb 1982., te *Davni dani*, Zora, Zagreb 1956.

¹⁰ S. Lasić: nav. dj., str. 118.

spomenutih autora nije sačuvana, a do nas su doprli samo Platonovi i Ksenofontovi dijalozi, dok su ostali sačuvani fragmentarno ili o njima više doznajemo preko najrazličitijih predaja.

Ne prihvaćajući tvrdnju da je sokratovski dijalog bio retorički žanr Bahtin ističe da je njegov osnovni izvor bilo upravo narodno karnevalsko osjećanje svijeta. Takav sud ruski teoretičar argumentira prisustvom narodnokarnevalskih prenja u spomenutom žanru, kao i rasprava između života i smrti, mraka i svjetla, zime i ljeta, familijarnog odnosa među sudionicima dijaloga, slobodne mezljanse misli i likova, ironije i sl. Prema Bahtinu jedno je od osnovnih obilježja tog karnevalskog, u početku gotovo potpuno memoarskog žanra osobito shvaćanje *dijaloške prirode istine i ljudske misli o njoj*. Takvo je shvaćanje prirode istine (kojim se omogućava spoznaja relativnosti svih konačnih pitanja) proisteklo iz karnevalsko-narodne osnove sokratovskog dijaloga. Dijaloško shvaćanje istine ujedno je uvjetovalo i upotrebu dvaju osnovnih postupaka provociranja *riječi riječju*¹¹ i anakrize¹² u sokratovskim dijalozima čiji su junaci uvijek ideolozi.¹³ Osim tih dvaju postupaka Mihail Bahtin upućuje i na važnost oblikovanja *sižejnih situacija dijaloga* čiji je najčešći cilj bio stvaranje *izuzetnih situacija*,¹⁴ što sve možemo prepoznati i u Platonovoj *Gozbi*.

Žanr sokratovskog dijaloga nije dugo živio, te u procesu njegova raspadanja nastaju novi dijaloški oblici koji su već od svojih početaka pod snažnim utjecajem karnevalskog folklor. Među njima se ističe menipeja (lat. *Saturna Menippea*) koja je svoje ime dobila po grčkom književniku, ciniku Menipu iz Gadare (3 st. p. n. e.) čija su djela izgubljena. Iako menipeja nastaje vrlo rano (kao njena začetnika Bahtin spominje već Antistena) tek su Varonove satire (koje je on sam nazivao *Saturnae Menippeae*) u 1. st. p. n. e. uvele termin *menipeja* kao oznaku za određeni (tzv. ozbiljno-smiješni) književni žanr, te mu osigurale ugled u antičkoj književnosti.

Već sam napomenula da Bahtin menipeju (koja je, za razliku od sokratovskog dijaloga bila oslobođena memorskih ograničenja) drži najvažnijim nosiocem karnevalskog osjećanja svijeta u povijesti svjetske književnosti. Ovom prilikom valja napomenuti da ruski teoretičar razlikuje dva osnovna načina na koje karnevalizacija može prodrijeti u strukturu nekog žanra: dubinski (žanrovski) i površinski (tematski). U nekim je menipejama karnevalizacijom tako prožeta površinska, tematska razina djela, što je vidljivo iz prisustva različitih svečanosti karnevalskog tipa u njoj, kao i iz izrazito karnevalskog oslikavanja triju planova menipeje – Olimpa, podzemnog svijeta i zemlje. Sva su ta tri plana u spomenutom slučaju prožeta slobodnim familijarnim kontaktom među ljudima, česti su u njima prikazi skandala, ekscentričnosti, krunjenja, detronizacije, mezalijansi, kontrastnih spojeva i sl. Osim toga površinskog sloja karnevalizacija može prodrijeti i u dubinsko filozofsko-dijalošku jezgru menipeje. U tom slučaju ona omogućuje da se fundamentalna pita-

¹¹ Pod tim pojmom Bahtin podrazumijeva suprotstavljanje različitih gledišta u odnosu na jedan predmet.

¹² Anakrize su posebni postupci provociranja govornikove riječi, način da se govornika natjera izraziti svoje mišljenje.

¹³ S tim u vezi Bahtin govori o zametku *lika ideje* u spomenutom žanru.

¹⁴ Te tzv. *sižejne situacije dijaloga* predstavljaju svojevrsan zametak poslije u književnosti široko rasprostranjenih tzv. *dijaloga na pragu*.

nja prisutna u njoj putem karnevalskog osjećanja svijeta prenose iz apstraktno-filozofske sfere na konkretnočulni plan likova i događaja, pri čemu karnevalizacija prodire u samu filozofsku jezgru menipeje, te postaje nekom vrstom veze između ideje i avanturističkog umjetničkog lika.¹⁵

Kako je menipeja bila jedan od najkarakterističnijih žanrova koji su stvorili kinici, a svrstavana je prema antičkoj teoriji u kategoriju ozbiljno-smiješnoga, njoj su pripadala i druga razlikovna obilježja među kojima se, prema Leni Szilárd, izdvajaju:

1. dominantna uloga citiranja travestiranjem i parodiranjem filozofskih sustava, religijsko-mitoloških koncepcija i ustaljenih književnih tema i stilova, te

2. široka skala komičnog, smiješnoga, s osnovom u preziru kinika prema općepriзнatim životnim vrijednostima i njihovoj načelnoj antinormativnosti.¹⁶

Zbog posjedovanja već spomenute snažne sposobnosti infiltriranja u druge žanrove, te mogućnosti rušenja barijera među njima (kao uostalom i među najrazličitijim stilovima, zatvorenim sistemima misli i sl.) menipeja je odigrala veliku ulogu u daljnjem razvoju književnosti uopće. U antičko se je doba infiltrirala u grčke romane, utopijska djela i aretološke žanrove. Presudan je utjecaj imala i na formiranje starokršćanske (grčke, rimske i bizantske) književnosti. U većini pripovjedačkih žanrova starokršćanske književnosti (u evandeljima, apostolskim djelima, životima svetaca i mučenika, apokalipsama i sl.) utjecaj je menipeje vidljiv, prije svega, pri formiranju dijaloških dijelova koji se izgrađuju kao sinikrize ili anakrize. Kako je jedan od osnovnih ciljeva tih žanrova bio provjeravanje istine i ideja putem različitih mučeništava, u njima možemo sresti mnoštvo postupaka poput korištenja snova, ludila i različitih drugih opsjednutosti, pomoću kojih se postiže konačan cilj – otkrivanje vladajuće istine.

U srednjem vijeku menipeja je i dalje živjela i obnavljala se u novim književnim oblicima na latinskom, ali i na narodnim jezicima. Većina je književnih žanrova toga doba bila pod snažnim utjecajem karnevalskog osjećanja svijeta – medijevalna je književnost najčešće bila organizacijski vezana uz svetkovine karnevalskog tipa, a ponekad je bila i njihov *književni dio*. Kako su u srednjem vijeku svetkovine karnevalskog tipa zauzimale važno mjesto u životu tadašnjih ljudi, utjecaj je karnevalskih simbola, načina mišljenja bio od presudne važnosti za književnost koja je nastajala u tom razdoblju. Sve je to vidljivo u vrlo rasprostranjennoj, gotovo neobuhvatnoj poluparodijskoj i parodijskoj književnosti na latinskom jeziku – u tzv. *parodii sacri*, odnosno u parodičnim traktatima, dubletima, evanđelijskim tekstovima, himnama, psalmima, epitafima i dr. Pojave slične *parodii sacri* vidljive su i u književnosti pisanoj na narodnim jezicima, tj. u parodičnim molitvama, propovijedima, legendama i drugom, ali i u parodičnim srednjovjekovnim epovima, viteškim romanima i sl., te i u različitim žanrovima *smijehovne retorike*, u *fabliauxima* i lirici vaganata. Bahtin drži da se upravo u dramskoj književnosti srednjeg vijeka naj-snažnije osjeća utjecaj karnevalskih formi i simbola. Mirakuli, moraliteti, misterije,

¹⁵ Kao primjer Bahtin navodi Voltaireova *Candida*.

¹⁶ Vidi: Leni Szilárd: *Menipeja*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, ZZZOKFFUZZ i GZH 1984. Str. 69–81.

sotije i farse – sve su to žanrovi duboko prožeti karnevalskim osjećanjem i događajima s karnevalskog trga medijskog doba.¹⁷

Sa žanrom menipeje Krleža je mogao biti upoznat upravo preko djela spomenute kršćanske književnosti.¹⁸ Znamo da već kao dječak Miroslav Krleža polazi vježbe u franjevačkom samostanu, da bi iduće tri školske godine aktivno sudjelovao u crkvenom kultu. Dakle, već u najranijoj mladosti Krleža čita Bibliju o *čudesima i ministrira*, te se i kroz cijelo daljnje školovanje na satovima *nauke vjere* upoznaje s kršćanskom književnošću koja je umnogome obojila žanrovsku atmosferu njegovih djela.

Značajne *Biblije* i problemi vjere zaokupljali su Krležu čitava života. Poznata nam je činjenica da je u prvoj svojoj drami objavljenoj pod naslovom *Legenda* mladi pisac preuzimao gotove citate iz *Biblije*, dok zaokupljenost biblijskim temama i općekršćanskom tematikom, posebno toposom Golgote, predstavlja jedno od središnjih mjesta u njegovu stvaralaštvu.¹⁹ Vjerojatno je stoga Krleža poznavao mnoge kršćanske žanrove – evanđelja, djela apostolska, apokalipse, liturgijske knjige, ali i različite svetačke legende, mirakule, vizije, žitije mučenika, kao i liturgijske dramske tekstove. U svim tim kršćanskim žanrovima koji su, po Bahtinovu sudu, bili podvrgnuti snažnoj karnevalizaciji, menipeja se obnavlja u osobitom obliku imanentnom novom sadržaju – prepoznatljiva je pri gradnji dijaloških sinikriza (iskušavanog – Krista, pravednika i iskušavatelj sl.), kao i odgovarajućih anakriza; u pridavanju ogromnog značenja *provjeravanju ideje i njenog nosioca*; prisustvu snova, vizija, ludila i sličnih oblika *moralno-psiholoških eksperimentiranja* i dr.

U doba renesanse menipeja prodiere u sve visoke žanrove – Bahtin kao najvažnije primjere navodi Rabelaisa, Cervantesa, Shakespearea, Grimmshausena, pisce pikarskih romana, Boccaccia i dr. U to se doba ujedno razvijaju i različiti oblici renesansne menipeje koji u sebi objedinjuju antičke i srednjovjekovne odlike toga žanra.²⁰ Ne upuštajući se u elaboraciju menipejskih žanrovskih transformacija iz razdoblja renesanse htjela bih samo napomenuti da je iz Krležina dnevnika vidljivo da je mladi pisac do 1915. godine već dobro poznavao djela Cervantesa i Shakespearea. Ona su mu svakako mogla poslužiti kao jedan od izvora iz kojih se mogao upoznati s osnovnim odlikama žanra menipeje. Slično je i s djelima postrenesansne književnosti – u *Davnim danima* Krleža spominje Voltairea i Goethca, tj. pisce čiji radove Bahtin također naziva *prenosiocima žanrovske tradicije*. Ipak, kako ne možemo sa sigurnošću tvrditi koja je djela spomenutih pisaca Krleža u svojoj mladosti čitao, nećemo se poduže zadržavati na njihovim strukturalnim obilježjima.

¹⁷ Menipeja je u srednjem vijeku svoj život nastavljala i u žanrovima crkvene literature na latinskom jeziku – posebno u hagiografijama, a potom i u mnogim drugim dijalogiziranim oblicima (raspravama, pretnjama, slavljenjima), kao i u novelističkoj književnosti srednjeg vijeka i rane renesanse.

¹⁸ Ne znamo da li je Krleža u to vrijeme čitao i druge antičke menipeje. Boettijevu *Utjehu filozofije* pisac prvi put spominje tek u članku *Književnost danas* 1945. godine (objavljen u »Republici«). Tih se godina u njegovim esejima spominju i imena Seneka i Lukijana, no ne možemo pouzdano tvrditi koja je djela navedenih pisaca Krleža poznavao.

¹⁹ O biblijskoj metaforici u Krleže vidjeti u Tomislav Ladan: *Lirska topica Miroslava Krleže*, u: »Kolo«, VI, 7, Zagreb 1968.

²⁰ Bahtin izdvaja menipeje F. de Qucevda, Erazma Rotterdamskog, M. de Cervantesa, Grimmshausena i dr.

Držeći da je menipeja tijekom povijesti svjetske književnosti bila *provodnikom* različitih oblika karnevalizacije, Mihail Bahtin ističe da su se u novije vrijeme njezinim žanrovskim odlikama služili mnogi književni pravci i umjetničke metode obnavljajući ih, naravno, na različite načine. Praćenje menipejske tradicije završava primjerom F. M. Dostojevskog čija je djela, pouzdano znamo, do nastanka svoga *Kraljeva mladi Krležu* već vrlo dobro poznao. Upravo u djelima tog pisca sadržane su i obnovljene sve temeljne odlike menipeje.²¹ U svezi sa spomenutim piscem istaknimo ukratko da u svojoj knjizi *Problemi poetike Dostojevskog* Mihail Bahtin analizira njegova ključna djela u *žanrovskom smislu*, te upućuje na osnovne odlike menipeje u dvjema njegovim najvažnijim *menipejama* – fantastičnim pričama *Zrno boba* i *San smiješnog čovjeka*, te, između ostalog, zaključuje: *Svi romani Dostojevskog prožeti su elementima menipeje, a takođe i elementima njoj bliskih žanrova – sokratovskog dijaloga, diatribe, solilokvija, ispovesti i dr. Razume se, svi su ti žanrovi prošli pre Dostojevskog kroz dve milenije intenzivnog razvitka, ali oni su sačuvali, uza sve promene, svoju žanrovsku suštinu. Oštre dijaloške sinikrize, krize i prelomi, moralno eksperimentisanje, katastrofe i skandali, kontrasti i oksimoronski spojevi itd. određuju čitavu sižejno-kompozicijsku strukturu romanu Dostojevskog.*²²

O djelima F. M. Dostojevskog Krležu je vrlo mnogo pisao i to uglavnom, što dobro znamo, u negativnom smislu.²³ Ipak, valja nam istaći da preziran odnos prema nekome piscu ne znači i *brisanje iz pamćenja* osobitosti njegovih djela – u tom nam se smislu čini simptomatičnim podatak da su upravo oni momenti koji su iritirali Krležu zapravo tipično menipejskog karaktera.²⁴ Držim, dakle, da je Krležino poznavanje romana F. M. Dostojevskog odigralo važnu ulogu u žanrovskom oblikovanju Krležine mladenačke legende *Kraljevo*.

Praćenje menipejske tradicije Bahtin završava upravo spomenutim primjerom Dostojevskog, no mi držimo da teorija karnevalizacije ima osobitu vrijednost i pri istraživanju književnosti s kraja 19. i one 20. stoljeća.²⁵ Stoga ćemo ovom prilikom spomenuti i Augusta Strindberga – pisca čiji se tragovi recepcije početkom stoljeća sve snažnije osjećaju u hrvatskoj književnosti. Osim toga, sudeći po Krležinim dnevnicima, 1915. godina godina je njegova intenzivna interesa za Strindberga, čija

²¹ Bahtin tvrdi: *U stvaralačkom korištenju mogućnosti koje je žanr pružao, Dostojevski se veoma udaljio od antičkih autora menipeje. Po svojoj filozofskoj i socijalnoj problematici i po svojim umetničkim kvalitetama, antička menipeja, u poređenju s Dostojevskim, izgleda primitivna i bleda. Najvažnija je razlika u tome što antička menipeja ne zna za polifoniju. Menipeja je, kao i sokratovski dijalog, mogla samo da stvori neke žanrovske osnove za pojavu polifonije.* (M. Bahtin: *Problemi...*, str.185)

²² M. Bahtin: *Problemi...*, str. 165.

²³ Npr.: *Nikad nisam volio Dostojevskog. Ne osudujem se priznati (ni sebi) da mi je dosudan. O njemu se govori kao o Bogu. Imam o tome svoje iskustvo. Svi kojima se on sviđa, ne sviđaju se meni. To nisu moji ljudi...* (M. Krleža: *Panorama pogleda, pojava i pojmova 1*, Oslobođenje, Sarajevo 1982. Str. 707.)

²⁴ Vidljivo je to i iz sljedećeg navoda: *Dobroćubov, Tkačev, Nikitin, Mihajlovski, nisu baš pokazali mnogo invencije kod ocjene njegova opusa. Estetski gu do danas nije nitko detaljno prikazao. Da su mu likovi galerija negativnih, bolesnih, iznakaženih likova, da su njegovi heroji lude, da se kao romancer bavi duševnim bolestima više nego beletristikom, da su mu knjige menažerija bjesomučnih, to je bila svakodnevna muzika pod njegovim literarnim balkonom.* (istakla A. C.-M.). Vidi: M. Krleža: *Davni...*, str. 23–24.

²⁵ Vidi: Lena Szilárd: *Karnevalizacija*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, GZH i ZZZOKFFUZ, Zagreb 1984, str. 49–61, te Lena Szilárd: *Menipeja*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, GZH i ZZZOKFFUZ, Zagreb 1984, str. 69–83.

djela po mome sudu predstavljaju jednu od najvažnijih *karika* karnevalsko-žanrovske tradicije s kojima je Krleža u doba stvaranja svoje jednočinke bio neposredno ili posredno (tj. preko njemačkih ekspresionista) vezan.

O utjecaju tog skandinavskog dramatičara na književno djelo Miroslava Krleže često je pisano u književnokritičkoj literaturi.²⁶ Ovom ću se prilikom zadržati na nekim njegovim dramskim djelima u kojima su, po mome sudu, vidljive karakteristike menipejskog žanra, i to na dramama *Gospodica Julija* i *Put u Damask*, koje Krleža u svojim dnevničkim zapisima intenzivno spominje upravo u vrijeme nastanka svoga *Kraljeva*.

Kao prvo spomenut ću *Gospodicu Juliju* u kojoj je već sama atmosfera u kojoj se odigrava radnja osobita – zbiva se ona u grofovoj kuhinji jedne ivanjske noći, dakle u potpuno nesvakodnevnoj, prazničnoj situaciji prožetoj karnevalskim, familijarnim tonovima. Za menipeju tipičan motiv ludila najavljen je već u prvim replikama Jeana i Kristine²⁷ iz kojih je vidljivo da je već na samom početku jednočinke Julija ocrta na osoba koja se nalazi na samom rubu ponora, na pragu ludila, njezin je unutrašnji integritet potpuno uništen. Unatoč opuštenom, dapače raskalašeno-familijarnom ponašanju prema osobama iz svoje okoline ona je potpuno izdvojena i drugačija od ostalih protagonista drame.²⁸

U Ivanjskoj noći *kada slavimo svečanost kao veseli ljudi i odbacujemo svaki položaj* Julija je postavljena i u izvanjski i u unutrašnji izuzetni položaj u kojem se, parafrazirajmo Bahtina, kidaju posljednje veze i razgolićuju stare laži, otvaraju ljudske duše i provjeravaju posljednje životne istine. Kao nadasve ambivalentan²⁹ lik ona je dovedena u situaciju u kojoj stupa u *dijaloški odnos sama sa sobom*; dijalog koji ona vodi s Jeanom nakon njihove seksualne pustolovine (tj. u trenutku kada su

²⁶ Vidi npr.: Ivan Slamnig: *Strindbergov »neonaturalizam« i Krležine legende*, u: *Ekspresionizam i hrvatska književnost*, »Kritika«, 3, Zagreb 1969, str. 125–135; Mirjana Miočinović: *Krležin dramski krug*, u: *Zbornik Miroslav Krleža*, Prosveta, Beograd 1967, str. 225–248; Zoran Konstantinović: *Krleža o njemačkoj i skandinavskoj književnosti*, u: *Zbornik Miroslav Krleža*, Prosveta, Beograd 1967, str. 145–198.

²⁷ JEAN: *Večeras je gospodica Julija i opet luda, potpuno luda!*

KRISTINA: *Ah, je li on konačno ovdje?*

JEAN: *Otpratio sam grofa na kolodvor, i kada sam na povratku prolazio pored štaglja, ušao sam i zaplesao, i vidio sam kako je gospodica vodila ples sa lugarom. Ali, kada me je zapazila, zaletjela se ravno na mene i zatražila da plesam s njome valcer. I onda je »tancala« – to još nisam nikada doživio – Ona je luda! (istakla A. C.-M.)*

Vidi u August Strindberg: *Gospodica Julija*, u: *Naturalističke drame*, Zora – GZH, Zagreb 1977. Str. 60.

²⁸ Evo kako je Strindberg tumačio uzroke takva Julijina ponašanja: *Žalosnu sudbinu gospođice Julije ja sam motivisao čitavim nizom okolnosti: majčinim osnovnim nagonima; očevim nepravilnim vapitanjem; rođenim osobinama i sugestijama verenika na slab degenerisani mozak; zatim: prazničnim raspoloženjem Ivanđanjske noći; odsustvom oca; njenom mesečnom bolešću; bavljem sa životinjama; nadražujućim utjecajem igre; sotonom koji natera dvoje ljudi u neki tajni prostor: kao i preduzimljivošću nadraženog čoveka.* (August Strindberg: *Predgovor za gospodicu Juliju* u: Mirjana Miočinović: *Radanje moderne književnosti – drama*, Nolit, Beograd 1975, str. 45)

²⁹ Jean tako ističe: *Gospodica je u nekim slučajevima i suviše ohola, a u drugim opet premalo ponosna, baš kao grofica dok je bila živa. Ona se ponajbolje osjećala u kuhinji i u staji, nosila je prljave manšete, ali na pucetima morala je biti grofovska kruna. – Gospodica, da o njoj koju rekнем, ništa ne drži do sebe i svoje osobe.* (istakla A. C.-M.) Vidi u: A. Strindberg: *Gospodica...*, str. 68.

sve granice među njima srušene) zapravo je njezina tragična borba same sa sobom.³⁰

Motiv ludila i stvaranje izuzetnih situacija nisu jedini momenti koje je pisac naslijedio od menipejce. Osim njih naići ćemo i na prisustvo sna, kao i na elemente socijalne utopije.³¹

Cijela je, pak, radnja *Gospodice Julije* prožeta snažnom biblijskom simbolikom,³² slobodnom fantastikom, ali i naglašenim naturalizmom društvenog podzemlja koji je posebice vidljiv u sceni posljednjeg sukoba Kristine i Jeana³³ u kome se otkrivaju njihove *opasne tajne*, kao i u Julijinim i Jeanovim okrutnim duelima, te u nadasve aktualnoj tematici kojom je ta drama vezana uz vrijeme u kojem je nastala, a koja se očituje prije svega u problematiziranju odnosa spolova i klasa. Sama mjesta u kojima se radnja odigrava (kuhinja, Jeanova soba, štagalj koji se samo spominje i sl.) nose pri tome izrazito naturalistička obilježja.

U radnju svoje drame koja je prenapučena tipično menipejski oštrim kontrastima, snižavanjima, ambivalentnostima, uzletima i slomovima pisac umeće balet, pantomimu, monolog i stihove čime se pojačava dojam stilske heterogenosti teksta. Pojedini dijelovi radnje popraćeni su muzikom kojom se dočarava karnevalska atmosfera drame koja završava tragično – Julijinim samoubojstvom (nakon Julijina *krunjenja* u karnevalski opuštenoj atmosferi s početka teksta slijedi, dakle, njen potpuni pad). Motiv samoubojstva (koji *Gospodicu Juliju* usko povezuje uz žanr menipeje) na taj je način usko vezan s već spomenutim ludilom, s podvojenošću Julijina karaktera, njezinim maštanjima, snovima, strašću i sl. Valja nam ipak naglasiti da svi dosad spomenuti oblici *moralno-psihološkog eksperimentiranja* imaju u toj jednočinki, kao i ostalim Strindbergovim dramama iz naturalističkog perioda, uglavnom tematski karakter. Formalnožanrovski oblik oni zadobivaju u kasnijim Strindbergovim djelima – posebno u *Putu u Damask* i *Igri snova*.

Dramu *Put u Damask* Krleža je čitao 1915. godine i sigurno je da je ona na njega ostavila snažan dojam. Cijela konstrukcija te tzv. *drame preobraćenja* pisana

³⁰ I Juliju i Jeana Strindberg je prikazao kao *kolebljivce, rastrzane, sastavljene od starog i novog i...! Moje duše (karakter) su konglomerat bivših i sadašnjih društvenih stepena, isečenih iz knjiga i novina – otpaci ljudi, otrgnuti komadi prazničkih odela koji su postali obične krpe, upravo onako kao što je i duša sastavljena od krpica. A, osim toga, duo sam malo i istorije razvitka, pri čemu puštam da slabiji krade od jačega i da ih ponavlja, puštam duše da jedna od druge uzimaju ideje ili sugestije – kako ih zovu.* (Strindberg: *Predgovor...*, str. 45.)

³¹ Npr. *GOSPODICA: Možda! Ali i vi isto tako! Uostalom, sve je neobično! Život ljudi, sve je to pjena što plovi po vodama, dok ne potone! Usnula sam san koji se vraća tu i tamo i koji mi opet pada na pamet. Popela sam se na kolac i nemoguće mi je da siđem; u glavi mi se vrti kad pogledam dolje, a moram dolje, tek u mene nema srčanosti da skočim: ne mogu da se uhvatim čvršće i čeznem da padnem; ali ipak ne padam. Pa ipak nisam smirena, dok god nisam dolje, na tlu! I kada bih sišla na tlo, htjela bih u zemlju duboko... Jeste li to već osjetili?*

*JEAN: Ne! Obično sanjam kako ležim pod visokim drvetom u nekoj tamnoj šumi. Hoću gore, hoću na vrh, pa da se ogledam po svijetloj krajini, tamo gdje sunce sja, hoću gore da ispraznim plućne gnijezdo, u kome leže zlatna jaja. I penjem se, penjem, ali drvo je toliko debelo, tako glatko, i još je tako daleko do prve grane. Ali znam, ako se dohvatim prve grane, popet ću se do vrha kao na ljestvama. Još je nisam dosegnuo, ali dosegnut ću je, pa ma bilo i u snu! (istakla A. C.-M.) Vidi u: A. Strindberg, *Gospodica...*, str. 68.*

³² Vidi: H. G. Carlson: *Strindbergova biblijska metaforika*, u: »Prolog«, XI, 55–56, 1983, str. 65–72.

je u formi sna. Za razliku od prethodnih, naturalistički koncipiranih tekstova, u *Putu u Damask*, u kojem se autor potpuno prepušta mašti i fantaziji, Strindberg pokušava ostvariti tzv. *transcedentalnu ideju*, te se opire svakom *prilagodivanju poetske zamisli fizičkim zakonima*. San ovdje nije drugi život već mogućnost sasvim drugog života.

Put u Damask polifonijski je strukturirana drama kroz koju protječe mnoštvo izuzetnih situacija tijekom kojih se, u skladu s menipejskom tradicijom, provjeravaju ideje. Struktura sokratovskog dijaloga očituje se u njezinu tkivu u dijaloškom pristupu istini te putem vješta umetanja postupaka sinikrije i anakrije. Varirajući svoju vječnu opsjednutost surovom borbom među spolovima, pisac glavne nositelje ove svoje drame slijedi na njihovu traganju za istinom, pri čemu borba među spolovima zapravo prerasta u borbu čovjeka i sudbine.

Radnja teksta se odvija na postajama, gotovo uvijek na otvorenom prostoru, dijalozi se vode *na pragu* – u klancu, na moru, na raskrsnici, na brdu, na uglu ulice, pred kućom i slično. Ako je i smještena u neki zatvoreni prostor, onda su to uvijek mjesta na kojima se sreće mnoštvo ljudi, to su uvijek tzv. *prolazna* mjesta – liječnička ordinacija, hotelska soba, krčma i sl. U isto vrijeme ona preuzimaju još jednu ulogu u razvoju dramske radnje, tj. odlučujuće su točke zbivanja, centri prijeloma.

Osim naglašenom slobodom, maštovitosti sižea, izuzetnom biblijskom simbolikom ovo djelo obiluje i mnogim, nadasve naturalističkim slikama (npr. prizor u krčmi – 3. čin, 2. dio *Putu u Damask* – u istoj je sceni ujedno izvanredno ostvarena igra krunjena i detronizacije). *Put u Damask* prepun je neobičnih, ekscentričnih ponašanja glavnog junaka, neobuzdanih maštanja, karnevalskih ustoličavanja i svrgavanja, vizija, ludila (npr. scena u Azilu). Lik neznanca koji svojim ponašanjem narušava svaku društvenu formu podvojen je, razdvojen u nekoliko svojih varijanata – Prosjaka i Luđaka s kojim raspravlja (tj. svojim drugim ja) o *konačnim životnim pitanjima*. Odnos pak Neznanca i Dame dan je u kontrastima – njihova se ljubav neprestano sliva u mržnju i obrnuto. Cijela je drama – uobličena kao dnevnik piščeva života u kojem je zahvaljujući izuzetnoj fantastici sna sve dopušteno – prožeta oštrim oksimoronskim spojevima, snižavanjima, ambivalentnostima, grotesknim prizorima.

U svojoj *Igri snova* pisac ide još dalje, to je djelo apstraktnije, prožeto je karnevalskim osjećanjem svijeta i familijarnim odnosom među ljudima, a slike su u njemu povezane na sasvim fantastičan način, nalik su bajci u kojoj *nema ljudi, postoje samo siluete, nema htenja, postupaka i sukoba, postoje jedino zbivanja koja prirodnom neverovatnošću promiču jedan za drugim [...]* Strindbergu je ovde pošlo za rukom – žrtvovanjem svake dramatičnosti – da nađe jedinstvenu formu u obliku jedne bajoslovne misterije života koja po svojoj književno-istorijskoj situaciji pomalo podsjeća na dijalogizirana poetska dela namenjena pozornici, koja su se javila posle iscrpljenosti velikih dramskih razdoblja (govoreći o kraju elizabetinskog doba književna istorija ovu vistu dramu naziva romansom).³⁴

Strindbergovim primjerom završavam pregled žanrovskih izvora Krležine dramske jednočinke *Kraljevo*. Njegovu sam stvaralaštvu obratila nešto više pažnje stoga što držim da je upravo estetika njegove ekspresionističke dramaturgije (a ko-

³⁴ Derđ Lukač: *Istoriju razvoja moderne drame*. Nolit, Beograd 1978. Str. 506.

ja polazi upravo od *Putu u Damask* i *Igre snova*) presudno utjecala na Krležin ekstatički teatar, tj. na njegovu mladenačku, stilski nadasve heterogenu dramu *Kraljevo* koju mnogi kritičari uspoređuju sa srednjovjekovnim spektaklima u kojima se elementi farse i groteske spajaju s elementima misterije i fantastike.³⁵ Menipejske žanrovske osobitosti u tom su djelu prepoznatljive i na površinskoj (tematskoj) i na dubinskoj (žanrovskoj) razini. Neposredna, svjesna orijentacija djela prema svijetu karnevala vidljiva je u njegovoj tematici, sižejnim tokovima, karnevalskim motivima, tj. u tzv. površinskim strukturama te drame. Karnevalizaciju ostvarenu pak na razini dubinskih žanrova držim daleko važnijom, jer do nje pisac dopire, bez obzira činio to svjesno ili ne, upravo putem ozbiljno-smiješnih žanrova, posebice menipeje. Upravo putem karnevalizacije ostvarene na razinu dubinskih žanrova u tom su Krležinom dramskom tekstu rasprave o konačnim pitanjima ljudskog življenja predstavljene u formi karnevalske igre o lakrdijaškom krunjenju i kasnijoj detronizaciji kralja. Dramsku strukturu *Kraljeva* određuju, osim toga, izuzetne i fantastične sižejne situacije, oksimoronski spojevi, ambivalentnosti, elementi *socijalne utopije*, odbijanje svake normativnosti, isprepletenost različitih žanrova i stilova, vezanost uz metaforu *svjetskog kazališta* i sve druge osobitosti naslijeđene iz žanra menipeje. Svi su ti raznorodni elementi ujedinjeni u Krležinoj jednočinki upravo posredstvom karnevalskog osjećanja svijeta, infiltrirani su, obnovljeni u tom scenском djelu na posve osobit i originalan način. Upravo njihovim korištenjem Krleža je razbio svaku normativnost i dovršenost dramske jednočinske strukture te stvorio fantastičan i ambivalentan svijet u kojem su elementi tjelesnosti, materijalnosti, elementarnosti i pučkosti čvrsto isprepleteni s mitskim, kozmičkim i univerzalnim dimenzijama. Svojim je *Kraljevom* na taj način pokazao da čak i u naše vrijeme žanrovi koji imaju ma i najudaljeniju vezu s tradicijama ozbiljno-smiješnog konzerviraju karnevalski element koji ih oštro odvaja od drugih žanrova dajući im obilježje tematske izuzetnosti i formalno-stilske neobičnosti.

³⁵ M. Miočinović: nav. dj., str. 235.

INTERTEKSTUALNOST I INTERMEDIJALNOST MATKOVIĆEVA WAGNERA

Kad se premijerno izvodi *Slučaj maturanata Wagnera* Marijana Matkovića na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, 2. prosinca 1935., autor ima dvadeset godina. Možda jako važno, ali možda i nevažno, kad se sjetimo Janka Polića Kamova. No, to je činjenica koju valja zabilježiti i zapamtiti. Kao građansko dijete iz obitelji poznatog farmaceuta, Matković je imao priliku čitati što se obično u jednoj agrarnskoj sredini čitalo: njemačka literatura plus hrvatska u vrlo malim i ograničenim količinama. Jelčić nas u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* (1997.) upućuje što se *Wagnera* tiče na, u ono vrijeme, među ljevičarima, vrlo eksploatiranu temu o *sudbini mladeži u nezdravu društvu*, koju je Matković mogao pronaći kod austrijskog pisca Fridricha Torberga, u njegovu romanu *Der Schüler Gerber hat absolviert* (*Učenik Gerber je maturirao*, 1930.). Ništa senzacionalno. Ako je vjerovati jednom pismu koje je Matković kao autor *Wagnera* uputio direktoru Bachu, a koje citira redatelj predstave Alfons Verli i sam Matković priznaje svoju vezu s Torbergom. Nažalost, ne mogu provjeriti vjerodostojnost Verlijeva citata, ali ipak ću citirati dio pisma Marijana Matkovića, koji Bachu piše:

... pa taj fakat, da svaka školska godina svršava s par samoubojstava mladića-djaka, potaknuo me da napišem tu dramu... Na pisanje nagnalo me ono isto što i Torberga na stvaranje romana Učenik Gerber je svršio. Mnogi su već pisali o srednjoškolicima, postoji već čitava biblioteka, no svi ti autori, koji su postali slavni po tim djelima, pisali su manje više laži, falsificirali su stvarnost, jer nisu imali veze s mladima o kojima su pisali. Samo jedan srednjoškolac može poznavati srednjoškolce! Upravo zato sam držao da ja imadem najviše prava da pišem o srednjoškolicima jer sam još uvijek sam srednjoškolac. Nisam se povodio ni za kakovom šematskom ili tendencioznom literaturom, nego sam imao uvijek pred očima da pišem život.

Drama je, kako pišu kazališne i društvene kronike, izazvala vrlo različite reakcije, sve do zabrane izvođenja. Mnogi su kritičari iskazivali svoj stav prema Emilovu samoubojstvu na isti onaj način na koji se u Europi zadržao *primitivan užas od*

samoubistva, tako da se samoubojstvo gotovo izjednačavalo s ubojstvom. Kršćanska zabrana samoubojstva, kao i zabrana čedomorstva i pobačaja. kaže Alvarez, počivala je na štovanju života. Zato se prije svega treba upitati, kakav je bio taj život Emila Wagnera, srednjoškolca, pod zajedničkim krovom s autoritativnim ocem Filipom, višim državnim činovnikom, majkom Lucijom, spremnom na kršćanska oporaštanja i služavkom Lenkom? To je pitanje jedne precizne sociološke analize, kojoj se sada ne bismo trebali posvetiti. Riječ je o nečem drugom. Rekli smo, Matković je mogao već kao srednjoškolac čitati njemačke izvornike, a u Zagrebu imao je priliku na pozornici gledati Macterlincka, Pirandella, Ibsena, Hauptmanna, Shakespearea, Kästnera, Wildea, Shawa i posebno Schnitzlera kojem ćemo posvetiti nešto više pažnje. Od hrvatskih autora, tu su Vojnović, Kosor (*Požar strasti*, 1934.), Begović, Batušić, Ogrizović i nadalje Krleža, koji će ščepati izvorni talent mladog Matkovića i usmjeriti ga u pravcu kojem se sam autor cijelog života opirao. Matković će vrlo dobro poznavati njemačke dramatičare, posebice Maxa Halbea i Arthura Schnitzlera. Prvi je pisao o adolescentima s izrazitim političkim konotacijama, a Schnitzlerovo *Ljubakanje (Liebele)* bit će izvedeno u zagrebačkom teatru 27. listopada 1934. godine. Ova sentimentalna priča nije mogla ni mladog srednjoškolca Matkovića ostaviti ravnodušnim: mladi ljubavnik udate žene Fritz zapleo se u aferu s nekom mladom krojačicom, muž doznaje za vezu i poziva Fritza na dvoboj, u dvoboju muž ubija ljubavnika svoje žene, a siromašna krojačica se ubija ljubeći do kraja svog Fritza. Kritičari su ovu dramu smatrali malim skandalom. A zar Matkovićev *Wagner* nije proizveo svojevrstan teatarski i društveni skandal? Spomenuli smo Torberga, pa sada Schnitzlera, no, ona vertikalna hijerarhija međusobnog odnosa možda seže mnogo dublje, sve do čuvenog djela Johanna Wolfganga Goethea *Patnje mladog Werthera*. Ne radi se o ideji, već o metafori patnje ili odjeku njemačke duhovne klime sedamdesetih i osamdesetih godina 18. st. (Sturm und Drang). Kad govorimo o Wagneru, možda nije nevažno spomenuti, društveni kontekst tadašnje Europe: 1933. P. von Hindenburg imenuje Hitlera kancelarom, nacisti pale Reichstag, spaljuju se knjige, otvara prvi koncentracioni logor Dachau pokraj Münchena, izglasani rasni zakoni protiv Židova i drugih nearijaca (Nürnberški zakon). U glavi mladog srednjoškolca kotrljaju se lijeve tendencije (*Podravski motivi*) i sukob na hrvatskoj ljevici, njemačka politička drama, Krleža i jeka tradicije jednoga univerzalnog arhetipskog Werthera. Kad govorimo o dijakronijskoj funkciji teksta, onda, dakako, bilježimo genetsko izrastanje iz Schnitzlera ili Torberga, no sam kazališni, dramski proces ukazuje na jedno posve novo originalno pismo. Emil Wagner nastoji sačuvati svoje vlastito dostojanstvo, mada se kreće u okvirima kodeksa jednoga tipičnog agrarnerskoga građanskog društva, a njegov susret s Rikardom i njegovom sestrom, njegovo tobožnje salonsko približavanje proletarijatu, samo su ono što u stihu nazivamo opkoračenjima. Možda hir ili prekodiranje komunikacije, kako bi rekli teoretičari. Mada *Wagner* nema nekakve baš veze s onim što će Matković kasnije pisati, ipak snažno razvijen tekst drame, postat će ishodišnom figurom, u sklopu metajezika, nekih drugih tekstova. Emil se ubija, u *Heraklu* Heraklo ide dobrovoljno u smrt, u *Generalu i njegovu lakrdijašu* radi se o jednom kolektivnom samoubojstvu. Taj komunikacijski niz ima svoj temelj u dijalogu, kad napr. Zrinski na jednom od ključnih mjesta drame (mada to autor nije zapažio) kaže po prilici jednu divnu rečenicu: svijet nikad nije bio manji nego večeras. Kad se svijet smanji na tako uzak prostor vlastite upitnosti egzistencije, onda Emil završava onako kako završava, Heraklo također i Zrinski sa svojim junacima gotovo identično – u samoubojstvu.

Podsjetimo se na sadržaj *Wagnera*, tim više, što će četrdeset godina kasnije, Matković napisati televizijsku varijantu *Wagnera*, a režirat će ga briljantno Branko Ivanda. Očevo nezadovoljstvo sinom nastoji smiriti majka, ali ocu je nepojmljivo da njegov sin ima veze s crvenima: dva su sinovljeva neoprostiva grijeha – druženje s crvenima i ljubakanje (Schnitzler) s djevojkom iz obitelji kućepaziteljice. Sin želi s ocem raspraviti kaos koji mu je zavladao u glavi, ali i činjenicu da se nalazi na prijelomu. Ipak, on neće od oca tražiti da izloži svoj ugled i spasi sina od izbacivanja iz škole prije mature. Emil ima svoj ponos. Ja bih volio da se danas povede raspra o takvom slučaju: hoće li danas sin odbiti pomoć uglednog oca. Kako se ta interpersonalna komunikacija i supstitucija postavljena u žarište dileme vlastite egzistencije, modelira u vremenu i prostoru kao nešto egocentrično i hermetično? Sin ne može sve kazati svom ocu, komunikacija se prekida, susret s prijateljem osnažuje ga u misli da je potpuno sam i da je njegov izbor najbolji. On u jednom trenutku postiže potpunu jasnoću pogleda. Izbor je samoubojstvo. I to u onom samoubojstvu koje Alvarez naziva egoističnim, jer se radi o nedovoljnoj integriranosti pojedinca u društvo. Emil je upućen na samoga sebe, ali taj teret koji se iznenada svalio na njegova leđa, on ne može podnijeti. Pada u jednom finalu kršćanske kalvarije. Ako pođemo od pretpostavke da samoubojica svojim činom samoubojstva želi pokazati onima koji ostaju da je život loš, onda se pitamo, kakav efekt je postigao Emil? Neki kazališni kritičari nakon premijere *Wagnera* tvrdili su kako se Emil bori protiv škole i protiv roditeljskog doma, kao institucije koje sputavaju mladu ličnost. Ta ocjena je falš zbog toga što korelacija verbalne iskazanosti ni po jednom od tri tipa transformacije verbalnih znakova ne funkcionira: što se tiče narativnog motiva on je prepoznatljiv kao arhetip žanrovskih filmova, koji će Matković kasnije razradivati kroz svoje antičke mitološke motive. Ivanda je zajedno s Matkovićem (nažalost do teksta televizijske verzije Matkovićeva *Wagnera*, koju je po tvrdnji redatelja Ivande autor napisao rukom, zelenom tintom, nisam došao) narativni motiv prilagodio univerzalnom motivu Edipova kompleksa. Što se tiče semantičkog kompleksa mislim da je motiv prepirke nedovoljan kao motiv samoubojstva i konceptualni model koji nažalost ne korespondira, ali koji bi mogao biti ishodištem jednog novog diskursa koji su zajedno ostvarili na televiziji Ivanda i Matković. Nismo zapazili, na sreću, Ivanda to jest, melankoliju kao oboljenje super-ega. Mogu i Torberg i Schnitzler biti u nekoj korelaciji s tekstom, ali Goetheov *Werther* nosi onu bitnu ikoničko-slikovnu realizaciju kao semantičku jedinicu neovisno o kontekstu, koja je sastojak paradigme stoljeća ili epohe. Camus je govorio, kako počinuti samoubojstvo znači u stanovitom smislu, priznati, kao u melodrami, da nas je život nadmašio ili da ga ne shvaćamo. Ivanda je u realizaciji jedne druge medijske strukture vjerojatno pošao od pitanja: kakovo je to neuhvatljivo čuvstvo što lišava duh sna neophodna za život? Ivanda nije polazio od takozvanoga medijskog purizma, kao Verli četrdeset godina ranije: Ivandi se čini zgodno da dramski tekst može funkcionirati i kao dramska kronika, dokumentarna drama i napokon kao model jedne Aristotelove tragedije. Slika na televiziji zahtijeva premještanje težišta na performanciju, glasovna performancija je krajnje reducirana i ono što daje draž ovoj televizijskoj izvedbi je snažna ikonička komunikacija, jedno sentimentalno putovanje kroz simbole vremena. Iznenada lišen iluzija, Emil se osjeća tuđincem. To je progonoštvo bez povratka, kako kaže Camus. Ikonizacija teksta skoro da je identična onomatopejskim figurama simbolističke poezije, te mislim, da je medijskim pre-

mještanjem teksta s pozornice na ekran, dakako, uz pomoć i samog autora, drama dobila univerzalno značenje u smislu objašnjenja čuvstva o vlastitu samoubojstvu i težnje ništavilu. U svakom slučaju, to je mnogo modernija drama, nego ona iz 1935. Intermedijalni zahvat u tkivo drame pokazao je s jedne strane današnji kult slike, a s druge strane kako verbalni diskurs često može dobro sakriti i pohraniti pravi smisao. Tek četrdeset godina kasnije, otkriva nam se ono paskalovsko izmicanje stvarnosti: Emil se ubio u času kad nije stekao naviku življenja, čak i naviku mišljenja. Danas bi ta verzija *Wagnera* bila bliža nekom obliku stripa, kao konsekvencija maksimalne intersemiotičke korelacije.

JOŠ O MATKOVIĆEVOJ ANTICI I NJEZINIM EUROPSKIM POTICAJIMA

Htijenje da govori o ulozi razradbe antičkih motiva u europskoj književnosti redovito će uputiti književnog tumača ponajprije na *dramske* žanrove nacionalne književnosti o kojoj kani zboriti, koliko god da se antički intertekst upletao i u tvorbu brojnih naknadnih znamenitih lirskih, epskih ili romanesknih tvorbi. Antičko je naslijede uvelike ostalo prije svega sinonimom za *mrvice s Homerova stola* što su ih pokupila, kako ih Zlatan Čolaković naziva (1989.), *tri orla tragičkoga svijeta* – Eshil, Sofoklo i Euripid. Utoliko je i dominantni dramski žanr toga interteksta svakako tragedija i njezine uvijek povijesno gubljive i preinačive strukturne matrice, što svakoj epohi iznova postavljaju pitanja o tome je li tragedija još moguća, pitanje što ga je i George Steiner (1979.) zaoštrio nemilosrdnim tvrdnjom da je u dvadesetom stoljeću, unatoč brojnim pokušajima reanimacije, konačno nastupila *smrt tragedije*.

Želi li govoriti pak o antici u hrvatskoj dramskoj književnosti, kazališni povjesnik i tumač će se neizbježno naći pred dvojakim nitima što njegov predmet interpretacije vežu uz europski kontekst. S jedne mu se strane u predmetnom tekstu nadaje sama očita nazočnost veze sa starogrčkom i starorimskom kulturom, a s druge, katkada prikrivena a katkada namjerice istaknuta, nasljedovateljska veza hrvatske dramske antike s njezinim modernim europskim predšanicama. Držićeva je *Hekuba*, kao što je poznato, prepjev tragedije Lodovica Dolcea, i Vetranovićeva Euridika se okreće kao utisnuti trag razlike od brojnih talijanskih predložaka, Brešanova Anera ponavlja sudbinu Racineove, a ne Euripidove Fedre, dok Gavranova Antigona mnogo više duguje Anouilhovoj nego li Sofoklovoj junakinji.

Razmjerno bogati korpus hrvatskih dramskih inačica na antičke teme, seže, kako upravo rekosmo, od starije hrvatske dramatike, započevši s Držićevom *Hekubom* te nastavivši se nadopunjati u baroknim hrvatskim preradbama talijanskih tragičkih izvornika, pa sve do dvadesetoga stoljeća, kada se antici uvijek iznova vraćaju autori od hrvatskih dramskih tridesetih do devedesetih, potvrđujući poetičko uvjerenje da *upravo reaktualizacija mita vodi do njegove revitalizacije i revalorizacije*:

osuvremenjenje kao način oživljavanja i prevrednovanja (Zlatar, 1996., 127). U spomenutoj skupini tekstova antičkom dijelu opusa Marijana Matkovića neprijeporno pripada stožerno. Frangeš bi rekao, *lijepo* mjesto. Pa premda središnjoj drami njegove rane antičke trilogije *I bogovi pate*, drami *Heraklo*, kazališna povijest pridaje, uz Marinkovićevu *Gloriju* i Krležina *Areteja*, svojstvo prekretničkog komada hrvatskog modernizma (Senker, 1987., 160–161; Gašparović, 1987., 188), nazivljuči njegovu objavu *sretnim datumom naše poratne drame* (Batušić, 1976., 15), koji svjedoči o njezinu neopozivu buđenju iz soc-realističkoga poetičko-ideološkog košmara, o preostatku Matkovićeve antičkog ciklusa današnji će analitik prikupiti malo interpretativno poticajnih obavijesti. Točnije rečeno, uz sažete i informativne odlomke uvodne studije Nikole Batušića, priređivača piščevih izabranih djela za izdanje Pet stoljeća hrvatske književnosti (Matković, 1976., 7–32), Matkovićevom antikom kao izdvojenom analitičkom cjelinom izravno se bave, koliko znamem, tek dva rada hrvatskih književnih povijesničara, radovi Miroslava Šicela (1985.) i Nedjeljka Mihanovića (1986.).

Odmah valja reći da suvremeno europsko okružje tih Matkovićevih motivskih odabira nitko od navedenih autora ne prešućuje, držeći poglavito francuske autore nemimoilaznim poetičko-kontekstualnim referencama kada je riječ o objašnjenju čini se ipak za ono doba razmjerno začudnog piščeva priklona mitološkim univerzalijama i otklona od analitičko-realističke poetičke paradigme, koja nije carevala samo njegovim književno-kazališnim vremenom nego i njegovim dotadašnjim opusom. No o stupnju utjecaja antičke mode na Matkovićev dramski rukopis autori su de različito. Šicel se trsi istaknuti kako je u antičkome ciklusu i dalje pertinentna društveno angažirana Matkovićeve nota, te sudi da je izbor antičkog supstrata pisac poduzeo kako bi *izrazio u osnovi iste probleme i dileme što ih nalazimo u Iгри oko smrti – ali ne zato da slijedi modu – nego prije svega zato jer je, kao i spomenuti stvaraoči, osjetio potrebu da svojom interpretacijom i stilizacijom datih motiva, kako sam napominje, za suvremenu stvarnost otkrije najsintetičniju i najimpresivniju živu scensku riječ* (1985., 7).

I Mihanovića zaokuplja prije svega *dimenzija stvarnosti* u ovom ciklusu, te i on, poput Andree Zlatar, koja se Matkovićeve opusa dotiče usputno, a povodom antičkih motiva generacije devedesetih, Matkovićev antički *alegorijski model* razmatra u sklopu piščeve *pripadnosti određenoj književnoj situaciji koja preferira analogijski odnos prema stvarnosti*, kao i cjelokupnoj modernističkoj produkciji koju karakterizira samosvjesna potreba za *promišljanjem sebe u odnosu spram prošlosti* (Zlatar, 1996., 127–128). Međutim, vratimo li se Mihanoviću, vidjet ćemo da autor ipak nešto konkretnije zahvaća u problem sličnosti ili odudaranja od nepobitne europske mode, problem koji Šicel otklanja pominje rastumačiti. Za Mihanovića, Matković, poput svojih europskih pandana, želi uspostaviti organski kontinuitet matične kulture s grčko-rimskom antičkom civilizacijom, jer i hrvatska se kultura poput baklje, kako Mihanović formulira, *primalila na žrtvenicima Olimpa i Kapitolu*.¹ Ipak, autor napominje da su europske preradbe antike izrazito anti-natura-

¹ Suvremena antropološka kritika odriče pravo takve vrste uspostave organskih kulturalnih kontinuiteta čak i suvremenoj Grčkoj (Seremetakis, 1993., 11–34), o Europi i napose Hrvatskoj da i ne govorimo. Bilo kako bilo, teško da je Matkoviću, koji je doduše, sudim, vjerovao u vlastiti doprinos kontinuitetu književnosti kao institucije od grčkoga doba naovamo, takva vrsta kulturalnog kontinuiteta bila na umu, a zasigurno ne u smislu nacionalne glorifikacije: antički je prototekst prije uporabljen u svrhu izrazito kritički naumljenog doživljaja ljudske kulture i njezinih projektivnih mehanizama.

listički usmjerene, te se zato utječu *antičkom svijetu mita i fantastike ... udaljavajući se od svakodnevnih ljudskih konflikata*, dok u Matkovićevim dramama valja tražiti *odraz života i svijesti našeg doba* (1986., 141-142). Nedugo zatim opet ustvrđuje da su *one po dramaturgiji i osjećaju za formu*, kao i po egzistencijalnoj i intelektualnoj zapitanosti, vrlo bliske europskim istodobnim inačicama, u svakom slučaju bliže no grčkoj drami, budući da u njima *nema ni proročkih tirada, ni hipnotičkih iskaza mitske mašte, ni drugih egzotičnih efekata* (1986., 142).

No čitavih je deset godina ranije već Nikola Batušić blago, ali nedvosmisleno odredio ovu dramatiku kao nesumnjiv odjek Matkovićeve erudicije, kako u pitanjima klasičnih tako i u pitanjima suvremenih predložaka, kojima se pisac, kaže, *očito inspirirao*, te kao ne uvijek podjednako uspješnu, *jasnu autorsku želju za prerusavanjem suvremene slike svijeta u antičko ruho*, kao dakle nuždom izazvano alegorijsko šifriranje aktualne političke kritike u ime humanističkih ideala, koju tezu, povodom *Herakla*, kasnije preuzima i Gašparović (1987). Uza sve to, te unatoč neospornom ironijskom modusu u kojemu Matković čita antiku, Batušić posredno hvali piščevu suzdržanost glede mogućega *patvorenja i nasilja nad uzvišenošću mitskog temelja* (Matković, 1976., 19).

Ono što današnjem čitatelju ovih studija ipak nikako ne može promaknuti, jest činjenica da, govoreći o Matkovićevoj antici, trilogiju *Trojom uklete*, nastalu sedamdesetih godina, prosuditelji bilo potpuno prešućuju, bilo jedva i spominju, a i onda samo usputno, kao dodatnu potvrdu kontinuiteta² i dosljednosti Matkovićevih motivskih i smisaonih uporišta (Šicel, 1985., 8-9, 10), koji potvrđuje piščevu *vezanost za neke ishodišne egzistencijalne i etičke probleme* (Batušić, 1976., 20). Slijedom esencijalistički općenita načina razumijevanja antičkoga mita u Matkovića što ga nude prosuditelji, doživljavajući ga kao predložak prikladan za *vječna pitanja čovjekove sudbine, [...] problem čovjekove egzistencije uopće* (Šicel, 1985., 6, 7), ili pak *univerzalno i esencijalno govorenje o svijetu u kojem živimo* (Gašparović, 1987., 188), trilogija *Trojom uklete* nužno se unutar argumentacije morala potisnuti ustranu. Tri jednočinke kojima dominiraju ženski protagonisti kao generatori dramskog sukoba i agensi demitifikacijske energije što je Matković pokreće, hraneći se istovremeno na mitskom humusu, ne mogu se bez ostatka uklopiti u ponudene, ponešto apstraktne interpretativne svjetove i uvelike zbjunjuju: zašto sedamdesetih Matković govori kroza ženske glasove? Koje ženske antičke likove odabire? Ostaje li i dalje i kako, u svojem deziluzionističkom gledanju na mit, ponajjasnije iskazanom u *Heraklu*, istodobnim štovateljem mitskoga *uzvišena temelja*? Naposlijetku, kakve su veze te kasnije trilogije s prethodnom, *I bogovi pate*, te napose s europskom dramatikom na antičke teme?

Teza o tome kako je preuzimanje antičkoga motivskog materijala plodom želje da se apovijesnom stilizacijom izbjegnu ponajprije dramaturška ograničenja, a li ne i eventualni angažirani aspekt realističkog modela je utemeljena, no rijetko se gdje objašnjava na kojim se mjestima upravo antičkim intertekstom ta ograničenja probijaju. Ukratko, objašnjenje bi moglo glasiti ovako: situacije i govor u Matkovića su i dalje svakodnevno-konverzacijskoga tipa, ukida se jedino konkretnopovi-

² Dakako, kada su u pitanju strukturne komponente Matkovićeva dramskog izričaja, kao što je primjerice problematika uporabe monoloških i dijaloških formi unutar dramskog ustroja, izučavanje kontinuiteta posve je na mjestu, kao u Hećimović, 1997.

jesni kontekst koji bi ujedno nametao specifičnu društvenostatusnu spregu klasnih, nacionalnih i rodni odrednica lika kao kućište za akcijsko i psihologijsko njegovo značenjsko punjenje. Sama antička imena, uporabljena u tekstu, omogućila su dozivanje izvjesnog broja već usvojenih obilježja fikcionalnog personalnog konstrukta, upozoravajući nas da je likove dramskoga teksta nemoguće tumačiti samo u svojstvu elemenata interne strukture teksta, nego i u svjetlu postojećih diskursa koji su već bili elementi, kao i diskursa o tim diskursima (o tome za Racineovu Fedru usp. i Ubersfeld, 1982., 111)³. U tome smislu, posezanje za antikom, kako za Matkovićeve europske suvremenike, tako i za hrvatskog dramatičara, značilo je čini se ponajprije posezanje za *posebnom antropološkom ponudom* književnih predradbi mitološkog materijala, koji je svojom unaprijed prigotovljenom atribucijskom i akcijskom razvedenošću i složenošću daleko nadilazila razmjerno skućene društveno-tipske rešetke što ih je dramatici mogla nuditi drama analitičkog realizma⁴. A u okrilju te paradigme spomenuti pisci ipak žele nastaviti pisati (usp. o ratnom razdoblju Cocteaua, Anouilha, Salacroua, Montherlanta, Sartrea, Camusa i Giroudouxa Abirached, 1994., 386), odbijajući odustati od njome postulirane karakterološke koherencije, od povjerenja u dramsku riječ, kao i od neposrednih društvenokritičkih aluzija, sve redom poetičkih konstrukata što su ih ostali dramski modernistički projekti nemilice nastojali rastočiti, dovesti u pitanje ili barem ideološki preimenovali (usp. između ostalih, Fuchs, 1996., 21–51).

Koherencija lika nije se dakle morala crpiti iz neke neposredne društvene uvjetovanosti, nego iz postojeće predajne i tragičke paradigmatike što još nije poznala nasilje suvremenih inačica ideoloških sustava i premoć politike kao *jedine* sudbine. Jer, čak i ironijski očučena natruhama banalija suvremene civilizacije, tradicijska je podloga još uvijek prostirala kozmogonijsku, eshatološku i metapovijesnu širinu polja djelovanja likova. Unutar takvog, ironijskog, istodobnog zahvaćanja u prostore ljudske kulture, čiji je mit proizvod i temelj, ali i *izvan* nje, u predmnijevani prostor sila *prirode*, kojima je mit, u svojstvu prvotnog kulturnog oblikovanja i imenovanja, još čuvao tragove, posuđeni antropološki spektar nudio je i ravnojese ženskih i muških uloga što se u različitim poetičkim razdobljima u različitom stupnju remetilo.⁵

³ Izričito napominjem da mi je namjera istražiti funkciju i razmjere željene imaginativne posudbe, ne i vrednovati do koje su mjere te posudbe dramaturški i estetski *dorasle* vrelima iz kojih erpe. Činjenica da Matkovićeve *Tri epizode* nisu kazališno izvedene (koliko mi je poznato, jedino je *Klitemnestra* izvedena, ne samo kao radio-drama, nego i kazališna izvedba, s Nevom Rošić u naslovnoj ulozi) može možda značiti da nije riječ o izrazito interpretativno zahtjevnim ili pak kazališno provokativnim predlošcima, a i ne mora, jer jednako (ne)provokativnima smatram i izvedene i kritički interpretirane Matkovićeve drame. Posve je izvjesno da će današnje kazalište, okrenuto zatiranju blagoglagoljivosti na pozornici, teško za autorovu *žensku trilogiju* naći razumijevanja. Tko zna, možda ih se prihvate kakva feministička redateljsko-glumačka autorska kliješta u potrazi za (hrvatskim) dramskim ženskim likovima s nešto većim brojem replika?

⁴ Na ovo posebno upozorava Nikola Batušić, haveći se međutim isključivo muškim protagonistima ranog Matkovićeva antičkog ciklusa, ustvrđujući pritom kako se od njih *nijedan nije uzdigao do epiteta besmrtnosti jer je to ipak povijesno zbiljevanje već izvan teogonijskog domaštaja*, a sve stoga jer je Matkoviću upravo na umu *demistifikacija božanstva i svjesno oduzimanje aureole posvećenosti*.

⁵ Melchinger pruža dobar primjer interpretativnog zastranjenja što ga uzrokuje isključivo političko razumijevanje antičkih tragičara, kada piše intrigantne stranice svoje *Povijesti političkog kazališta*, obrativši pozornost implicitnoj i jedino kontekstualno objašnjivoj radikalnoj političnosti Eshilove *Orestije*. Ključni je problem prema Melchingeru Eshilov pokušaj metaforičkog *zulijećenja* atenske demo-

Zametak je sviju drama, kaže George Steiner (1996., 234), susret muškarca i žene – rečeno sažetim riječima M. Legranda što ih u epigrafu svoje studije navodi dramatolog Vjeran Zuppa (1995.), *un homme, une femme, une pomme, un drame*. Imaginativni podtekst obaju navoda mitske je provenijencije – u potonjem biblijske, u Steinerja antičke, jer spomenutu misao izriče upravo povodom razmatranja ravnopravnosti udjela i razlikovnosti muških i ženskih tragičkih likova u antičkoj književnosti, koje obje sastavnice smatra ključnim pokretačima dramske tenzije. Njezina je egzistencijalna kakvoća u tome što seže čak i u dubine pojedinačnog bića i njemu prirođene raspodjele ali i unutrašnje borbe ženskih i muških svojstava, agonističkog nerazumijevanja i istodobne uzajamne upućenosti što se iskazuje dramskim govorom. Dramski je govor otkriće kako *ljudska bića koja se služe istim jezikom mogu pritom razumijevati sasvim različite, katkada doista nepomirljive stvari [...] ali upravo u jezičnim razmjenama između muškaraca i žena antinomije unutar izvanjskoga suglasja, uzajamno nerazumijevanje unutar izvanjske jasnoće, poprimaju nevjerovatnu snagu udara*, pa se može reći kako *razgovor između muškaraca i žena dramatiizira središnju psihosomatsku dualnost sviju izgovorenih razmjena* (234–235). Dinamika nemogućnosti komunikacije i uzajamno uvjetovana zarobljenost u jeziku inherentni su prema Steineru samome činu artikulacije, unutar kojega se ženska i muška uporaba jezika radikalno razlikuju, nužno stvarajući dijalektičku napetost, tvoreći od svakog iskaza rudiment drame. Uza to, susret muškarca i žene u igru uvodi temeljne emocije – ljubav i mržnju, nužnost ujedinjenja ali i prinudu obustranog uništenja, utjelovljujući manihejsku percepciju ljudske egzistencije koja je u srži dijaloga i drame. Akutnost predložnja toga jezično/egzistencijalnog rascjepa svojstvena je osobito oštrim obrisima tragičkog sukoba, kojega pojedinačna naknadna moderna očitovanja teško mogu doseći razinu složenosti, uvida i dojmljivosti antičkih klasika. Žaleći što nam nisu dostupna znanja o povijesti i značenju seksualnih kodova kao i recipročnih veza percepcije muškaraca i žena u Heladi,⁶ Steiner navodi primjere znamenitih grčkih ženskih likova, onakvih kakve ih poznajemo iz opusa trojice tragičara. *Istinolikosti i raznolikosti [...] odvažnosti i sućutna uvida u*

kracije i njezinih proturječja, ponajprije neposredno aktualnog ukimuća Areopaga kao jedne od demokratskih nadzornih instancija u vrijeme kad *Orestija* nastaje. Pa ipak, čitanje Sallie Goetsch povratno implicitno otkriva mnoge slabe strane Melchingerove interpretacije, koja, otkrivajući zapretane političke aluzije, ide tako daleko da tvrdi kako je Eshil *svjesno zapostavio mitologiju i smjestio zbivanje u političke perspektive* (Melchinger, 1989., 9). Goetsch se ispomaže pomnom analizom kvantitativne i kvalitativne analize replika likova, te virtualnom teatralnošću što je ugrađuje Eshil. Prema njoj, isključivo ideološka čitanja *Orestije* su reduktivna (uključivši tu i radikalna feministička prevrednovanja, koja zanemaruju ravnotežu samoga teksta za volju vlastitih učitavanja), jer je Klitemnestrin zločin Eshil itekako duboko usidrio u dijalektiku spolova (Melchinger ga tumači kao jasnu aluziju na nedemokratski prevrat, tiraniju, dok Orestovu osvetu promatra kao aluziju na političko ubojstvo što ga počinja vođa demokratske stranke, videći problem u nasilju kao problematičnoj podlozi demokratskog poretka), kao što se isto tako ne može zanemariti spolnost zbora Erinija, koje odnose jasnu prevagu nad Apolonom u raspravi, kao i u posebno istaknutom pitanju Orestove odgovornosti spram oca s jedne i majke s druge strane (o tome sporu i Apolonovoj slikovnosti ženskoga tijela vidi i u du Bois, 1996.). I Apolon i Atena, kao zastupnici patrijarhalne zakonitosti, gotovo su ismijani, a *završno rješenje*, uspostavljeno ustoličenjem Areopaga, premda označava *proslavu poraza moći htonskoga elementa* (Paglia, 1991., 6), doimlje se prinudnim, arbitrarnim i krhkim, upirući prstom u neiskupljivu *temeljnu nepravdu pravde*. (Goetsch, 1994., 83–93).

⁶ Steineru je, čini se, nepoznat razmjerno bogat korpus već četvrtstoljetnih feminističkih i neohistorističkih povijesnih istraživanja na te teme u angloameričkoj historiografiji i antropologiji, o čemu vidi u Seremetakis, 1996., Du Bois, 1996. i iscrpno Sharrock, 1997.

položaj žene [...] punoći percepcije starogrčkih tragičkih tekstova, unatoč čak činjenici da su ženske likove glumili muškarci, nema premca u povijesti literature:

Možda je moguće ustvrditi kako je grčka tragedija, barem koliko mi o njoj znamo, bila zaseban medij u kojemu su ženski agensi (premda su ih utjelovljivali muškarci) mogli rasprostrti svoj neograničeni enthousiasmós i ljudskost. Možda je riječ o tome da su ona osnovna prava ženskosti, pa čak i ženskoga prvenstva u određenim sposobnostima i situacijama, koja su se ženama odricala u svakodnevici, u zakonu, u Platonovoj politici i u Aristotelovoj klasifikaciji organskih bića, bila jedno od pozadinskih impulsa, pa i ekstrateritorijalnih sloboda grčke tragičke drame. ... Tragedije Eshila, Sofokla i Euripida održale su arhaičnu snagu, svoju prisnu vezu s primordijalnim, jer u njima susreti muškaraca i žena sežu unatrag u korijene dramske forme. (Steiner, 1996., 237).

Steineru ove opaske pripomažu prije svega dodatno osvjetliti svoju analizu sukoba Antigone i Kreonta, ali se pokazuju pertinentnima za čitav korpus antičke dramatike. Jezični rascijep o kojemu raspravlja omogućuje mu premostiti razmatranje likova u psihološkim odrednicama, neprimjerenima svijetu antičkoga mita, te ga odvodi u analizu arhetipskih muško-ženskih protuslovlja, u smislu uzajamno sučeljenih bioloških, imaginacijskih i svjetonazornih zastupništava. Pojmljena, slijedom Aristotelovih i inih onodobnih promišljateljskih naputaka, kao anarhična, noćna sila, žena, ukoliko pokuša, poput Antigone u Sofokla ili Klitemnestre u Eshila i Euripida, izmijeniti raspored odnosa moći i javno afirmirati prvenstvo tjelesnosti, prirode, dakle htoničnosti kojoj po nuždi vlastite prirode pristaje robovati, redovito u grčkoj tragediji fungira kao izazov racionalnoj kozmologiji, polislu kao njezinom oglednom emblemu te logici i retorici rata što poslovično obilježuje muške protagoniste i njihove dramske iskaze. *Žena uvodi nepreobraženu okrutnost u tragediju jer ona je problem koji žanr nastoji ispraviti... Grčki uzorak slobodne volje što vodi hybrisu i tragediji je muška drama, jer se žena nikada (sve do nedavno) nije zanosila opsjenom slobodne volje. (Paglia, 1991., 7, 10).* To je pokušaj muškarca da slobodnom akcijom pobjegne od ropstva prirodi, da se odupre mračnoj strani, nesavladivosti i sili tjelesnih nagona koje za njega utjelovljuje ženska nazočnost, što je s toliko dojmrljive vehemencije i karakterološke profiliranosti na pozornicu izvode grčki klasici, rušeći unaprijed sve pokušaje nasilnog izdvajanja kakve jasne teze o proklamiranoj nadmoći bilo jednog bilo drugog spola⁷.

U ciklusu *I bogovi pate* Matkoviću prije spomenuto ravnovjesje u broju i snazi, točnije kompleksnosti razradbe preuzetih muških i ženskih likova još nije od velike važnosti, te ženski likovi tu zapremaju isključivo bilo pomoćničke bilo protivničke funkcije muškoga protagonista, i onda kada je on prometejski zanesen, i kada je heraklovski zamoren. I Atena, maskulinizirana boginja mudrosti i domišljatosti, i

⁷ O takvim zlorabama antičkih klasika, kako kritičkima, tako i kazališnoizvedbenima, vidi u Goetsch, 1994. Autoričin je povod izvedba *Atrejevića* u Théâtre du Soleil i režiji Ariane Mnouchkine te prijevodu/dramaturškoj adaptaciji Héléne Cixous, ali njezina je analiza tvorbe predstave protiv predložka zapravo upozorenje kako je upravo antičko dramsko nasljeđe iznimno neprikladno za radikalno ideologizirana feministička čitanja koja bi, poput spomenute predstave, željela revidirati patrijarhalnu komponentu Eshila i Euripida: ta komponenta u njima, naimč, nije nazočna u svojstvu neprijeporna i neoboriva ideološkog konstrukta, kako se nerijetko tvrdi, poglavito u tumačenjima Eshilove *Orestije*, napose završnog dijela tetralogije, *Eumenida*, nego u svojstvu zastupstva u načelno nerješivu sukobu.

Ljubomorna i častohlepna Dejanira, aktivne su nositeljice i podržateljice ljudskih kulturalnih vrijednosti, bilo da se te vrijednosti u drami uzvisuju, kao u *Prometeju*, bilo da se osporavaju, kao u *Heraklu*, koji je prvi izdanak zaokreta Matkovićeve dramske skepse: krivnja ljudskoj tragediji polako prestaje biti na pukoj iracionalnosti nasilja i polako se okreće laži kulturalnih i ideoloških prefabrikacija *zbilje*. Već nas prve Dejanirine replike rječito napućuju na hijerarhijski i arbitrarni, zakonitosni i konstruktivni krug njezinih leksičkih referencija: Hilo mora *proučiti zadaću iz gramatike*, ona neće da čuje prigovora od jednog *babilonskog roba* i zahtijeva od sina da postane dostojnim *vladarom*, netom nakon toga preporučivši dvorskim pjesnicima da prekroje nepoćudne, previše ljudske, seksualno provokativne dijelove njezine priče o Nesu, kako bi satkali mit o *božanskome sinu Heraklu*. Ta *kraljevska kći, čuvarica doma i slave*, koja će, ustreba li, *zaključati, zakovati* sva vrata kroz koja bi mogle prodrijeti životne kontingencije, za koju su čovjek i kip, znak i referent neraskidivo sljubljeni (*Pa taj kip prikazuje tebe, to si ti!*), za koju postoji jedna istina, *čista i zanosna*, jest nadalje opsjednuta *dužnostima* i ritualima, jezičnom doličnošću tuđih iskaza (Poliks je *besramnik*, a Heraklo *huli*) i prikladnošću pojave, zbog čega će pri kraju komada odmah poslati Ioli haljinu koja će prekriti golo tijelo. No i Dejanira je svjesna da je tek službenica muževljevoj mitotvorbenoj uporabljivosti, jer u pitanju je *mного više nego njena sreća i njen život, njeno tijelo koje je bilo žrtvovano slavi i životu Herakla*, pa će stoga njezina osobna, intimna priča ostati jedna te ista biološki predodređena anonimnost:

DEJANIRA: *No nitko od vas muškaraca ne sluti kako je teško jednoj ženi živjeti vječno u mreži dužnosti – ? Loptaš se djevojački naivno nadama, čežnjama, sanjama – a u mreži si, i tu ti je sudeno ostati, ostarjeti!* (Matković, 1962., 98).

Imenovanje, naime, zahtijeva da se odreknemo života:

DEJANIRA: *Zar misliš da ima za tebe života izvan legende koja te je stvorila, koja ti je odredila put? Nikome na ovoj zemlji nije bilo dano da nekažnjeno preskoči svoju sjenu. – A tvoja sjena je i krvava!* (Matković, 1962., 108).

Anujevski prostodušni lik prelijepce Iole je već naznaka prijelaza prema snažnijoj afirmaciji ženskog kao kulturalno disruptivnog glasa. Nasuprot Dejaniri, koja tvrdi da očima i ušima *ne treba vjerovati – zar misliš da bih mogla živjeti u tom domu da njima vjerujem?*, Iola će otvoriti vlastite oči i opisivati tugu Heraklovih, vratiti se tjelesnoj, životinjskoj i čak geološkoj slikovnosti što je Dejanira želi prognati iz jezika, mitske povijesti i monumentalne skulptorske prikazbe Herakla kao eminentnog predstavljačkog znaka mrtvila:

IOLA: *A ovo ovdje, na ovom postolju, uopće nije čovjek, nego neki tromi bik! [...] Pa pogledajte mu samo taj salasti trbuh i ovaj ogromni pupak! [...] Pupak kao vulkan! Pa pogledaj, mali moj, samo ove butine, pa tu nemoću raščupanu glavu, pa onda ovu mačku, a ne lava, do njegovih nogu! – Tako mi hogova, mali moj, ovaj kip nalikuje na orangutana, što mi ga je otac poklonio za rodendan...* (Matković, 1962., 144).

Spomenuti će se prijelaz zbiti i u drami *Ahilova baština*, gdje su žene – Lidija, Briseida i Tekmesa – doduše sporedni likovi, ali se javljaju kao osporavateljska suzvučja, iskazujući svijest o ratnom apsurd u kojemu tumaraju vrijednosno razsređšteni muški heroji, kojima izvan pravno-diplomatskih i povijesnih traktata, kao i mitskih ratničkih uloga što ih jedine mogu zapremati, prijeti brisani prostor ništavi-

la.⁸ I tu se hijerarhizirana povijest iz ženske, sada posprdno nemoćne, ropske perspektive predočuje kao pročišćena priča iz kojega su ispušteni morfologija, leksik i sintaksa znakova tjelesne žrtve, te u kojoj priroda nema što tražiti:

LIDIJA: Dizinterija, tifus, znoj, gnojne rane, groznice, prljavo rublje – pa i strah – nikada nisu u skladu s historijom ... Još manje moja robovska sudbina, Kalhante, koja me sili da se njima bavim ... Historija, međutim, ima taktu! Ona te sitnice obično prešućuje ... [...] Sama sam izabrala taj posao ... On me barem spašava od tvog svećeničkog noža: pralje nisu dostojne, da kao žrtve postanu pratnja vašim palim voj-skovodama ... [...] Gdje još ima stabala, koja se zelene! (Matković, 1962., 168, 169 i 174).

TEKMESA: A ona se smijala ... I svi su se smijali ... Vojnici, robovi, zarobljenici ... a on je stajao u sredini polja i bičevao posljednju našu kozu ... On, veliki Ajant ... Strah i trepet ovih polja ... Čovjek, koji me učinio najsretnijom ženom ovog rata, on koji je među tim razvratnicima jedini imao krepostne hrabrosti da me učini majkom svojih sinova...

BRISEIDA: Vrlo važno! Mene su Agamemnon i Ahil zajednički učinili razlogom svoje svade, predmetom svojih diplomatsko-ratnih makinacija, – pa što sada imam od toga? [...] Ja priznajem samo znakove na mom tijelu, a oni su modri od surovih argejskih pristiju i bole... (Matković, 1962., 176 i 196).

Ova će nit zavladati trilogijom *Trojom uklete*, u kojoj kulminira svijest likova samih o tome kako su samo narativno preinačivi predloži naknadnih tekstualizacija koje im otuđuju životnu kakvoću, svijest o svojoj gotovo unaprijednoj upisanosti u mitsku priču, o svojoj, dakle, fikcionalnosti, a time i o fikcionalnosti svekolike ljudske kulture koja se izgradila na potpornjima mitskih priča:

PARIS: Imaš dovoljno sinova heroja za sve povijesne čitanke budućnosti, legendarnog ljubavnika ipak samo jednog: mogao bi me više cijeniti! [...]

PRIJAM: ...moj život, koji, utkan u legende i mit, više i nije moj.

HEKUBA ...sve su drugi izmislili – sve do naše smrti. (Matković, 1972., 976, 980 i 993).

Žene su sada protagonističke, u prvoj Helena, u drugoj Andromaha, koja se u neku ruku udvaja likom Hekube (za sebe kaže da se pretvorila u *Hekubinu kopiju*), te Klitemnestra, tri zastupnice nepripitomljivog, tjelesnog zova prirode, utjelovljenja triju inačica mitskog *vječnog ženskog* – ljepote i nespupana erotizma, majčinsko-supružanske skrbi i fatalne preljubničke osvetoљubivosti. Sve tri nastupaju kao paradoksalne, moćno-nemoćne buntovnice protiv rata i dekoruma političkog teatra: moćne utoliko, što je Helenin eros, baš kao što ističe i Giroudoux u komadu *Trojanskog rata neće biti*, pravim povodom i projektivnim odredištem ratnog besmisla, koje prešućuje svoje fiziološke metafore ali i stvarnosne zaloge (*Od rođenja nošena sam bujicom krvi, davim se već, a ruke koje me, navodno, spašavaju, do lakata su po-*

⁸ Ispisana na marginama *Ilijade*, Matkovićeva *Ahilova baština* u tome smislu doista samo nanovo ispisuje i posredno, još razmjerno prigušeno eksplicira viđenje ženskoga tijela iskazano i u samome grčkome izvorniku, kako nas napućuje Murnaghan (1996.): žensko tijelo, osobito misterij rađanja i majčinstva kao znakova za biološki početak, ali i kraj što ih simbolički utjelovljuje, i tu *definira iskustvene granice muškoga društvenoga poretka*, ono fungira kao opomena *tijelu muške herojske figure koja izaziva i stoji u opoziciji spram smrti*, da će, *stojeci izvan smrti ... biti njome poražen*. (Seremetakis, 1996.).

novno krvave. Toj poplavi suprotstavljam svoje tijelo, prodavanje bez ostatka - no tko to cijeni? Mjereći me svojom sitnom mjerom, zablatiše me od glave do pete: i Heleni i Trojanci! - Matković, 1972., 971-974); utoliko nadalje, što će Andromaha nadživjeti Hektora, a Klitemnestra uspjeti ubiti Agamemnona. Nemoćne utoliko, što žele, a ne mogu preokrenuti logiku mita, te po njegovu zacrtanom nalogu gube ljubavnike i muževe ili bivaju napokon kažnjene i neosvećene finalnim božanskim sudom. U svakom se od triju prizora pokušava uspostaviti jasna opreka između *prirode*, obilježene idiličnim evokacijama krajolika, te pozitivno vrednovanom, upravo egzaltiranom tjelesnošću, radošću, sjećanjima, nepredvidljivošću i imaginacijom, instinktom, žudnjom, impulzivnošću, energijom ali i *noćnim* mrakom, strahom i nasiljem s jedne strane, i *kulture* s druge strane, zaposjednute negativnim konotacijama *dnevnih* obveza i dužnosti, stege, društvenih rituala i uloga, maski, kostima, glume, mržnje, laži i kazne. Helena *osjeća na koži* Parisov strah - miliji joj je u slici *pastira* negoli *ratnika*, ona se sjeća *djevojaštva* - Tajget, *pašnjaci u noći, vatre, rukovi*, njezino je *tijelo napeto kao luk*. Paris sluti da netko vrebja na njih, da nečije oči *plaze po Heleninoj golotinji*, on ne želi zaboraviti Helenino *tijelo, bijelo tijelo u tim noćima*, ona je *košuta*, a on *azijsko ždrijebe*. Dvorski sudac naziva se *drvenim bogom* koji *glumi, podlac*, jer *sve je dopušteno i sve je lijepo što se zbiva kada put žeda, kada se ona u žudnji žari - osim glume...* No Paris se valja spremiti za boj, staviti *oklop i šljem*, on je *prinčevski klip* koji se *gega kao vlastiti spomenik*, on *blista u pozlaćenom oklopu s paradnim šljemom na glavi i pokazuje se Heleni kao samouvjereni maneken*, pitajući se *kako pod naslagom toga metala naći put do svoga tijela?* I Ahilova i Menclajeva oprema *kao pomične kule kreću se bojnim poljem*. Helena se užasava tog limenog lutka, on je *čudovište, mašina za ubijanje*, a rat nije drugo doli *laž, prijetvorba, bijedna gluma* zbog izmišljenih *svetih, povijesnih ciljeva kojima se, po diktatu svojih časti* muškarci *žrtvuju, kako bi postali heroji*. Trojanski je rat stoga samo teatar (*buka glasova, fanfara, bubnjeva* u kojoj *tko da raspozna pod tim gvoždem tko je tko?*), pred kojim će i Helena, ovaj put sa suprotnim namjerama od Dejanire, *zatvoriti sva vrata, sve prozore!*, zazivajući ljubav u kojoj *jedinoj nema ni lažnih heroja ni lažnih kukavica i izdajica*, u kojoj se *jedinoj čovjek, istrgnut iz ralja sudbine, može osjetiti sretnim*.

I *Andromaha* se zbiva u *ženskoj odaji*, bračnoj ložnici, pred konačno ispunjenje svrhe života dvaju supružnika, *Andromahe i Hektora*, žrtvovanih idealima dužnosti, uzornosti, povijesne reprezentativnosti, u kojoj suze, paradigmatični ženski aduti opoziva, *nisu predviđene*. Matković se ponovno, sada u didaskalijama, služi kazališnim terminima u svojstvu znakova za kakvosno ispražnjene forme: *likovi se, kaže, kreću kao neke lutke, funkcionalno, mnogim ponavljanjima utvrđeno, sve ritualno, stilizirano, uvježbano*. *Andromaha* se na zidinama Troje mora ponašati *kako to već nalaže trojanski dvorski ceremonijal*, jer je imenovana (*Zato si Andromaha*), smještena u već za nju pripremljenu službenu inačicu vlastite privatnosti:

HEKTOR: Nema više natrag! Odviše smo već pod svjetlom povijesti, u centru legende, istrošismo se već, draga Andromaho, u tim našim svečanim ulogama, postado-smo izlizani klišej...

Moguće je motriti kako muškarci postupno napuštaju poprišta sukoba natopljena emocijama i ostavljaju ga ženama: u prvoj jednočinki, Paris i Prijam sukobljuju se oko Helene koju obojica žude, no koju, hinjenim povjerenjem u smisao muškog djelovanja, odlaskom u rat, prepuštaju homoseksualnom užitku s dvorki-

njom. Povlačenjem Hektora, svjesnog da je tek mehanizirani rob moralističko-kulturološke klopke, druga se jednočinka okončava i opet ženskom riječju: susretom Andromahe i Hekube, pobunjeničke i rezignirane majke, koja znade da je sud povijesti ženama *dodijelio ne brzu smrt, nego uspravni, ponosni hod kraljice u poniženja, ropstvo, propast...* I ovdje se spremnost likova na sudionništvo u društvenoj igri iskazuje oblačenjem, navlačenjem kostima: Hekuba donosi Andromahi haljinu, a potonja zametak vlastita protesta može iznaći samo u skandalu golotinje – *neka prvi put vide Andromahu kako gola, na podu svoje ložnice, nariče kao posljednja pralja za iznevjerenim nadama, za svojom mladošću...*

Klitemnestra pak svoj predbmrtni monolog, kojim pričeljuje *još jednom, makar u letu, proživjeti svoj život*, izgovara pukim sjenama, interioriziranim maskama društvenoga suda pred kojime brani pravo na vlastitu priču, na nezatomivost i prirodnu pravičnost osvetoljubive strasti koja ju je nagnala na ubojstvo. Pogledajmo još jednom kako se osovljuju konotativno sugestivne i jasno hijerarhijski pozicionirane opreke tame i svjetla, tijela i kostima, životinjskog kao prirodnog i kulture kao kazališta. Nijemi kor presuditelja jasno je izjednačen s obrazinama koje su tek scenografski vješto uporabljena dekoracija (*Iz sivila pozornice izviru obrisi sedam plonjatih, golemih, brašnjavih obraza, sedam maski*), kojima Klitemnestra proriče da će *izgorjeti na suncu kao lutke od slame*. Osvetnici koji Klitemnestru progone ne pojavljuju se, čuju se samo zvukovne metonimije: *topot nogu, zveket gvožđa, pobjedničko dahtanje* i njihovi povici u daljini. Sama Klitemnestra, *kao preplašena zvjerka*, pokrivena *crnim plaštem* izvire *iz mraka gledališta* i stupa *usred osvijetljenog kruga*. To je krug *arene*, u kojoj se zvijeri krote pred očima gledatelja, predstavljачkog mjesta u kojemu se sukobljuju životinjski instinkt i arbitrarni zakoni voajerski intendirane igre. Pod spomenutim se plaštom *trza jedno žensko tijelo*, koje *dah goniča osjeća kao plamen na koži*, koje se *na podu kao crv pred podignutim stopalima svijja u nemoći*. I Klitemnestra je prisiljena na retrospekciju različitih faza svoje biološke povijesti, i ona zavija *nesvjesno djetinjstvo (Budimo djeca, prema djeci su i bogovi milostivi! Jedino ona žive izvan veriga odgovornosti ... još jedino ona mogu biti slobodna)*, doživljujući svoj život kao *priviđenje, san*. Priča koju mora sebi u korist reinterpretirati već je dio unaprijednog, po drugima posvojenog, neizmjenjivog znanja (*Sve su uloge podijeljene, igra može početi*), koje se sučeljuje i izručuje nadmoćnoj ljepoti ravnodušne prirode, neobujmljivoj društvenim igrama, zakonima i pravilima (*– a kada je budemo završili, vani će nas dočekati začarani vrt pun opojnih mirisa, i modro, beskrajno nebo Helade!*). Suci, nasuprot tomu, su šutljivi, *gluhonijemi čuvari zakona i običaja*, puni *mržnje i straha* u svojoj *sitnoj sigurnosti*. Iz njihove perspektive, Klitemnestrin je život *zastašujuć primjer pohote, podlosti, gnjusobe*, ona je *gnojna rana*, *trajni magnet za sve muhe i mušice* da je *onečiste, oblate*, *poprskaju svojim smradom*, *ostat će za potomstvo sinonim strave, rodoskvrnuća, podlog ubojstva, pijančevanja i ludila*.

Matković kao da želi prepričati ispričano, istaći naglaske što ih je predajom uzglobljena interpretacija mita i njegovih naknadnih razradbi rasporedila, iznovice probuditi, poput ženskog zbora Erinija, glas ušutkanog ženskog tijela pod Orestovim nožem (*kada se pokrenu kotači mita, tko pita šta je ostalo pod njima pregaženo, u prahu prah? Tko uopće pita, kada progovore bubnjevi i fanfare – za ženske nađe, uzdahe i suze?*), pretumačiti rastanak Andromahe i Hektora, a rekontekstualizirati sukob Hektora i Hekube u *Ilijadi*, te podsjetiti na snažne ženske likove grčkih tra-

gičara, među kojima se Klitemnestrine dionice u Eshilovoj *Orestiji* i Euripidovoj *Ifigeniji u Aulidi*, iz kojih očito crpi poticaje za svoju treću jednočinku, izdvajaju posebnom snagom. Posve će u tom smislu eksplicitno hrvatski autor postaviti opoziciju žensko/muško kao vrijednosno obilježenu suprotstavljenost, unutar koje iznenađujuće ženski dio odnosi isključivo pravo protesta i oneobičenja samorazumljivih ali prema njemu arbitrarnih kulturnih sadržaja, kao što su službene inačice povijesti, brak i zakonitost, himere vlasti i časti, ali i rata, izjednačenih kao *očinskih grijeha*:

KLITEMNESTRA: Dakako, ti su se zavidnici osigurali pred poviješću: oni, nevinu pravdnici, samo osvećuju velikog mikenskog vladara ponosne kuće Atrejevića, uzor-muža, vještog stratega, dobrog i mudrog oca domovine! Koje li laži? Uzor-muža? Pitajte bludilišta po Heladi, šatore po bojnim poljima opustošenog trojanskog kraljevstva? Vješti strateg? Pitajte sjenu Ahilovu što ona o tome misli! – A dobri i mudri otac domovine? Da, to možda samo u pomućenom Elektrinom pamćenju – svi ostali stanovnici Mikene sretni su što su već odavno to očinstvo biča, tavnice i stratišta pokopali u povijest. (Matković, 1972., 1002).

Matković, već rekao, je ironičar mita (u svim njegovim, usmenoknjiževnim i kasnijim pisanim *egzistencijama*), što znači da je, poput Giroudouxa, ambivalentan, istovremeni njegov čuvar i razarač, koji simultano preklapa dvije njegove vizure – mit se rabi kao uporišni prototekst koji organizira priču, ali smislaono se koristi samo u onoj mjeri u kojoj tematizira sukob prirode i kulture kao uzajamno nužno potrebnih ali i međusobno dramski porcepcivih dimenzija ljudske egzistencije. Osnaužu je ga dakle tamo gdje oznakovljuje iskonsku prirodu, poistovjećenu sa zastrašujućim ženstvom kao znakom nepovratno ugušene životne autentičnosti, koja ustaje protiv laži morala i umrtvljenosti društvenih formi. Mit se pak istodobno osporava i ruši u onoj dimenziji u kojoj je temeljem naknadnih kulturnih naracija – junačkih epova, tragedija i na njima temeljenih civilizacijskih izvedenica – kao sinonima za umjetno sačinjene alibije što bi imali ne toliko zabašuriti ratne zločine, koliko poduprijeti patos političkih fraza kojima se oni legitimiraju. Od svih grčkih klasika, tu je naš autor najbliži, dakako, razorno bezbožnom Euripidu.⁹ Upornim pristancima sada već posvema deziluzioniranih junaka na prokazano uzaludno sudioništvo u teatru rata, društvene doličnosti i politike, tragedija, premda, baš kao u Giroudouxa, nije nužna, ipak se odigrava, samo ne unutar, nego onkraj jasno osvijestene artifičijelnosti dramskog teksta i njegove mitske potke, tamo kamo likovi odlaze kada nestanu s Matkovićeve antičkog prizorišta.

LITERATURA

Robert Abirached (1994.): *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.

Branka Brlečić-Vujić (1989.): *Dramatika Marijana Matkovića*. Osijek.

Zlatan Čolaković (1989.): *Tri orla tragičkoga svijeta*, Zagreb: Cekade.

⁹ Važnost i semantičko punjenje upravo Euripidovih ženskih likova nedvojbeno su ključna Matkovićeve antička inspirativna podloga, sjetimo li se koje predajne epizode Euripid izdvaja kao fabularne matrice *Andromache* (njezinu naknadnu patnju), *Elektre*, u kojoj je *ubojstvo Klitemnestre i Egista predstavljeno neobično brutalno*. (Čolaković, 1989., 42), *Helene*, u kojoj se povod čitavome ratu prikazuje kao opsjenarska igra bogova i *Ifigenije u Aulidi*, u kojoj se liku Klitemnestre nude jasna opravdanja budućemu zločinu.

- Page DuBois (1993.): *Sewing the Bodies: Metaphors of the Female Body in Ancient Greece*. U: *Ritual, Power, and the Body, Historical Perspectives on the Representation of Greek Women* (ed. by Nadia Seremetakis). New York: Pella Publishing Company, INC., str. 81–94.
- Elinor Fuchs (1996.): *The Death of Character*. Perspectives on Theater after Modernism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Darko Gašparović (1987.): *Od Matkovićeve Herakla do Supekova Heretika*. U: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, 187–196.
- Sallie Goetsch (1994.): *Playing Against the Text: Les Atrides and the History of Reading Aeschylus*. »The Drama Review«, br. 143, str. 75–95.
- Branko Hećimović (ur.) (1987.): *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*. Novi Sad. Sterijino pozorje.
- Branko Hećimović (1997.): *Pod Krležinim kišobranom*. Zagreb. Znanje.
- Marijan Matković (1962.): *I bogovi pate*. Zagreb. Zora.
- Marijan Matković (1972.): *Trojom uklete. Tri epizode. (Helena. Andromaha. Klitemnestra)*. »Forum«, br. 5, str. 969–1005.
- Marijan Matković (1976.): *Drame, eseji, Caliphornia – Zephyr* (prir. i uvodnu studiju napisao N. Batušić). Zagreb. Zora – Matica hrvatska.
- Sigfried Melchinger (1989.): *Povijest političkog kazališta*. Zagreb. Grafički zavod Hrvatske.
- Nedjeljko Mihanović (1986.): *Dimenzija stvarnosti u mitološkim dramskim motivima Marijana Matkovića. Dani hvarskog kazališta*, knjiga XII – *Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*. Split. Književni krug, str. 141–157.
- Sheila Murnaghan (1993.): *Maternity and Mortality in Homeric Poetry*. U: *Ritual, Power, and the Body, Historical Perspectives on the Representation of Greek Women* (ed. by Nadia Seremetakis). New York: Pella Publishing Company, INC., str. 35–80.
- Camille Paglia (1990.): *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefretit to Emily Dickinson*. New Haven. Yale University Press.
- Boris Senker (1987.): *Stvaranje poslijeratne hrvatske drame*. U: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*. Str. 151–163.
- Nadia Seremetakis (1993.): *Gender, Culture, and History*. On the Anthropologies of Ancient and Modern Greece. U: *Ritual, Power, and the Body, Historical Perspectives on the Representation of Greek Women* (ed. by Nadia Seremetakis). New York. Pella Publishing Company, INC., str. 11–34.
- Ante Stamać (1986.): *Aktantski modeli Marijana Matkovića. Dani hvarskog kazališta*, knjiga XII – *Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*. Split. Književni krug, str. 373–380.
- George Steiner (1979.): *Smrt tragedije* (prevela Giga Gračan). Zagreb. Cekade.
- George Steiner (1996.): *Antigones*. New Haven and London. Yale University Press.
- Miroslav Šicel (1985.): *Interpretacije antičkog mita u dramama Marijana Matkovića. Dani hvarskog kazališta*, knjiga XI – *Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, Split. Književni krug, str. 5–11.

- Andrea Zlataar (1996.): *Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami*. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./71. do danas*. Prva knjiga. Prir. B. Hećimović i B. Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb 1996.
- Anne Ubersfeld (1982.): *Lire le théâtre*. Paris. Editions sociales.

FOTEZOVA KAZALIŠNA HODOČAŠĆA

Kad je riječ o hrvatskom kazalištu u europskom kontekstu, djelatnost Marka Foteza zaslužuje pozornost u najmanju ruku iz tri razloga. Njegova je preradba *Dunda Maroja* 1938. izazvala ne samo scensku resurekciju te Držićeve komedije u nacionalnom glumištu već i njezin prodor na europske pozornice koji je započeo odmah nakon svršetka drugoga svjetskog rata.¹ Pritom su kao predlošci za inozemne izvedbe prevedeni upravo Fotezovi kazališni tekstovi izvornika. U europskoj recepciji Držićeva djela Fotez je sudjelovao i kao redatelj uprizorivši *Dunda Maroja* u Nizozemskoj 1957. i Engleskoj 1958.² Osim toga, kao redatelj Fotez je stekao međunarodni ugled i svojim režijama Držićeva *Plakira* te Shakespeareova *Hamleta* i *Sna ivanjske noći* u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara kojima je bio jedan od osnivača.³ S razlogom dakle možemo reći da je Marko Fotez jedan od nastavljača onog procesa što ga je 1939. sâm definirao kao *Miletićev proces europeizacije hrvatskog kazališta u smislu izgrađivanja narodne umjetnosti i njenog prinošenja kulturi čovječanstva*.⁴

Uza sve to, Fotez je i kao pisac izgradio *jedinstven i dragocjen most s kazališnom Europom, a i s Amerikom*.⁵ inozemno glumište tema je brojnih njegovih članaka i nekoliko putopisa. Te svoje napise, kojima su urodila njegova česta putovanja, uputio je širokom čitateljstvu, a budući da je ono uvijek istodobno realno ili

¹ Nikola Batušić procjenjuje da je Fotezovo kazališno otkriće Držićeva djela *neocjenjivo golemo ne samo za povijest hrvatskoga glumišta već je značajno i u europskim relacijama, jer je privuklo dubrovačkom komediografu književne i kazališne povjesničare najrazličitijih narodnosti i opredjeljenja*. Cit.: Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb 1978. Str. 359.

² Fotez se osvrće na izvedbe *Dunda Maroja* u Finskoj, Mađarskoj, Nizozemskoj, Češkoj, Slovačkoj, Poljskoj, Engleskoj, Švedskoj, Austriji, Rusiji, u razdoblju 1945.–1969., u tekstu *Dundo Maroje u inozemstvu* što ga je uvrstio u svoju knjigu *Putovanja s Dundom Marojem*. Dubrovnik 1974.

³ Nikola Batušić, *ibid.*

⁴ Marko Fotez: *Branko Gavella*. U: *Theatralia*. Zagreb 1944. Str. 154.

⁵ Branko Hećimović: *Marko Fotez i njegova kazališna hodočašća*. U: Marko Fotez: *Kazališna hodočašća*. Zagreb 1981. Str. 7.

potencijalno kazališno gledateljstvo, možemo reći da je Fotez i nacionalnu publiku svjesno uvodio – u europski kazališni kontekst.

*

Počam od 1935. do svoje smrti 1976. Fotez je Europu proputovao uzduž i poprijeko, od Bugarske i Italije do Engleske, Švedske i Finske, od Francuske do Rusije. Svoje kazališne dojmove s tih putovanja objavljivao je prvotno u dnevnom tisku, tjednicima i časopisima. Potom ih je nastojao približiti čitateljstvu kao dijelove svojih knjiga: četrdesetih je godina kazališna pisma (dopise) uvrstio u *Kazališne feljtonne* 1943., a kazališne putopise u zbirku *Theatralia* 1944. Sedamdesetih je pripremao knjigu *Kazališna hodočašća* u koju je uvrstio svoje poslijeratne tekstove, ali je nije uspio objaviti. Pod istim je naslovom izbor Fotezovih napisa s putovanja 1953.–1965. priredio i objavio 1981. Branko Hećimović.

Fotezova inozemna izvješća ocijenili su proučavatelji njegova djela iz dva aspekta. Sa stajališta informativne novosti Hećimović naglašava da je Fotez među prvima u nas pisao o poslijeratnom londonskom kazalištu, o Peteru Brooku, Richardu Burtonu, o Off-Broadway pokretu i musical-playu.⁶ S teatrološkog stajališta Antonija Bogner-Šaban ističe vrijednost Fotezovih tekstova o uprizorenjima Shakespearea u Engleskoj u kojima analizira redateljsku koncepciju i glumačke kreacije.⁷

Mi bismo pak pokušali Fotezov dio kazališnih putopisa, članaka i feljtona koji su uvršteni u navedene tri knjige te stoga pristupačni i današnjem čitateljstvu, razmotriti uzimajući u obzir tek nekoliko nacionalnih teataru kojima se Fotez bavi; pritom dijakroni aspekt iznosi na vidjelo mijene ili stabilnost Fotezova interesa. Valja nam spomenuti da Fotez piše o kazališnim pojavama na nekoliko načina: u dvama putopisima dojmovi i doživljaji predstave, publike, kazališnih institucija utkani su u žanrovski uobičajenu strukturu (pripovijedanje o putu, opis gradova, susreta i sl.); kazališna pisma ustrojena su kao novinski članci u kojima se tek tu i tamo nađe pokoji kratki opis izvankazališnih prostora i pojava; na mjestu (putopisna) dojma nalazi se kvalificirani prikaz, osvrt ili kritika, a u iskazu preteže nizanje faktografije: pisac educira svoje čitatelje informacijom o kazališnoj organizaciji grada, o broju i vrsti kazališta, o njihovu repertoaru i eventualnim vezama s hrvatskim umjetnicima; o predstavama što ih je vidio priopćuje navodeći imena sudionika i pritom često zna spomenuti njihove filmske kreacije koje su hrvatski čitatelji mogli upoznati. Između putopisa i članka, nalaze se oni Fotezovi napisi u kojima su u raznim kombinacijama prisutne putopisne i feljtonske sastavnice, esejistički uvodi, citati iz kritika, kraći razgovori; *prije predstave treba se uvijek »potkovati*«,⁸ bilo je Fotezovo načelo kojeg se ustrajno pridržavao, a to je značilo potražiti pisana vreća informacije (kritike, knjige, časopise, kataloge) i razgovarati s kazališnim ljudima.

Fotez ne izvještava o kazališnim zbivanjima po određenoj i ustaljenoj shemi, primjerice, neke predstave što ih je gledao opisuju potanko, druge reducirano uz

⁶ Isto, str. 9–10.

⁷ Antonija Bogner-Šaban: *Marko Fotez – život i djelo*. Osijek 1989. Str. 51.

⁸ Marko Fotez: *Shakespeareovi likovi Donalda Wolfita, Kazališna hodočašća*, str. 14.

napomenu lipa: *ovdje nemam prostora, a nije mi to ni svrha, da opisujem sve režijsko-scenografske domišljaje.*⁹

Od početka svojih kazališnih hodočašća Fotez se čuvao zamke svježih dojmova u kojoj može nastati *podcjenjivanje svega domaćega a uveličavanje svega tuđega*, stoga nije htio *projicirati naše prilike u inozemne perspektive*¹⁰ i upuštati se u dublje uspoređivanje domaćeg i stranog teatra. Usporedbe su mahom bez većih valorizatorskih primjesa, primjerice: 1938. sofijsko kazalište *nema »Drehbühne« kao naše /zagrebačko/, ali ima zato goleme pokrajnje pozornice, koje omogućavaju najrjeđe tehničke efekte.*¹¹ Upoznavanje teatarskih inovacija u stranom glumištu budilo je u Fotezu razmišljanja o primjenjivosti uspješnih i novih postupaka u hrvatskom glumištu, razmišljanja koja su djelomice ostala dođuše Fotezove sanje, ali su djelomice do danas i oživotvorena.

Na putovanjima do 1945. Fotez je najviše zaokupljen njemačkim, češkim i talijanskim glumištem.

Kao plod prvog dužeg putovanja europskim državama 1935. nastao je putopis *Mnogo teatra u mnogo gradova. Sličice i dojmovi s puta kroz gradove i kazališta*¹² s uvodom u kojem naš dvadesetogodišnji putnik kaže da je čovjeku koji danima juri iz grada u grad *najljepša kruna dana dobru kazališna predstava.*¹³ Ipak, *krune* nisu bile podjednako dobre i lijepe: u Parizu sluša *Walküru* u Operi i vrlo je kritičan prema scenografiji i nediferenciranoj, nepromjenljivoj rasvjeti izvedbe koja se temelji, smatra, na najkonzervativnijim tradicijama iluzionističke pozornice; duhovito, zamalo sarkastično opisuje pjevače koje imenuje samo kao likove. Spominje potom svoj posjet kazalištu Odéon gdje gleda popodnevnu izvedbu Molièreovih *Učenih žena*, ali se ne upušta u opis predstave. Začudo, premda je poslije 1935. u više navrata putovao u Francusku, ovaj je mladenački zapis sve što je Fotez ikad napisao o svom neposrednom doživljaju francuskog kazališta. Potom, feljtonski se obraćajući čitateljima: *»Chanson d' amour«, znate li šta je to? To su Schubertove »Tri djevojčice«* – Fotez preskače komentar predstave u Bruxellesu, napominjući tek da puno kazalište poslije svakog broja zahtijeva tri puta bis. Na posve drugi način Fotez će o belgijskim kazalištima pisati 1956., o čemu će još biti riječi.

Snažniji dojam ostavljaju na Foteza dramske predstave uprizorene na otvorenom prostoru u njemačkim gradovima i u Salzburgu. Trg, okolne kuće, crkve i ulice na Römmerbergu u Frankfurtu prizorište su koje opisuje prisustvujući večernjem, glavnom pokusu *Fausta*; spominje gomilu statista, kostur kraj Fausta, vraga koji izlazi iz crvenog dima, velik broj inspicijenata i broj pomoćnih redatelja, ali o redatelju i glumcima nema ni riječi. Ne doznajemo ni naslov drame koju je vidio u Heidelbergu, gradu što ga se neugodno dojmio sveprisutnim hitlerovskim znakovljem i ozračjem. Zato nam detaljno opisuje najprije prizorište, amfiteatar na visokom

⁹ Marko Fotez: *Dvije predstave u Hamburgu, Kazališna hodočašća*, str. 112.

¹⁰ Marko Fotez: *Kazališni dojmovi iz Praga, Kazališni feljtoni*, str. 19–20.

¹¹ Marko Fotez: *Kazalište u Sofiji*, isto, 28–29.

¹² Objavljen je isprva u zagrebačkom »Jutarnjem listu«, potom u knjizi *Theatralia*; drugi dio tog putopisa Fotez je kasnije preinačio i prenaslovio u *Sjećanja na njemačke gradove* te uvrstio u svoju zbirku putopisa *Mozak* (1944.); upravo je tom memoarskom inačicom svoga prvog putopisa predstavljen Fotez u prvom antologijskom pregledu hrvatskih putopisaca što ga je 1955. sastavio Slavko Ježić.

¹³ *Theatralia*, str. 169.

brdu, potom zbivanja na sceni pri izvedbi neimenovanog propagandnog komada, naglašavajući zvučne efekte (topovska paljba, fanfare), reflektore u tri boje, nje-mačke zastave, baklje i plamen četiriju dvadeset metara visokih smolom namaza-nih stupova, 1.000 glumaca i reakcije 12.000 fanatiziranih gledatelja.

U Münchenu ga privlači kazališni muzej i izložena dokumentacija o Goetheu, a poslije obavijesti o tome koji se autori izvode na münchenskim ljetnim svečanim igrama, naglašava samo to da su ga kao gledatelja impresionirali glumci te, ne na-vodeći pojedince, sumarno zaključuje: *Ništa se tu ne osjeća: ni redatelj, ni scenograf, ni razsvjeta, ni kulise, nema tehničkih trikova ni frapirajućih modernističkih scenarija, sve je tu čisti glumac, ali glumac najgrandioznijeg formata, kojeg publika razumije, hoće i voli.*¹⁴

Salzburg je grad kojim završava ovaj Fotezov opis puta kroz gradove, ali i grad koji mu je na tom putovanju pružio najviše uzbuđenja. Vidio je Reinhardtov Fa-uststadt, *primjer glumišta pod vedrim nebom, kakvog samo najekstravagantnija umjet-nička mašta može zamisliti*, gledao je Reinhardta kako *mirno stoji, hoda i govori po-put stalne i čvrste osovine* dok režira Fausta, što je bio *veliki doživljaj režije jednog autoriteta*.¹⁵ Samu predstavu Fotez dočarava opisujući dojam koji ostavljaju Prolog izgovoren na brdu, 40 metara nad pozornicom i gledalištem, i popratni zvučni efek-ti, pozornica opremljena pravim kućama, pravim drvećem te vizualni efekti kojima se stalno premješta scena, veličanstven prizor Valpurgine noći u zelenom svjetlu, kad preko čitave pozornice lete, kriče i padaju fantastične prikaz. Osim redatelja, spomenuta je imenom i jedna glumica: Paula Vessely kao Gretchen. Njezino će umijeće Fotez kasnije upoznati i na drugim pozornicama. Poantu putopisa čini Fo-tezova pomisao na hrvatske gradove i želja u kojoj se stapaju putni doživljaji i isku-stva: *da jednom vidim na svim reklamnim stupovima plakate: Velike ljetne svečane kazališne predstave u Zagrebu.*¹⁶

O njemačkom kazalištu Fotez je kasnih tridesetih i ranih četrdesetih napisao još niz monotematskih izvješća. U pismu *Berlinske »Festwochen«*, u svibnju 1938., Fotez izvještava o *biranom* repertoaru triju berlinskih opernih kazališta (Staatso-per, Volksoper, Deutsches Opernhaus) i gostovanjima talijanskih umjetnika, o re-pertoaru dramskih kazališta (Staatsbühne, Schauspielhaus i Kleines Haus); gledao je *Na Tri kralja* predstavu u *podpuno realističkoj inscenaciji*, ne navodi (ni ovaj put) redatelja već imena glumaca, kao npr. Mariannu Hoppe (*kod nas smo je vidjeli s Emilom Janningsom u filmu »Pred zalazak sunca«*¹⁷) ili hvali kreaciju Thea Lingena kao Malvolia uz napomenu da glumi u *i kod nas izvođenom i ne baš uspjelom koma-du Fritza Schwieferta »Tripud Margareta«*¹⁸ (1935. je Fotez režirao to djelo u Zagrebu i pisao o njemu kao duhovitoj¹⁹ komediji!). Koje je još predstave vidio ne znamo jer svoje pismo završava konstatacijom da berlinske predstave nisu nikakva otkrića. Godine 1942. Fotez je u prosincu opet u Berlinu iz kojeg se javlja dvama pismima. U prvom je riječ je opet o repertoaru glavnih pozornica ali i brojnih drugih; novost

¹⁴ Isto, str. 176.

¹⁵ Isto, str. 172–178.

¹⁶ Isto, 180.

¹⁷ Kazališni feljtoni, str. 40.

¹⁸ Isto.

¹⁹ Isto, str. 184–186.

je u Fotezovu izvještavanju nizanje imena stručnjaka voditelja dramskih kazališta, redatelja i glumaca. Fotez posjećuje i koncerte, sluša *Matačića*, koji je s velikim uspjehom izveo Papandopolovu »Sinfoniettu«, u divnoj interpretaciji gudača Berlinske filharmonije.²⁰ U drugom pismu *Pozoričko ostvarenje II. diela »Fausta«* Fotez naglašava da uprizorenje *Fausta* pripada među najteže i najzamršenije scenske probleme i značenje hrvatske praiizvedbe *Fausta* u Osijeku koju je on sam režirao; odatle, kaže, njegovo zanimanje da vidi naknadno obje berlinske izvedbe, napose II. dijela. Slijedi osvrt na postavu Gustava Gründgensa u Schauspielhausu: prizori na dvoru prikazani su realistički, ostali simbolički, izvedba zadivljuje efektima koji čine sklad s izgovorenim riječi: *samo takva harmonija uzdiže jednu predstavu do prave umjetničke vrijednosti, kad se književnost i pozornica stapaju u poseban jedinstveni umjetnički izražaj kazališne umjetnosti.*²¹ Za razliku od nekadašnjeg ushita Reinhardtovom Walpurginom noći, Foteza se sada pozitivno doima prazna pozornica; desetak godina kasnije oduševit će ga Gründgensov hamburški Faust.

U studenom 1942. Fotez se javlja s dva napisa. U *Pismu iz Münchena* najprije izvješćuje o likovnim muzejima i izložbama, a onda piše kako je kazališni muzej kao i nekada prepun dokumenata i predmeta, zatim se bavi koncertima i repertoarom državnih kazališta i gradskih kazališta; usput i bez ikakvih potankosti navodi da je gledao sjajnu izvedbu *Prodane nevjeste* u National-Theatru u kojem će još prije Božića biti premijera Gotovčeva *Era*, a mrvicu opširnije piše o Schillerovu *Fiescu* u režiji Otta Falkenberga, kao dokazu da se i na maloj pozornici kakva je u kazalištu Kammerspiele mogu ostvariti *nestučene scenske ljepote*; koje su to ljepote – naš informator ne kazuje. U *Dvije znamenite praiizvedbe* posvećuje se više librettu opere *Capriccio* Richarda Straussa i dirigentu Clemensu Kraussu nego cjelovitoj izvedbi u Bavarskoj državnoj operi, kao što prednost daje i sadržaju Hauptmannove *Ifigenije u Delfima*.

Godine 1958. U *berlinskim kazalištima* Fotez putopisno dočarava ozračje podijeljenoga grada i blagotvorno ujedinjujuće djelovanje gradskih teatarata; opisuje nove ili renovirane zgrade pojedinih kazališta i navodi njihov repertoar te usput spominje i djelovanje Lovre Matačića, Nade Puttar-Gold i Tomislava Neralića. Posebice je oduševljen Brechtovim Berliner ansamblom, kao neprijeporno najatraktivnijim berlinskim kazalištem, gdje je doznao da proučavaju *Dunda Maroja*. Zasebno piše o *Maxim Theater u Berlinu* gdje predstave ostavljaju dojam zamora i socrealističkog sivila i gdje drži predavanje o našim kazališnim nastojanjima, koja, eto, mogu drugima biti uzor i putokaz.

Dvije predstave u Hamburgu oduševile su ga 1956. Naglasivši povijesnu činjenicu da su njemačka kazališta bila probne pozornice za mnoge autore kasnije izvođene u cijelom svijetu, Fotez najprije tumači ideju i značenje Lope de Vegina djela *Lo fingido Verdadero* a potom piše o izvedbi u Deutsches Schauspielhaus ushićen rješenjem predstave u predstavi s pomoću glumaca-dekoratera. *Nezaboravno izvedena predstava* je i *Camino Real* Tennesseea Williamsa: na sceni stalno prolazi ljudska bujica predočavajući pojam ulice, kulise se ne mijenjaju nego rasvjeta određuje prizore, a duž scene postavljena je rampa kao na državnim granicama. U Hamburgu ga je 1961. dočekao *Faust u ritmu rock'n'rolla*. Predstava Gustava

²⁰ Isto, str. 56.

²¹ Isto, stre. 61.

Gründgensa koja već snimljena na film pobuđuje Foteza na razmišljanja o prednostima *filmovanog kazališta*. I ovaj put je pozornica prazna, ali se glazba orgulja mišeša s jazzom, Walpurgina noć prolazi u ritmu rocka i predočne hirošimske atomske gljive. Odjednom Fotez, privrženik scenske preradbe klasičnih izvornika, s priznanjem primijećuje da je Gründgens pretvorio klasično u suvremeno ne pre-krajajući Goetheov tekst.

Prag i njegova kazališta Fotez je smatrao još jednom *kazališnom Mekom* u koju mora hodočastiti putnik proučavatelj europske teatarske umjetnosti. U studenom 1937. dvadesetdvogodišnji Fotez piše niz kazališnih pisama iz Praga; prvo započinje ovako: *Kazališni život u Pragu bogat je i raznolik, kao možda ni u jednom od ostalih gradova Europe. Mogle bi se o njemu pisati studije. No za nas, koji ga poznamo samo po pričanju, bit će najpotrebnije i najzanimljivije u prvom redu nekoliko obavijesti.*²² Slijede obavijesti najopćenitijeg tipa da je Narodni Divadlo prvo i najtradicionalnije državno kazalište, da njegov repertoar uz klasični donosi i moderna djela, čak ih i otkriva srednjoj Europi; spominje privatna kazališta Burianovo D-38 i Osvobožene divadlo Voskovca i Wericha te originalnost njihovih satiričkih prikaza u revijalnom slijedu, potom jednostavno nabroja još šest privatnih kazališta. Slijedeće kazališno pismo naslovio je *Što igraju praška kazališta* i posvetio nabrojanju naslova dramskih, opernih i operetnih, te popratio ponekom primjedbom o redateljima kao: Jan Bor je uz Frejku najistaknutiji praški režiser u smislu kazališnog avangardizma. U dopisu *Tri zanimljive dramske premijere* smatra da će »za nas« biti zanimljivo da prikazč sadržaje djela Langerera, Konrada i Salacrouxa, što i čini, da bi zaključio u feljtonskom tonu da su sve fabule svršile dobro, ali dok su radnje bile život, svršeci su bili teatar. Zapis *Kazališni dojmovi iz Praga* piše o kolektivnom duhu ansambala, koji se održava disciplinom, ali s ponosom ističe da uza sve izgrađene glumačke ličnosti praška kazališta nemaju ni Dubravka Dujšina ni Strahinje Petrovića ni salonskog Strozija, ni Podgorske i Kraljeve.

Godine 1959. Fotez doživljava *Tri vesele predstave u Pragu*. Početak je napisan u feljtonskom stilu: *Na menuima dvadesetak praških kazališta može se u ovim festivalskim danima naći izobilje jela za svakoga: uvijek hranjivih klasika, nacionalnih drama s potrebnom količinom kalorija, oprezno garniranih i serviranih modernističkih gurmanluka »po narudžbi«, a najviše predjela i deserta, među kojima ima besmesnih i dijetalnih. Izabrao sam tri od njih, izvrsno priređenih, prema karakteru dolično zapaprenih ili zašeceranih za pravo uživanje na bogatoj kazališnoj trpezi. Goldonijeva La vedova scaltra u Komediji, a u ABC-teatru Voskovca i Wericha Labicheov Fiorentinski šešir i Kesselringova parodija na trilere Jezinky a bezynky.*²³ Slijedi nabrojanje autora i naslova s jubilarnog repertoara Komedije i Komornog kazališta, ali posve kratko. Dostalovo uprizorenje Goldonijeva djela Fotez dočarava svojim čitateljima na lapidaran, ozbiljan i jednostavan način: *Na rotacijskoj pozornici s pomoću razno-bojnih tilova i nekoliko vijuga kovanog željeza konstruirane su kuće, kavane, ulice i budoar*²⁴ završavajući napis tvrdnjom da je predstava ukusna parodija na Goldonijevo djelo i da su parodija i persiflaža odavno ispisane i na stijegu Osvoboženog divadla Voskovca i Wericha. Sada već kao vjerodostojan svjedok Fotez tvrdi da se nji-

²² Isto, str. 7.

²³ Kazališna hodočašća, str. 169.

²⁴ Isto, str. 170.

hov repertoar sastoji od obnova predstava koje su već igrali u svom slavnom razdoblju između dva rata.

U poljska kazališta Fotez je počeo hodočastiti također prije rata. Na sličan način kao o praškim kazalištima Fotez izvješćuje o kazališnom životu Varšave u travnju 1938., ali umeće kratki intervju sa Szyemanom, naglašavajući da je iz razgovora s tim eminentnim poljskim znalцем kazališnih prilika doznao mnoge potankosti o radu kazališta Teatr Polski, pa i to da je bila uprizorena Krležina *Agonija* pod naslovom *Baronowa Lenbach*, da je već i Begović igran, a da je Vojnović, nažalost, »*passé*«. Slijedi izvješće *Tri dramske predstave u Varšavi*, o djelima S. Wyspianskog, Nowakowskog i Beaumarchaisa, u kojem Fotez opisuje pokretnu pozornicu, rasvjetu i njezine učinke, te boje kostima koji su bili posve novi, do cipele posljednjeg zboriste, što se također dojmilo našeg hodočasnika. Stoga smatra da te predstave svojim izvedbama u režijskom a nadalje scenografskom pogledu čine Varšavu jednim od najzanimljivijih kazališnih gradova. Tekstovi koje smo netom spomenuli Fotez je uvrstio u svoju knjigu *Kazališni feljtoni*, ali ozbiljan ton, kvalifikativni *zanimljivo, najzanimljivije*, repertoari su gotovo uvijek *šaroliki*, mnogo je redatelja i glumaca *izvršno*, predstave *prvorazredno* napisane, opremljene i izvedene, kazališni život je *vrlo živ*, i slično ne dopušta da takva mladenačka Fotezova izvješća shvatimo kao feljtone u literarnom smislu tog pojma. Kad godine 1959. objavljuje tekst *Kazalište u poljskoj Šleskoj* Fotez nas u temu uvodi na način uobičajen u standardnom putopisu: *Kao u Ruhru, oko Manchestera ili Chicaga – i ovdje je pejzaž sumoran. Nebeski oblaci pomiješani su sa zemaljskim dimom, i to beznadno sivilo probadaju jedino tornjevi rudnika i nedogledne serije tvorničkih dimnjaka. Sunce se malokad nazrijeva, kao kroz čadavo staklo, kiša je česta, prljava i ljepljiva, pa i sama rosa, umjesto lirske bistrine, sličnija je mrljama crnila, nego opjevanom kristalnom ukrasu cvijeća.*²⁵ Tek tada slijedi informacija o broju kazališta u Šljonsku koja su povezana zajedničkim planom gostovanja tim dijelom Poljske. Fotez voli svoje asocijacije ili primjedbe stavljati u zagrade. Ovaj put je tako umetnuo upitnikom i usklikom završenu usporedbu s organizacijom svog nacionalnog teatra: *Kakav bi bio kazališni život jadranske obale, kad bi jadranski teatri svoje predstave sistematski izmjenjivali tokom čitave sezone*. Na isti način zabilježio je i svoju tužnu pomisao na našu repertoarnu nebrigu za vaudeville – i svijest da upravo takva djela *preoravaju tlo za kasnije kazališne žetve*. Iz istog kazališnog putopisa možemo navesti i primjer kako Fotez lapidarnom usporedbom s europskim te hrvatskim dramskim i kazališnim pojavama objašnjava strani teatar. U Czenstochowi je vidio komediju *Aszantka* poljskog pisca Perzynskoga, *društvenu kroniku à la Dumas*, a to je *kao kad bismo mi u Zagrebu npr. obnovili Julija Rorauera*.²⁶ Tako su i glumci tumačili djelo i glumili *zastarjelo, nezanimljivo, dosadno*. Iste godine piše još o *Dva studentska poljska teatra*, o predstavama u Krakovu i turističkom središtu Zakopane, te o kazališnim manifestacijama u spomen J. Slowackoga; informativni portret tog poljskog dramatičara ocrta u 1965. kad opisuje dojmove o Dejmekovoj inscenaciji *Kordiana*, te monstr-drame koja je trajala četiri sata.

Spomenuli bismo još skupinu tekstova što ih je o pojedinim nacionalnim kazalištima Fotez napisao pedesetih godina; njihovi su naslovi i oblik srodni: *Kazališni*

²⁵ Isto, str. 174.

²⁶ Isto, str. 175.

život Norveške, Kazališni život Švedske, Kazališni život Finske, Kazalište u Belgiji, a informativni sukus čine inkorporirane kratke natuknice o kazališnoj prošlosti tih zemalja. Osvrnuli bismo se na sastavnice u kojima se očituje piščev biografski subjekt. U Oslu je Fotez vrlo radostan jer ga je urednik odlično opremljene revije s člancima o kazalištu cijeloga svijeta zamolio da objavi njegovo predavanje o južnoslavenskom kazalištu, koje je održao u svečanoj dvorani tamošnjeg Sveučilišta, što će biti, ističe naš ponosni hodočasnik, prvi tiskani dokument na norveškom jeziku o našem kazalištu i o Dubrovačkim ljetnim igrama. Slušateljstvo pak u Teatarskom institutu stokholmskog sveučilišta impresionirali su Fotezovi podaci o hrvatskoj renesansnoj dramatici i o staroj hvarskoj kazališnoj zgradi. Foteza se nadasve dojmilo što knjižnica tog kazališnog instituta ima 26 tisuća teatroloških djela na svim europskim jezicima, među njima i njegovu studiju o Stjepanu Miletiću. O svom pak upoznavanju Finske kaže: *Sve je to bilo vrlo poučno za mene kao pripadnika jednog također malog naroda – iako u relaciji s Finskom većeg i s mnogo starijom kazališnom tradicijom i kulturom.*²⁷ Taj nacionalni ponos ujedno je i europska svijest, zato Fotez prosuđuje primjerice ažurnost Finaca u odnosu na europsku opernu produkciju po tome što su u Helsinkiju još prije rata izveli Gotovčeva *Eru s onoga svijeta*.

Na isti način mogli bismo se osvrnuti na izuzetno zanimljiv Fotezov putopis *Kroz kazališta Italije 1939.–1940.*, u kojem opisuje svoju fascinaciju talijanskom publikom opernih izvedaba na otvorenim pozornicama, na članak o izložbi scenografija A. Benoisa u Muzeju milanske Scale 1960.; na pet napisa o kazališnom Beču (objelodanjenih od 1936. do 1960.), na jedanaest zapisa o engleskim kazalištima u kojima je doživio što znači Shakespeare za Engleze 1953.–1957.; na dva članka o kazališnoj Moskvi 1964.–1965., u kojoj ga se dojmila u pravom smislu muzejska predstava,²⁸ konzervirana inscenacija *Plave ptice* u secesijskoj maniri kakvu je 1908. zamislio Stanislavski. No, uvjereni smo da bi Fotezovi dojmovi o europskim nacionalnim teatrima mogli biti pravi predmet interesa ponajviše za kazališne ljude koji tim teatrima pripadaju. A nama je bilo ponajviše stalo da primjericima oertamo informativno bogatstvo i obilježja Fotezove kazališne književne-publicističke proze koja svjedoči ne samo o receptivnoj razini domaćeg čitateljstva već i o Fotezovu relevantnom prinosu hrvatskoj kulturnoj obaviještenosti.

²⁷ Isto, str. 190.

²⁸ Mrtve duše i Plava ptica u *Moskovskom hudožestvenom teatru*, isto, str. 213.

MIHALIĆEVA RECEPCIJA ORFEJEVE OPORUKE

*Htio bih biti orao. Tad bih mogao letjeti.
Htio bih dva orla biti. Tada bih letio i sebe
gledao kako letim! Htio bih tri orla biti.
Tada bih letio i gledao sebe kako letim iza
sebe.*

Parafraza iz Hagelstangove *Igre bogova*

I.

Slavko je Mihalić ispisujući u »Forumu« (br. 4.–5.) tijekom 1973. godine *tragikomediju* u deset prizora, naslovljenu *Orfejeva oporuka*,¹ koja se *dogada u Korintu, u doba legendi*, pokrenuo djelatnu funkciju mita kao interteksta. Autorova označnica *tragikomedija* upućuje na značenjsku tenziju mita o *Orfeju i Euridici*² – istaloženo u ljudskoj svijesti kao prepoznatljivoga snažnog emocionalnog znaka – ali i na metonimiju nekoga određenoga tipa diskurza koji mijenja prvotan smisao teksta. Odatle Mihalićevo upućivanje na *tragikomediju Orfejeve oporuke*. Za književnika je uporaba mita o *Orfeju i Euridici* vrijednosni model, u kojem je kao književnik (1973. godina!) u tragičnoj potrazi za utočištem – ali nalazi izvor vlastite ugroženosti.

Po Nietzscheu mit je sažeta slika svijeta, amblem pojavnosti... kojega je čovjek lišen i za kojim je osuđen tragati. Misao ispisana u knjizi *Rođenje tragedije (Die Geburt der Tragödie)*!

Ali kao izvorište *re-prezentacije* mit o prerusenoj Mihalićevoj *Orfejevoj oporuci* postaje tragikomičan.

¹ Svi navodi prema »Forumu«. God XII., knj. XXV, br. 4–5, Zagreb, 1973. Str. 796–821.

² Usp. Robett Graves: *Grčki mitovi*. Beograd, 1969. Str. 96–99.

Orfejska tematika kao predajno vjerovanje – priča o Orfejevu odlasku u podzemni svijet kako bi vratio Euridiku, ali prekršivši zavjet bogovima, izgubi je zauvijek. Na tragu je Ovidijeve lektire³ ponudena cjelovita slika o Orfeju i Euridici – pjesnikove *Metamorphos bijahu i repertorij mitologije, zanimljiv poput romana* – kako ustvrđuje Erns Robert Curtius u knjizi *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*.⁴ Potonjem pridodaje: *Osim toga, sve su te mitološke povijesti imale alegorijski smisao. Ovidije je, dakle, bio i riznica morala.*

Mihalić u svojoj *tragikomediji* rabi već obradene umjetničke likove. U grčkim tragedijama ličnosti znaju da su nesretne, a da su tragične zna zbor koji u svojim strofama govori o neminovnosti tragičnoga udesa koji postaje nužan. Antički likovi spoznaju vlastitu sudbinu jer im je događaji osvješćuju. Oni su samo oruđe kretanja koje nije proizašlo iz njih samih. Subjektivno nisu krivi, samo objektivno, zato se njihova krivnja može objektivirati na pozornici. Svijest o objektivnoj krivnji jest tragedija, jer je svijest o vlastitoj sudbini identična s vanjskim manifestacijama sudbinskoga života.

Otuda u povijesti književnosti – kako svjetske tako hrvatske – odstupanje od poznate priče o Orfeju i Euridici, primjerice, u Vetranovićevu *Orfeju*:⁵ *Dode Euridika do vrata od pakla, obrati se nazada...*

U antici je čovjek tražio svoju mjeru u mogućem kao i u nemogućem, u sreći kao i u nadjudskoj patnji. Možda je Ovidije u svojim *Metamorfozama* u priči o Orfeju i Euridici u obliku *mitološke povijesti* nesvjesno upozorio na alegorijski smisao *nepodnošljive ljepote* – koja se po Nietzscheu kao dionizijevsko razvedrava u apolonskim oblicima ironije (iza koje slijedi u našem vremenu groteska ili farsa!). Osjećaj dragocjene krhkosti sreće podjednako je i osjećaj tragizma. Ljepota je neodvojiva od sreće, ali katkada nepodnošljiva upravo zbog toga što ne obećava ništa izvan ovoga svijeta i čovjekove konačnosti u njemu. Mogućnost je spoznaje svoje granice. Tu je granicu simbolizirala Nemeza, božica mjere, kobna onima koji bi je izgubili i prekoračili. Jedna od osobina tragedije jest nužnost – tragično zbivanje sukoba svjetlosti i tmine (sjedinenje i razjedinjenje). Dramatizacija poznate priče o mitskom pjevaču, koji je svojom tužbaličom ganuo bešćutne i nemilosrdne vladare podzemlja, upućuje na moguće sjedinjenje Orfeja i Euridike, da bi označilo konačno razjedinjenje. Svjetlost na izlasku iz podzemlja ustupa mjesto tmuni. Željan vidjeti zabranjeno – Euridiku – Orfej je razara. Kao tragično biće kobno je pogriješio – nema pravde, postoje samo granice. *Komadanje Orfeja*.⁶ Fragmenti koji zamjenjuju cjelinu. I *Moderni Orfej koji svira na liri bez strunu.*

Slika je svijeta, sama u sebi, teatralno napukla između objave i misterijske zbilje usuda. Starogrčki – mitski svijet – u svitanju scenskoga logosa plješće teatru, a jarčev – tragični i komediozni teatar – uzvrća pljesak svijetu kao velikoj predstavi. Teatralno sunce i njegova ironična sjena u kojoj sve mitološko postaje parodiistička kulisa.

³ Usp. Publius Ovidius Naso: *Metamorphoses*. Preveo T. Maretić. Zagreb, 1907., X., 1–155.; XI., 1–85.

⁴ E. R. Curtius. Isto, Zagreb, 1971. Str. 25.

⁵ Usp. Petar Kolendić: *Vetranovićev Orfej*. »Nastavni vjesnik«, XVII., Zagreb, 1909. Str. 81–99.; Slobodan P. Novak: *Zašto se okrenula Vetranovićeva Euridika*. U: *Komparativističke zugovetke*. Osijek, 1979. Str. 7–21.

⁶ Usp. Ihab Hasan: *Komadanje Orfeja*. Zagreb 1992.

Slavko je Mihalić metaforičnim naslovom – *tragikomedija – Orfejeva oporuka* preuzeo temu iz antičkoga naslijeđa da bi udahnuo vlastita dramaturška propitivanja koja nisu puki otisak predloška. U deset je prizora podastro vlastitu dramsku strukturu i izvornu tematsku poveznicu u odnosu na izvorište – *postludij u obliku koji nestaje*.⁷ *Komadanje Orfeja možda je trajni proces, a književnost možda sebe sačinjava i raščinjava zauvijek*, upozorava Ihab Hasan. Od *preludija* do *postludija* nada se *ciklička priroda mita. Ali novi počeci ne podudaraju se sa starim završecima. Mitski svijet pojavljivanja, povijesni svijet stalnog slijeda, pokazuje da su vremenski modeli svijeta koje stvaramo neodgovarajući*.

Svijet razmrmljenoga identiteta kao odslik slike svijeta između *preludija* i *postludija*. *Preludij* (lat. *praeludium*, od *pare* – *naprijed* i *ludus* – *igra*) je instrumentalni Orfejev stavak i uvod u Mihalićevu *fugu*⁸ (lat. *bijeg*) – vokalnu polifonu skladbu *Orfejeve oporuke*, u kojoj se mitska tema provodi kroz osobe – glasove – tragikomedije u kontrapunktskom stilu. Slavko je Mihalić u tvorbi označiteljskoga lanca kombinatorike⁹ dao dramsku cjelinu – shvaćajući preludij i fugu kao cjelinu dvaju kontrastnih dijelova, koji se nužno dopunjuju, prelazeći svu ljestvicu izražajnosti. Igra intertekstualnošću kao ludička gradba kodova preuzetih iz povijesti antičkoga mita, ali i kodova subkulture kao postludij. Čisto dionizijevsko koje se u Slavka Mihalića razvedrava u apolonskoj oblikovnoj mogućnosti, ali se i banalizira u pitanju izvornosti. Patos ili ironija. Rastvorba stvarnoga i uskrснуće raskidanoga Orfeja – pridodala bih Dioniza. Preludij i fuga u funkciji Mihalićeva postludija kao vrhunsko glazbalo *homo ludens*. Višeglasje koje se međusobno ironizira.

Zavođenje ironijom¹⁰ koja vitalizira sumnju – kritičarska rugalica svakom definitivnom, dobro skrojenom univerzumu – pa tako i mitskomu – božanskomu – i svjetovnomu. Mihalićeva je dogovorena igra između stvaranja dviju iluzija da bi se one rastvorile¹¹: antika, zapravo, sve što se zbiva među ljudima smatra velikom predstavom – zemaljskim teatrom za bogove; a s druge strane olimpijsko-zemaljski život bogova za ljude je mitski teatrum mundi. Dvoličje je govora: ironiziranje zbilje i ironiziranje zbilje i fikcije. Mihalićeve didaskalije su preludiji u svaki prizor – stavak – tematski povezane s fugama – prizorima – u kojima se tema provodi dijalogom i monologom.

I. prizor vodi nas didaskalijom u *Kraljevsku palaču u Korintu* i dijalog između Kralja i Činovnika;

II. prizor je međustavak – ispisan sjetnom lirikom Orfejeve pjesme uz kitaru. Didaskalija unosi melodički obrazac – preludij duboke osjećajnosti obavijene bolnim lirizmom – između patosa i ironije koja banalizira:

Kroz otvoreni prozor, s glavnog trga, začuje se sjetna pjesma. Tenor pjeva uz pratnju kitare...

Nasred trga zaustavio se Orfej, s kitarom u ruci. Na laganom vjetriću lepršaju mu vrlo duga i prilično neurednu kosa i brada... Cijela Orfejeva pojava, njegovi pokreti,

⁷ Usp. Ihab Hasan: Isto, str. 11–30. Str. 226–237.

⁸ Usp. Josip Andreis: *Historija muzike* I. dio. Zagreb 1951.

⁹ *Ludizam i književnost »Republika«*, god. L, br. 7–8., Zagreb 1994., str. 71–161.; J. Huizinga: *Homo ludens*. Zagreb 1992.

¹⁰ Usp. Gordana Slabinac. Isto. Zagreb 1997.

¹¹ Usp. Gordana Slabinac: *Ironijsko čitanje drame*. Isto.

odsutnost u očima, imaju nešto što je svojstveno skitačima svih vremena, od starog vijeka do trubadura i danas hipija.

ORFEJ (pjeva uz kitaru):

*Uzalud zora kuca na vrata,
uzalud sjena sunčanog sata,
uzalud svjetlo vedrinu riše
– Euridike nema više...*

*Uzalud sunce vinograd grije,
uzalud krošnja jabuku krije,
uzalud zemlji blagoslov kiše
– Euridike nema više...*

*Uzalud prsti biraju žice,
uzalud cvrčci, uzalud ptice,
uzalud Orfej ljubavlju diše
– Euridike nema više...*

Lirska obojenost Mihalićeve – Orfejeve pjesme kao kontrapunkt banalnom nestaje u ironijskoj označnici – ništeći svoj lirski san. Kakvoća se ljepote Orfejeva sna gubi u kakvoći ironijskoga. Lirska digresija ne služi u Mihalićevoj *tragikomediji* karakterizaciji glavnoga lika. Kao samostalna cjelina u službi je kompozicijske funkcije razbijanja ironije. Tragična je objava u poovskom *never more – Euridike nema više*, ali i komediozni bljesak u slici *skitača* i komentara u III. prizoru:

KRALJ: *Kakva glupost! Pjevati po ulicama, u prašini, a imamo tako dobre noćne lokale...*

Pa to je bio onaj pijani Orfej... Samo ljubav može učiniti takvu budalu od čovjeka...

Ironična sjena komentatora i ironični odmak u banalnu realnost Orfejeva postojanja. Mihalićeva je destrukcija diskurza parodijom i uspostavljanje ironičnoga modusa između mitskoga predloška i njegova idejno-povijesnoga (sinkronoga i dijakronoga) okružja¹² u ludusu – uživljanju – i logosu – prikazivanju. Književnik uspostavlja trodimenzionalnost prostora – prevrjednujući antičku tradiciju, ali u potrazi za sadašnjom paradigmom – pa makar bila ona i trivijalna u ironizaciji zbilje i fikcije. Otuda miješanje stilova i žanrova, pridodavanje jednoga teksta drugomu. Kombinatorika je igre: uzvišeno pored trivijalnoga, uzvišeno pored banalnoga, tragično pored komičnoga, suza pored smijeha, mitski junak tragične predstave pored hipija iz predstave djece cvijeca, lirski intermezzo u obliku pjesme pored dramske didaskalije i dramskoga teksta, san-fikcija pored zbilje, prošlost iz antičkoga svijeta i sadašnjost (1973. godina!) – ali i univerzalnost egzistencijalnoga pitanja slobode pojedinca, u višeglasju istodobnosti.

ČINOVNIK: *Onako pijan Orfej je odlučio da posjeti podzemlje... mislim onaj svijet dolje... kamo odlaze mrtvi... Tamo se rasplakao... tko zna što je sve blebetao... i na kraju su bogovi podzemlja pristali da Euridiki vrate život... Ali postavili su jedan*

¹² Usp. Ljiljana Gjurgjan: *Interekstualna funkcija mita u razdoblju fin de sieclea i u avangardi.* »Umjetnost riječi«, br. 1, Zagreb, 1992., str. 24–56.

uvjet... Vraćajući se iz podzemlja, on se nije smio okrenuti i pogledati Euridiku koja je išla za njim... Okrene li se, Euridika se mora vratiti natrag, među mrtve...

KRALJ: Potpuno šašava priča...

ČINOVNIK: Svaki pošten čovjek ne bi se okrenuo, nego bi spasio svoju zaručnicu... Ali Orfej se okrenuo i, naravno, Euridike više nije bilo... Bogovi su je vratili među mrtve... A znate li što sada radi ta propalica? Umjesto da se kaje za svoj zločin, on se okolo hvali... Okrenuo se, kaže, jer je Euridiku silno ljubio... Hulja!

KRALJ: I ti vjeruješ u te gluposti? Kakvi bogovi? Kakvo podzemlje? Sve su to priče za malu djecu.

ČINOVNIK: Ne radi se samo o Orfeju... Ja iz dna duše mrzim sve te dangube što se nazivaju pjesnicima, filozofima... Oni su najveća opasnost na tijelu naroda... Pokvareni su do dna duše i kvare sve oko sebe... Poslušajte samo što govore njihovi stihovi... Sve je besmisleno – to znači i vaša kraljevska vlast... Na svijetu nema pravde i istine – to znači mi širimu laž i nepravdu... Za njih je svako društvo nesreća, a hvale nered, ludilo, blud, pijanstvo... Umjesto da svoje stihove posvećuju ljudima koji su svojom samopožrtvovnošću zadužili našu državu za sva vremena, oni se dive nekim anonimnim ženskkama koje ne znaju ništa drugo nego širiti noge...

Mihalić iz mitskoga konteksta priču o Orfeju i Euridici pridodaje novomu kontekstu. Dva čitanja, mitsko i ironijsko, kroz prizmu vremenske otvorenosti i jedne i druge strukture. Potonje je zorno; u IV. prizoru koji započinje – također – kao međustavak – preludij da bi u neprekidnoj pokretности označio polifono odvijanje glasova kroz krhotinu razmravljenoga emocionalnog taloga stvaranog kroz stoljeća njegove uporave.

Događa se dan kasnije.

Orfej sjedi u sjeni stare razgranate masline, pjeva i prati samog sebe na kitari...

Dok Orfejeva pjesma traje...

... pjeva i svira samo uz svoju bol.

I kao kontrapunkt komentar:

MLADIĆ: Orfeju, ti znaš, podzemlje ne postoji... Nisi mogao pristati da Euridika ode u smrt bez tvoje krivnje. Stoga si joj u svojoj pjesmi dao drugu mogućnost života, da bi sebe optužio za premalenu ljubav... Ali to je samo tvoja pjesma... A ovo što se sada događa to je glupa i nemilosrdna zbilja... Jedan poludjeli kralj hoće tvoju glavu...

Mit kao taložište tradicionalnih vrijednosti zapadnoeuropske civilizacije, za Mihalića ne znači izlazak u antičko i vječno – nego postaje besciljna vrtnja u krugu, viđenje bez svjetlosti i ironizacija pjesnika kao proroka u suvremenosti.

Prizori u sudnici: *Scena djeluje istodobno nestvarno i groteskno; s nalijepljenim natpisima SUDAC, TUŽILAC, BRANILAC, POROTA*, stražarima koji nose trake s natpisom *BLAGOST, MILOSRĐE*, Orfej s konopom oko vrata koji drži natpis *OPTUŽEN I OSUĐEN*, zbor drhtavih staraca s natpisom *PUBLIKA* u V. prizoru i obratu u VI., VII., VIII. i IX. prizoru – upućuje na dva moguća pristupa čitanju Mihaličeve *Orfejeve oporuke*.

U poticajnoj raspravi *Neki genološki problemi u vezi s hrvatskom dramskom književnošću* Dunja će Fališevac upozoriti na razliku između kategorije dramsko

kao antropološke kategorije i elemenata drame kao generičke oznake.¹³ Označeni prizori Mihalićeve *tragikomedije* ispisuju *Orfejevu oporuku* počelima drame kao generičke oznake, u kojoj autor *kontrapunktira povijest i mit u dramskoj formi, s dvostrukom težom, ostavljajući pitanje otvorenim*.¹⁴

Povijesno-mitološka drama utemeljena je načelom istodobnosti književnoga promišljanja povijesnog, ali i zbivanja u kojima se zrcale temeljna egzistencijalna pitanja, i problem sudbine kao usuda u ogoljelom vidu.

Mihalić ironizira evokaciju dramskoga kao antropološke kategorije koja priziva i sve ostale sadržaje pojma dramsko, primjerice tragičnu napetost, uzvišeni patos, povijest kao sudbinsko događanje.¹⁵

Odsuč mitske vječnosti, koja u strofama zbora kazuje ono što su Grci nazivali *logos* ili univerzalna istina, uvjetovalo je da Mihalićeve osobe u *Orfejevoj oporuci* postaju sve univerzalnije po vanjskim značajkama: Kralj, Činovnik, Orfej, Euridika, Vođa, Trgovac, Mladić I, Mladić II, Mladić III, Blagost, stražar; Milosrđe, stražar; Pobunjenik I, Pobunjenik II, Starci; ali *istine* koje govore nisu *logos*. Tragično se javlja kroz komičnu formu: pozornice kao metafore svijeta – koja se prostire kraljevskim nebom i paklom (korintskom kraljevskom palačom, ali i tamnicom u kojima je kralj podjednako djelatna osoba!) i svijeta kao pozornice povijesti u farsičnim obratima nesputane pjesme pjevača Orfeja i korintske kraljevske palače koja simbolizira moć i vlast. Mihalićevu tragikomediju možemo pridružiti Šoljanovoj *Dioklecijanovoj palači* – povijesnoj farsu i likovima cara i pjevača. Tragično se javlja kroz komičnu metaforu, jer je smiješno čovjekova nemoć ovladati vlastitom situacijom, podjednako u Kralja, Činovnika, Orfeja, Vođe, Mladića I, Mladića II. Što znači, apsurdna je, a ne samo komična čovjekova borba protiv okolnosti koje su tragične, ispod, iznad ili izvan njegove kontrole. Dramski je sukob posjena, a riječ (izgovorena ili napisana) nije više samo sredstvo izraza, nego postaje i sam izraz.

Orfej ostaje u nemogućnosti izlaska iz svoga *ja* ili onoga što smatra svojim *ja* u skladu s mitskom nataloženom prepoznatljivošću svoga lika. U X. prizoru *bogovi podzemlja poslali su Euridiku da spasi Orfeja*. Kako se može svladati čovjekovo zatočenje i mitskoj zavisnosti kad se mit putem ironije razgrađuje sam u sebi da bi kroz alegorijsku sliku vlastitoga obistinjenja stvorio novi? Uživljavanje i prikazivanje.

EURIDIKA: *Da li još uvijek... voliš Euridiku?*

ORFEJ (bezvoljno): *Zar ti nisi... Euridika?*

EURIDIKA: *Kažu mi da sam prilično nalik... Tvojoj Euridiki koju si, ljubljenu moj, stvarao ni iz čega... Znaš, mi ovdje gore... ili dolje... to je na koncu konca svejedno... postojimo jedino zahvaljujući snovima...*

ORFEJ: *Vi... gore... ili dolje... stalno sanjate?*

EURIDIKA: *Ne, ljubavi moja... Mi smo svijet bez snova... Svakome se prepusti da se umiješa u nečiji tuda san... Ja sam izabrala tebe...*

¹³ Dunja Fališevac: Isto. U: *Krležini dani u Osijeku*. 1987–1990–1991. Osijek – Zagreb, 1992. Str. 132–133.

¹⁴ Usp. Darko Gašpurović: *Dvadeset godina hrvatske drame*. »Forum«, god. XXV, knj. LI, br. 5–6., Zagreb, 1986. Str. 566–567.

¹⁵ Usp. Emil Štajger: *Dramski stil: napetost*. U: *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd, 1978. Str. 141–142.

ORFEJ: *Tko si ti... na kraju?*

EURIDIKA (smješka se): *Euridika... ako tvoji snovi nisu bili samo pjesnička igra...*

ORFEJ: *Pastirica?*

EURIDIKA: *Već dugo ne... Ovce ne odlaze na drugi svijet, nego na stolove...*

ORFEJ: *Zar ne znaš?... Ja sam vegetarijanac...*

EURIDIKA: *Koliko si užitka propustio!...*

ORFEJ: *Ti si došla po mene?...*

EURIDIKA: *Bogovi su tako odlučili... Počeo si se previše miješati u njihove poslove...*

EURIDIKA (bojažljivo): *Već sam se prestrašila da si se predomislio...*

ORFEJ (smješka se, govori za sebe): *Bilo bi šteta propustiti takvu gužvu... (Euridiki:) Hoćeš li mi, draga, pružiti ruku?... Tako sam sretan...*

Ludus i logos u preobrazbi mita o Orfeju i Euridici. Euridika treba spasiti Orfeja – ali vodi li ga ona u svitanje scenskoga logosa ili ostaje njegova ironična prurušena sjena? Promijenjene uloge i san kao kontrapunkt obistinjenja u svijetu bez tragičnih mitskih heroja. Dva čitanja mita – unutar kojih dolazi do susreta Orfeja i Euridike – jedno tragično u Ovidijevim *Metamorfozama*, a drugo tragikomično u Mihalićevoj *Orfejevoj oporuci*. Orfejeva sjenka u *Metamorfozama*, a Euridikina sjenka u *Orfejevoj oporuci*. Jedna vodi patosu, a druga ironiji. Mihalićeva je *Orfejeva oporuka* podigavši sebe na razinu legende i ilustracije onoga što su od mitske priče učinili pjesnici, povjesničari, glazbenici, slikari, oprisutnjenje ironične sjene u slobodnom preludiranju polifonijske fuge – u inačnici mitološke Ovidijeve povijesti koja je imala alegorijski smisao *Metamorfoze*:

*Za tobom plakahu ptice, o Orfeju, tužne i mnoštvo
Zvjerinja, kamenje tvrdo i šume, koje su često
Glas slijedile tvoj, drveta za tobom tuže
Bez lišća, gole glave; rijeke, kaže se da su
Nabujale od suza od svojih; Najade, Drijade
Ruho s obrubom crnim i rasutu imahu kosu.
(XI., 44–49)*

*Sjenku pod zemlju ode i mjesta sva prepoznade,
Koja ugleda nekad; Euridiku tražeći nade
Na polju blaženih te je objeručke zagrlj željno.
Ti sad zajedno jedno pored drugog šeću, te sada
Za njom Orfej korača, a sada ide pred njome
I na Euridiku svoju obazret se sigurno može.
(XI., 61–66)*

Mitska priča oponašanja i prurušavanja (travestija!), preobrazbe, prepoznavanja i očišćenja u tragičnom je sukobu svjetlosti i tmine i postludično ništenje granice između života i smrti u Mihalićevoj *Orfejevoj oporuci*.

U etimološkom značenju mythos je riječ, ali i povijest. Od *sažetih slika svijeta* (Nietzsche) obnavljaju se samo mitske mentalne slike. One su pohranjene u jezikoslovnoj građi i zato pripadaju intertekstualnosti i homo ludensu u metaforičnoj označnici Mihalićeva *iskušavanja leta*:

... *Htio bih tri orla biti. Tada bih letio i gledao sebe kako letim iza sebe*, u parafrazi iz Hagelstangeove *Igre bogova*; s međustavkom metaforično ispisanih naslova *Komorna muzika* (1954.), *Put u nepostojanje* (1956.), *Početak zaborava* (1957.), *Ispitivanje tišine – Mozartova čarobna kočija* (1990.), *Zavodnička šuma* (1993.), unutar kojih se penje *Orfej koji svira na liri bez struna* kao čovjek i glumac, prorok i komedijaš na mjesto teatralno – svjetskoga božanstva. U završnici koju uzimam uvjetno kao dio *Epilogu – monologu Mihalićeve dvorske lude* (1988.) – *Kralj govori ludu istinu*, a tko bi je mogao bolje izreći u slici svijeta kao dramske predstave nezavršive ljudske komedije između ironije ili patosa, čežnje ili sažaljevanja.¹⁶

Ako ostajemo u neznanju, više u snu što se pretvara u sjećanje – ostaje i mogućnost sve započeti iznova, ali i opasnost takvoga početka u ludusu – uživljanju – i logosu – prikazivanju.

DVORSKA LUDA (govori Kralj): *Kako je smiješna naša dvorska luda: stalno s uhom na vratima. Sve mora znati jedno stvorenje, sve vidjeti. Iziđeš li noću u hodnik, jamačno ćeš njega sresti; žuri, jer mu je nova misao pala na pamet. Htio bi silom izmijeniti svijet. Stvari staviti na bolje mjesto. Ukinuti nepravdu. On vjeruje da zna što je i gdje je svijet. Počne li ga svojom tvrdom tikvom zbilja sređivati, svijet će se i njemu i nama srušiti na glavu. Ne zna on da svijet, bio onakav ili ovakav, visi o niti. Počne li k tomu pomicati stvari da bi došle u kolotečinu koju im je odredila njegova pamet, brzo ćemo ostati bez ičega. Stvari će se urotiti protiv nas. Tražiti zadovoljštinu. Što se pak tiče pravde, nije li ona prečesto gora i od nepravde? Jadna ludo, vrati se u svoju sobu i pokušaj usnuti. Samo se u snu isplati baviti sa svijetom.*

II.

Mihalićevu je ulogu *Orfejeve oporuke* – mitskoga toposa – zadobio topos nenapisane/napisane stranice *Dnevnika* scenske igre, *Spusti se na zemlju*¹⁷ u deset prizora. Ironični okvir potrage za Vladinim *Dnevnikom* u zatvorenoj otočkoj sredini podastire dvije pretpostavke – prvu: stvarnost svojom deziluzionirajućom sirovošću (u VI. prizoru s Lukom) isključuje iluziju umjetnosti; i druga: stvarnost neizbježno lovi u *mišolovku* arhetipske dramske situacije (u X. prizoru, u dijalogu Vlade i Ksenije). Glede nazočnoga, ironija postaje ključ dekonstrukcije ogoljeloga postupka na križištima prvida zbilje i zbilje prvida.

VLADO (unutrašnjim glasom): *Sud znam; sve je to bio samo san. Poniženo tijelo pokušalo je sanjati uzvišeniju sudbinu. Nikakvog dnevnika nije bilo. Nije postojala noć u kojoj smo se iskrcali u zatonu sa starom kućom i četiri masline. Nije postojao*

¹⁶ Usp. Viktor Žmegač: *Dramski oblik i filozofija povijesti, Povijesni roman danas*. U: *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb 1994. Str. 39–64., str. 65–88.

¹⁷ Akademik Slavko Mihalić pronašao je svoj tekst scenske igre *Spusti se na zemlju* i dao ga na uvid.

vjetar. kiša i neprijateljski vojnici u zasjedi. U silnom trudu izmorilo se tijelo i sada pušta da sve igračke koje je izdělalo u noćima srama, budu razbijene. Čuj kako slatko prska staklo, lomí se drvo iluzija. Došao je čas da sidemo među male stvari. Znaš li koliko su mrzile tvoj oholi san. Vidjet ćeš, sad će opet postati blage prema tebi. Samo im dodaj svoj poraz i njihove će oči opet sijati dobrotom. Pokloni se prolaznosti koja nema smisla za prevelika žrtvovanja. Još samo jedno na kraju svih putova: spusti se na zemlju.

U vremenu parodije i skepse, dvojbe u izvornost, Mihalić rabi zasadu dekonstrukcije, razbijajući opsjenu umjetnosti na pirandellovski način – *Tako je, kako vam se čini!* Pirandello – Mihalićev je obrat u tom da ono što smatramo životom, predstavlja privid, a prava je zbilja, za njih, umjetnost: donosi zasadu – ako je svijet privid, igra ili teatar, onda se svijet i teatar mogu miješati, jer je istina u jednom ili u drugom podjednako uvjetna. Glede bi potonjega značilo da je istina dogovorna i upola lažna. I posljednje paradoksalno Mihalićevo iznenađenje u ironičnoj poetici prostora napisane/napisane stranice Vladinoga *Dnevnika* – pisac Vlado i Ksenija poetolozi su nasuprot Životu kao Stvarnosti. Marinkovićeva tema *Zagrljaja*¹⁸. Sukob *Života* i *Oblika*. Lik – Vlado koji traži Dnevnik – napisano književno djelo i Ksenija koja traži pisca Vladu – nenapisani Dnevnik kao književno djelo.

VLADO (za sebe): *Ali što sada učiniti sa samim sobom?...*

KSENIJA (unutrašnjim glasom): *Dragi moj prevrtljivi čovječe. To sam htjela čuti od tebe... Uvijek su me zanimali junaci koji na pola puta izgube hrabrost. Tada im možeš pokazati pametnije putove... Strah me jedino što se večeras osjećam tako sramotno gola. Bijelim se u ovoj polutmini kao neispisani list papira... U redu, a sada ću ja biti tvoj dnevnik... Pa, ma što, vi, koji nas slušate, mislili o tome...*

Pirandellov *Così è (se vi pare)* dopunjen *Sei personaggi in cerca d' autore* u izvornoj scenskoj igri Slavka Mihalića i postavljenom upitu: Nalazimo li se u drami ili stvarnosti? I mogućem odgovoru-upitu: Kako pisati u vremenu bez mitova, u rasapu svih vrijednosti – pa tako i antičke civilizacije – ili je to prijelaz iz jedne kakovće u drugu!? Jezik kao obmana i jezik kao misao, i pitanje uloge književnosti u našem vremenu. Potraga za duhovnim snom homo ludensa iz *Komorne muzike* (1953.) u naslovljenoj pjesmi:

Premijera drame

»*PODIGNITE ZASTOR!*« – naredi inspicijent.

*Gledaoci su se namještali kao kokoši
na jajima.*

»*Premalo proba! Premalo proba!*« – jadao se
režiser.

»*Ovo je posljednja prilika!*« – reče
prvakinja drame.

I svi su te večeri nastojali.

*Nastojali su s izbuljenim očima i
stisnutim šakama.*

¹⁸ Usp. Branka Brlečić-Vujić: *Riječ i znak u scenskoj prilagodbi Marinkovićeva Zagrljaja*, u: *Hođočašća izvorišta*. Osijek 1994. Str. 114–125.

*Nastojali su kako gluhoonijemi nastoje
 da čuju i progovore
 – gledaoci da shvate što se na
 pozornici događa
 – glumci da se međusobno dohvate
 i potresu gledalištem kao da je ponjava
 – režiser da ne pobjegne –*

*samo je autor izdao dobre namjere
 i rekao je:
 »To uopće nije moja drama!«*

I Mihalićev je autorski monolog iz *Premijere drame* u okrilje riječi zvučno obojeni privid u potrazi za poetsko-dramskim izrazom – i mogućim pronalaskom vremena koje se izgubilo – povratkom u zavičajnost riječi modernoga Orfeja i metaforičnoga iskaza. *Spusti se na zemlju!* I u etimološkom je značenju *mythos* riječ. Logika mašte i srca. Orfej -- Euridika – netko tko ljubi i čezne. *Mythos* – povijest putovanja u podzemlje – *san s buđenjem ili bez buđenja*, koji danas pokazuje što je izgubljeno u tom mraku, što nedostaje u odnosu na prošlost kao mjera unutar nutarnjeg svjetogleda¹⁹ u preobrazbi u zemaljsku sliku. Riječ kao alegorija *podzemnog nauka ljepote*. Došašće svjetlosti u intertekstualnoj igri prošlosti i sadašnjosti – preludij i fuga s postludičnim Mihalićevim – Orfejevim glazbalom. Rođenje tragičnoga iz duha glazbe koje nosi u sebi i označnicu ironijskoga – ma kako to paradoksalno zvučalo! Ne samo što se tragično stišava u skladu i ljepoti, nego se ponekad mora i banalizirati. Čisto bi dionizijevsko bilo nepodnošljivo čovjeku i ono se razvedrava u apolonskom obliku.

III.

Slavko je Mihalić u *Sažetku životopisa*²⁰ zapisao:

Najviše sam pjesama objavio u zagrebačkom časopisu Forum, i to zahvaljujući njegovu dugogodišnjem tajniku Ivanu Krolu, istinskom suuredniku uz Marijana Matkovića, glavnog urednika... Objavili su mi 1973. u Forumu i televizijsku dramu Orfejeva oporuka koju je 1977. prevela na poljski i objavila u varšavskom časopisu Scena Božena Nowak; bilo bi smiješno i pomisliti da bi ju u tim slijepim vremenima izvela »naša« televizija; nakon 1971. niti Radio Zagreb nije htio izvoditi tri moja radio-dramoleta. Životno iskustvo: bezumno je pisati drame ako nemate »svoje« kazalište, radio, televiziju.

U skladu sa suvremenošću u Mihalića je nazočna potreba napisati poetsku dramu – koja je u suglasnosti apolonskog i dionizijevskog. Potonje predstavlja i pokušaj pomoću riječi objasniti svijet oko sebe i svoje mjesto u tom svijetu. Dionizi-

¹⁹ Usp. Dražen Katunarić: *Podzemni nauk ljepote*, »Dubrovnik«, god. VI., br. 2–3., Dubrovnik, 1995. Str. 92–106.

²⁰ Slavko Mihalić. Isto, u: *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Priredio Vinko Brešić. Zagreb 1997. Str. 1327–1343., str. 1338.

jevsko postaje *most psihologiji tragičnog pjesnika* (Nietzsche) i kreativna spoznaja koju Mihalić u *Orfejevoj oporuci* preko mitskog posredovanja povijesti, odčitava kao susretno s vlastitom prošlošću. Mitska povijest svijeta ponavlja se kao ljudska povijest, ali i vlastito propitivanje i sužanjstvo u svojem životopisu. Arhetipski svijet – mit o Orfeju i Euridici – postaje zatvoreni krug – tragikomična poetika prostorne situacije. U ironijskoj destrukciji i deziluziji prostora nada se bolan problem čovjekova identiteta u nizu privida njega sama i drugih – a to je *tragično – dionizijevsko stanje* (Nietzsche). Potonje vodi *izvrnutoj paraleli*²¹: uzvišenog i svakodnevnog, stvarnog i iluzije – ali i nizu *binarnih razlika*²²: ljudsko i nadljudsko, smrtno i besmrtno, muško i žensko. Smijeh i tragika znače trenutke uspostavljena sklada, ali pitanja izrečena monologom nose u sebi dvojbu bez odgovora i nedovršenost čovjeka-lutaoca i čovjeka-putnika u prostornom (i vremenskom) smislu. U tom trenutku homo ludens iz neobveznosti scenske igre dorastao je do junaka životne igre. Ironični odmak u pirandellovsko, *Večeras improviziramo!* – ali i stilski pastiš *Spusti se na zemlju!* u *izvrnutoj paraleli* između mita i suvremenosti. I parodično je raskrinkavanje uzvišenog i banalnog između života i smrti. I potraga je za izgubljenom izvornošću u obliku vanjskog i unutarnjeg monologa u igri asocijacija – oživljavanje prošlosti i mogućnost pronalaska vremena koje se izgubilo. Bjelodano je da projicirano osvjetljava i onog koji projicira. Mihalićeva pjesma kao monolog *Približavanja oluje* iz 1961. godine odslikom zrcala uputila je u završnim stihovima na *Orfejevu oporuku* napisanu u 1973. godini:

*Dakako, ovo će mjesto u mojem sjećanju ostati
sveto*

Molim te brže koračaj i nemoj se osvrnati.

²¹ Usp. David Daiches: *A Critical of English Literature*. Secker und Warburg, sv. 4. London 1969. Str. 1163.

²² Usp. Edmund Leach: *Genesis as Mythe and Other Essays*. London 1969. Str. 11.

Darko Gašparović

SREDNJOEUROPSKI I MEDITERANSKI KOMPLEKS U DRAMATIZACIJAMA ROMANA NEDJELJKA FABRIJA

Otpočeti nam je činjenično, podsjećajući na poznato. Sva tri romana Nedjeljka Fabrija, a oni nedvojbeno zauzimaju središnje mjesto u njegovu bogatu i raznovrsnu književnome djelu, doživješe kazališne prilagodbe i izvedbe na pozornici hrvatskoga glumišta. Zanimljivije su, ponajprije, žanrovske odrednice pridodate tim dramsko-kazališnim ostvarajima. Prvi je, *Vježbanje života*, analogno romanu, nazvan dramskom kronisterijom, drugi, *Berenikina kosa*, kazališnom sagom Georgija Para, a treći, *Smrt Vronskog*, paklenom kazališnom simfonijom. Razvidna je različnost ishodišta, idejnoga i jezičnog, spomenutih odrednica. Prva preuzima Fabriov sintagmatski neologizam (preuzet, nota bene, od Viktora Cara Ćmina, iz njegove *Danuncijade*, s kojim romanom inače *Vježbanje života* stoji u stanovitoj svezi); drugom sam pisac odaje hommage velikom kazališnom meštru koji je izrežirao dva njegova romana; treća je, pak, pokušaj tročlanc sintagmatske označnice hrvatskoga ratnog pakla u najnovijoj povijesti što je prethodio izlasku u prostor neovisnosti i slobode.

Kronotopi Fabriova romanesknog svijeta, u kojemu se stalno, iznovice, mijčaju i prepleću u gust i nerazlučiv koloplet »istinito« i »lažno«, javno i privatno, činjenice i fikcionalnost, gruba proza življenja i nježno poetsko tkanje ljudskih čežnja i bestjelesnih snova, za znalca njegova doživljaja i promišljanja »doma i svijeta«, zadati su upravo nepogrešivom predvidivošću. Vremenski, protekla su to dva posljednja stoljeća, od prekretna događaja moderne povijesti – velike francuske revolucije – do danas, i to u geopolitičkome prostoru srednje Europe, Sredozemlja i Balkana (s izletom u Rusiju u *Smrti Vronskog*). Središnja je točka i višestruko presjecište toga ukupna prostora, dakako, Hrvatska. Stoga ona, Hrvatska, biva usudnim mjestom, ne samo Hrvata nego i sviju koji su u nju stoljećima dohodili i tu ostajali, da bi svoje putanje produžili u daleka pokoljenja. Doista: kao da je staro-

helenski fatum vodio piščevu ruku kojom ispisa prokljivanje, listanje i uvenuće rodoslovnih stabala dviju obitelji s obje strane Jadrana, jedne talijanske a druge hrvatske: od Carla do prapraunuke Emilije, od Frana Despota do praunuka mu Vjenceslava u *Vježbanju života*; od Marcantonija Ziania do prapraunuke Lucije, od Bartula Gorme do prapraunuka Ivana Mateja u *Berenikinoj kosi*. Vronski pak, lik iz Tolstojeva romana *Ana Karenjina*, sam fikcija istinitija od stvarnosti, sjajnom Fabriovom dosjetkom, ali i fantastičnom metapovijesnom logikom i metafizičkim premještanjem u vremenu i prostoru, dospijeva u Vukovar godine 1991. da bi u njemu našao spoznaju i smrt. Vronski u Fabrija nije samo jedna od žrtvi egzistencijalne nesreće koju je velikim dijelom sam prouzročio, nego prije svega žrtva povijesti (a povijest je, po Fabriju, *jalovost, ludilo i smrt*), baš kao i nesretni spomenuti prethodnici u ranijim romanima.

Izlučiti bilo koju od sastavnica navedena široka prostora s pretenzijom samostalne suvisle raščlambe unaprijed se čini zaludnim, štoviše nemogućim, postupkom. Srednja Europa, Mediteran i Balkan, naime, tijekom su mnogih stoljeća preplavljivani ljudima mnogih naroda, jezika, vjera, profesija i mentaliteta, kroza njih je protutnjalo toliko država i društvenih poredaka da bi ih teško bilo i nabrojati. U toj golemoj povijesnoj retortii toliko su se isprepleli i međusobno uvjetovali, pak još s brojnim naplavinama izvan sebe, da ih se razumjeti i tumačiti ne može nego u složenoj svukupnosti. Evo tek dva, gotovo nasumice izabrana primjera (jer, našlo bi se i drugih), koji sjajno ilustriraju rečenu tvrdnju.

Govorio je talijanski, jer je to bio jezik trgovine i pomorstva, ophodnje u društvu i lijepog štiva (iako tijekom dugoga svoga životnoga vijeka neće on pročitati nijednu knjigu). Nipošto mu nisu smetali niti hrvatski niti mađarski, jer je vrlo dobro znao, kao uostalom i svi njegovi sunarodnjaci, potomci trgovačkih obitelji koji su u grad, na zapadnoj obali Rječine bili došli jučer ili prije pedesetak ili više godina, da taj »obećani grad«, ta njihova mala ali zajednička Rijeka, a s njom i sve Primorje, nasušno treba potporu svoga prirodnog zaleđa, a to može biti samo Hrvatska i, u krajnjoj liniji, ovisno od političke situacije, Ugarska. (VŽ, 1985., str. 23).

A kad su u ovom dijelu naše Europe na mjesto Francuza došli Austrijanci, i Napuljskim se Kraljevstvom prosula naoružana Njemičadija, koju Maria Carolina jedva dočeka, uzbunili se duhovi posvuda oko Tulla i Nicole, trgovina je zobi presahnula, sir John u pravi čas umro. (BK, 1989., str. 23).

Ipak: dominante su toponimske, pa onda kulturološke, mentalitetne i uljudbene, nedvojbeno razvidne. U *Vježbanju života* to je srednjoeuropski kompleks, fokusiran u točki gdje se spušta i spaja s Mediteranom – u Rijeci. U *Berenikinoj kosi* opet, Sredozemlje (Hvar, Split, južna Italija) u konačnici dolazi – a gdje drugdje kad o Fabriju je riječ?! – do Rijeke. Napokon, *Smrt Vronskog* duboko i nemilosrdno zadire u sav užas svekolika balkanskog kompleksa, usredištena na krajnjem mjestu istočne Hrvatske – Vukovaru. I nije i ne može biti slučajno da su sudbinska mjesta Fabriova opsesivna ispisivanja povijesti i ljudskih sudbina u njoj i po njoj, baš Rijeka i Vukovar, ta dva granična branika vjekovno razdirane i ponižavane Hrvatske. Rijeku, tada još pod krunom svetog Stjepana, nazva Matoš 1912. *bolnom ranom na tijelu Hrvatske*, a Vukovar u naše doba postade samom paradigmom hrvatske tragike i heroike u Domovinskome ratu. Zato se, logično, i morao Fabio od svoje Rijeke i svega što za nj taj kompleks intimno i povijesno znači i zrači, u posljednjemu svom romanu okrenuti Slavoniji i Vukovaru, uronivši do paroksizma u prebolne i još svježije rane na tijelu vlastite nacije.

Temom su ovoga motrenja i promišljanja kazališne prilagodbe romana i njihove scenske konkretizacije, dakle: dramaturški i kazališni znakovi koji kontekstualiziraju naznačene komplekse. Dramatizacije se spram teksta romana suodnose kao gradi iz koje stvaraju svojevrstan paradoks. Već samom činjenicom prenošenja u drugi, i bitno drukčiji, medij, nastaje novo djelo, no u njemu se, više ili manje, ovisno o zamašnosti intervencija i dramaturškoj kreativnosti dramaturgatora, ipak uvijek još zrcali konstrukt izvorne građe. Jer ona, jasno, nije sirov materijal, već je i sama dovršena i samosvojna umjetnina. A to znači da teatarska konkretizacija jedne dramatizacije stoji kao znak na četvrtu potenciju, u ovako susljednome poretku: jezik – književno djelo – dramatizacija – kazališni čin. Umijeće se, pak dramatizacije ne ispunjava nikako isključivo dramaturškom vještinom autora, mada je ona nuždan preduvjet. Ključ se uspjeha krije u otkrivanju dramatičnih elemenata odabranog djela i njihovu maksimalnom strukturiranju u tekstu i u kazališnoj predstavi kao nadgradnji. (Gašparović, 1982.). Dodali bismo ovome još, a provjereno i osobnom praksom: važna je i nezaobilazna uloga vlastita životna i kazališna iskustva, kao i čimbenik intuicije u rješavanju racionalno nerješivih paragona između određenih romanesknih situacija i njihovih scenskih adekvacija.

Sanja je Ivić, utvrdivši pravu poplavu dramatizacija širom Europe u zadnjih petnaestak godina, ustvrdila da se izbor zapravo vraća u XIX. stoljeće i završava negdje oko (najkasnije) pedesetih godina XX. vijeka. (Ivić, 1995.). Ako je tomu tako, slučaj dramatizacija i uprizorenja Fabriovih romana jedinstven je po činjenici da su one uslijedile tek koju godinu poslije objavljivanja romana, a kad je riječ o *Smrti Vronskog* praktički sinkrono (roman se pojavio 1994., a scenska praevedba dramatizacije 1995.). No, nameće se pitanje: što bi to bila idealna dramatizacija? O tome u Sanje Ivić čitamo: *Idealna dramatizacija trebala bi objedinjavati i osnovne elemente priče i ono što se naziva prodor u »dubinske slojeve romana«*. Zsigurno će se svaki čitatelj Fabriova romana, pa i pisac ovih redaka, složiti s Brunom Popovićem kad tvrdi da su *kristali ove proze [...] divlje dionice Zsuzsina udesa, Parsifalova graničnog metka, mučno glazbene slike strijeljanja talaca, vještija mala farsa grofice Nugent s ruševnog trsatskog kaštela* (VŽ, 1985, str. 379). No, što s time uraditi u dramatizaciji? Mogli bismo, zajedno s Ivićkom, uzdahnuti: *Eh, a baš ti slojevi koji roman i uzdižu na razinu svojevrsnog modela života, kazališno su neuprizorivi*. Da li je baš tako? Doista, prva dva kristala doimaju se neuprizorivim, ili bar za njih dramaturgator uza sve naprezanje domišljatosti i imaginacije nije pronašao ključ. No, druga dva izbačena su iz razloga jer, kolikogod virtuozno napisani, predstavljaju u sklopu cjeline novelističke epizode, te kao takve uopće ne ulaze u temeljnu strukturu priče. Kažimo, napokon, svoje stajalište o problemu. Kao prvo, idealna je dramatizacija puka apstrakcija, jer svaka mora za svako pojedino djelo iznalaziti drugi ključ. I drugo: dramatizacija je zapravo onaj eliotovski katalizator koji se umeće između izvorna pripovjedačkog konstrukta i kazališnog čina, pa kad odigra bitnu ulogu u stvaranju novoga, drukčijeg djela, u njemu se rastapa i iščezava.

Toliko o teorijskim implikacijama problema dramatizacije.

Roman se, a pri tome ovdje posebice mislimo na hrvatski novopovijesni roman, svojom rekreacijom mita upravo nudi zahvalnim obrascem dramaturške obrade i kazališna uprizorenja koje smjera postizanju kolektivne komunikacije, temeljeći se podjednako na povijesnoj svijesti zajednice kao i poniranju u kolektivno nesvjesno. Mitska slika Grada (*Vježbanje života*), prelijeva se u složenu polifonu

fresku mediteranskoga arca (Berenikina kosa), da završi u fantastičnome spoju dokumentarističke zbilje ratnog užasa, historiografske metafikcije i kronotopskog metapozicioniranja naslovnoga junaka, ali i cijelih literarnopovijesnih skupina (*Smrt Vronskog*). Prostorno se jadranska vertikalna, s krakovima na ostale dijelove crno-žute Monarhije i na Italiju, u posljednjem romanu silno protegnula: od Balkana do Rusije.

Iz tih različnosti logično su proizašli drukčiji dramatizacijski postupci i različite predstave. Doduše, u *Vježbanju života* i *Berenikinoj kosi* razaznaju se bliskosti, naročito u kazališnoj konkretizaciji, što je i shvatljivo s obzirom da ih je izvela ista autorska ekipa na čelu s redateljem Georgijem Parom. *Smrt Vronskog*, u dramatizaciji i režiji Ivice Bobana, stvoren čin je izgrađen na posve samosvojnu idejnom planu i provedenu postupku svojevrstne montaže atrakcija.

Prva osobitost dramatizacije i kazališna uprizorenja *Vježbanja života* nalazi se na lingvističkoj razini.

Govorio je [Carlo] talijanski, ali nipošto mu nisu smetali niti hrvatski niti mađarski, a objedovao je u gostionici Mala Pešta. (VŽ, str. 23)

Tako Carlo, lingvistički, ulazi u Rijeku. Jezična je matrica romana utemeljena na hrvatskome književnom standardu, s tek ponekom talijanskom rečenicom (s vrlo važnim uvodnim lajtmotivom u pjesmici koju pjeva mali Carlo: *Partire, partiro, partir bisogna...*), i tek jednom mađarskom (*Huzd va cigany, medittad az arat*, iz napitnice koju pjeva Carlova prva ljubav Zsuzsa). Ta u pripovjednu tkivu posve naravna i prihvatljiva konvencija, u živoj je, kazališnoj, riječi neuvjerljiva i zato neodrživa. Stoga je u dramatizaciji predviđena uporaba autentičnih jezičnih idioma pojedinih govornika, što je u kazališnom činu i dosljedno provedeno. Tako se u predstavi govori (i pjeva) hrvatski, talijanski, njemački, slovenski, češki, ali i fjumanski dijalekt, pa stara riječka i sušačka čakavština. Stvarna plurilingvalnost kao povijesno trajna jezična označnica Rijeke dobila je svoj autentičan kazališni adekvat. Slika negdašnje svakodnevne zbilje u Austrijskom carstvu, kasnije od 1868. dvojnoj Monarhiji, sačuvana je na starim četverojezičnim razglednicama iz Rijeke i sjevernohrvatskoga primorja pod mađarskom upravom: natpise nalazimo na mađarskom, njemačkom, talijanskom i hrvatskom. Ravnopravnost je, dakako, uglavnom zastajala na razglednicama, pa ipak, barem formalno, izražavala je srednjoeuropsku stvarnost do 1918. K. und K. monarhije kao velike mješavine naroda i jezika svih četiriju skupina: germanske, romanske, slavenske i mađarske. Ta slika, s njenim licem i naličjem, izvrsno se pokazuje u dvama prizorima prvoga dijela.

Prvi se (I, 9) zbiva u već spomenutoj gostionici »Mala Pešta« (»Piccola Pest«). Gostionica (oštarija, rekli bi Fjumani) oduvijek je opće mjesto društvenih događanja, neobvezatnih čakula ali i žestokih političkih parbi. Godina je 1861., u gostionici skupljene su i suprotstavljene tri skupine: Hrvata, ungareza i Talijana. Riječki patricij i hrvatski domoljub Erazmo Barčić drži zanosan govor: *Jer nije Hrvatska ovo što vidite ovdje, kamen i prah morski, i što vam kažu da je Hrvatska, nego je Hrvatska unutrašnjost naša, od Karlovca pa dalje, blagoslovljena plodna zemlja...* Na to provali opća kakofonija. *Još Hrvatska ni propala...* miješa se s mađarskim i talijanskim patriotskim pjesmama, da kao krajnje ironična poanta toga političkog ludila odjekne poruka na riječko-primorskoj inačici hrvatskoga jezika: *Vi Hrvati oteća, aš je Reka mađarska!*

Drugi je prizor (I, 12), stavljen u staro Adamićevo kazalište, Teatro civile, prigodom svečane proslave hrvatsko-ugarske nagodbe 1868. s čuvenom *riječkom krpicom* kojom je Rijeka stavljena pod izravnu ugarsku upravu kao *corpus separatum*. Gradski kapetan pod Leopoldovim grbom pozdravlja zastupnika u ugarskome saboru, Gabriela Varadya i carskog generala Grabnera, dok *sretni narodi Monarhije* plesuckaju svoj Poutpourri. Varady, na mađarskom, drži iz pokrajne lože uznosit govori: *Ovaj narod, ova zemlja koju on napučuje, i koju more oplache, i pred Bogom i pred svijetom jesu zemlja i narod mađarski*. Onda u to idilično, gotovo arkadijsko lice slike upada njeno naličje. Kostrenski Hrvati Jakov i Jovanin ulete u teatar, strgnu mađarsku zastavu, i dok Jovanin bježi Jakova uhićuju uz njegove poklike: *Dolje Nagodba! Živila Hrvatska!*

Dramaturški zamišljaj i kazališno uprizorenje ovoga prizora nastali su iz intuiranja spoja fikcijskog i dokumentarnog elementa u romanu. Oni tu stoje jedan do drugog. U svega nekoliko opisnih redaka, pripovjedač priopćuje da su braća jednoga ranog jutra s neke kapelice strgli i bacili u blato mađarske i austrijske zastave. Slijedi odmah stenogram izlaganja zastupnika Varadya na ugarskome saboru u Budimpešti sredinom rujna 1868. Premještajem obiju radnji na jedno mjesto, i to baš u Kazalište, dobiven je, u jednom prizoru, oštar kontrapunkt.

Tako dolazimo do vrlo važna motiva zastave i grbova.

Ikonografija amblema koji postaju simboličkim nositeljima značenja precizno se i vjerno prati u kasnijemu slijedu stvarnosna povijesna kretanja tijekom idućih stotinjak godina. *Šetebandjerizam*, izvorno dubrovački pojam, a kasnije vezan za Rijeku, nije tek puko mijenjanje amblema ranih feudalnih gospodara, kasnije država, na malenome prostoru Grada na vjetrometini povijesti, već duboko ulazi pod kožu ljudima, u njihov mentalitet, razmišljanje i samu filozofiju života. U *Vježbanju života* predstavljeno je šest zastava: carska habsburška, banska hrvatska, mađarska, riječka, talijanska i socijalistička jugoslavenska. Nedostaje sedma, francuska, iz jednostavna razloga, što ne ulazi u povijesno vrijeme obuhvaćeno u romanu i dramatizaciji. No amblem zastave postaje, u jednom znakovitu primjeru, samom odrednicom životne sudbine i psihokarakternih osobina pojedinca. Riječ je o Jakovu Despotu.

Prvi se puta on susreće s hrvatskim barjakom kao desetgodišnji dječak, prigodom prolaska hrvatske banske vojske na putu za Rijeku, gdje je ušla 31. kolovoza 1848. Prirodan dječakov strah pred vojskom smiruje njegov otac Jožić riječima: *Ne boj se, to naša, naša vojska!* Drugi je već opisan u prizoru u Kazalištu, koji čin do kraja života označuje Jakova kao državno sumnjivu i nepoćudnu osobu. A u trećem i završnom dolazi do totalna sljubijivanja osobe i zastave, gdje se zastava upravo uosobljuje, a sam čin katarze najčešće vodi do krajnje posljedice: krvne žrtve. No prije daljnje raasudbe, potrebno je navesti iznimno dojmljiv i proćućen romaneskni opis ovoga o čemu se govori.

Ispred »Caffe Europa« iznikne ona nevoljna, rasparana hrvatska trobojka: netko je, valjda, bio pokupio stijeg s tla i ovdje ga, iznenadno, inatljivo, opet razvio. Svi su trčali prema trobojci: redarstvenici u husarskim odorama, autonomaši, sokolaši, Hrvati i Česi, kao da je taj goli drveni izblanjani štap i ta trobojna krpa na njemu samo središte svijeta koje čuva od smrtonosnoga vrtloga što se uokolo i u sve širim krugovima počeo stvarati. Od onih koji su se čupali za krpicu, otimali o štap, tukli nogama, šakama, dlanovima, po grlu, po licu, u prsa, hoteći zastavu do posljednje krpice strgati i strgnuti, hoteći sačuvati tu zadnju krpicu na zastavi. (VŽ, 1985., str. 221–222).

Branitelj je hrvatske trobojke u romanu brat Supilov Jako. U dramatizaciji je to morao biti Jakov Despot. Redateljskom je dosjetkom sama smrt obojena blagom ironijom: Jakov pogiba udaren od Amadea baš drškom stijega kojega je do kraja branio.

Habsburška monarhija kao realpolitičko otjelotvorenje ideje srednje Europe – a ona je to bila, unatoč svim neriješenim i, kako se pokazalo, nerješivim nacionalnim aporijama – smrtno je ranjena sarajevskim hicem 1914. I dokrajčena izgubljenim ratom 1918. I versajskim ugovorm 1920. Stari svijet umire, a novi u obličju mladih i snažnih nacionalizama, razvit će se i parcelizirati srednju Europu, ne za-državajući više ni vanjsku sliku forme snošljivosti i poštivanja prava Drugog. U prizoru između staroga Fumula i kćeri mu Mafalde, taj se epohalan prevrat iskazuje na osobnoj, obiteljskoj ravni.

MAFALDA: E arrivata nostra patria, papa!

FUMULO: Quale patria, per Baccho?!

MAFALDA: Italia, papa, Italia!

FUMULO: A Ugarska?

MAFALDA: Ugarska? Nema je više.! (VŽ, 1990, II/5)

Ikonografiju toga novog, pobjedničkog svijeta, koji tinjajuće plamenove nacionalnih srazova razgara u svemoćan ogranj personificiraju D'Annunziovci ardit i unose lijes s mrtvim Fumulom. Pokapajući simbolično mrtvu Monarhiju. Respectivne srednju Europu, u crnim odorama istodobno zastrašujućim i fasciniranim – jer, teatralika fašizma doista jest fascinirana – nositelji su znaka moćna nagona za uništenjem i smrću (Itali o Morte!). Na razini političkoga diskursa, to su virulentni govori koje izriču u zdanju riječkoga Kazališta (Teatro Verdi) Il Divino Poeta i Duce. Mussolini govori iz središnje lože, odakle se uistinu bio obratio Riječanima u studenome 1918., D'Annunzio iz pokrajne dok Compagnia teatrale di Roma (godina je 1906.) izvodi na pozornici Eshilovu *Žrtvu na grobu*. Zatim, kazalište neposredno spaja, zapravo kontrapunktira nespojivo. Odmah poslije prizora s arditima, grune partizanska pjesma, a *drugarica referentica* drži govor: *Opšta internacionalistička narodno-demokratska pobjeda, drugovi... U Italiji vlada De Gasperia, zajednička tvorevina savezničkih imperjalista i Vatikana, drugovi, etc. etc.* Kontrapunkt u retoričkome stilu je drastičan. Jer, premda jednaki po mračnoj totalitarnoj ideologiji, i masovnom uništavanju svega ljudskog, fašizam i boljševizam stilom se svoje retorike razlikuju. Prvi se može odčitati kao emfaza dekadencije, drugi pak početkom ab ovo.

Slijedeći postulate modernoga, totalnog teatra u kojemu se riječ, slika, pokret i zvuk stapaju u jedinstvenu ekspresiju uobličene ideje (konkretna) svijeta i čovjeka u njemu, tu i takovu ikonografiju upotpunjuju autentične borbene pjesme ardit, partizana i indoktriniranih omladinaca, te stilizirani pokreti plesača. Svi ti postupci zajedno tvore onda složenu komunikacijsku mrežu između gledališta i pozornice koje postaju jedinstven prostor, te se publika od promatrača preobraća u sudionika povijesne igre i drame povijesti, kao i intimnih drama.

Nešto o ironizaciji. Iako ona nije tipična za Fabriov književni postupak, ipak se uvlači u tkivo poput onoga čička što ga sam spominje u svezi s Poviješću. U dramatizaciji i kazališnoj provedbi ironizacija je dvostruka. Jedna se zbiva na intelektualnom planu. Kad ardit iz grobnice Carlove izvuče crven-bijelo-zelenu trobojku uz

slavodobitan usklik: *Italia fu sempre qui! Ecco la prova! Guardate! Guardate!*, ironija je jasna ako se zna da je to zapravo mađarska trobojka koja nosi iste boje kao i talijanska. Druga se dobiva drastičnim kontrapunktiranjem nespojiva, kao u prizoru u školi kad poslije uzvišenih Danteovih stihova o nadzemaljskoj ljubavi provali pjesma *U divljaka luk i strijela, željeznica, selo i grad...* (VŽ, II/7).

Sukladno dvodjelnoj kompoziciji romana, dramatizacija se u prvome dijelu uglavnom drži kronologije, da bi se u drugome rasplinula u protok sjećanja. Ključan je topos Mafaldina soba, u kojoj se zbivaju realni, svakodnevni događaji, ali je napućuju i razne fantazme iz prošlosti, dok izvana provaljuje neprijateljski svijet. Tako soba postaje istodobno inkubatorom sjećanja i ranjivim mjestom izloženim upadima grube političke zbilje poraća, Dok Mafalda sniva svoje snove, upadaju *uljezi* s pjesmom *Amerika i Engelska bit će zemlja proleterska...* Dolazi do uništavajućeg sudara kolektivna nasilja i osobne zloće koja će u konačnici zgaziti, naravno nepovijesnu i naravno izvanvremensku, Ljubav.

Time se prispjeva do drugoga, mitskog sloja. U *Jalovost, ludilo i smrt* Povijesti, urezani su temeljni obredi obiteljskoga života: rođenje, inicijacija, vjenčanje i smrt. Carlova žena Fanica, riječka Hrvatice iz staroga grada zvana Gomila, radajući Formula uz magijski obred umire, da bi se obratila u čisti duh koji blago odvodi u smrt muža Carla i sina Fumula. Epifanijski značaj poprima i unaprijed osuđena ljubav između Lucijana (piščeva alter ega, o tome će još biti riječi pri analizi *Berenikine kose*), u dramatizaciji bitno pojačan unošenjem izravnih citata iz Danteove *Vita nova*, tako da se dobiva sljedeći paralelizam: Lucijan/Dante, Emilija/Beatrice, Profesor/Vergilije. U tom smislu, valja se vratiti još jednom, začudnu, epifanijskom prizoru, koji u sebi sadrži i znani starogrčki mit o bratoubojstvu.

Mitska se priča o međusobnu ubojstvu Edipovih sinova, Eteokla i Polinika, upravo u našem stoljeću brojnih ratova zastrašujuće umnožila. Zato prizor uzajamno si zadate smrti Mafaldina brata Amadea (i ubojice Jakova) i njegova šogora Bruna (u romanu inače posve blijed i neizražajan lik, od onih koji prođu životom ne ostavivši nikakva traga), zatečenih u neprijateljskim vojskama, poprima paradigmatički značaj. No, umjesto da se nad njima, očekivano, pojavi ona srednjovjekovna Smrt, i opet sjajnim režijskim rješenjem, onkraj ovozemnog života odvodi ih Krist Sveotkupitelj i Svepomiritelj. Epifanija, dakle, u najčišćem i najvišem obliku!

Završni sukob između epifanijskog i povijesnog zbiva se u prizoru između Mafalde i njene unuke Emilije, neposredno prije egzodusa.

EMILIJA: Zašto ne možemo svi biti Jedno? Božja djeca!

MAFALDA: Emilia mia! E la Storia!

Valja sada upozoriti, a objedinjujući sva tri Fabriova romana, kako epifanijsko ipak u konačnici nadvladava njegov povijesni pesimizam. Reći će se da to potire već motto *Vježbanju života* koji je uzet iz *Knjige propovjednikove*, valjda najcrnje i u biti sasvim nekršćanske u cijeloj Bibliji: *Ispraznost, sama ispraznost, sve je ispraznost! (Vanitas vanitatum)*. Pa ipak, sva tri romana završavaju bjelinom. U *Vježbanju života* zaključno je duplira riječ *bijelo*, *Berenikina kosa* poantira se tako da je *dugo [...] još na praznoj pučini plivala ona izganikova pjesnikova ruža, bijela*. Štoviše, *Smrt Vronskog* okončava pravom eksplozijom svjetlosti.

...jer je prolazio kroz sve svjetliju svjetlost, sve laganiji i zračniji, mahao je rukama i prodizao se, tako krilat, u sve zlatniji zrak, sve dalje od zemlje, od smrti, od

mržnje [...] a onda se lice Anino, kojega je bilo puno cijelo nebo, čarolijom pretopi u krajnje blještavilo, i on ugleda gdje se u svojoj svojoj veličanstvenosti rada ljekovito novo mlado sunce, otkupiteljsko i pravično, kome uzgor sve zajedno stremi (SV, 1994., str. 139).

Egzodusom se zatvara krug dolazaka i odlazaka, izlaskom u neizvjestan (ili baš, naprotiv izvjestan), svijet. Odlaze Mafalda i Emilija, ali i Vjenceslav Despot. Nije našao mrtva oca, našao je samo – Povijest. Ostaje, sam, Lucijan, i baš zato i može i mora ući u *Berenikinu kosu*. U romanu se odlazi u nepovrat željeznicom, u predstavi brodom. Za tu promjenu može se navesti tisuću razloga. Najprije: brodom Carlo stiže u Rijeku iz Italije, potom i Lucijan iz Splita. Carla će i na smrti opsjedati dva njegova *zlođuha*, parobrod i željeznica. Brodska utroba je savršena prisposoba Moloha koji guta sve bez razlike u svoju nutrinu. Dalje, basovski tugaljiv zvuk brodske sirene neusporediv je s reskim, enervantnim zvučnim signalom lokomotive. Napokon: brod je samo arhetipsko mjesto putovanja, od iskona. I tako dalje.

Sedamdesetpet izvedbi *Vježbanja života* uglavnom pred punim gledalištem (što je već po sebi znakovito) pokazalo je, i dokazalo, bar dvije stvari. Uspostavilo je upravo nevjerojatnu komunikaciju empatijom, a ne znanjem i neposrednim životnim iskustvom. Predstavljajući mrtvo živim, probudilo je svijest o Identitetu, obično kazano skrito pod pepelom, a metaforički dugo zatvoreno u sferi kolektivnog nesvjesnog. I drugo: savršenim prijamom u pulske, splitske i zagrebačke publike opovrglo neke izrečene teze o *lokalnosti* (uostalom: nije li svako kazališno djelo u nekom smislu lokalno, čak i ono koje se čini najdaljim od rečena pojma. Ta i suho je Beckettovo stablo iz *Godota* već smješteno u nekakav locus).

Usporedbe između *Vježbanja života* i *Berenikine kose* ukazuju na nepobitne sličnosti, ali i bitne razlike. Sličnost je u gotovo istovrsnu kronotopu unutar koje žrvanj Povijesti nesmiljeno melje pojedince. Razlika je, međutim, u žanru.

Fabrio je, znakovito, podnaslovio svoj drugi roman kao Familienfuge. A fuga je eminentno nevremenski i izvanvremenski glazbeni oblik koji se događa savršenim matematičkim ulančavanjem koje je teorijski beskonačno. Zato je ona u pripovjednoj strukturi moguća, ali kazališno neizvediva. Ako se vremenu doda i prostor, koji u fugi, bar onaj fizički uopće ne postoji, očevidna je neoborivost prethodno izrečene tvrdnje. Kronisterija, naprotiv, pa kad je i histerija, uvijek je već neka kronologija. I zato je, u Fabiovoj kazališnoj prilagodbi, *Berenikina kosa* postala *kazališnom sagom*.

No ni tu stvar teorijski ne stoji čvrsto. Izvorno je saga *herojska prozna pripovijetka u staroskandinavskoj literaturi koja priča o podvizima bogova, o drevnim rodovima, o prvim kraljevima; potom: mit, gatka, bajka* (Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb 1978. str. 1984). Što bi se od toga uopće moglo naći u romanu? Eventualno drevnost roda, mada je i ona vrlo upitna, jer se Marcantonio Zianni i Bartul Gorma pojavljuju u povijesnome vremenu djela 1830. a da o njihovim precima ne znamo ništa. Znamo li da je Fabio ne samo ljubitelj nego i vrstan znalac glazbe, posebice vezan za Wagnera (pa je tako Parsifal iz *Vježbanja života* začet u Bayreuthu poslije izvedbe glazbeno-scenskog misterija po kome dobiva ime, a Orfeo u *Berenikinoj kosi* na labudu leti ponad *jalovosti, ludila i smrti zemlje* i Povijesti spram neizmjerne daleka sjevernog zvijezda), mogla bi se postaviti hipoteza zanesenosti

njegovom uglazbljenom *Sagom o Nibelunzima*. Uostalom, u svojim je proznim počecima Fabio iskušavao mogućnost pisanja književnoga teksta po načelu glazbene partiture (*Partite za prozu*, Rijeka 1966.), od čega je ubrzo odustao.

No, ostavimo se teorijskih spekulacija i prijedimo ad rem.

U predprizoru svoje dramatizacije (koja je zapravo, kako će se pokazati, drama napisana prema motivima romana), pisac se izravno identificira s osobom Lucijana, jer to je odrastao muškarac. Kasnije će se, u osmom prizoru drugoga dijela, kao dječak i predstaviti: Lucijan Fabio. On je i nositelj najizravnijeg programatskog sažetka ideje djela.

Kronologija naše zagledanosti u sanjano, u nedostižno, nalik je dalekim zviždima kojima, kao Berenikinoj kosi na sjevernom nebu, nadijevamo ime, a sve ostalo je šutnja. (Fabrio, BK, 1996.).

Et o ga, uvodno istaknuta, tog pojma: kronologija. Doslovno preuzimanje Hamletova predsmrtna slova na početku unosi zabunu u poretku, osobito što će, naravno, uslijediti bujica riječi. No, u suvremenoj dramaturgiji i to može biti legitimno. Ali, najprije saga, pa potom kronologija već upućuje na budući poredak dramaturški preoblikovanih književnih činjenica iz romana. A to znači da će se izabrani sižejni elementi okupiti oko određenih tematskih jezgri, određujući dramaturgiju predstave.

Za razliku od *Vježbanja života* gdje je unutarnjom logikom njegove strukture zadata dvodjelna kompozicija, trideset poglavlja romana *Berenikina kosa* tvore, unatoč prividu istosti, čvrsto i nerazlučivo prozno tkanje bitno lirskoga naboja i epifanijskog značaja. No, saga je odredila drukčije, pa je i u kazališnoj prilagodbi i realizaciji primijenjen dvodijelni kompozicijski model, vjerojatno dodatno i iz razloga kazališne prakse. Kronotop prvoga dijela koncentrira se oko Marcantonijeva doma. Tek s povremenim ispadima: Bartul i Margerita Gorma na čistini pod otvorenim nebom, vjenčanje Foscoe i Nicolc pred crkvom, *veliki ljubavni prizor* između Foscina sina Julija i Petre udove Andrić među glicinijama, napokon mrtvačnice gdje će Julije dati samrtni poljubac svojoj neostvorenoj ljubavi Petri. Umetnute su i dvije, sižejno nepovezane, epizode: odlazak bana Jelačića na austrijskoj topovnjači u Kotor, te politički govor o srpsko-hrvatskom pitanju don Miha Pavlinovića u splitskom sjemeništu. Prvi dio tako prolazi u, doduše mjestimice virtuozno izvedenoj, verbalistici. Završetak mu pak točan je paralelizam s početkom drugoga dijela *Vježbanja života*. Kao što Lucijan dolazi iz Splita u Rijeku, tako i starica Fosca sa snahom Donnom Elvirom i unukom Nichijem. *Ci aspetta l'avenire*.

I dok je tako, kronološki uredno, prvi dio odradio *donji sloj* zemlje i Povijesti, drugi radi na *gornjem sloju*, što stremlji prema nebu, zvijezdama, ukratko, spram epifanije.

Sižejni poredak toga drugog dijela izgleda ovako.

Prizor 1–3. Unutrašnjost vagona koji vozi Ivana Mateja Gormu, fanatična komunisti, i Luciju, službenicu talijanske Patrije, posljednje izdanke svoga roda, u Jugoslaviju. U reminiscenci na oca, pretapanjem se pokazuje prijam kod regenta Aleksandra Karadordevića kojemu je bio nazočan otac Ivana Mateja, Filip, i tom se prigodom razočarao u svom jugoslavenstvu zbog prepuštanja naših otoka i dijelova obale Italiji. Po dolasku u Rijeku Ivana Mateja koji kliče Staljinu uhićuju kao informbirovca.

Prizor 4. Vrt vile Lucijinih roditelja u Rijeci. Susret sa Siorom Marijom, informacije o obitelji i stanju u zemlji.

Prizor 5. Njemački vojnici, na samom kraju rata, progone Lucijina puno mlađeg brata Orfeja koji je, slučajno se našavši u unakrsnoj vatri, utekao u Kazalište. Orfejev susret s kazališnim fantazmama završava fantazmagoričnom apoteozom na krilima Lohengrinova Labuda.

Prizor 6. Svakodnevne *čakule* Lucije i Sioře Marije, s upadima politički opterećena Marijina muža Alda.

Prizor 7. Ulica pred Lucijinom vilom. Agenti UDB-e. *Kontroliši. Sve i svakog.*

Prizor 8. Lucijina soba s klavirom. Prva poduka iz glasovira Lucijanu. Njegov dječjački doživljaj žene.

Prizor 9. Lucijina spavaća soba. *Intimni prizor prevrele neutažene tjelesne ženine strasti.*

Prizor 10. Komisiona trgovina. Ivan Matej Gorma, otpušten s Gošog otoka, pronalazi Lucijinu adresu.

Prizor 11. U vrtu vile pojavljuje se Ivan Matej

Prizor 12. Susret Lucije i Ivana Mateja usred glasovirske poduke. Grčevit zagrljaj. *Zašto me to dijete mrzi?*

Prizor 13. i 14. Lucijina spavaća soba. Duga Lucijina ispovijest o afričkoj *avanturi*. Ivan Matej: *Svatko je od nas na svoj način služio Povijesti. Veliki ljubavni prizor.*

Prizor 15. Aldo, Siora Maria. *Tempi passati.*

Prizor 16. Soba u vili. Lucia i Ivan Matej. Odluka i priprema za odlazak.

Prizor 17. Lucijina soba s klavirom. Dolazi Lucijan. Soba je prazna. Oproštajno Lucijno pismo.

Završni prizor. Crna noć bez zvijezda, u Kvarnerskom zaljevu. Ivan Matej i Lucija bježe u Italiju brodicom. Na izlasku iz teritorijalnih voda umiru pogođeni mitraljeskim rafalima s jugoslavenskoga policijskog čamca.

Ovako ogoljela sižejna konstrukcija udovoljava posve čistoći i preglednosti priče, ali zauzvrat žrtvuje lirsku i epifanijsku dimenziju, imanentnu romanu. Dođuše, uz Orfeov uzlazak, epifanija se pokušava spasiti u samome finalu.

I sad se zbiva veliki obrat predstave zbog kojega je bilo vrijedno uprizoriti Berenikinu kosu. Naime, dok Lucia izbezumljeno upozorava mecima već pogođenog Ivana Mateja Gormu da [im] dolazi policijski brod, njen povik Dolaze! Dolaze! ujedno dovodi na pozornicu i aktere kazališne sage: sve članove obitelji Gorma, sve hrvatske političare koji su bili u predstavi, Lucijana (kao odraslog muškarca!), ali i siora Mariju, Alda, Bolda Dusea, kao i ostale shodno redateljevu nahođenju.

Sam kraj, gdje Lucijan, alias Fabio, deklamira stihove Kranjčevićeva Mojsija doslovna je referenca na Georgija Para koji je time otpočeo svoje Zastave, i zato sižejno suvišna.

O kazališnoj sudbini *Berenikine kose*, tek ovo. Šteta je da predviđeno izvođenje *Jadranske duologije* u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu i Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca, nije ostvareno. Bio bi to zasigurno snažan umjetnički i kulturološki doživljaj za koji se sasma rijetko pruža prigoda.

Što se pak *Smrti Vronskog* tiče koji se ovdje tek usputno doticao, on već u romansijerskome smislu, a pogotovo u kazališnome viđenju Ivica Boban, znači nešto drugo. Zato je i morao ostati izvan okvira ovih razmatranja.

DJELA

- Nedjeljko Fabrio: *Vježbanje života*. Globus/Otokar Keršovani, Zagreb 1985., 1986., 1990., 1994., Znanje 1996.
- Nedjeljko Fabrio: *Berenikina kosa*. Znanje, Zagreb 1989., 1990., Klagenfurt 1992., Milano 1995., 1997.
- Nedjeljko Fabrio: *Smrt Vronskog*. Mladost/Durieux/NZMH, Zagreb 1994.
- Darko Gašparović: *Vježbanje života* (dramatizacija). Pismohrana Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka 1990. (Rukopis.)
- Nedjeljko Fabrio: *Berenikina kosa* (kazališna saga Georgija Para). »Forum« 12/96. i 1-2/97, Zagreb
- Ivica Boban: *Smrt Vronskog* (dramatizacija). Pismohrana Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka 1995. (U rukopisu.)
- L. N. Tolstoj: *Ana Karenjin*.

PRAIZVEDBE

- Vježbanje života*. Redatelj Georgij Paro, dramaturg Darko Gašparović, scenograf Zlatko Kauzarić Atač. 29. veljače 1990.
- Berenikina kosa*. Redatelj Georgij Paro, scenograf Zlatko Kauzarić Atač. 24. veljače 1995.
- Smrt Vronskog*. Redatelj Ivica Boban, scenograf Dalibor Laginja. 12. svibnja 1995.

LITERATURA

- E. M. Meletinski. *Poetika mita*. Nolit, Beograd bez godine izdanja.
- Moderna teorija romana*. Prir. Milivoj Solar. Nolit, Beograd 1979.
- Darko Gašparović: *Umijeće dramatizacije*. U: *Pismo i scena*, ICR, Rijeka 1982.
- Sanja Ivić: *Pronađeni tekst*. U: *Teatar&Teorija*. Zagreb 1995.
- Bruno Popović: *Taj stvarno čudan svijet*. U: *Vježbanje života*. Zagreb 1985.
- Predrag Matvejević: *Mediterranski brevijar*. Zagreb 1990.
- Julijana Matanović: *Nekoliko pretpostavki o razlozima uprizorenja Fabrijeva romana Berenikina kosa*. U: *Krležini dani u Osijeku 1995*. Osijek-Zagreb 1997., str. 61-67.
- Julijana Matanović: *Prvo lice jednine*. Osijek 1997.
- Danijela Bačić-Karković: *Epifanija u Berenikinoj kosi N. Fabrije*. U: »Fluminensia«, br. 1, Rijeka 1998. Str. 121-145.

PLASTIČNE KAMELIJE D. LUKIĆA ILI ŠTO JE NJIMA SAPUNICA?

Podnasloviti predstavu *Plastične kamelije – kazališna sapunica* u najmanju je ruku hrabro od njezinih autora – Darka Lukića, pisca, Neni Delmestre, redateljice i samog kazališta¹.

Sapunica ili *soap-opera* je TV (ili radio) serija beskonačnih epizoda koje opisuju živote bogatih ili na neki drugi način izdvojenih obitelji kroz brojne, ponekad vrlo fantastične i iznenađujuće obrate – najčešće ljubavne, a nešto manje poslovne prirode. Naziv su dobile po reklamama za sapun koje su prekidale prve američke serije te vrste tridesetih godina.² U zapadno-evropskoj civilizaciji sapunice su prezrenice kao žanr *nedostojan* statusa visoke umjetnosti i intelektualnih krugova.

Unatoč isticanju podnaslova³ na kazališnoj cedulji, Darko Lukić ipak nije napisao sapunicu. Toga je svjestan i on sam jer mu u podnaslovu teksta drame stoji *hommage kazalištu u 3 čina*⁴. Zašto je kasnije ta drama nazvana sapunicom? Iliti što je njima sapunica da se njome tako diče?

LJUBAVNA PRIČA U KAZALIŠTU

Lukić je napisao ljubavnu dramu smještenu u kazalište. Dvoje glumaca, Nina i Toni zaljube se jedno u drugo dok postavljaju *Damu s kamelijama* na scenu u ulogama Marguerite i Armanda. Nina je zrela žena (oko 30), sklona drogama, alkoholu i korisnim ljubavnicima koji joj mogu pomoći u karijeri. Toni je mladac (oko 25),

¹ Predstava je praižvedena 7. veljače 1997. u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca iz Rijeke.

² Bjorn Tysdahl: *Sentimentalnost u modernim TV serijama s posebnim osvrtom na Dinastiju i Sokolovu krestu* u »Književna smotra«, 67–68, 1987.

³ U programu predstava je podnaslovljena kao *kazališna sapunica*, a u tekstovima Darka Lukića i Nenni Delmestre govori se o tom fenomenu koji prožima naše živote i objašnjavaju razlozi za postavljanje tog žanra *po prvi puta na scenu*.

⁴ Svi citati iz drame su iz rukopisa kojeg mi je autor dostavio početkom 1997. godine.

glumac bogatih, utjecajnih roditelja i predskazivane karijere, a do susreta s Ninom u ljubavničkoj vezi s opernom primadonom Klarom (preko 30).

Prava ljubav koja im se dogodi ima jednu zajedničku noć, prvi veliki nesporazum, tjedan dana sreće u Opatijskom hotelu, pokušaj zajedničkog stanovanja i planove, drugi veliki nesporazum i nesretan kraj.

Junakinja ima pomagače i odmagaače. Pomagači su joj redatelj Edi i homoseksualni kostimograf Renato. Oni je tješe kad je nesretna, upozoravaju na propast ali i pokušavaju ispuniti njezine zahtjeve (kad Nina moli odgodu premijere zbog tjedna sreće u Opatiji ili advokatske usluge od kostimografovog prijatelja). Prema definiciji pomagača ne upleću se samoinicijativno u sudbinu glavne junakinje.

Za razliku od odmagaača. Oni su krivi za oba nesporazuma: Klara, Tonijsva bivša ljubavnica, zaslužna je za prvi nesporazum uz pomoć laži. Za drugi nesporazum zaslužna je, uz pomoć polulaži o tome gdje je zapravo Toni te večeri, Tonijsva majka koja misli da je za njenog sina loše ako se ozbiljno uplete u vezu s glumicom starijom od njega sklonoj drogi, promiskuitetu i skandalima. Ninin ljubavnik Marko je također odmagaač ali ne djelatan, nego kao arhetip izazova materijalizma (darovima i pomoći u karijeri kupuje njezinu naklonost i seksualne usluge).

PLASTIČNE KAMELIJE ILI NEMOGUĆNOST LJUBAVI

Čitavu dramu Nina iskazuje nevjeru u mogućnost prave ljubavi u našem vremenu. Za nju je *Dama s kamelijama* kako kaže *kič* i *besmisleno prosipanje lažnih emocija koje publika danas ne može popuštiti*.

Plastične kamelije koje glumica nosi na kostimu postaju metafora nemogućnosti prave ljubavi stavljene na njezin kostim upravo na njezino inzistiranje, kao glumičin svjestan ironijski komentar. Na početku predstave kada im ne ide proba, Nina će optužiti za svoju lošu glumu upravo te plastične kamelije koje joj smetaju: *osjećam se kao ikebana*. S točnim osjećajem prave ljubavi u sebi zasmeta joj javna oznaka laži na njoj. Kasnije u trenutcima sreće u Opatiji kada im i uloga ide Toni će joj predložiti da na kostim stave svilene ili prave. Na kraju će u bolnici Nina reći Renatu koji ju je došao posjetiti: *One su kamelije ipak trebale biti plastične*.

Iako Nina zajedno s Edijem zaključi da nema sretnih ljubavi *osim u Hoolywoodu*, ipak će se pojaviti prave kamelije – ostavit će ih na Nininom bolničkom jastuku jedna od njezinih utvara koja je posjećuje – prava dama s kamelijama, Marie Duplessis. Ostavit će je kao neku vrst poklona još jednoj koja je iskreno voljela. No te prave, koje su vjerojatno tek kazališni rekvizit, samo otvaraju vrata smrti.

Strah od prave ljubavi kao da je obuzeo sve likove. Ne samo Ninu, nego i Tonijsvu majku koja se zapravo bori protiv prave ljubavi jer zašto bi joj smetale Ninine godine i način života a nema ništa protiv Klare koja je još starija. Smeta je jedino činjenica da je Toni doista zaljubljen. Marko, Ninin ljubavnik će u trenutku kad ga ona pokušava ostaviti reći: *Dobro. Možda on više plaća. Ali varaš se da ću samo tako preći preko svega. Naročito ako si zaljubljena*.

Ne odriču samo živi likovi drame mogućnost sretno ljubavi i emocija. Autor će čak i likovima s onoga svijeta usaditi nevjerovanje u pravu ljubav – sve utvare koje dolaze posjetiti glavnu glumicu tvrde kako tamo gdje jesu emocija nema. Utvare su

glumice koje su postale poznate upravo po svojim damama s kamelijama – Greta Garbo i Marlene Dietrich te sama dama s kamelijama Marie Duplessis. Garbo će reći kako nikada nije voljela muškarce već se samo dobro pretvarala, Sarah da ne vjeruje u suze a čak se i Marie Duplessis odriče emocija govoreći o svom pravom životu: *Sve je to bilo manje patetike i strasti puno više ljubavi i jednostavnosti*. Što je kontradiktorna i nemoguća izjava. Žena koja je vladala pariškim salonima i sagorjela svoje i tuđe živote ne može imati jednostavan život niti manje strasti.

ZABRANJENE EMOCIJE ILI POTREBA ODMAKA

Ninino ne-vjerovanje u pravu ljubav posljedica je odnosa našeg vremena prema emociji. U zapadno-evropskoj kulturi od početka 20 stoljeća iskazivanje emocija ili bilo kakvo *podilaženje emocijama* u visokoj literaturi⁵ ili bolje rečeno visokoj umjetnosti svih oblika je prezreno. Što znači podilaženje emocijama? Znači prikazivanje emocija koje izaziva emocije, znači navođenje na pokazivanje emocija.

Kada je u ovom stoljeću uveden termin kič kao oznaka za lažnu, *bofl* robu, pa kasnije lažnu, *bofl* umjetnost koja izaziva lažnu emociju⁶, pod tu je oznaku uskoro dospjela sva umjetnost koja izaziva emociju. Slatko, dopadljivo, kasnije čak i lijepo pripalo je području kiča, a svako je iskazivanje emocija proglašeno lažnim.⁷ To je dovelo i do negacije samih emocija koje su se proglašavale lažnima, ili nepostojećima. Iako je *pathos* kao strast ili uzbuđenje osnovni produkt emocija u čovjeku, patetično je postalo uvreda, ne više tehnički termin opisa nego vrednovanje.

Implicira li to da ljudi zapadne civilizacije nemaju emocija, kao što tvrdi Nina? Ili ih ne pokazuju? Naravno da ne. Samo se u intelektualnim i filozofskim krugovima iskazivanje emocija smatra neukusom i dokazom intelektualne inferiornosti. Budući da su emocije ipak prisutne i kao važan dio našeg života traže umjetničko iskazivanje,⁸ to se iskazivanje dozvoljava samo u strogo kontroliranim umjetničkim oblicima⁹ za vrlo jasno označene kategorije ljudi. Strogo kontrolirani znači zapravo prezreni žanrovi raznih medija nasljednici melodrame – ljubić, krimić, *soap-opera* – koji se nisu do prije dvadesetak godina niti spominjali u intelektualnim krugovima jer se za njih podrazumijevalo da ih konzumiraju ljudi nižeg kvocijenta inteligencije¹⁰.

⁵ Razlika između niske i visoke literature – M. Solar: *Teorija proze*. Zagreb 1989.

⁶ Matei Calinescu: *Lica Moderniteta*, Zagreb 1977. »Kič«, str. 207–240.

⁷ Interesanto je da se emotivne priče, melodrame i sentimentalni sadržaji često odbacuju kao lažni, a čitava je umjetnost sazdana na izmišljanju laži, na stvaranju privida. Zašto bi melodrama bila *lažnija* od priče o Don Quihotu ili Uliksu ili Hamletu ili Willy Lomanu?

⁸ *Psychologists have shown us that we cannot live without our dreams; it is about time the scholars woke up to the fact that we cannot live without melodrama either*. James L. Smith: *Melodrama*, Methuen, London 1973. Str. 55.

⁹ *Ever-present in our popular literature, film and television, melodrama is now so deeply embedded in our sensibility and consciousness [...] Melodrama*, New York 1980. Str. 9.

¹⁰ U Hrvatskoj je proučavanje ovih prezrenih žanrova, naročito krimića, u zadnjih dvadeset godina postojalo zahvaljujući uglednim teoretičarima književnosti Milivoju Solaru i Pavlu Pavličiću koji su pisali studije o trivijalnoj književnosti dokazujući njezino mjesto u književnom lancu. Pavao Pavličić je pisući i sam krimiče svojim statusom sveučilišnog profesora i pisca dao tom poslu dignitet.

Postoje ipak pokušaji da se emocija¹¹ probije i u visoku umjetnost, ali mora imati neki odmak kao zaštitu. Odmak može biti vrijeme¹² ili prostor koji obično uključuje egzotiku.¹³ Lukić se usudio progovoriti o ljubavi unutar jednog visokoumjetničkog medija poput *ozbiljne drame* za kazalište tek kad se osigurao s nekoliko nivoa odmaka. Osim ovog vremenskog i prostornog, još jednim – ironijom.

ODMAK KLASIKE

Vremenski odmak je citat jednog klasičnog djela, *Dame s kamelijama*, dovoljno starog da bude klasika unatoč emotivnom naboju. Ne samo da glumci postavljaju *Damu s kamelijama*, nego su scene koje glumci probaju iz komada odjeci proživljavanja njihovih vlastitih života. Imamo tri situacije – prvo Armandova izjava ljubavi koju Marguerite odbija a koju pravi glumci loše glume zbog vlastita neosvjestavanja međusobne privlačnosti; drugu scenu Margueritino pristajanje na ljubav i otvaranje Armandu odglume u Opatiji kada se vole, a treću scenu susreta Marguerite i Armanda na balu odigraju u trenutku kada je Nina, uvjeren da je Toni više ne voli, ponovo otišla svom starom ljubavniku. Komad iz prošlosti tako na neki način potvrđuje legitimitet komada iz sadašnjosti, a toga su svjesni i sami likovi u komadu. Oni stalno uspoređuju svoj život ili s kazalištem (*Što je ovo, pokus Dame s kamelijama?* pita se Renato kada mu Nina objasni svoje životne planove s Toni-jem), ili s prošlošću (*Čini mi se da sam Isadora Duncan* reći će Nina u Opatiji) kao da ni njima samima život ne vrijedi bez odmaka, bez neke potvrde u prošlosti ili literaturi. Naravno, sva su ta spominjanja ironijska.

ODMAK EGZOTIKE

Kazalište kao mjesto događanja današnje ljubavne priče je drugi odmak – daljine ili egzotike. Svijet kazališnih ljudi i kazališta iza scene je za suvremenog čovjeka jednako tako egzotičan kao i Indija. Zna oboje samo po čuvenju. Egzotičnost samo po sebi nosi u sebi uvijek jednu moguću prijevaru – tko zna nije li i to neka od Sindbadovih priča. Tako je priča o *lažnim* emocijama logično smještena u prostor koji je namijenjen proizvodnji tlapnji, a Lukić svjesno podcrtava svoj ironijski odnos prema čitavoj priči koju je iznio na scenu.

ODMAK IRONIJE

Iako Lukićeva priča ima doslovno citirani obrazac *Dame s kamelijama* koju je napisao Dumas sin – *laka* žena i prava ljubav s mladcem koja tragično završi – ista je samo matrica, dok su motivacijska i psihološka punjenja druga.¹⁴ U *Plastičnim*

¹¹ Zanimljivo je da su prognane samo pozitivne emocije – ljubav, i samo oni sadržaji koji izazivaju ugodu. Mržnja je legitimna tema, a artefakti koji izazivaju zgražanje i odvratnost su legitimna moderna umjetnost.

¹² Naziv umjetnosti može dobiti ostvarenje koje izaziva emocije ako je dovoljno staro. Kako u književnosti tako i na filmu. Ciklus filmova D. Sirka i njegovih melodrama to najbolje pokazuje. Iako je bio vrlo popularan u svoje vrijeme kritika ga je duboko prezirala i prešućivala. Tek nakon njegove smrti i vremenske distance, stiče neku vrst prava na kritičarski pogled.

¹³ Sentimentalni sadržaji drugih civilizacija, dakle egzotika, mogu biti prihvaćeni unutar umjetnosti, ali ako imaju neku civilizacijsku povznicu, kao *Madame Buterfly*.

¹⁴ Jan Kott je taj sistem iste matrice i drugačijih punjenja kroz vrijeme objasnio na *Shakespeareu u Shakespeare naš suvremenik*, Zagreb 1961. Str. 76.

kamelijama priča je ispričana uz ironijski odmak. Dok je Marguerite umirala od tuberkuloze, u to vrijeme neizlječive bolesti, Nina se uništava drogom, kao sredstvom svjesnog razaranja vlastite ličnosti. Time se gubi aura božanskog odabira lika i njegove tragičke patnje. Isto tako sirotica koja je morala postati laka žena jer drugačije nije mogla preživjeti u okrutnom društvu ovdje je glumica koja slobodno bira svoje zanimanje i put kojim će na njemu putovati, gubeći auru romantičke patnje ispaštanja zbog nametnutih društvenih okolnosti.

U *Dami s kamelijama* Armandov otac dolazi moliti Margueritu da napusti njegova sina ne bi li mogao časno udati kćerku i na odlasku joj priznaje da je došao u tu kuću s prezirom, a odlazi s dubokim poštovanjem prema njoj, čime Marguerita ostaje moralna pobjednica. Tonijeva majka nema tako plemenite namjere, one su joj samo jedno od oružja. Kada joj ne uspije ganuti Ninu moralnim apelima (jer je i sama Tonijeva obitelj puna prikrivenog nemoralna), posize za drugima (žensku taštinu – Ninine godine, a zatim sumnju u ljubav), da bi iz susreta s Ninom otišla kao pobjednica jer je uspjela posijati sjeme razdora. Nina u tom susretu nije plemenita kao Marguerite nego je ista kao i Tonijeva majka, a iz sukoba izlazi kao slabiji igrač. To što je oslabljena ljubavlju ne umanjuje ironiju.

Ironijska je i motivacija Nininog odricanja ljubavi. Za razliku od Margueritine plemenite žrtve kojom je spasila i Armanda i čitavu njegovu obitelj sramote zbog braka s nedostojnom ženom, Nina se odriče ljubavi zbog vlastite nesigurnosti u samu sebe. Pravi problem Nine nisu njeni odmagači, nego ona sama. Ona pada u zamke odmagača ne zato što su to neke vrlo vješte i lukave zamke nego zbog sebe same i vlastite sumnje koja je u stanju razoriti uspostavljeni sretni svijet na prvi nagovještaj sumnje. Njezino nepovjerenje u Tonija je nepovjerenje u sebe. Pa kad to na kraju u bolničkoj sobi prizna jednoj od utvara koje je posjećuju: *Nisam ga bila dostojna...* ova će joj točno reći u čemu je problem: *MARIE: Nisi vjerovala u sebe....*

Nina ne vjeruje da je dostojna ljubavi, da će joj prava ljubav biti dodijeljena. Može se boriti s koristoljubljem (na početku komada upravo ostavlja svoga utjecajnog ljubavnika bez ikakvog vidljivog razloga osim zgađenosti situacijom), s konvencijama (bori se s Tonijevom majkom), s drugim ženama (bori se s Klarom), ali ne sa sobom. Tek u pojedinim trenucima, shvativši da joj se prava ljubav dogodila (u trenucima nakon prve zajedničke noći ili na početku zajedničkog stanovanja), Nina se ponada da je možda sretnu ljubav moguće dobiti kao milost koju u jednom trenutku zaziva od Gospe.

Nininu nesigurnost u samu sebe dokazuju njezine reakcije. Žena koja je živjela s ljubavnicima iz koristoljublja vjerojatno je navikla na kompromise i toleriranje najrazličitijih postupaka svojih muškaraca. Toniju pak sve zamjera, a prekida vezu teatralno i radikalno i prije nego li ispita o čemu se radi. Iz očitog straha od ljubavi kao prepuštanja drugome: *Uvrijediti me mogu samo ljudi do kojih mi je stalo...* priznaje u jednom trenutku. Povrijediti samo oni koje voli. Iz straha od ljubavi ona je razara.

Za razliku od Dumas sina, Lukić ne moralizira. Nema opreke dobra i zla u klasičnom smislu. Nina svojom pozicijom junaka ne dobija i poziciju dobre plavuše kao što je Margueriti dopušteno da bude *plemenita prostitutka*.¹⁵ Nina je ironijski

¹⁵ *...remorseful mistress like Marguerite (...) a consumptive courtesan who atones for a scarlet past by renouncing her one true love.* James L. Smith: *Melodrama*. Methuen, London 1973. Str. 69.

lik jer kao lik tipične ili slučajne žrtve odnosno *žrtve ni nevine ni krive*,¹⁶ ne nosi u sebi ni krivnju ali ni dostojanstvo, ne dobija osudu ali ni oprost. Da nije odabrana ona, mogla je biti Klara. Izbor je slučajan. Osim činjenice da se doista zaljubila. A to se moglo dogoditi i drugima. Čitav je svijet podjednako uprljan – i oni dobri i oni zli. Čak i oni koji nisu pokazani u lošem svjetlu izgledaju kao da još nisu dovoljno osvijetljeni (lik redatelja Edija ili sam Toni).

Upravo zato za razliku od Marguerite kojoj je smrt u melodrami dopustila iskupljenje duše kroz izazivanje *pathosa* u gledaocima, u Lukićevoj ironijskoj verziji smrt nije ništa iskupila jer je svijet takav da nema vrijednosti, dakle ni grijeha. Zato je Ninina smrt na kraju ironijska. Marguerite umire od strašne, neizlječive bolesti na rukama voljenog Armanda koji tek tada doznaje da ga se je Marguerite plemenito odrekla, a njihova se srca spajaju u tragičnoj ljubavničkoj apoteozu. Ninin pokušaj samoubojstva nije nimalo apoteozičan – uzela je tablete i to one koje, po riječima liječnika *ne djeluju tako razorno* ali zato je uzela *strašnu količinu*. Ironija je da kod Nine niti ponuđeni život nema značenje velike žrtve jer ga je već jednom pokušala dati u zalog nekoga drugog problema. Ninina smrt ne samo da nije apotcozična, ona je nestvarna. Po Ninu dolazi Tlapnja, kazališni duh koji je odvodi u kazalište, u mjesto laži i opsjene. U svijetu ironije gdje se čovjek ne usudi voljeti nego fabricira emocije ili traži surogate za njih, ni smrt nije stvarna. Smrt je ili apsurdna ili teatralna.

POVRATAK EMOCIJA ILI *CAMP*

Ako je ironija odmak koji nam dozvoljava prikazivanje emocija, ne čudi da se ironijski odnos samog pisca prema svojim likovima iz drame dodatno potcrtao prilikom izvedbe. Zato se predstava podnaslovlila *kazališnom sapunicom* i proglasila kičem¹⁷ iako to nije – nije prema definiciji kiča kao lažne robe ali je po definiciji kiča kao svakog *podilaženja* emocijama jer se predstava bavi emocijama.

To svjesno naglašavanje pripadnosti jednom prezrenom žanru i estetskoj kategoriji pokazuje da je autor svjestan ironijskog odmaka s kojim posiče za sadržajem – emocijama, odmak koji mu otvara mogućnost dovođenja emocija u visoku umjetnost. Dakle, odgovor na pitanje iz podnaslova teksta glasi: sapunica i kič su izgovor, alibi za vraćanje emocija na scenu visoke umjetnosti.

Lukić, naravno, nije osamljen u tom pristupu. Bolje rečeno, on je dio svjetskog trenda. Ovo naše vrijeme kraja stoljeća doživljava povratak emocije na scenu i u visoku umjetnost upravo kroz ironijski odnos povratka kiču koji se zove *camp*.

Kalinovski će reći o *campu*: *Drugi faktori i utjecaji pripomogli su novoj pojavi kiča u domeni visoke umjetnosti. Nadasve značajna strateška prednost bijaše tenden-*

¹⁶ Northrop Frye: *Anatomija kritike*. Prijevod Giga Gračan. Naprijed, Zagreb 1979. Str. 54.

¹⁷ Interesanto je da je u nastajanju predstave tekst doživio izmjene - redateljica Nenni Delmestre je napravila još jači odmak prema kazalištu. Uveden je lik scenskog radnika koji komentira situaciju citatima kazališne klasike (Shakespeare, Čehov...). Time je pojačala odmak egzotike jer nas taj lik stalno podsjećala da smo u kazalištu i onemogućuje uživljanje. U predstavi je ublažena ova destruktivna dimenzija lika (droga je svedena tek na pokoji *joint*, utvare ne dolaze u narkotičkim vizijama nego kao posljedica sna ili alkohola), ali je pojačana emotivna linija jer je uveden sretan kraj. Čini mi se da je upravo zbog želje za pojačavanjem emotivne linije redateljica pojačala linije odmaka.

cija kiča da se prepusti ironiji. Od Rimbaudove pohvale pjesničkog smeća i glupih slika preko dade i nadrealizma, buntovna se avangarda služila raznim tehnikama i elementima pozajmljenim od kiča za svoje ironično-anarhične ciljeve. Tako kada je avangarda postala pomodna, posebno nakon II. svjetskog rata, kič je počeo uživati neki čudan negativni ugled čak i u određenim nadasve sofisticiranim intelektualnim krugovima. To je čini se bio jedan od glavnih faktora pojave neobičnog camp senzibiliteta koji se, vođen ironičkim poznavalaštvom, može nesputano odati užicima što ih nudi najodvratniji kič. Camp njeguje loš ukus – obično loš ukus jučerašnjice – kao oblik uzvišene profinjenosti. To je kao kad loš ukus, svjesno usvojen i njegovan, zaista može prevladati sebe i postati svoja izrazita suprotnost.¹⁸

Ono što nedostaje ovoj definiciji je da je camp uzeo ne samo kič jučerašnjice, nego i sve što izaziva ugodu, pa i lijepe stvari. Termin je uvela u modu američka homoseksualna zajednica koja se je izborila za camp¹⁹ kao životni stil. Oni su se borili za pravo na izvještačenost (što je u početku značio ovaj termin) na grotesku u životu (jer je njihov način života naročito *drag-queens*²⁰ bio groteska po kanonima većine)²¹ ali i za lijepo i za emociju (upravo po tom osjećaju za lijepo i pretjeranoj emotivnosti je homoseksualna skupina i bila proskribirana).

Nakon uspostave u životu fenomen mora dobiti odraz u umjetnosti, a upotreba kiča bila je logičan pratilac borbe za groteskno. Naravno da je sve to bilo praćeno ironijom – svijesti o vlastitom ne-pristajanju u svijet većine (u životu) ili o preziru koji prati kič i emotivnost (u umjetnosti). Ta im je ironijska pozicija dala sasvim drugi pristup. No, fenomen se ipak ne može zadržati samo unutar homoseksualne američke zajednice, što neki od američkih autora pokušavaju, jer je puno širi.

Najveći hit Edinburškog festivala u 1997. godini bila je predstava *Blinded By Love*, katalonske grupe La Cubana, tipična latinoamerička camp verzija ljubavne priče o snimanju nijeme melodrame u stilu *perfectly-pitched kitsch*²². Ako se kaže da je te godine na programu bio jedan Shakespeare, jedan T. S. Eliot i Čehov u režiji P. Steina onda je jasno da camp poetika iz rubnih predjela dospjela u etablirane kazališne europske krugove nakon što je već zavladała američkim kazalištem i filmskom industrijom.²³

ZATVORENI KRUG – POVRATAK EMOCIJE

Povratak emocija ne događa se samo u umjetnosti nego i u drugim područjima ljudskog života²⁴ a nije slučajno da se događa baš sada, krajem 20. stoljeća. Sva-

¹⁸ Calinescu, str. 213–214.

¹⁹ *The Politics and Poetics of Camp*. Urednik Moe Meyer. Routledge, London 1994.

²⁰ Muškarci preobučeni u žene.

²¹ *Camp is hysterical, efeminate, perverse*. Philip Core: *Camp The Lies that Tells The True*. London 1984. Str. 145.

²² Catherine Lockerbie, urednik kulture u »The Scotsmanu«, u programu festivala.

²³ Ne zaboravimo šanjolski val filma na čelu s Almodovarom ili Amerikanca Tarantina, filmske gure nove poetike koja sadrži svjesno upotrebljen kič i svjesnu upotrebu i podilaženje emocijama.

²⁴ U znanost je uveden novi termin: *emocionalna inteligencija* a studije o njoj dokazuju da je ta inteligencija važnija za sretan život od one *prave* inteligencije.

ki kraj stoljeća preispituje sve vrijednosti i odmiče se od njih završavajući krug i otvarajući time prostor za novi krug. Nije slučajno upravo ironija izabrana za odmak jer odgovara modusu u kojem živimo.

Frye je ustvrdio da u povijesti literature zapadno-evropskog kruga težište spušta od mitskog ka ironijskom (koji živimo danas) modusu ali i da nakon što dosegne dno ironije umjetnost se vraća nazad kroz ironiju u mit.

Tu bi teoriju mogao potvrditi i odnos prema emocijama kroz moduse. Naime, mitsko je uključivalo emocije. Ne plaču slučajno žene na Uskrs i danas, dvije tisuće godina nakon raspeća Isusa Krista. Plaču jer je mitu cilj da potiče emocije i to kolektivne emocije u pojedincu kao potvrdu njegova pripadanja zajednici. Romansa je to također radila, samo je spustivši se za jednu stepenicu promijenila vrstu zajednicu kojoj pojedinac pripada. Umjesto mitske zajednice sada je to dvor. Oba modusa pročišćavala su emocije i osnaživala ih kroz kolektiv, prvi odabrane zajednice (odabrane po božjim kriterijima), drugi slušatelja (po zemaljskim kriterijima). U tragediji su emocije i dalje prisutne ali s ciljem pročišćavanja kroz katarzu – dakle individualno pročišćavanje unutarnjeg doživljaja na primjeru borbe lika višeg od nas protiv božanskih sila, a od niskomimetskog modusa (melodrame, komedije) emocije su izazivali obični sadržaji, dakle mi sami u odnosu prema sudbini. Proživljavanje tih emocija bilo je izrazito individualno, pa ne čudi da je to doba vladavine romana koji se čita u osami. U tom se modusu nakon kulminacije emotivnih žanrova (sentimentalni roman) dogodilo protjerivanje emocija iz visoke umjetnosti. Od tada iskazivanje emocija je protjerano u strogo kontrolirane i prezrene žanrove i u kič. Ironijski modus je modus odmaka od emocija i zato nije čudo da je jedan od najjačih predstavnika ironijskog modusa apsurd kao negacija emocije²⁵.

No, teorija o kružnom toku i povratku u mit pokreće ponovo uključenje emocija pa ne čudi također da se javlja *camp*. *Camp* u sebi nosi pomirenje dviju oprečnih tendencija – negaciju emocija ironijskog modusa (kroz ironiju) i tendenciju povratka emocija kraja stoljeća (kroz uključivanje emocija). *Camp* donosi ironijsku apoteozu u kojoj Liberace iznimnom vještinom parodira klasiku na klaviru u blještavom sakou i prstiju punih prstenja s lažnim dragim kamenjem. *Camp* bi mogao doista biti završetak jednog kruga nakon kojeg bi mogao krenuti novi krug koji će sasvim legitimno uključivati emocije i dati im pravo na umjetnički izraz.

²⁵ Očiti primjer opisivanja svijeta bez emocija je ciklus predstava Lukasa Nole u Teatru ITD zadnjih nekoliko godina ili estetski izbor festivala Eurokaz koji je kulminirao 1997. s doslovnim autodestrukcijama izvođača na sceni, prikazom svijeta u kojem je nasilje jedina mogućnost komunikacije.

Ivan Lozica

METODE HRVATSKE ETNOTEATROLOGIJE U EUROPSKOM KONTEKSTU

Štovana publiko, možete li zamisliti varalicu koji krajem dvadesetoga stoljeća u nekoj maloj zemlji uspije izmisliti zvučan naziv nepostojeće znanosti vrlo upitna predmeta, progurati je kao kolegij u dodiplomski i poslijediplomski studij na sveučilištu i, baveći se njome pod krovom jedne tolerantne znanstvenoistraživačke institucije, neraskrinkan preživjeti (doduše skromno) dobrih dvadesetak godina? Možete li toga uljeza zamisliti kako odsjeda u osječkom hotelu »Central« o trošku organizatora *Krležinih dana*, pobire dnevnice i u Svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta uvaženim teatrolozima drsko izlaže o europskome kontekstu svoje nepostojeće discipline? Ako možete, onda znate kako se u ovom trenutku osjećam!

Nakon iskrenog priznanja, a prije izbacivanja i eventualnog uhićenja, pružite mi ipak još jednu priliku da pokušam opravdati svoje postupke.

Počnimo priču kronološki.

Kao prvo, u svoju obranu mogu reći da ideja u osnovi i nije bila moja, ja sam je samo razradio. Za aferu s etnoteatrologijom uvelike su krivi baš hrvatski kazalištarci, koji su dali Demetrovu nagradu tada mladom dramatičaru Nikoli Bonifačiću Rožinu za dramu *U vrtlogu*, izvedenu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1937. godine. Na repertoaru istoga kazališta našla se 1941. godine i druga njegova drama, *Krsnik*.

A onda je došao rat. Mladi hrvatski književnik, stasao u književnom krugu velikoga Tina Ujevića, provukao se sretno kroz svjetsku kataklizmu sjedeći u zagrebačkoj kancelariji »Narodnih novina«, a onda se 1952. godine uspio uhljebiti u novoosnovanom Institutu za narodnu umjetnost, institutu koji se sada zove Institut za etnologiju i folkloristiku. Pod istim krovom našao se i suptilni pjesnik Olinko Delorko, pa tako danas ne znamo kojemu od dvojice književnika treba pripisati autorstvo jetke izreke: *U institutu, nikome na putu. – Volens-nolens putovali su voljenom*

Hrvatskom, skupljajući *narodno blago*, poput ostalih suradnika u Institutu. Uhljebljenje je obojici preraslo u pasiju, iako se nikad nisu odrekli književnoga stvaranja.

Delorkov je folkloristički rad, zahvaljujući istančanom pjesničkom nervu, rezultirao najljepšim našim antologijama usmene lirske poezije.

Bonifačić Rožin je isprva bilježio sve i sva: običaje, dijaloge, pjesme, priče, predaje, poslovice i zagonetke, podatke o narodnom životu uopće. Širina njegovih interesa zapravo je anticipirala postavke novije folklorističke prakse, koja nastoji pokazati život folkloru u društvenom kontekstu. Nemirnu duhu vječnoga studenta odgovarala je uloga putujućeg zapisivača. Ali, već pedesetih i šezdesetih godina, lako je zamijetiti njegove prave afinitete, kobni utjecaj kazališta i Demetrove nagrade na folkloristički rad.

Kako se to dogodilo? Pretpostavimo da je bilo ovako: iako je rođen u Puntu na Krku, Bonifačić Rožin je bio kavanski urbani tip boema, ukratko – pravi tinovac. U susretu s tradicijskom kulturom, a pogotovo izvan rodnooga čakavskog podneblja, našao se iznenada u položaju promatrača, gotovo kazališnoga gledatelja koji ne sudjeluje u zbivanju. Bio je čovjek od pera, plahe naravi: intelektualac, ako hoćete i pripadnik elite, učene kulture, iznenada suočen sa životom i običajima seljaka i neukog puka.

Poznato je da je Bonifačić Rožin kao međuratni dramatičar pripadao nacionalnom smjeru hrvatske drame inspiriranom prizorima iz seljačkoga života. To ga je usmjerenje i dovelo u Institut. No, ipak se moramo upitati: što može jedan dobitnik Demetrove nagrade bez prethodne etnološke naobrazbe zamijetiti u izvedbi nekog obreda ili običaja? Maskiranje, podjelu uloga, radnju, dramsku napetost i sukob, a prije svega dijaloge.

Reći ćete da za aferu s etnoteatologijom okrivljujem nevinog dramopisca koji jednostavno nije razumio o čemu se radi. Reći ćete da nije kriv Bonifačić Rožin, nego oni koji su ga takva poslali na etnološki teren. Možda, ali uvjeravam vas da je on itekako kriv. Kriv je što je ustrajao na prvome dojmu i nakon što ga je veliko terensko iskustvo i čitanje relevantne literature pretvorilo u vrsnoga znalca hrvatskih narodnih običaja i tradicijske kulture uopće. Svoje glavni kakav je bio, nije htio odustat. Naprotiv, čak je svoje kazivače tjerao da mu kazuju u upravnom govornom obliku, miješajući se u pripovjedački habitus sugovornika. Kad bi naslutio dijalog, nije štedio ni starce, žene, djecu: htjeli ne htjeli morali su se prisjetiti svih likova u zbivanju i njihovih replika. Njegove radne bilježnice punile su se čudnim zapisima dramskoga izgleda. Putovao je željeznicom, autobusima, pješice, uvijek u gradsko-me odijelu i sa zlokobno istrošenom *aktntaškom*. Kad bi onako visok i mršav banuo seljaku na vrata, jadni bi se prvo ukočio ugledavši poreznika, a nakon razuvjeravanja tako bi mu laknulo da bi bio prihvatio pjevati i najzahtjevnije operne arije, a ne samo kazivati dijaloge. Pravoslavci u Lici pritrčavali su mu i ljubili ruku. Prevareni Bonifačićevom asketskom figurom i boemskom bradicom, mislili su da je pred njima pop.

Kao olakotnu okolnost za prerašavanje i taj nečuveni dramski teror, koji je po hrvatskim selima i gradovima trajao punih 37 godina, eventualno se može navesti sedamdesetak rukopisnih zbirki u dokumentaciji Instituta.

Naime, opisana metoda dramaturški usmjerenog intervjua u zapisivanju običaja imala je, antropološki gledano, i svojih dobrih strana. Istraživač nije uvijek u

prilici pratiti izvedbu običaja, često je primoran zapisivati po kazivanju. Prisjećajući se dijaloga kazivači ne mogu bitno skratiti svoj iskaz (čemu su u pravilu skloni), pa detaljnije opisuju zbivanje i ne ispuštaju pojedinosti koje bi inače prešutjeli. Ono što je naš dobitnik Demetrovc nagrađe zapisao po kazivanju nije i ne može biti autentični zapis dijaloga same izvedbe, ali ih može prilično vjerno dočarati. Pritom su to kratki, jezgroviti tekstovi s konciznim i uporabljivim opisima radnje (Lozica 1995.).

Zaboravimo olakotne okolnosti. Bonifačić Rožin nije kriv samo za dramatizaciju iskaza svojih ispitanika. Njemu se može pripisati svjesno i namjerno naturanje (tobože do tada nezamijećenoga) dramskog roda korpusu usmene književnosti. Postojanje epike i lirike u narodu potvrdit će ne samo svaki folklorist, nego i svaki etnolog: ali Bonifačiću Rožinu to nije bilo dovoljno. Dramatičaru je nedostajala drama. Svatko iole razuman znađe koliko je složena i zahtjevna kazališna umjetnost. Iako u njemačkim i drugim knjigama piše da je drama rođena iz obreda u staroj Grčkoj, jasna je stvar da u narodu današnjice teatra nema i ne može biti. Čovjek pojedinac ne zove se u nas Sokrat ili Kalija, nego Joso ili Stipe, Dane ili Mane, Jurina i Franina.¹ U narodnoj kulturi postoje obredi i običaji, a drama i kazalište suptilne su i stoljetnom mukom njegovane tečevine učene, urbane kulture, kulture gospode. Ritualni i ceremonijalni svojim značajem negiraju mogućnost stvaralačkog teatarskog čina: u njih se ne smije dirati, to su sakralne, okamenjene i kanonizirane društvene činjenice. Sudionik obreda nije glumac: on ne glumi, ne igra ulogu, nego otjelovljuje neki lik (božanstvo, silu), posuđujući mu i vlastito tijelo i duh. Bentleyeva minimalna definicija ne može se primijeniti na obred.² A ne igra ulogu B, nego A postaje B u izvedbi obreda (Green 1978.: 847). U tom poistovjećivanju nema glume, a gdje nema glume nema ni teatra (Lozica 1990.: 88). Svećenika za oltarom, čovjeka koji nariče nad otvorenim grobom ili časnika koji u paradnoj odori podnosi prijavak neprilično je smatrati glumcima. Postoji i problem publike: nedjelatni sudionici obreda u biti su kompetentni, oni vrlo dobro unaprijed znaju tijekom radnje, što se nikako ne bi moglo uvijek reći za kazališno gledateljstvo.³

Bonifačića Rožina najviše optužuje svjesni izbor. Iako je poznavao kontekst izvedaba, iako je priznavao sakralne i magijske motivacije kao temelj predstava u sklopu tradicijske kulture, on je i dalje uporno radio na emancipaciji narodne drame. Moglo bi se čak tvrditi da je baš on, koji bijaše gorljivim Hrvatom, namjerno rovario protiv dostojanstva hrvatskih narodnih običaja i obreda, negirajući im ozbiljni značaj i prikazujući ih kao trivijalne komedije, igre i zabave. Mogao je grmjeti protiv dekadencije i deformacije drevnih običaja i svojim velikim znanjem pomoći ne samo bilježenju preostalih fragmenata, nego i požrtvovno sudjelovati u re-

¹ Platon i Aristotel uzimali su odrasle muškarce kao primjere za pojedinačno ljudsko biće. Slijedim njihov patrijarhalni uzor vođen isključivo razlozima retoričkoga stila, ali pritom sam itekako svjestan Mare, Barice, Ike i drugih mogućih ženskih (i dječjih) inačica.

² Bentleyeva definicija kazališne situacije traži da A igra ulogu B dok C promatra (Bentley 1964.).

³ Opera je u tom smislu zadržala ponešto od svoje početne tendencije rekonstrukcije antičke drame – da bi ostvarila kompetenciju publike, publici dijeli tiskane materijale s kratkim opisom radnje. Unaprijed pročitani siže nije samo prevoditeljska ispomoć onima koji ne razumiju strani (obično talijanski) jezik pjevanoga teksta. To je i čin rekonstrukcije situacije izvedbe antičkog (i obrednog) predstavljanja u kojoj publika itekako zna što će se dogoditi.

konstrukciji izvornoga stanja na terenu. Ali ne: on se otvoreno veseli degradaciji rituala, jer mu to pruža priliku da na tužnim ruševinama negdašnjega kulta od napa-birčenih formalnih obilježja sklepa nekakvo svoje narodno kazalište. Citirat ću do-slovno:

Pantomimska magijsko-kulturna akcija maškara mijenja se, kao svaki produkt ljudskog stvaralaštva, uslijed utjecaja socijalno-ekonomskih i osobnih ljudskih faktora. S vremenom akcija maškara može propasti, ali se može i transformirati u igri, ako je u času slabljenja primarne funkcije humanizira ljudska riječ. Kako se ta riječ postepeno razvija od neartikuliranog mukanja i urlika do jasnog sadržaja, tako narodno stvaralaštvo preraduje magijsko-kulturnu formu maškara sve do modernog scensko-dramskog književnog djela.

(Bonifačić Rožin 1979.: 343).

Nema sumnje: Bonifačić Rožin pozdravlja nestanak obreda kao postanak teatra. Tu možemo zamijetiti i teorijski utjecaj darvinizma, tako dragog naivnoj socij-alističkoj ideologiji. Biološka teorija evolucije, primijenjena na književne vrste, ha-rala je udžbenicima i književnopovijesnim pregledima od sedamdesetih godina 19. stoljeća skoro do naših dana. Ostavila je traga i u tumačenju povijesti drame i kaza-lišta – sjetimo se samo Toschia u Italiji ili Medinija i Kombola kod nas. No, Boni-fačiću Rožinu nije bilo dosta pretpostaviti dvostruku evoluciju profesionalnoga ka-zališta iz antičkih obreda i srednjovjekovnog religijskog teatra. Njegova zapažanja o tajanstvenoj šutljivosti obrednoga predstavljača pod maskom (koji predstavlja uglavnom pokretima, plesom i pravljenjem buke) i o prijelaznim oblicima govora *po krabujsku*⁴ pokazuju da on zastupa permanentnu evoluciju dramskoga govora, evoluciju koja traje. Nečuvenu tezu o kontinuiranom rađanju drame i kazališta iz obreda dopunjava i njegova konstatacija da se u narodu stihovi javljaju češće tamo gdje još postoji veza s obredom, a *oslobodena narodna drama, koja je postala dru-štvena igra, redovito je u prozi.*

Je li Bonifačić Rožin imao kakvih europskih uzora? Na jugoistoku Europe na-rodni teatar spominje već Laza Kostić u članku »Narodno glumovanje« (Kostić 1893.), i to izravno citirajući Darwina kao potvrdu teze o glumi kod životinja. Ekstremni evolucionizam potaknuo je srpskog pjesnika da potraži i u narodu *sa-moniklu dramsku umjetnost*. Bonifačić Rožin je poznavao Kostićev tekst, ali je na njega naišao tek kasnije, tražeći izvore kojima bi potkrijepio svoj već poodmakli su-stavni rad na emancipaciji narodne drame. Ne možemo, dakle, krivnju za izmišlje-nu zuanost prebaciti na smušenog boemčinu Kostića, ili koji drugi Bonifačićev iz-vor, recimo na Valvasora koji je još 1689. godine, opisujući svadbene običaje Hrva-ta u Istri, primijetio da seljaci za večele igre i pantomime ne trebaju ni engleske ni talijanske komedijante (Valvasor 1689.). Nisu krivi ni rijetki europski znanstvenici koji su se otprilike u isto vrijeme prihvatili sličnog posla u svojim zemljama.⁵ Ve-ćina tih autora bavila se dobrim dijelom onim kazališnim pojavama koje su u narod utonule iz kulture viših slojeva. Nasuprot njima, Bonifačić Rožin knjigu o narod-nim dramama ispunjava zapisima igara, obreda i običaja. Samo je jedna trećina

⁴ U Loparu na Rabu takav govor i danas zovu *krabanoski*.

⁵ Gusev 1977; 1980; Kuret 1963; 1984; 1986; Puchner 1985; Schmidt 1954; Sirovátko 1962; War-ner 1977. i drugi.

ostavljena za dramski razrađenije tekstove (*narodne glume*), ali i tu je riječ pretežno o prizorima iz pokladnih i svadbenih običaja (Bonifačić Rožin 1963.).

Svojim malobrojnim objavljenim radovima, a posebno knjigom *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Bonifačić Rožin je definitivno obilježen kao inspirator afere s etnoteatrologijom.⁶ On je kobno utjecao na Tvrtka Čubelića (koji je čak skovao nevjerojatnu sintagmu *usmena narodna teatrologija*), na radove Stjepana Hranjeca o narodnoj drami i lutkarstvu u Međimurju, ali i na niz drugih autora među kojima sam i sâm.⁷

Prije prelaska na vlastitu obranu, ukratko ću spomenuti i duhovno ozračje u kojemu se cijela afera dogodila. Već desetljećima spominje se u literaturi *Urtheater*. Rasprave o korijenima kazališta nadovezuju se na prošlostoljetne klasicističke egzegzeze potkrijepljene Aristotelom, po kojima je izvoriste kazališne umjetnosti u drevnim grčkim obredima. Međutim, zanimanje za početke potaknuto je prije svega promjenama u samom kazalištu. Naše je stoljeće na europskim pozornicama obilježeno pobunama protiv dominacije riječi: od kazališne avangarde s početka stoljeća kao opozicije verbalnom realizmu i naturalizmu, sve do današnjega novog naturalizma tijela na daskama. Nije na folkloristu da o tome govori teatrologima. Upozorit ću samo da je emancipacijom neverbalnih kazališnih medija stvoren sinkretični kazališni izraz, koji se umnogome približava obrednoj predstavljачkoj praksi. Imamo ulazak u publiku i uvlačenje gledatelja u predstavu, uporabu maske i lutke, jačanje uloge plesa i glazbe, kružnu pozornicu, ophod i predstavljanje na ulici, ukidanje mimetičke funkcije scenografije, kostima i rekvizita. Od glumaca se ne traži samo disanje, dikcija, hodanje i mačevanje – traži se akrobatska pokretljivost tijela. Neću nabrajati dalje: u formalnom smislu, kazalište se opasno približilo obredu. Kao i likovni umjetnici, kazalištarci su se u svojem buntu inspirirali izvan-europskim predstavljачkim tradicijama. Opređijelili su se za egzotiku, nesvjesni scenske atraktivnosti vlastite kulturne baštine.

Promjene su se šezdesetih i sedamdesetih godina dogodile i u etnologiji i folkloristici. Znanstvenici u Bonifačićevom institutu sve su se više bavili istraživanjem u ozračju suvremenih promjena. Postajalo je sve razvidnije da folklor i običaji nisu statične kulturne sfere, da su podložni mijeni unutar povijesnoga procesa. Jačali su teorijski utjecaji europskog i američkog strukturalizma te kontekstualne folkloristike, a posebno je jak bio kasni utjecaj Praške škole. Ti su pomaci pogodovali Bonifačićevoj emancipaciji narodne drame, iako je on osobno bio nesklon teorijskim raspravama, ostajući vjeran svojoj evolucijsko-filološkoj orijentaciji i zapisivačkoj vokaciji.

Krivnja za ozbiljnije teorijsko osmišljavanje etnoteatrološke afere pada tako na mene, njegova nasljednika u Odsjeku za folklorno kazalište Instituta. Nisam etnolog po obrazovanju, i tim sam lakše podlegao njegovu utjecaju. Pređa mnogim je bio doktorat o hrvatskome folklornom kazalištu, a sva prikupljena građa sastojala se od običaja, obreda i igara zapisanih u dijaloškoj formi, s opisima zbivanja u di-

⁶ Popis važnijih radova N. Bonifačića Rožina vidi u: Lozica 1996. Potpunija bibliografija i podaci o rukopisnoj građi objavljeni su u časopisu »Narodna umjetnost« 22, Zagreb 1985.

⁷ Čubelić 1964; 1970; Hranjec 1977; Zvonar i Hranjec 1980; Kckec 1985. Popis važnijih radova autora ovoga teksta vidi u: Lozica 1996.

daskalijama. Da sam pametno krenuo od onoga što sam naučio o *teatru* na zagrebačkoj komparatistici, mogao sam lijepo napisati tezu o nepostojanju folklornoga kazališta u Hrvatskoj, a zapisac protumačiti kao ukazivanje na neka scenska svojstva etnografskog materijala. Sačuvao bih tako Talijino dostojanstvo. Ali ne, ja sam se umjesto toga zapitao što je zajedničko kazališnoj umjetnosti i predstavljačkim oblicima tradicijske kulture. Zahvaljujući Maji Bošković-Stulli dokopao sam se radova P. G. Bogatirjova o *narodnom teatru*⁸ i krenuo od njegove misli o *preobrazbi* (*perevoploščenie*) kao zajedničkom obilježju umjetničkih i neumjetničkih predstavljačkih oblika. Ubrzo sam shvatio da je termin *predstavljanje* praktičniji, jer mi omogućuje priključak na Goffmanov središnji pojam (*performance*), koji se (s nekim pomacima u značenju) javlja i u kazališnoantropološkim djelima Turnera i Schechnera.⁹ Moram priznati da mi je odgovaralo i to što se isti termin nametnuo kao jedan od najvažnijih pojmova kontekstualne folkloristike sedamdesetih godina. Utvrdivši *predstavljanje* kao zajednički nazivnik, mozgao sam u čemu bi onda bila razlika između teatra i izvan teatraških predstavljačkih oblika. Zaključio sam da ona leži u *funkciji* predstavljanja: obredi i običaji obilježeni su magijsko-religijskom ili kojom praktičnom funkcijom, a u teatru dominira estetska funkcija. Primijenio sam funkcionalizam Praške škole (Jakobson, Bogatirjov, a posebno Mukafovský)¹⁰ u kombinaciji s Dundesovim učenjem o teksturi, tekstu i kontekstu (Dundes 1964.). Tako sam mogao *predstavljanje* podijeliti na *teatralno* predstavljanje pojedinca, *teatrabilno predstavljanje* grupe i *teatarsko* predstavljanje. Na analitičkoj razini konteksta, *teatralnost* pojedinca, *teatrabilno* ponašanje grupe i prava *teatarsku* predstava razlikuju se po dominantnoj funkciji u sklopu snopa funkcija: jedino *teatarsko* predstavljanje kao dominantu ima estetsku funkciju, dok se u ostala dva tipa predstavljanja kao dominantne javljaju izvanestetske, dakle nekazališne funkcije. Teorijski okvir za aferu s etnoteatologijom time je postavljen – trebalo je samo ukazati na stalnu mijenu funkcija i tako opravdati emancipaciju narodne drame iz teatrabilnih predstavljačkih oblika obreda, običaja i igre. Promjenom dominantne funkcije u povijesnome procesu obred može postati teatrom, ali moguć je i obrnuti put. Nametanjem izvanestetske funkcije kao dominantne, kazalište postaje nekazališnom pojavom.

Skovavši taj teorijski okvir i upotpunivši ga na eklektički način semiotikom (Kowzan 1975.; 1980.; Ubersfeld 1982.; Lotman 1976.; 1981.) i teorijom govornih žanrova (Bahtin 1979.) bio sam svjestan da on može poslužiti u istraživanju svih oblika predstavljanja u ljudskom društvu, no nisam htio biti previše pohlepan. Da me prebrzo ne razotkriju, perfidno sam svojoj opasnoj i sveobuhvatnoj antropološkoj konstrukciji nadjenuo bezazleno kvazipozitivističko ime *etnoteatologija*. Po-nadao sam se da me na mutnim marginama etnologije i teatrologije nitko neće slijediti, da ću se moći mirno posvetiti terenskomu radu i pisanju sintetičkih monografija,¹¹ isкупiti svoj grijeh. Prevario sam se.

Možda se pitate zašto sam vam sve ovo ispričao. Htio sam vas upozoriti. U znanosti često biva da stvari izmaknu kontroli. Zaraza se širi, već je načeta i nada-

⁸ Bogatirjev 1971; 1971a.

⁹ Goffman 1959; 1974; Turner 1989; Schechner 1988.

¹⁰ Mukafovský 1981; 1987.

¹¹ Lozica 1996; 1997.

sve časna hrvatska teatrologija. Ne, nisam ja ovdje jedini etnoteatrolog. Ubojita mutacija etnoteatrologije, teatrologije, nove etnografije, feminističke kritike i ostalih sastavnica postmodernističke polilogijske interdisciplinarnosti kojom se služi Lada Čale Feldman¹² dohvatila se već i društvenodramske uloge državnoga poglavara, a nije umakao ni teatar koji se skrivao u teatru pa još u zabitnom hrvatskom teatru.

LITERATURA:

- Bahtin, Mihail M. 1979. *Estetika slovesnoga tvorčestva*. Moskva: Nauka.
- Bentley, Eric. 1964. *The Life of the Drama*. London: Atheneum Press.
- Bogatyřev, Petr P. 1971. *Narodnyj teatr čehov i slovakov*. U knjizi *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*. Moskva: Iskusstvo, str. 11–166.
- Bogatyřev, Petr P. 1971. *Magičeskie dejstvija, obrjady i verovanija Zakarpat'ja*. U knjizi *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*. Moskva: Iskusstvo, str. 167–266.
- Bonifačić Rožin, Nikola. 1963. [Priredio.] *Narodne drame, poslovice i zagonetke*. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
- Bonifačić Rožin, Nikola. 1979. *Građa o dramskom folkloru u djelu Ivana Lovrića*. U zborniku *Ivan Lovrić i njegovo doba*. Sinj: Zbornik Cetinske krajine, knj. 1, str. 341–350.
- Čale Feldman, Lada. 1986. *Teatar u teatru u Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana*. »Novi Prolog«, 1 (17), br. 2, str. 81–100.
- Čale Feldman, Lada. 1989. *Brešanov teatar*. Zagreb: HDKKT.
- Čale Feldman, Lada. 1995. *The image of the leader: being a president, displaying a cultural performance*. »Collegium Antropologicum«, 19, str. 41–52.
- Čale Feldman, Lada. 1995. *Prolegomena istraživanju amaterskog kazališta: primjer izbjegličkih radionica*. »Narodna umjetnost, Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research«, 32/2, str. 235–252.
- Čale Feldman, Lada. 1996. *Theatrical metamorphoses: turning exile into a fairy tale*. U: *War, Exile, Everyday life, Cultural Perspectives*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, str. 209–229.
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD i Matica hrvatska.
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretnište*. U: *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište*. [Prir. B. Hećimović]. Osijek/Zagreb: HNK Osijek, Pedagoški fakultet Osijek, HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, str. 79–95.
- Čubelić, Tvrtko. 1964. *Narodno dramsko stvaralaštvo*. Zagreb: Radovi Zavoda za slavensku filologiju 7.
- Čubelić, Tvrtko. 1970. *Usmena narodna retorika i teatrologija*. Zagreb: autorova naklada.

¹² Djelomičan popis (etnoteatrološki važnijih) radova L. Čale Feldman objavio sam ranije (Lozica 1996.), a dopunio sam ga ovdje, u literaturi na kraju teksta.

- Dundes, Alan. 1964. *Texture, Text and Context*. »Southern Folklore Quarterly« 28, 4, str. 251–265.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, N.Y.: Doubleday-Anchor.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Green, Thomas A. 1978. *Toward a Definition of Folk Drama*. »Journal of American Folklore« 91, str. 843–850.
- Gusev, Viktor E. 1977. *Istoki russskogo narodnogo teatra*. Leningrad: Ministerstvo kulture RSFSR, Leningradskij gosudarstvenij institut teatra, muzyki i kinematografii.
- Gusev, Viktor E. 1980. *Russkij fol'klornyj teatr XVIII – načala XX veka*. Leningrad: Ministerstvo kulture RSFSR, Leningradskij gosudarstvenij institut teatra, muzyki i kinematografii.
- Hranjec, Stjepan. 1977. *Međimursko narodno stvaralaštvo*. Čakovec: Zrinski.
- Kekez, Josip. 1985. *Smjerovi istraživanja usmenoknjiževne drame*. »Mogućnosti« XXXII, 1–2–3, str. 64–71.
- Kostić, Lazo. 1893. Narodno glumovanje. »Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini« V, Sarajevo, str. 357–368.
- Kowzan, Tadeusz. 1975. *Littérature et spectacle*. La Haye – Paris – Warszawa: Mouton & PWN – Éditions scientifiques de Pologne.
- Kowzan, Tadeusz. 1980. *Znak u kazalištu*. »Prolog« 44./45., str. 6–20.
- Kuret, Niko. 1963. *Ziljsko števanje in njegov evropski okvir (La Quintaine des Slovcnes de la Vallée de la Zilia /Gailtal/ et son cadre européen)*. »Dela« 16. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede.
- Kuret, Niko. 1984. *Maske slovenskih pokrajin*. Ljubljana: Cankarjeva založba v Ljubljani – Znanstveno raziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko narodopisje.
- Kuret, Niko. 1986. *Slovenska koledniška dramatika*. [Napeve uredil Julijan Strajnar]. Ljubljana: Slovenska matica.
- Lotman, Jurij M. 1976. *Struktura umetničkog tekstu*. Beograd: Nolit.
- Lotman, Jurij M. 1981. *Tekst v tekste*. »Trudy po znakovym sistemam« 14.
- Lozica, Ivan. 1990. *Izvan teatra*. Zagreb: HDKKT.
- Lozica, Ivan. 1995. *Nikola Bonifačić Rožin 1913.– 1995*. »Narodna umjetnost, Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research« 32/2, str. 299–303.
- Lozica, Ivan. 1996. *Folklorno kazalište (zapisi i tekstovi)*. [Priredio.] Stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb: Matica hrvatska.
- Lozica, Ivan. 1997. *Hrvatski karnevali*. Zagreb: Golden marketing.
- Mukařovský, Jan. 1981. *Prilog problemu funkcija u arhitekturi*. »Kultura« 55, str. 97–110.

- Mukařovský, Jan. 1987. *Mesto estetske funkcije medu ostalim funkcijama*. U knjizi *Struktura, funkcija, znak, vrednost: Ogladi iz estetike i poetike*. Beograd: Nořit, str. 87–104.
- Puchner, Walter. 1985. *Theoria tou laikou theatrou*. Athina: Laographia.
- Schecchner, Richard. 1988. *Performance Theory*. London and New York: Routledge.
- Schmidt, Leopold. 1954. *Das deutsche Volksschauspiel*. Berlin.
- Širovátka, Oldřich. 1962. *České lidové divadlo*. »Český lid« 49. 2, Brno.
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra*. Zagreb: »August Cesarec«.
- Ubersfeld, Anne. 1982. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- Valvasor, Johann W. 1689. *Die Ehre des Herzogthums Krain*. Nürnberg.
- Warner, Elisabeth A. 1977. *The Russian Folk Theatre*. The Hague – Paris: Mouton.
- Zvonar, Ivan i Stjepan Hranjec. 1980. *Usmena narodna književnost na tlu Medimurja*, knj. 1. Čakovcc: Zrinski.

GLAZBENA ZADANOST U PRIJEVODIMA OPERNIH LIBRETA

Ako se ukratko zaviri u povijest razvoja operne libretistike nastale usporedo sa samom operom i prožetom vječnom grčevitom borbom za prevlast između riječi i glazbe, postaje jasno da se sva pitanja ogledaju i na problematici prevodilaštva opernih libreta bez obzira na njihovo književno porijeklo, izvorni jezik, pa čak i kvalitetu. Tijekom više od 400 godina svoga razvojnog puta opera je prolazila kroz trnovite i krivudave putove od nebeskih uspona do prizemnih padova i natrag. Ipak, neosporna je činjenica da je opera preživjela sve Scile i Haribde na svojoj dugoj plovidbi i da je upravo kao *nemoguća umjetnička vrsta* – kako ju naziva glasoviti njemački muzikolog Alfred Einstein (1880.–1952.) – u žilavoj i bespoštednoj borbi na život i smrt prebrodila sve poteškoće i danas se nameće svom svojom životnošću i privlačnošću. Opera je najbolja potvrda mitske legende o ptici Feniks, koja se uvijek nanovo rada iz vlastitog pepela.

Iako se prvi pokušaji firentinske Camerate iz kraja 16. stoljeća ne mogu nazvati operom u kasnijem značenju tog pojma, ipak se Ottavija Rinuccinija smatra prvim opernim libretistom u povijesti, koji je Jacoppu Periju dao predložak za pastoralu *Dafne*, te Claudiju Monteverdiju (1567.–1643.), prvom pravom opernom skladatelju, za dvije njegove opere, od kojih je poznatija *Arianna* s jedino sačuvanom tužaljkom. Skokoviti razvoj i širenje opere u 17. i 18. stoljeću nose u sebi dvojnost uspjeha i popularnosti, te krize i totalnoga umjetničkog kraha. Tu dvojnost ponajbolje u sebi personificira najpoznatiji libretist tog vremena Pietro Metastasio (1698.–1782.), koji je i sam glazbeno naobražen pisao znalačka libreta izrazite književne kvalitete, biranog i elegantnog jezika, što se isticao pjevnošću i muzikalnošću naprosto vapeći za uglazbljenjem. Desetke njegovih libreta skladao je velik broj skladatelja. Smatra se da je na njegove predloške napisano preko 1200 opera! Unatoč nesumnjivim vrijednostima takav »tvornički« rad na tekućoj vrpici krio je i negativnosti, koje su se očitovale u shematizaciji, tipizaciji i banalizaciji povijesnih i mitskih tema, koje su sve od reda imale identičnu dramaturšku strukturu. Sama od sebe nameće se aluzija Metastasiojeva prezimena s istoimenim medicinskim izrazom, što prepuštam onkolozima i etimolozima na tumačenje, ali ostaje činjenica da

je Metastasijevo djelovanje stvorilo rak na nedoraslom opernom organizmu. Kao sretna protuteža pojavljuje se pjesnik Raniero de Calzabigi, koji će u zajednici s Christophom Willibaldom Gluckom (1714.–1787.) i njegovom operom *Orfej* stvoriti opernu reformu dalekosežnog značenja temeljenu na ujedinjenju glazbenog i dramskog elementa.

Veliku životnost iz tog vremena iskazuje i duhoviti operni intermezzo *Služavka – gospodarica* (*La serva padrona*) Giovanni Battiste Pergolesija iz 1733. godine, uvclike zahvaljujući odličnom libretu što ga je napisao Gennaro Antonio Federico. Mozartov legendarni protivnik i rival Antonio Salieri među brojnim zaboravljenim djelima napisao je i 1786. u suradnji s libretistom Giambattistom Castijem duhovitu jednočinku *Prvo glazba, zatim riječi* koje naslov dovoljno govori o posebnom pristupu toj vječnoj temi i dilemi, što zaokuplja umjetnike svih vremena. Da to i dokazuje, tvorili su se uzorom poslužili i Clemens Krauss i Richard Strauss, te 1942. godine stvorili operu *Capriccio* na istu temu. Sve prednosti skladateljskog rada s libretistom na istom valu potvrđuju tri najbolje opere na talijanskom jeziku Wolfganga Amadeusa Mozarta: *Figarov pir*, *Don Giovanni* i *Cosi fan tutte*. Libretist Lorenzo da Ponte. Dva najveća talijanska operna skladatelja Giuseppe Verdi i Giacomo Puccini imali su posve različite pristupe u suradnji s libretistima. Verdi nije volio mijenjati svoje libretiste, činio je to samo kad je morao, ali je imao svojih vrlo strogih i određenih zahtjeva, jer je kao izraziti poznavalac scenskih zakonitosti tražio od libretista poštivanje glazbenih zadanosti. Nekoliko imena obilježila su glavninu Verdijeve suradnje s libretistima: Themistocle Solera (*Nabucco*), Francesco Maria Piave (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Simone Boccanegra*, *Moć sudbine*), Salvatore Cammerano (*Luisa Miller*, *Trubadur*); Antonio Somma (*Krabuljni ples*), Antonio Ghislanzoni (*Aida*) i pogotovo Arrigo Boito, koji je svoju skladateljsku karijeru na neki način žrtvovao na oltar operne libretistike, u čemu je prema mnogim ocjenama i sudovima postigao veći uspjeh nego kao operni skladatelj.

Tome u prilog govore libreta za dvije posljednje Verdijeve opere *Otello* i *Falstaff*, te za operu *Gioconda* Amilcare Ponchiellija pod pseudonimom Tobbija Gorrio, kao i za druge skladatelje tog vremena. S druge strane Giacomo Puccini nije bio ni benevolentan, ni komunikativan, a niti je imao volje za bilo kakve kompromise s libretistima. Štoviše, zahvaljujući svom vatrenom i žučljivom temperamentu često je dolazio u nesporazume i otvorene sukobe s njima. Neki od njih stekli su s vremenom i anegdotski karakter. Evo nekoliko primjera: Na predložak Abbe Prevosta pjesnici Marco Praga i Domenico Oliva počeli su raditi libreto za operu *Manon Lescaut*, ali ih je Puccini, nezadovoljan njihovom sporošću i neodlučnošću ubrzo jednostavno otjerao. Posao je završio, na preporuku Giufija Ricordija, Luigi Illica i to je bio početak dugogodišnje Puccinijeve suradnje s tim libretistom u tandemu s Giussepeom Giacocom. Iako je taj tim iznjedrio opere *La boheme*, *Tosca* i *Madame Butterfly*, znači sva djela, koja su nepobitno označila put Puccinijeve svjetske slave, ipak ta suradnja nije bila ni malo idilična. Naime, kad bi zapao u stvaralačku groznicu, Puccinija nije bilo lako slijediti. Često je sa svojom glazbom bio ispred libreta, pa je to kod njega izazivalo salve bijesa, koje su se očitovale u brutalnim postupcima prema Giacosi i Illici. Eklatantan primjer za to je rad na operi *La boheme*. Puccini je doznao da operu istog sadržaja i imena nedaleko od njegove kuće piše i Ruggero Leoncavallo. Takmičeći se s njime i odlučivši završiti svoju operu prije takmaca, Puccini je doslovno radio dan i noć bez hrane i pića uz mnošt-

vo cigareta i kave, pa je to isto tražio i od svojih libretista zaključavši ih u jednu sobu svoje kuće i ne pustivši ih izaći dok ne završe posao. I uz to je neke dijelove teksta u *La boheme* potpisao sam, jer je glazba već davno bila gotova. Drugi veliki operni reformator svih vremena Richard Wagner išao je drugim putovima, posve različitim od talijanskog romantizma i verizma, temeljenim na simfonizaciji opernog orkestra, na beskrajnoj melodiji, sustavu takozvanih provodnih motiva (Leitmotiv) i bezuvjetnom izjednačavanju dramske i glazbene komponente. To je rezultiralo nastankom muzičke drame posebnog tipa pri čemu je Wagner zastupao mišljenje da je za operu najbolje kad se čitava ideja stvori i realizira u osobi jednoga jedinog autora. Nazvao je to Gesamtkunstwerk, tj. cjelovito ili ukupno umjetničko djelo. Živeći nemirnim i nestaloženim privatnim, društvenim i umjetničkim životom, prošavši kroz sve moguće životne situacije i izazove, Wagner je ipak na kraju došao do svog cilja stvorivši u ideji, libretom i glazbom svoje najznačajnije muzičke drame: četiri dijela tetralogije *Prsten Niebelunga*, te opere *Tristan i Izolda* i *Parsifal* podigavši si spomenik za života gradnjom vlastitog opernog kazališta u Bayreuthu za izvođenje isključivo njegovih djela. Svi oni, koji su shvatili, a još više oni, koji su mislili da su shvatili Wagnerove reformske postavke, osjetili su potkraj 19. i u prvim desetljećima 20. stoljeća Wagnerov snažan utjecaj u svom stvaralaštvu. Nije to mimoišlo niti neke hrvatske skladatelje. Ipak, naše je vrijeme iznjedrilo i velik broj više ili manje izvornih opernih stvaralaca poput neoklasicista Sergeja Prokofjeva, dodekafoničara Arnolda Schönberga, italoameričkog neoverista Gian Carla Menottija, engleskog modernista Benjamina Brittena i još mnoge druge. Ponajbolji primjer autorske suradnje u Hrvata je opera *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca s kongenijalnim libretom Milana Begovića u briljantnoj maniri narodnog deseterca, dok se kao zagovornik Gesamtkunstwerka istaknuo Bruno Bjelinski svojim operama *Heraklo*, *Močvara*, *Zvona* i *Orfej 20. stoljeća*.

Sve ovo u glavnim crtama, ali dovoljno, potvrđuje činjenicu da opera živi samo u idealnoj sprezi između teksta i glazbe, bilo da je riječ o Gesamtkunstwerku (Wagner, Menotti), ili o konstruktivnoj umjetničkoj suradnji skladatelja i libretista.

Prevoditelj mora u prvom redu poštovati izvorne jezične karakteristike opernih libreta, pri čemu treba pažnju obratiti na to, da li je libreto izvorna tvorevina, ili je obradba već postojeće književne vrste: romana, novele, drame, te posebno, ako je riječ o poeziji, tj. stihovima. Jezične karakteristike odnose se i na stilske značajke pojedine epohe kao i na arhaičnost ili suvremenost dotičnog teksta.

Kako je svaki živi jezik tijekom 400 godina prolazio, a i danas prolazi kroz mnogobrojne razvojne faze, to se i te kako odražavalo i na opernim libretima, pa se od tih zadanosti mora poći kod svakoga pojedinog jezika jer svaki ima svoje vlastite zakonitosti. Uz ovo je jednako važna jezična i dramaturška logika, koju mora posjedovati svaki iole dobar operni libreto. To podrazumijeva jasnoću radnje, pregledno vođenje pojedinih likova, kao i masovnih scena s uračunatim scenskim nepisanim zakonima. Kad je riječ o operi, odnosno glazbi, svemu navedenom valja pridodati i sljedeće zakonitosti:

1. Glazbeni ritam i metrika. To se ponajprije odnosi na proporcionalnost i simetriju u unutrašnjoj konstrukciji pojedinoga glazbenog ulomka, što se mora apsolutno poklapati s libretom. Osnovna je bit u razlici između dvodjelnosti i trodjelnosti glazbenog ritma, što je u vrijeme najvećeg procvata čiste klasične forme (Mo-

zart) došlo do punog izražaja. Kasnija Wagnerova beskonačna melodija i rušenje klasičnih formalnih obrazaca otvara i nove, slobodnije libretističke zahvate, preko impresionizma i ekspresionizma do novih stilskih stremjenja 20. stoljeća uključujući poliritmiku i asimetričnost glazbene forme i izraza. Uz ritam i metriku usko je vezana i pravilna akcentuacija svake pojedine riječi u duhu jezika na koji se prevodi.

2. **Melodija i fraza.** U cijeloj povijesti razvoja opere, melodija je bila uzrok i povod svakom ratu između skladatelja i pjesnika. Svaki onaj, koji je inzistirao na nedodirljivosti melodije na štetu teksta, radio je izravno i na uništenju opere. To je kulminiralo u baroku, kad se melodiju još i dodatno ukrašavalo svakojakim nemogućim ukrasima, kako bi se pjevači mogli iskazati svojim glasovnim bravurama, ne vodeći računa o dramskoj radnji i tekstu. Stoga i melodija i fraza sa svojim logičnim prekidima zbog uzimanja daha moraju biti oslonjene na tekstovnu podlogu da i na taj način omoguće prevoditeljima da ih što je moguće vjernije prenesu u duh svoga vremena.

3. **Tempo i dinamika.** Dvije veoma važne glazbene zadanosti. Naime, o brzini pjevanja mora ovisiti krajnja jednostavnost teksta, koja omogućuje brzu artikulaciju. Posebno se to primjećuje kod Rossinija, kod kojega su gotovo najefektniji dijelovi opera upravo vratolomno brze pasaže. Pa ako se samo sjetimo Figara i njegovog *A bravo Figaro, bravo bravissimo, fortunatissimo per verita*, što na svaki jezik mora biti adekvatno prevedeno, ili se jednostavno u zadanoj brzini ne može otpjevati. Kad govorimo o tempu, odnosno brzini glazbenog tijeka, valja upozoriti na duljinu i visinu pojedine note, što kod pjevanja ima također svoju važnu zadanost. Na svaku notu ione duljeg trajanja ne može se potpisati ništa drugo osim samoglasnika, ili sloga s dugim naglaskom na samoglasniku. Ista stvar vrijedi i za visinu pjevanog tona, pogotovo ako je riječ o najvišim tonovima za određeni glas. Svaki skladatelj zna da visoki tonovi moraju ležati na otvorenim samoglasnicima *A* ili eventualno *E*, rjeđe *I* i *O*, a nikako na *U*. Libretist, a i prevoditelj, moraju to uvažiti i slijediti. Kad je riječ o dinamici, također nije svejedno da li se pjeva tiho ili glasno, jer je artikulacija u oba slučaja drugačija.

4. **Pitanja recitativa.** Recitativi u baroknoj, renesansnoj i klasičnoj operi služili su kao dramaturška i glazbena spona između pjevnih dijelova, ali im je interpretacija različita od stila do stila, pa i od skladatelja do skladatelja. Uzmimo samo kao primjere Händela, Mozarta i Rossinija. Razlika je prisutna i u tome da li je recitativ secco, samo uz čembalo ili continuo, ili je *accompagnato* uz orkestar. Pisani su metrički zbog toga da stanu u okvir zadanog takta, ali se izvode slobodno u duhu jezika i smisla radnje. Prevoditelj mora po mogućnosti zadržati jezični i glazbeni smisao recitativa izbjegavajući do krajnosti dodavanje nota, sve u cilju potpune izgovorne razgovjetnosti.

5. **Zajedničko pjevanje – duet, tercet, zborske i masovne scene.** Problemi u izvorniku, pa tako i za prevoditelja nastaju kada se u zajedničkom pjevanju pojavljuju dva ili više tekstova, koji se pjevaju u isto vrijeme. Tu treba izdvojiti i jasno podcrtati onaj tekst, koji svojim značenjem odudara od drugih i na taj način sprovodi autorove zamisli. Iz svakog dobrog libreta i iz svake dobre opere, sjetimo se samo Verdijevih ansambl-scena, to proizlazi samo od sebe, pa je i prevoditelju na taj način olakšan posao.

6. Slobodna interpretacija ili licentia poetica. Kad je ona i da li je uopće dozvoljena prevoditeljima? U pravilu nije, ali svako pravilo ima svojih iznimaka, no u ovom slučaju one moraju imati vrlo čvrstu i neoborivu argumentaciju. Izvjesnu slobodu operni prevoditelj smije primijeniti u slučaju stihova, zatim kod specifičnih jezičnih sklopova i konstrukcija karakterističnih za pojedini jezik, zatim kad je riječ o posebnim pojmovima ili igri riječi, koje nije moguće doslovno prevesti na hrvatski jezik. Nijedan prevoditelj ne voli nizanje jednosložnih riječi, duge njemačke riječi sklopljene od nekoliko pojmova, te skupine samoglasnika u talijanskom jeziku, potpisane pod samo jednu notu.

Nakon svega iznesenog zaključak se može usmjeriti u nekoliko pravaca:

Operni prevoditelj mora posjedovati respektabilno glazbeno obrazovanje. Mora ući u bit glazbene cjeline, koju stvaraju libreto i glazba, mora u potpunosti vladati poznavanjem stilskih značajki epohe, u kojima je djelo stvarano, mora ući u sve pore glazbenog izričaja jer jedino tako može primijeniti sve glazbene zadatosti na svoj prijevod i učiniti ga prihvatljivim, i vjernim izvorniku u svakom pogledu ne narušavajući stilsko i umjetničko jedinstvo originala, pogotovo kada je riječ o genijalnim djelima iz bliže ili dalje prošlosti. Prevoditelj mora izvrsno poznavati zakonitosti scene, koje su libretista i skladatelja naveli da stvore djelo onakvo kakvo su stvorili. U slučaju bilo kakvih vlastitih intervencija, kao što su npr. kraćenja ili slično, moraju se upravo scenska rješenja uzeti najozbiljnije u obzir. I na kraju, ali podjednako važno, prevoditelj mora odlično poznavati hrvatski jezik, kojega uza sve poznate jezične karakteristike krasni i izraziti pjevnost i prilagodljivost stranim jezicima. Kad je o operi riječ, to se posebno odnosi na talijanski, kojemu u pjevnosti nema ravnoga na svijetu. Nije čudo da Talijani mnogo stvari u životu rješavaju pjevajući, nije ni čudo da je Italija kolijevka opere. Pa se tako uz poklonstvo Vatikanu ili Svetom Antunu Padovanskom, svaki ljubitelj opere mora barem jednom u životu pokloniti i Milanskoj Scali, Veronskoj Areni ili Caracallinim termama u Rimu. Najbliži talijanskom jeziku po pjevnosti je španjolski, a nama su po slavenskoj liniji bliski i razumljivi ruski i češki. Vrlo je univerzalan u svemu, opće prihvatljiv u svim tijekovima suvremenog života, pa tako i za operne prijevode engleski jezik, a nešto su »tvrđi« njemački i francuski.

Završit ću ovo izlaganje jednom svojom osobnom opservacijom. Smatram da je operno prevodilaštvo i pjevanje opera na hrvatskom jeziku jedan od integralnih i sastavnih dijelova hrvatske glazbene i kazališne kulture, pogotovo ako je riječ o našim nacionalnima kazalištima na čelu s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu. Kad se zna koliko je dugotrajnu borbu hrvatski narod vodio (da li je u današnje vrijeme i definitivno završena ??) za uspostavu svog jezika u svakodnevni život pa i kazališni – pa nedavno smo proslavili obljetnicu Kukuljevićevog govora u Hrvatskom državnom saboru – teško je pomiriti se s djelomičnim izgonom hrvatskog jezika s pozornica naših kazališta kad je riječ o operi. Naime, pod prilično sumnjivom argumentacijom da je riječ o čuvanju izvorne umjetničke vrijednosti pojedinih skladatelja i djela, uobičajilo se u nas pjevati standardne opere na izvornim jezicima bez obzira što su izgovori često neizbrušeni i puni osnovnih grešaka, jer mnogi ne razumiju ono što pjevaju, te bez obzira na loše odjeke prilikom gostovanja u inozemstvu, a pogotovo bez obzira na primjedbe, da se buduća mlada publika na taj način odalečuje od opere i kazališta. Podsjećam, da je tu praksu uveo Herbert von Karajan sredinom stoljeća u Beču i Milanu, pa se to proširilo svijetom sve

do manjih kazališnih kuća, iako je prije toga Wagner u Italiji pjevan na talijanskom, a Verdi i Puccini u Beču, Berlinu ili Münchenu na njemačkom i nikome nije pala kruna s glave. Zašto se po istoj logici u nas ne igra npr. Shakespeare na engleskom, Molière na francuskom ili Čehov na ruskom? Zašto nikome u Njemačkoj ili Austriji nije palo na pamet da našeg *Era* igra na hrvatskom kako bi se sačuvala izvornost Begovićevih deseteraca, nego su ga preveli na njemački i nazvali *Ero Der Schelm* što čak niti u naslovu ne odgovara hrvatskom izvorniku? Duboko i iskreno smatram da ova moja pitanja nemaju samo hipotetski karakter, nego da će se na njih u dogledno vrijeme moći dobiti kompetentni odgovori za opću dobrobit cjelovitog hrvatskoga glumišta, pa tako i opernog, pa makar i trebalo ući u ozbiljne polemike. Tako i tako ova problematika nije tema ovog izvješća niti ovog skupa, ali se usrdno nadam da će se o tome moći porazgovarati uskoro u neko drugo vrijeme na nekom drugom mjestu.

Ujedno mislim da bi se promicanjem hrvatske kulture i u tom segmentu glazbene i kazališne djelatnosti mnogo bolje uklopili u kriterij općih europskih tendencija i integracijskih kretanja našeg i budućeg vremena čemu tako žustro i željno težimo.

ZORA VUKSAN BARLOVIĆ

PRVA HRVATSKA REDATELJICA I GLUMICA U SVOM VREMENU I PROSTORU

Činjenica da povijest režiju poglavito bilježi kao muško djelatno područje, a uzevši u obzir i zatečeno stanje na hrvatskom kazališnom obzoru, pojava relativno malobrojnih, i to tek u novije doba, upornih, dosljednih i uspješnih redateljica, ima, pored vremenskog, napose i kulturno značenje. U tom skromnu nizu nedvojbeno je, da se Zora Vuksan Barlović može smatrati prvom profesionalnom hrvatskom redateljicom na temelju njezina svekolikoga stvaralačkog puta tijekom kojeg je prihvaćala poticaje i domašaje različitih kazališnih i estetičkih smjerova, pokušavši ih prenijeti i usaditi u vlastitu sredinu. Njezin umjetnički portret satkan je i isprepleten od nekoliko prožimajućih stvaralačkih razina i raspodijeljen na više vremenskih odsječaka.

Rođena u Đakovu, 11. veljače 1886., u dobrostojećoj i starosjedilačkoj obitelji Barlović – otac saborski zastupnik – mladost provodi u Zagrebu, pohađa Ženski licej u Gornjem gradu na Katarinskom trgu, a istodobno je upisana u Glazbenu školu Hrvatskoga zemaljskog glazbenog zavoda gdje pohađa Niži tečaj glasovira od 1901. do 1903. U monografiji *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda* Ladislav Šaban¹ utvrđuje da se godine od 1890. do 1920., nazivaju razdobljem Vjekoslava Klaića, povjesničara i sveučilišnog profesora, koji je, preuzevši ravnateljstvo Hrvatskoga zemaljskog glazbenog zavoda, uspio utemeljiti Konzervatorij, proširiti i modernizirati zgradu Zavoda i od Zagreba stvoriti svjetsko glazbeno središte. Premda su jamačno poznate povijesne sastavnice koje plodonosno dovode do kulturnog i umjetničkog prožimanja Hrvatskoga zemaljskog kazališta i Hrvatskoga zemaljskog glazbenog zavoda, nije na odmet naglasiti važnost uspostave i kratkotrajno djelovanje Hrvatske dramske škole (1896.–1898.),² često nazivane Miletićevom glumačkom školom, u čast njezinom utemeljitelju, sadržajnom tvorcu i materijalnom dobrotvoru Stjepanu Miletiću, koji je 1895. izradio Nacrt za opernu i dramsku

¹ Ladislav Šaban: *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*. Zagreb 1982. Str. 247.

² Usp. Ladislav Šaban: *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda i Enciklopedija Hrvatskoga narodnog kazališta*, Zagreb 1969. Str. 300–302 i 351–352. (Autor natuknica: Mirko Perković).

škola, oživotvorivši tako dugogodišnju težnju za glumačkim učilištem, zacrtanu davne 1861. na Hrvatskom saboru. Miletićevo vizionarstvo i Klaićev mar, te obostrana predanost u Zavodu okupljaju istaknute kazališne stručnjake, pridobivaju učcnike, pa i poslije zamiranja škole, što zbog Miletićeva odlaska iz kazališta, što zbog njegova žestokog razlaza s Klaićem,³ ostaju njezini, iako sadržajno suženi, tragovi. U Zavodu u sljedećih godina djeluje glazbeni studio koji temeljito stručno i praktički odgaja nove naraštaje glazbenika i reproduktivaca, a djelomično je okrenut i kazališnoj praksi. Tako Zori Vuksan Barlović glavni predmet – glasovir – predaje Anka Barbot-Krežma,⁴ sestra guslača i skladatelja Franje Krežme, Antun Stöckl⁵ zorno pjevanje, Mara Schneider solo pjevanje, Vilko Novak⁶ teoriju, a Arnošt Grund⁷ glumu, mimiku i pokret. Prve dvije školske godine Glazbene škole Zora Vuksan Barlović upisuje kao vanjska – izvanredna – učcnica, što u razvrstavanju gojenaca Zavoda znači da je ona istodobno i u gornjogradskom Ženskom liceju. Treći razred 1902./1903., pohađa isključivo kao učcnica Glazbene škole, s pojačanim brojem sati i više predmeta, pripremajući se izravno za profesionalnu glazbenu, a, možebitno, i kazališnu, karijeru. Međutim, zbog brojnih neopravdanih izostanaka Zora Vuksan Barlović ne završava ovu godinu i napušta daljnje školovanje u Glazbenoj školi.⁸

³ Usp. Ladislav Šaban: *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, str. 109.

⁴ Anka Barbot-Krežma, pijanistica i glazbeni pedagog (Osijek, 18. studenoga 1859. – Zagreb, 16. lipnja 1916.). Glasovir učila u Osijeku i Glazbenoj Akademiji u Beču, gdje i diplomira. Od 11. godine bila stalna pratiteljica na turnejama svoga brata Franje Krežme u domovini i inozemstvu. Od 1891. do 1894. redovita učiteljica klavira u Hrvatskome glazbenom zavodu. Prva u Hrvatskoj izvela *Klavirski koncert u b-molu* P. I. Čajkovskog. Odgojila niz vrsnih pijanista i pedagoga. Poslije njezine smrti Hrvatski glazbeni zavod osnovao zakladu, u njezin spomen, za siromašne učcnike Glazbene škole.

⁵ Anton Stöckl, dirigent, glazbeni pedagog i skladatelj (Ljubljana, 16. siječnja 1851. – Zagreb, 27. prosinca 1902.). U Zagrebu guslač kazališnog orkestra i nastavnik na Glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Osobito se isticao kao pedagog. Učcnici su mu bili, među inim, Vilko Novak, Blagoje Bersa, Andro Mitrović. Bavio se i skladanjem glasoviračkih i crkvenih djela.

⁶ Vilko Novak, skladatelj (Varaždin, 15. veljače 1865. – Zagreb, 16. svibnja 1918.). Zahvaljujući majci Hrvatici, potpuno se srodio s hrvatskom tradicijom, premda mu je otac, kojeg je rano izgubio, bio Čeh. Školovao se u Osijeku, Varaždinu i Zagrebu, gdje upisuje Pravni fakultet. Na nagovor A. Stöckla posvetio se glazbi i završio Glazbenu školu Hrvatskoga glazbenog zavoda, te 1894. položio ispit za učitelja pjevanja i glazbe. Predavao je na Ženskom liceju i Glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda do 1910. Plodan i raznorodan skladatelj, a na libreto Milana Ogrizovića napisao operu *Proljetna burja*.

⁷ Arnošt Grund, glumac i redatelj (Prag, 31. siječnja 1866. – Zagreb, 2. veljače 1929.). Nastupao je od 1891. na češkim pozornicama, a 1895. ungažiran je u Hrvatskom zemaljskom kazalištu u Zagrebu, gdje već prigodom prvog nastupa kao Vašek u Smetaninoj *Prodanoj nevjesti* osvaja gledatelje, svježom i spontanom komikom. Kao tenor-buffo pjevao je u operetama, spajajući u svojim nastupima glazbenost i vedar humor. Nosilac je operetnog repertoara, klasična mu je uloga tamničara Fröscha u Straussovom *Šišmišu*. Nastupao je u komedijama i lakrdijama, ali i kao komičar i mimičar – Andrija Groznica u Shakespeareovoj drami *Na tri kralja*. Zapamćen je kao Bobčinski u Gogoljevu *Revizoru* i kao Gašpar u Freudenschichovoj *Crnoj kraljici* gdje se komika dodiruje s tragičnošću. Svoje veliko i raznorodno znanje i umjetničke sposobnosti prenosio je na učcnike Glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda od 17. siječnja 1902., kada je preuzeo mjesto učitelja mimike i operno-dramskog prikazanja poslije odlaska Antona Václava. U školskoj godini 1902./1903., Grund je redatelj romantično-komične opere *Marta* F. W. Reisea i F. Flotowa, izvedene kao produkcija Glazbene škole, 28. i 30. siječnja 1903., te 6. veljače 1903. (podatak: *Ljetopis Glazbene škole, 1902./1903.* Pismohrana Hrvatskoga glazbenog zavoda).

⁸ U matičnoj knjizi Glazbene škole Hrvatskoga zemaljskog glazbenog zavoda za 1902./1903. sljedeće je obrazloženje za Zoru Barlović i njezin neuspjeh u toj školskoj godini: *Opazka: Na dopustu od 2. listopada do 16. listopada. Upisana za redovite 17. rujna 1902. Bolesna od 16. listopada do 29. studenoga. Svjedočbe nije donijela niti izpričnice. Mjeseca veljače otišla kući u Đakovo navodno bolesti radi. Dopust*

Slijedećih nekoliko godina odlučne su za njezin profesionalni razvoj i stvaralačke poglede. Na temelju podataka predočenih u *Autobiografiji*⁹ nije ju rana udaja, a ni skoro smrt supruga, kraljevskoga kotarskog predstojnika Vuksana, otrgnula od njezinih težnji umjetnosti. U Osijeku, na nagovor gradskog uglednika i vijećnika Saše Isakovića, tumači za 50-obljetnicu Katoličkoga gospojinskog dobrotvornog društva, u jednočinki Ericha Otta Hartlebena *Zahtjevi morala*, Margitu Reveru 1905. (*Prilog 1*). No ova druga utjecajna u kulturnom i materijalnom smislu ne zadovoljava, niti ispunjava životno obzorje i ufanja Zore Vuksan Barlović.

U Zagrebu pohada privatne satove glume kod Andrije Fijana, priželjkujući angažman u Kraljevskom zemaljskom hrvatskom kazalištu. Krajem sezone 1909./1910. pružena joj je prilika u Shakespeareovoj tragediji *Romeo i Julija*. Premda je kritika isticala suptilnost njezine Julije, napose je Stjepan Parmačević¹⁰ potanko osvijetlio pojedine odsječke njezina donošenja ovog lika u rasponu od naivnog djevojaštva do tragičnosti, željeni cilj nije ostvaren. Predano uporna, a jamačno joj prijateljstvo i povjerenje ali i značenje njezina zagovornika Andrije Fijana nije na odmet, ubrzo dobiva ulogu u Molnàrovu *Đavlu*, 24. studenoga 1910. Srđan Tucić, redatelj Molnàrove komedije, povjerava joj Marišku, dok glavni muški lik tumači Fijan. Kritika je pozorno raščlanila donošenje lika Mariške, podsjetivši na njezinu Juliju koja je svojim dramskim izrazom suprotnog ishodišta. Izvjestitelj »Hrvatskog pokreta« piše da joj Mariška *nije pristajala, ali da je ona svoju zadaću upravo dirljivo na obće zadovoljstvo absolvirala*.¹¹

Ponovno, odbijena u zagrebačkome kazalištu, premda je kao počtnica pokazala barem neke od svojih glumačkih odlika, Zora Vuksan Barlović odlazi u Beč krajem 1910. i ostaje tamo do početka 1911. Zatječe se u Beču kada ovaj grad stvara kulturnu poveznicu s Berlinom i Münchenom u strasnom istraživanju i preispitivanju, modernističkom situiranju na drugačijoj avangardnoj podlozi romantizma, naturalizma i simbolizma, kada kazalište u sebe uvlači tradiciju preoblikovanu u suvremenost od komornih pokušaja do njezina omasovljenja u idječnom i prostornom smislu. Intelektualna i kulturna prožimanja ovoga umjetničkog pa i poviješću povezanog pojasa, pored ostalog, sažeta je u tvrdnji Gustava Mahlera u doba njegove dominacije i oživotvorenja glazbene reforme u bečkom Hoftheatru, da *moderna umjetnost na pozornici zastupa sve umjetnosti*.¹² Pri tom on uzima za primjer Wagnerovu operu *Tristan i Izolda*, 1903., u likovno-kostimografskoj obradi visoko profinjene secesije svoga sumišljenika Alfreda Rollera, Wagnerovu tetralogiju

nije molila. Počela opet dolaziti u školu početkom ožujka 1903. Svoj izostanak u veljači nije opravdala. Radi neurednog polaska pozvana 13. ožujka u pisarnicu na odgovornost. Sestra Mare izjavila toga dana da Zora leži bolesna. Pošto nije učenica zadovoljila propisanim zahtjevom, ne može preći u dalji razred. U Zagrebu, dne. 22. lipnja 1903. Napomena: Zora Barlović se u međuvremenu udala za kraljevskog kotarskog predstojnika Vuksana pa je i to jedan od razloga njezina izostanka s nastave. Glazbenu školu istodobno pohađaju Zora Barlović, njezina sestra Marija i brat Stjepan. (Podaci iz pismohrane Hrvatskoga glazbenog zavoda.)

⁹ Zora Vuksan-Barlovićeva. »Jeka od Osijeka«, god. V. str. 47–48. Osijek, 1923.

¹⁰ Sp. /Stjepan Parmačević: *Debut gđe. Vuksan-Barlović*. »Hrvatski pokret«, Zagreb, 16. lipnja 1910.

¹¹ /an/: Gjava. »Hrvatski pokret«, Zagreb, 26. studenoga 1910.

¹² Norbert Tschulik: *Gustav Mahler*. U knjizi: *Musik in Österreich, ein Kronik in Daten, Dokumenten, Essays. und Bildern*. Wien 1989. Str. 317.

Prsten Nibelunga i Straussovu *Elektru* ostvarenu prema Hugu von Hofmannstahlu. U toj uzavreloj klimi u kojoj se presižu i preklapaju stvaralački svjetovi Arthura Schnitzlera, Huga von Hofmannstahla, esejista i teoritičara Hermanna Bahra, sukobi mišljenja oko Mauricea Maeterlincka i Gustava Klimta, kao i Eleonore Duse, pravci od naturalizma do impresionizma i ekspresionizma, a još uvijek su aktualne drame Henrika Ibsena i ostarjelog Gerharta Hauptmanna, kao i Shakespeare i Sofoklo u silovitom prodoru Maxa Reinhardta, teško je ostati hladnokrvan i postrance. Ponešto od tog zahuktaloga umjetničkog planetarija spominje u svojim pismima kasnijih godina i Zora Vuksan Barlović, a ponešto i u svojim člancima u »Hrvatskom pokretu«¹³ izvještavajući o Ernestu Hartmannu, Elsi Wohlgemuth, Lilli Marberg i Franzu Holbingu, glumcima Burgtheatra, Schnitzlerovim dramama *Mladi Menardo* i *Bijela zemlja*, te pjevačima Lucilli Marcel i Leu Slezaku.

Koliko je boravak u Beču i izravan dodir s europskim kazališnim događanjima presudan za Zoru Vuksan Barlović očituje se iz slijeda događaja u njezinom profesionalnom životu. Ubrzo po povratku u Zagreb ponovno se pokušava zaposliti u kazalištu. Zakratko, dodjeljuju joj ulogu Rautendelein u *Utopljenom zvonu* u režiji Josipa Bacha. Za studijskog boravka u Beču gledala je u Burgtheatru ovu Hauptmannovu dramu, te je svoju cifu donijela s mnogo osjećajnosti i spiritualnosti *s ruba sna i jave, više nego što je to biće od krvi i mesa*, tumači Stjepan Parmačević.¹⁴ Poslije ovog nastupa kritičar »Novosti«¹⁵ zalaže se za njezino primanje u ansambl, ne bi li se tako ispunila praznina nastala odlaskom Kriste Rückove, koja je bila dominantna nositeljica likova mladih junakinja i salonskih koketa. Spomenuto mišljenje tek se donekle poklapa sa snatrenjima Zore Vuksan Barlović, što se tiče repertoarnog izbora, premda njezina sljedeća uloga u feeriji *Krasuljica* Antonije Kassowitz Cvijić ide u prilog kritičaru. Ona je Vila Krasuljica pokazavši i opet različite mogućnosti svoje nadarenosti, poglavito u plesno-glazbenim dijelovima predstave, koje je redateljski istakao Arnošt Grund, njezin profesor u Glazbenoj školi. Iako je okružena sebi sklonim ljudima, Andrijom Fijanom, Josipom Bachom, Arnoštom Grundom, a i kritika ju je prigrllila, konkretni ugovor nudi joj intendant osječkog kazališta Nikola Faller, te ona napušta Zagreb na godinu dana.

Kako su to tek prve sezone osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, utemeljenog 1907., pa se tek učvršćuje repertoar, poslije niza godina utjecajnih i prevladavajućih njemačkih predstava, Zora Vuksan Barlović od jeseni 1911. do proljeća 1912., nastupila je u preko dvadeset drama stječući uza sav nedvojbeno veliki napor, i iskustvo koje ne bi inače ostvarila za tako kratko vrijeme. Premda je, zahvaljujući Fallerovim sklonostima, ali i stjecaju europskih kulturnih okolnosti Osijek jedno od rijetkih onodobnih operetnih središta, on kao intendant uspostavlja ravnotežu između glazbenog i dramskog programa u njihovoj umjetničkoj vrijednosti i zanimljivosti. To su ujedno i sezone kada se sastav ansambla postupno popunjava i ustaljuje, te se poslije prvoga nacionalnog oduševljenja uspostavom drugoga hrvatskoga profesionalnog kazališta, počinje o predstavama suditi kao umjetničkoj cjelini u okvirima njihove kazališne zadanosti. Redatelji dramskih predstava su Mihajlo

¹³ Janj: *Sa Burgtheatra i Hofopere*. »Hrvatski pokret«, Zagreb, 22. veljače 1911.

¹⁴ Sp.: /Stjepan Parmačević/: *Debut gdje. Zore Vuksan-Barlović*. »Hrvatski pokret«, Zagreb, 7. ožujka 1911.

¹⁵ Janj: *Gostovanje gdje. Zore Vuksan-Barlović*. »Novosti«, Zagreb, 8. ožujka 1911.

D. Milovanović i Aleksandar Gavrilović, skloni tzv. scenskoj patetici i realizmu, dok su Vitomir Bogić i Dragutin Vuković, studenti bečkog sveučilišta, poklonici njemačkih kazališnih strujanja. Svoju prvu osječku ulogu, Jelenu Vargili, odigrala je Zora Vuksan Barlović u drami Enrica Annibalea Buttija *Lov za uživanjem*, 30. rujna 1911. u režiji Vitomira Bogića. U dnevniku »Hrvatska obrana« zapisano je da je ona u toj drami ženskog karaktera u početku bila nekako plašljiva, ali ubrzo se ohrabрила i nakon trećeg čina bio je jedan glas da će u dogledno vrijeme stupiti u prve redove naših umjetnica, naravno ako bude imala dosta pobuda, dobrih primjera i pouke.¹⁶ U ovom razdoblju angažmana u osječkom kazalištu prednost Zore Vuksan Barlović je u tome što svakom novom ulogom ulazi u drugačije dramsko razdoblje, mahom suradujući s Bogićem i Dragutinovićem, redateljima koji su nastojali istaći psihologiju i osobnost dramskog lika, ali i njegovu umjetničku svevremenost. Tako joj je povjerena Ofelija u Shakespeareovom *Hamletu*, Julija u *Romeu i Juliji*, zatim u realističko-simboličkoj drami *Stari paviljon* Gustava Wieda tumači Šumarnikoviću, Anica je u Tomićevu *Pastorku*, Luta u Veberovoj *Luti*, Kätchen u Sudermannovoj *Propasti Sodome*. Raspon i bogati spektar uloga, od renesanse do najave simbolizma i ekspresionizma, pridonosi glumačkom i kazališnom sazrijevanju Zore Vuksan Barlović. Koliko su raznolika redateljska estetska usmjerenja, a i samo kulturološko mjesto Osijeka na onodobnom kazališnom zemljovidu tome pridonijeli, razvidno je i iz kritike o jednom od njezinih posljednjih nastupa u ovoj sredini, koju je pisao Dragan Melkus, slikar i karikaturist, znalac umjetnosti pa tako i kazališne, utvrđujući svoje spoznaje tijekom čestih putovanja po Austriji i Njemačkoj. U drami *Nepoštenjaci* Gerolama Rovette, koju režira Mihajlo D. Milovanović, ona je Eliza i prvi put je, drži Melkus, dokazala da vlada potpuno izražajem svog lica, da je u stanju istinski prikazati neizrecivu bol duše, a da ne uzdigne glas, jednostavnom tek primjetnom gestom.¹⁷

Potrebna provjera glumačkog umijeća uslijedila je tijekom gostovanja u Zagrebu, u komediji *Prava ljubav* Roberta Bracca, 15. svibnja 1912., kada su ona, kao i njezin partner, Aleksandar Gavrilović, trebali živahnim i psihološki različito intoniranim duclima u duhu francuske tradicije, ocrtati narav Elene odnosno Uga. Branimir Livadić potanko se pozabavio njihovim kreacijama: *Gđja. Barlović-Vuksan ima neka prtajena svojstva – simpatična pojava, umiljat glas, dosta nježnosti – koju čine da joj se ne ističu suviše mane. A tih ima još dosta. Poglavitito smeta, da gospodja glumi za sebe i publiku, a premalo u savezu sa svojim partnerom, tako da nam nije nikad posve jasan njezin odnošaj prema njemu, a to je ipak glavno. S druge strane prisiljena je onda, da suviše gestikulira i pozira, da uobće izrabljuje više spoljašna sredstva od unutarnjih, psiholoških. Isti kritičar za Gavrilovića drži da je monoton i da mu nedostaje mjera za otmjenost. I zaključuje: Oboje gostiju crpi više iz sebe, nego iz piščeva djela. Više im je stalo do toga da dokažu što umiju i čime njihov talent raspolaze, nego da ustupe rieč komediji i da potraže u njezinu duhu direktive. To su pogriješke mladosti njihova umieća, koje bi trebalo ozbiljno odvrćati od tih stranputica.*¹⁸ Sličnog mišljenja Livadićevu su i ostali kritičari, a najodrešitiji je Branko Gavella¹⁹

¹⁶ a.: *Hrvatsko narodno kazalište*. »Hrvatska obrana«, Osijek, 2. listopada 1911.

¹⁷ D. M-s. /Dragan Melkus/: *Rovetta Nepoštenjaci*. »Narodna obrana«, Osijek, 18. travnja 1912.

¹⁸ Id. /Branimir Livadić/: *Gostovanje gđje. Barlović-Vuksan i g. Aleksandra Gavrilovića*. »Obzor«, Zagreb, 16. svibnja 1912.

¹⁹ II. /Branko Gavella/: *Nacional Theater*. »Agramer Tagblatt«, Zagreb, 17. svibnja 1912.

koji ističe izlišnu pretjeranost Zore Vuksan Barlović, namještenu naivnost i njezino nerazumijevanje društvene teme ove komedije. Za razliku od vodećeg mjesta u osječkoj drami, ovdje je ona ostala u uspomeni kao Fijanova učenica, a kako se već za njegova života, a posebice poslije njegove smrti upravo u vrijeme kada Zora Vuksan Barlović napušta Zagreb, često razglaba o pitanju estetike kazališta i stila glume – visoka patetika nasuprot psihologizacije i realizmu – slijedom situacije i Zora Vuksan Barlović neizravno je uključena u tu polemiku. Istodobno zamjedbe upućene njoj i Gavriloviću očituju probleme osječkog kazališta u koje su se slili brojni stručnjaci od Nikole Andrića, Srđana Tucića, Andre Mitrovića do Nikole Fallera, koji su ondje bili prekratko, i u svojoj različitosti nazora i htijenja, nisu mogli temeljito umjetnički ujednačiti i usmjeriti ovaj ansambl, posebice u dramskoj grani.

Tijekom 1912. Zora Vuksan Barlović ponovno se otisnula u Europu na višegodišnje proučavanje kazališne umjetnosti zahvaljujući potpori Odjela za bogoštovlje i nastavu Kraljevske zemaljske vlade. Kod poznate i utjecajne karakterne bečke glumice Ellen Neustädter-Geyer²⁰ uči govornu tehniku, a kod Hansa Chesaka pjevanje. Potom odlazi u Berlin u Deutsches Theater, koji u to doba vodi Hermann Bahr, prati nastajanje predstave *Kralju Learu*, 15. siječnja 1914., *Romea i Julije*, 28. siječnja 1914., *Kralja Henricha IV*, 11. veljače 1914., odnosno njegovog drugog dijela, 20. veljače 1914. u režiji Maxa Reinhardta. Njegov zamah, u koji je ugrađeno načelo Gordona Craiga o *Umjetnosti kazališta* i Piscatorovi postulati, ali i kralatica Theatra Globe – *Totus mundus agit historiem* – Reinhardta dovode neminovno do Shakespearea i lomljenja okvira nametnutih podjela na pozornicu i gledatelje. U programatskom tekstu iz 1915. *O modernoj glumi i redateljevom radu s glumcima*,²¹ Reinhardt, koji je sklon potankom opisivanju svojih teorijskih domašaja, s poštovanjem ispovijeda svoje spoznaje o udjelu Otta Brahma²² u Deutsches Theatru. On naglašava da je Brahm udomačio Ibsena i Strindberga, a oni su opet svojom psihološkom analizom ljudskih karaktera djelovali na glumačku interpretaciju njemačkih dramatičara Kleista, Hebbela i Hauptmanna. Naglašavajući otvorenost njemačke kulture u tim godinama pred prvi svjetski rat, od francuskih slikara, ruskog baleta, Eleonore Duse, do engleskih pisaca i Georga Bernarda Shawa, u toj internacionalizaciji umjetničke kakofonije Reinhardt uviđa promjene u spoznavanju ka-

²⁰ Ellen Neustädter-Geyer (1881. – Berlin, 12. lipnja 1926.). Karakterna glumica, posebice istaknuta članica Residenztheatra. Supruga ravnatelja Emila Gejera. Život okončala samoubojstvom.

²¹ Max Reinhardt: *Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler (O modernoj glumi i redateljevom radu s glumcem)*. U zborniku tekstova: *Max Reinhardt in Berlin*. Herausgegeben von Knut Boeser und Renata Valková. Edition Hentrich im Verlag Frölich und Kaufmann, Berlin, 1984. Str. 13–18.

²² Max Reinhardt u spomenutom tekstu izrijekom kaže *Mein Vorgänger Otto Brahm hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, Henrik Ibsen dem deutschen Volke nahezubringen, und er hat diese Mission rüchmlich erfüllt. Ich selbst bin in seinen Werken aufgewachen und habe ihm zu Ehren und unter seinem Zeichen die Kammerspiele des Deutschen Theaters errichtet. Ein anderer, skandinavischer Dichter, eine stammverwandte, eine wahrhaft faustische Natur, August Strindberg, der wie von einem bösen Geist durch alle Höhen und Tiefen des Lebens geschleppt wurde, bis zu seiner Erlösung, hat von seinem furchtbaren geistigen Ringen hlabende Dokumente dem deutschen Theater hinterlassen. Die Bühnen Berlins wetteifern heute, seine Werke darzustellen. In diesem nordischen Repertoire ist ein neues Geschlecht von Schauspielern groß geworden. Sie haben sich von allem fremden Einfluß befreit, die das Theater mit seinem Weltreertoire natürlich am längsten konservierten. Sie sind die Ersten, die sich bewußt auf sich und ihre norddeutsche Art gestellt haben, und sie haben damit auch den Darstellungsstil für unsere deutschen Dichter Kleist, Hebbel und besonders für Gerhart Hauptmann begründet. Ibid str. 13.*

zališta u rasponu od cirkuske arene i amfiteatra, dakle njegova omasovljenja i društvene pristupačnosti, do komornosti i intimnosti predstave. I glumac mijenja svoje mjesto, on je središnji predstavjački dio uprizorenja u kojem su intelektualizam i njegova najdublja osjetljivost temelj prihvaćanja dramske podloge teksta.²³ Ovaj preokret ne bi bio moguć bez suvremenih skandinavskih pisaca, koji su navijestili drugačiji senzibilitet u interpretaciji dramskog teksta.

Snaga Reinhardtove misli i prodorna zastupljenost u srednjoeuropskom kazališnom prostoru morala je, barem u fragmentu, ostaviti traga i na Zoru Vuksan Barlović. Ona svoje putovanje po ključnim umjetničkim središtima nastavlja u Parizu. U opsežnom pismu Vladimiru Tresčecu-Branjskom, intendantu zagrebačkog kazališta, upućenom iz Pariza u lipnju 1914.,²⁴ otkriva svoje želje i intimne namjere. Očito je profesionalno povrijeđena jer je kao jedna *debutantica, artiskinja, aspirantica i učenica jednog intendanta* bila odbačena, te je u Beču i Berlinu *skupila nove snage* pozorno proučavajući brojne predstave koje su u njoj probudile *režijske ambicije* premda zna da je *uopće ludo da se žena i želi baviti režijom*. Stoga bi ona bila zadovoljna biti i *prosti vojnik, najzadnji vojnik Tresčecove ere, epohe preporoda naše Thalije*. Zatim ona predlaže Tresčecu svoju glumačku i redateljsku viziju Schillerove *Djevice Orleanske* smatrajući taj tekst visoko dramskim, nadahnut *filozofskim značajem jedne divinske inspiracije*. Neke njezine dramaturško-redateljske natuknice o Schillerovoj drami iskazuju izravan utjecaj Reinhardta u onoj razini njegovih nazora koji podrazumijevaju masovnost i otvorenost prostora izvedbe, ali i estetsko-umjetnički obuhvat kulturno-književne, odnosno dramske teme. Ona to objašnjava ovako: *I kada radi Plain air-ske scene otpada u glavnom clairage-ska strana, kao gotovo i décorska – to bi bilo glavno težište u Textualnoj obradi uz tekstu ovisnu fixsaciju positta. U nekim efektima jednoga Echoa – nekih sitnih zvona ovčjeg dalekog stada – u oprosnoj sceni Jeanne – u nekim melodramskim momentima njezine scene pred krunidbom – jednog Chanson Populair 15 stoljeća – u triumfalnom Mar-*

²³ U tekstu *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt (O kazalištu, kakvo ga zamišljam)* 1901. Reinhardt piše: *Man müßte eigentlich zwei Bühnen nebeneinander haben, eine große für die Klassiker und eine kleinere, intime, für die Kammerkunst der modernen Dichter. Schon damit die Schauspieler in keinem Stil erstarren und sich an beiden Darstellungsarten abwechselnd erproben können. Und weil es in manchen Fällen notwendig sein wird, moderne Dichter wie Klassiker und gewisse klassische Werke mit der ganzen Intimität moderner Seelenkunst zu spielen.*

Und eigentlich müßte man noch drüte Bühne haben, lachen Sie nicht, ich meine es in vollem Ernst, und ich sehe sie schon vor mir, eine ganz große Bühne für eine große Kunst monumentaler Wirkungen, ein Festspielhaus, vom Alltag losgelöst, ein Haus des Lichts und der Weihe, im Geiste der Griechen aber nicht bloß für die griechischen Werke, sondern für die große Kunst aller Zeiten bestimmt, in der Form des Amphitheater, ohne Vorhang, ohne Kulisse, vielleicht sogar ohne Dekorationen, und in der Mitte, ganz auf die reine Wirkung der Persönlichkeit, ganz aufs Wort gestellt, den Schauspieler, mitten im Publikum, und das Publikum selbst, Volk geworden, mit hineingezogen, selbst ein Teil der Handlung, des Stückes. Mir war der Rahmen, der Bühne und Welt trennt, nie etwas Wesentliches, meine Phantasie hat sich seiner Despotie nur ungerne gefügt, ich sehe in ihm nur einen Nothelfer der Illusionshühne, des Guckkastentheaters, aus den spezifischen Bedürfnissen der italienischen Oper hervorgegangen und nicht für alle Zeiten gültig, und alles, was diesen Rahmen sprengt, die Wirkung erweitert und steigert, den Kontakt mit dem Publikum verstärkt, ob nach der intimen oder nach der monumentalen Seite hin, wird mir immer willkommen sein. Wie mir alles willkommen sein wird, was die ungeahnten Möglichkeiten des Theaters zu vermehren geeignet ist. Ibid str. 8.

²⁴ Pismo Zore Vuksan Barlović upućeno Vladimiru Tresčecu Branjskom čuva se u pismohrani Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU među dokumentima Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, br. 5431.

schu – krunidbene povorke – u svim onim vokalnim sitnim nuancama predivnih Schillerovih stihova – sve to čini mi se, su neke iskre razmišljanja i osjećaja. I nadalje želeći se iskušavati u zagrebačkom kazalištu Zora Vuksan Barlović podsjeća Tresčeca na predstave u perivoju Maksimir, na Bachovu režiju Gundulićeve *Dubravke* i Shakespeareov *San ivanjske noći*,²⁵ kojima započinje, u nacionalnim relacijama, dijalog o predstavama na otvorenom, a one puno značenje dobivaju uspostavom i kontinuitetom Dubrovačkih ljetnih igara i Splitskog ljeta. Viziju Schillerove drame Zora Vuksan Barlović voljela bi ostvariti kao *pomoćnica* Ive Raića pl. Lonjskog, *čovjeka tako velike verziranosti i osobita artističkog ukusa*²⁶ istaknutog suradnika, pored ostalog, Maxa Reinhardta u Deutsches Theatru, kojeg su i Fijan i Bach stalno pozivali iz Berlina i Hamburga u Zagreb, neskriveno mu priznajući prve moderne redateljske i glumačke poteze u hrvatskom glumištu. Pariz opija i proširuje obzorje Zore Vuksan Barlović svojim obiljem umjetničkih i kazališnih sadržaja. S prijateljicama slikaricom Zoe i kiparicom Malvinom Borelli²⁷ obilazi izložbe, sluša koncerte i Operu iz Bostona i Moskve, Debussyjeva *Pelléas et Mélisande*, hrvatskog violončelistu Juru Tkalčića,²⁸ prisnog Matoševog prijatelja, a posjećuje i Molièreove večeri upotpunjene pored izlaganja o piscu, i pojedinim isječcima iz komedija *Škola za žene*, *Učene žene*, *Tartuffe*. U Odeonu sluša predavanja L'Université Populaire na kojima sudjeluje, među ostalim, i André Antoine, voditelj Théâtre Libre, u kojem je njegova reforma imala odlučnu važnost u glumi i mizansceni, kao svojevrzni nastavak meiningovaca, a odlikovala se likovnom doslovnosti, stvarnošću i žrtvovanjem tradicionalne estetike u svrhu ponkad i naturalistički zornog prikaza sadržaja. Antoine, tumači Zora Vuksan Barlović, za lik Agnes u Molièreovoj drami *Psyché* predmnijeva ili sasvim mladu, bezazlenu osobu, ili već zrelu, pa i ostarjelu glumicu, koje bi svaka sa svoje životne pozicije, bile oslobođene erotizma, da bi mogle doživjeti unutarnje pročišćenje. Kako Tresčec zahtijeva da na temelju naučenog tijekom studijskog boravka u Europi pokaže svoje znanje i na pozornici, Zora Vuksan Barlović svoj povratak u Zagreb uvjetuje ljet-

²⁵ Ivan Gundulić: *Dubravka*. Red. Josip Bach. Igrano: 17. kolovoza 1913. Ljetna pozornica, perivoj Maksimir. William Shakespeare: *San ivanjske noći*. Red. Josip Bach. Igrano: 24. i 31. kolovoza 1913. Ljetna pozornica, perivoj Maksimir.

²⁶ Navod iz pisma Zore Vuksan Barlović intendantu Vladimiru Tresčecu Branjskom. Vidi fusnotu 24.

²⁷ Zoe Borelli Vranski-Alačević (Zadar, 15. travnja 1888. – Firenza, svibanj 1980.). Prve pouke iz slikanja dobila je od oca Huga Borellija Vranskog i Marije Ettlinger. Pohađala je privatnu školu B. Čikoša Sesije i M. Cl. Crnčića. Nastavlja u Kunstlerschule für Frauen u Beču i na Accademia-i di Belle Art u Rimu. Nakon toga preseljava (1913.) u Pariz. Poslije udaje godinama živi mašom u Italiji. Osim slikarstva bavila se i posebno slikanjem na tekstilu. Sa sestrom Malvinom Borelli-Korolija, putovala je Dalmacijom proučavajući narodne nošnje za Etnografski muzej u Splitu. Samostalno je izlagala na izložbama *Medulića*, *Proljevnog salona*, u Rimu 1991., te na Exposition des artistes Yugoslaves 1919. u Parizu.

²⁸ Juro Tkalčić, violončelist i skladatelj (Zagreb, 13. veljače 1877. – Zagreb, 15. prosinca 1957.). Učenik I. Ortla na Glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu (1886.–1892.) i F. Hellmesbergera na Konzervatoriju u Beču. Orkestralni glazbenik u Berlinu, Aix - les - Bainsu, Münchenu. Bukureštu. Živio i u Parizu. Od 1920. do 1927. profesor na Konzervatoriju HGZ-a u Zagrebu, odnosno na Muzičkoj akademiji (1922.–1923.) gdje je i prvi rektor. Posljednji je put javno nastupio 1952. u Zagrebu. Izraziti virtuoz na violončelu, skladao je brojna djela, među kojima i prvi koncert za violončelo u Hrvatskoj uopće. Poblježe u studiji: Milan Nagy: *Juro Tkalčić (1877–1957), violončelist, skladatelj, pedagog*. »Arti musices«, god. X. br. 1., str. 79–100. Zagreb, 1979.

Stoga ona moli da joj on odobri ulogu Héléne u Molièreovom *Tartuffeu*, Margite Revere u Hartlebenovoj drami *Zahitjevi morala*, ili pak poneku iz repertoara Vere Hrzić. Isto tako ona bi voljela nastupiti u Beissierovoj tročinskoj pantomimi *Pierrot* s Ivom Raićem koji je naslovni lik ostvario kao duboko tragičnu i složenu ličnost.

Tijekom ljeta 1914. Zora Vuksan Barlović²⁹ ponovno se obraća Tresćecu, ali s ponešto drugačijim prijedlogom. Šalje mu svoj nacrt za predmet *Mimika* na zagrebačkoj Glazbenoj školi, usmjeren poduci opernih pjevača. Poneke od osam točaka prijedloga imaju tek kulturološku vrijednost, ali su prvenstveno iskaz njezinih osobnih stavova. Ona naglašava važnost glumačkog izraza i fizičke spremne budućih pjevača, čak ide tako daleko da uvodi i sate *gombanja*, a produbljava bi s gojencima dramske odrednice libreta po metodi Ellen Neustädter-Geyer, redateljâ Neue Wiener Bühne, te Eduarda von Wintersteina i Maxa Reinhardta, kao što bi uključila i pariško kazališno iskustvo i nazore Andréa Antoinéa. Takva uzburkana i prilično preuzetna aktivnost Zore Vuksan Barlović urodila je, u tom trenutku, jedino mogućim rezultatom. Početkom 1915. nastupa u Molnárovoj komediji *Gardista*, kao Glumica, a redatelj je Josip Bach. Premda je Branimir Livadić, kako drži Nikola Batušić, *umjereni komentator naših dramskih zbivanja, liberalan i širok u svojim pogledima, feljtonist i opisivač predstava*,³⁰ ne prečesto, ali ipak kao i u nekim drugim prigodama, znao je biti itekako polemičan i bespogovorán. Već od početka prikaza predstave *Gardista* žestoko se oborio na Zoru Vuksan Barlović, pišući da ono što je ona donijela iz svijeta i nije morala donijeti, ako glumačku slobodu u pristupu ulozu vidi u bespotrebnoj i nelogičnom rušenju Molnárove komedije, dramaturški zasnovane na šali oko mogućeg preljuba i konverzacijskoj šaradi između *Gardista* i Glumice. Za razliku od nje, Vera Hrzić koja nosi lik Glumice, na premijeri nije odmah razotkrila duhovitu poantu dramskog sukoba, te se uspješno poigravala u različitim situacijama, postupno otkrivajući naslućenu istinu. Zora Vuksan Barlović svojom izravnošću srušila je mogućnost koketne tajnovitosti u odnosu na nedokazani preljub i dvojbe svoga partnera, kojeg tumači Ivo Raić, tako da je suvremena salonska komedija dobila neodgovarajući ton građanske tragedije. Na kraju, Livadić potpuno negira kreaciju Zore Vuksan Barlović tvrdnjom da *ona nije naša pozorišna simpatija. Na žalost, to se ne da pravo popraviti. Možda bi je spretan režiser mogao zgodnije upotrijebiti u manjim ulogama, miniaturnim, za velike uloge nedostaje joj snaga, što te uloge čine baš velikim*.³¹ Branko Gavella nije mnogo blaži kada kaže da je to za nju *neprijemljena uloga*,³² dok novinar »Pokreta«³³ naznačava temeljni problem predstave s estetskog stajališta. On je očekivao umjetničko-redateljski prikaz autorova teksta, jer je isteklo razdoblje glumačke ilustrativnosti, patetičnih riječi i gesta Andrije Fijana, Ljerke Šram ili pak Milice Mihičić, kao i hvalevrijednih zasada Ive Raića. Ubrzo je uslijedio novi pokušaj kazališnog situiranja Zore Vuksan Barlović. U Osijeku tumači lik Žene u Tucićevoj *Golgoti*, 25. veljače

²⁹ Pismo Zore Vuksan Barlović upućeno Vladimiru Tresćecu Branjskom pohranjeno je u pismohrani Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU među dokumentima Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, br. 2599.

³⁰ Nikola Batušić: *Branimir Livadić*. U knjizi: *Hrvatska kazališna kritika*. Zagreb 1971. Str. 104.

³¹ Id. /Branimir Livadić: *Gostovanje gdje. Vuksan-Barlović (Molnár Gardista)*. »Obzor«, Zagreb, 19. siječnja 1915.

³² Id. /Branko Gavella: *Nacionaltheater*. »Agrarier Tagblatt«, Zagreb, 19. siječnja 1915.

³³ Id. /an: *Molnár Gardista*. »Hrvatski pokret«, Zagreb, 19. siječnja 1915.

1915., ponovno se vraća Luti u Veberovoj *Luti* i konačno je Margeritte Gautier u Dumasovoj *Dami s kamelijama*. Kritičar »Hrvatske obrane«, Dragan Melkus,³⁴ ponešto uvijeno, upozorava na slične, već prije uočene njezine glumačke propuste i svodi ih na neprimjereno isticanje osobnosti, zanemarivanje partnera na sceni, neprilodnost i namještenost kretnji i modulacije glasa. Melkus to pripisuje njezinoj mladosti i umjetničkoj nezrelosti, ali sudeći prema njezinim negdašnjim uspjesima u Osijeku, ona bi mogla, ubrzo, ipak nositi glavne uloge dramskog, posebno trađičarskog repertoara. Poslije svega Zora Vuksan Barlović još jedanput kuša sreću u Zagrebu u Ogrizovićevoj *Hasanaginici* 9. svibnja 1915. kao robinjica Vlahinja, pri-skrbivši poslije dugog vremena zadovoljavajući ocjenu za svoj stvaralački trud. Tako u prikazu stoji: *U toj maloj ali znatnoj ulozi na početku trećeg čina, izradila je gđa. Barlović svaku namjšanu sitnicu, a sve je zaodjenula nekom rezigniranom sentimentalnošću. Nije prekoračila okvira drame nego se sva kao skupila i uvukla u svoju tugu, a i njoj je dobro došao krasni narodni izgovor. Uobće, je gđa. Barlović pokazala, da se i iz male uloge može studijem postići liep efekat.*³⁵

Putovanja po europskom kazališnom zemljovidu, kasnije usmjerana na relaciju Zagreb–Osijek, u konačnici dobivaju čvrsto određenje. U jesen 1915. Zora Vuksan Barlović postaje članica osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, na čelu kojeg je intendant Leon Dragutinović. Na temelju zavidnog poznavanja kazališne struke, ali i ostvarenja koja su postigli njegovi prethodnici – Nikola Andrić, Nikola Faller, Srdan Tucić, Žarko Savić, Andro Mitrović, da spomenemo tek najzaslužnije, Leon Dragutinović³⁶ vodit će kazalište ne samo kao kulturno-nacionalno žarište, već i kao mjerodavnu profesionalnu instituciju. Ravnatelj Drame je od 1915. do 1917. Joza Ivakić koji se, pored svoga temeljnog posla, posvećuje estetskom ustroju povjerene mu grane, ne bi li tako zasade Tucićeva razdoblja – kada uz pomoć Pecijinih, Vojnovićevih i Tucićevih drama prodire naturalizam i simbolizam – obogatio i oplemenio europskim i hrvatskim stvarateljima koji su označili kraj prošloga i

³⁴ D. M.-s. /Dragan Melkus/: *Posljednje gostovanje Zore Vuksan Barlović*. »Hrvatska obrana«, Osijek, 8. ožujka 1915.

³⁵ A. N.: *Dvadeset i druga repriza Hasanaginice*. »Hrvatska«, Zagreb, 10. svibnja 1915.

³⁶ Leon Dragutinović (Zagreb, 14. kolovoza 1873. – Osijek, 7. ožujka 1917.). Poslije angažmana u Zagrebu osnovao je svoju putujuću trupu s kojom nastupa u Dalmaciji, Bosni i Sloveniji. Utemeljitelj Slovenskog gledališta u Trstu. U osječko Hrvatsko narodno kazalište dolazi 1914. kao intendant. Bavio se i režijom, a nastupao i kao glumac. Dragutinović je bio bliski suradnik i prijatelj književnika Joze Ivakića, koji se u trenutku njegove iznenadne smrti oprašta od njega i kao suradnik i kao ravnatelj osječke Drame: *U kazalištu je teško steći priznanja. Nigdje ne odlučuje moment, časovito raspoloženje kao ovdje, jer tu se živi i radi ubrzanim tempom, sve se žuri, žuri, žuri..., kao da će zakasniti. I on se žurio. Jako se žurio. Bojao se da će zakasniti. I u toj žurbi prerano je i odavde otišao... Otišao je onda, kad se nitko ni nadao nije... Otišao je u času, kad se, pripoznavajući mu zasluge upravničke, što je naše kazalište u ovo teško doba riješio finansijskih kriza – stalo program »puniti kuću« dovođiti u sklad s literarnim i artistskim momentom, – otišao je, kao da se htio ukloniti tihom gestom, ali takvom, koja potresa srce... jer on nije bio bojadžija ni polemičar. On je bio glumac.*

Najmilija mu je i najbolja uloga bila Ljudevit XI. I on je učinio jednu tragičnu gestu, koja je sve zapanjila, i za koju je znao, dobro znao, da će proizvesti potresan dojam. I eno ga leži tamo na odru... On znade, da je zastor pao... I smješka se i njegovo ispačeno žuto lice kao da govori: – Je li, da sam Vas svih iznenadio i potresao do dna duše?!... Je li, da sam ja glumac, teatarski čovjek prvog reda?!... Pljeskajte, gospodo! Ali mi ne možemo da pljeskamo. ruku nam zastuje, a srce se skamenilo... Zamišljamo se u život čovjeka, koji je pomogao vući naša kulturna kola, što vode trnovitom stazom, na kojoj se izrane i okrvave i ruke i noge ... Slava mu!

Joza Ivakić: *Leon Dragutinović*. »Hrvatska obrana«, Osijek, 8. ožujka 1917.

početak 20-tog stoljeća. Učestalije nego prije izvode se Hauptmannove, Ibsenove, Tolstojeve i Čehovljeve drame, ali su na repertoaru i Tucićev *Truli dom*, Pecijina *Šuma*, Vojnovićev *Ekvinocij*. Takav repertoarni smjer određen Ivakićevim osobnim nagnućima proisteklim iz tradicije hrvatskog realizma i moderne, ali i sve utjecajnijeg ekspresionizma, kao uostalom i njegova općeslavenskog opredjeljenja, odgovara i Zori Vuksan Barlović, prema njezina kazališna snatrenja ishode iz drugačije naobrazbe. Gotovo istodobno kada angažira Ivakića, Dragutinović pridobiva i Mirka Polića³⁷ za ravnatelja Opere, koji je vrstan glazbeni znalac, dirigent i skladatelj, te on u sljedećih deset godina (1914.–1924.) Operu izdiže na zavidnu razinu. U toj trojci – Dragutinović, Ivakić i Polić – Zora Vuksan Barlović ima pouzdane učitelje i sugovornike, pa i sumišljenike, tako da se pored glumačkih nastupa, prvi put upušta i u režiju. Njezin povratak na osječku pozornicu ujedno je početak dva desetljeća duge vjernosti ovoj sredini tijekom koje se oblikuje, popunjava i zaokružuje njezin stvaralački portret u različito primjerenim kazališnim i kulturološkim uvjetima. Na početku ona je Jelka u Car Eminovoj drami *Zimsko sunce*, odabranoj kao umjetničko-nacionalni prosvjed protiv političke razdiobe hrvatskih krajeva. Kako je premijerom *Zimskog sunca*, 4. listopada 1915., istodobno otvorena i nova sezona, prije uprizorenja ove drame svirana je himna *Lijepa naša domovino*. U tom svečanom raspoloženju, povišenoj temperaturi umjetničkih i nacionalnih osjećaja, Zora Vuksan Barlović svoju Jelku donosi kao iskrenu Hrvaticu, iako udanu za Talijana, koja je za svoje stavove spremna sve žrtvovati. Ovaj visoko teatralizirani lik proistekao iz realističko-propagandističkih Car Eminovih svjetonazora, tek djelomično može otkriti Zoru Vuksan Barlović u njezinoj umjetničkoj punini.

Usljediła je i njezina prva režija, Feldov komad u tri čina *U službi domovine*, 14. listopada 1915. (*Prilog II*). To je prva hrvatska profesionalna režija koju je potpisala žena, a u umjetničkom portretu Zore Vuksan Barlović ova režija otvara drugačiji umjetnički prostor njezina djelovanja.

Ubrzo poslije režije Feldove drame započinje njezin stvaralački dijalog s nekolicinom dramatičara, koji su nadahnuli, usmjerili i odredili njezinu kazališnu redateljsku viziju. Zora Vuksan Barlović postavlja tako Hauptmannovu dramu *Potonulo zvono*, 11. studenoga 1915. i tumači lik Rautendelein. Prožimajuća suradnja Joze Ivakića i Zore Vuksan Barlović očituje se i u pripremi ali i realizaciji ove predstave. Prije ključnih premijera Joza Ivakić pisao je najavne članke, osvjetljavajući pojedina djela s povijesno-književnog stajališta. Ovom prigodom Hauptmannovo *Potonulo zvono* on spoznaje³⁸ kao simboličko-poetičku dramu s religiozno-divinjskim elementima, koja slavi slobodu čovjeka i njegova zapretna htijenja. Redateljica Zora Vuksan Barlović ne libi se spojiti i ispreplesti različita umjetnička sredstva, od riječi, glazbe i plesa, ne bi li što zornije, a u duhu posebnosti kazališnog izraza, slojeviti i sanjarski svijet Hauptmannove drame osvjetlila i na ponešto radikaln način, posebice za osječke prilike, predočila kao rezultat svog europskog naukovanja. Za razliku od svoje zagrebačke Rautedelein kada se, kao gošća, uklapa u Bachovu režiju, ona sada sama određuje granice svoga glumačkog domašaja. U ko-

³⁷ Usp. Ciril Cvetko: *Dirigent in skladatelj Mirko Polić*. U »Dokumenti slovenskoga gledališkega in filmskega muzeja«, br. 64-65. Ljubljana, 1995.

³⁸ D. M-s. /Dragan Melkus/: *Gerhardt Hauptmann Potonulo zvono*. »Hrvatska obrana«, Osijek, 12. studenoga 1915.

reografiranoj sceni elfina plesa, odjevena je u haljinu od tanke svile, obavijena dugim šalom kao svojevrsnom replikom na Eleonoru Duse, tražeći prigušeno osvjetljenje pozornice na kojoj su glazbenici iza papirnatih kulis, te njihove sjenke tijela i pokreti pri muziciranju, stvaraju iluziju bajkovitog odmaka od stvarnosti. Kamo kazališno stremi Zora Vuksan Barlović zorno iskazuje, moglo bi se reći, njezin svojevrsni kazališni manifest u članku *Savremena kazališna režija*, gdje piše: *Vraćam se k Tebi Ljubavi prva i vrela, Talijo Hrvatska Slavonske zemlje mi svete.*

Što je zadaća savremene režije, ne da se jednom definicijom prikazati, jer je za svaku narodnost nešto drugo značajno, – i ono što je duši narodnoj najbliže, ono treba istaknuti, i prema tome je udešeno i nastojanje moderne pozornice u pogledu teksta, scene, dekoracija, svjetla, glazbe itd. jednom riječi, u cjelokupnoj obradi scenske reprodukcije, te će biti i za našu hrvatsku Taliju najudjednije i najljepše, ako se po mogućnosti upotrebi originalna stilizacija.

I toga radi ne bi nama imala biti težnja – kopirati Reinhardta ili Andrea, a također ne unašati ni stil Burgtheatra ili Comédie Française, ili možda poći putem raznih Lustspieltheatra ili francuskih vaudeville, Bouffe Parisiene, ne tražiti akcenata u muzici Wagnerskih deklamacija, ne tražiti ono što se ponosi dimenzijama Pariškoga Grand Opera, ne učiniti ono, što imaju Francuzi u svojim Operu Comique, ne uzeti ono što je potrebno za talijansku operu, a ni ono, što nose sobom bečke operete, a da i ne napomenem, što je do sada na sceni najbolje: ruski balet (Rimski Korsakov, Borodin i sva nova ruska glazbena škola sa toliko mi milim Stravinskim i komponistama scenografima: Baksterom, Gončarovom, M. Fokina koji je u jezgri svoga znučenja divno stilizovan gest u potenciji duševne emocije, kao izražaj svakog sentimenta. Sve bi to imali samo biti dojmovi pod kojima je niklo nešto naše hrvatsko. Jednom općenitom stilizacijom naših praotaca glumaca – filozofa Schakespearea, Molièrea, valja približiti njihove tipove našoj narodnoj psihi, jer čemu da unosim u Molièru gestove dobe Ljudovita XIV, čemu vlasulje te dobe, čemu značaj francuski, kada danas i u nas ima takvih značajeva takvih ljudi s istim manama i krepostima: čemu da Schakespeareov Julius Caesar mora nositi tuniku i rimski lovor – zar mi i danas nemamo takvih državnika, nemamo li i danas značajeva jednoga Bruta? Zar se tragedija jednoga Hamleta mogla dogoditi baš samo u Danskoj?

Naša obrada Hauptmannova Utopljenoga zvona bit će najsajjnija škola, priprema i u melodramskoj obradi i ponešto u koreografskom pogledu, a što je glavno u stilu jedne priče (kojoj ćemo također dati kolorit naših narodnih priča – jer i mi imamo sve te vile, vukodlake i vodenjake) i za Schakespeareov San ljetne noći, Molièreovu Psyhe a napokon po vanjskim pomagalicima i za našu Dubravku.

Prema tomu nema na sceni ništa da bude dramski, lirski etc. kakva su već imena i stručnjaci i estete još davne dobe dali – već sve ima biti čovječansko.³⁹

Promišljeno oblikujući dramski izbornik na crti modernizma – Hauptmann – i klasike, Joza Ivakić uključuje u krug svoga interesa i Shakespeareova *Macbetha*, kao svojevrsni dramaturg predstave temeljeći je na psihološkom produbljavanju sukoba među likovima, uzdigavši dakle, tematsku razinu na njezinu umjetničku svremenost. U ostvarenju ove tragedije pomaže mu i Zora Vuksan Barlović, ponu-

³⁹ Zora Vuksan-Barlović: *Savremena kazališna režija*. »Hrvatska obrana«, Osijek, 6. listopada 1915.

divši mu preradu Jeana Richina, u kojoj je *Macbetha* gledala u režiji A. M. Carréa u Comédie Française za svoga boravka u Parizu. Ivakić se ipak odlučuje za prijevod Ive Vojnovića jer mu ovaj, kao i redatelju Aleksandru Gavriloviću, pruža prostor za razvijanje sukoba dvaju dramskih junaka proistekao iz suprotnosti njihova podrijetla: Macbeth je Kelt, koji se povlači pred hereditarnom zloćom svoje supruge Saskinje, nemoćan da uspostavi sklad moralnih vrijednosti, pa se iz ta dva ishodišta, sociološkog i etičkog, rađa tragedija. Zora Vuksan Barlović je Lady Macbeth, te u toj ulozi, zahvaljujući temeljito razrađenoj dramaturgiji ova lika, unosi svu snagu svoga temperamenta, ali i hladnoću i proračunatost. Premda nije zaigrala u predstavi koja doslovce redateljski raznosi kazališnu tradiciju kakvu je u Pariz donijela ruska škola i Dančenko, ona je duboko ugazila u prostor vlastitog stvaralačkog preispitivanja i moguće najave izravnog scenskog eksperimenta. Ivakićev odabir Tolstojevce *Moći tmine* donosi joj Anisju, a zatim je Toinette u Molièreovom *Umišljenom bolesniku* i Jele u Vojnovićevom *Ekvinociju*. Svaki od tih likova otvara ali i okružuje svijet za sebe. Jedanput je to profinjeno psihološko titranje na rubu nagonskog i zločinačkog, isprepletено s kršćanskim praštanjem, a drugi put, komediografska višeslojnost tipične ali ne i tipizirane molierovske karikaturnosti. *Ekvinocij*, donekle povezan s Ibsenovim *Sablastima*, kako najavljuje i Vojnović, na kojeg se nadovezuje Branko Hećimović⁴⁰ razvijajući i potkrepljujući ovu tezu u odnosu na njihovu poetičku simboliku pa i sličnost gradnje dramskog zapleta, donosi Zori Vuksan Barlović lik Jele, kao nacionalno autonomni odjek europskog modernizma i hrvatske moderne. Uslijedila je Hauptmannova *Elga* i njezina interpretacija naslovne junakinje u režiji Leona Dragutinovića,⁴¹ koji izrijeком u Ivi Raiću gleda svoj uzor, a uostalom slično i nedvojbeno oduševljeno o Raićevoj zagrebačkoj režiji Sofoklova *Edipa* piše i Joza Ivakić.⁴² Ovi pokrajinski poklonici suvremenoga u hrvatskom glumištu, pri tome se ne smiju zaboraviti ni razmišljanja Zore Vuksan Barlović iznesena u pismu upućenom Tresćecu Branjskom, jezgra su dramskog ansambla koja izravno očituje stvaralačko i estetsko raspoloženje u osječkom kazalištu dvadesetih godina, u želji da se oblikuje i razvije umjetnička prepoznatljivost ove sredine.

U prvim sezonama svoga djelovanja u Osijeku Zora Vuksan Barlović relativno rijetko režira, ali udjel u žanrovski različitim i estetski poticajnim djelima pridonosi njezinom stvaralačkom uzletu i stvaranju sigurnosti, te se ona usmjerava operi ne kao zasebnoj, izdvojenoj izražajnoj vrsti već kao dramski glazbeno zaokruženoj cjelini. Njezina prva operna režija je *Mannon Lescaut* Masseneta, 25. studenoga 1915., libretistički zasnovana na romanu *Mannon Lescaut* Abbé Prévosta. Činjenica da izabire priču o ženi koja i pored svoga rubnoga društvenog statusa posjeduje čistoću duha i samoprijedora, očituje stvaralačko-estetički smjer Zore Vuksan Barlović na povezivanju romantičarske demoničnosti iskazane u sudbini pojedinca i otvorenosti svoga redateljskog pristupa. U središtu zbivanja je dramatičnost i ubrzano lom-

⁴⁰ Branko Hećimović: *Zapisi o dramama Ive Vojnovića*. U knjizi: *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb 1976. Str. 24–25.

⁴¹ Pismo Leona Dragutinovića upućeno Ivi Raiću čuva se u pismohrani Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU u sklopu korespondencije Ive Raića. Popis i obradu korespondencije objavio je Nikola Batušić u časopisu »Kronika« Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, god. VI. br. 14–15–16. Str. 373–390, Zagreb, 1980.

⁴² J. Iv. /Joza Ivakić/: *Kralj Edip*. »Narodne novine«, Zagreb, 24. travnja 1918.

ljenje ionako krhke Manon, koju tumači Elza Anhalt, provjerena operna snaga osječkog kazališta, dok dirigent Mirko Polić s glazbeno-orkestralne strane potkrepljuje zbivanja na sceni. Valja spomenuti da i Julije Benešić u članku *Pismo iz Osijeka*⁴³ podrobno analizirajući Ivakićev *Pouzdaní sastanak*, spominje i *Manon*, istakavši njezinu izvedbenu sugestivnost, blisku europskim kazališnim traženjima. Sljedećih godina, iako rijetko postavljajući opere – E. D'Albert *Mrtve oči*, G. Puccini *La Bohème*, ostvarene 1922. – Zora Vuksan Barlović ipak sudjeluje u glazbenom programu. Ona je tumač lika Javno mnijenje u Offenbachovoj opereti *Orfej u podzemlju*, te Hanica u *Tri djevojčice* Franza Schuberta. Obje predstave režira Dragutin Vuković prenoseći u Osijek zasade Otta Brahma i berlinske Freie Bühne, koja je značila nešto poput Antoineova Théâtre Libre u Parizu, kao pionirsko kazalište za moderne ideje uprizorenja i dramaturgije. Ovaj kulturološki podatak podastrijet je kao svjedočanstvo umjetničkog ozračja u kojem se kreće Zora Vuksan Barlović, ali i kao preduvjet njezinih daljnjih ostvarenja, često prijepornih za osječko kazalište. U težnji da primijeni svoje europske spoznaje ona ostvaruje i svoju jedinu baletnu režiju, koja ujedno označava početak djelovanja ove grane u Hrvatskome narodnom kazalištu. Postavlja *Proletni san* Edvarda Hagerupa Griega, 31. ožujka 1919., nadahnuta Ibsenovim *Peer Gyntom*, a pojavljuje se i kao tumač lika Divljakuše Ružice. Kretanje u jednom određenom, gotovo bi se moglo reći, vremenski-estetskom prostoru, još je očitiije ako se istaknu njezine brojne dramske uloge, među inim Mare Beneša u Vojnovićevoj⁴⁴ *Dubrovačkoj trilogiji*, Elga u Hauptmannovoj *Elgi*, Helene Alving u Ibsenovim *Sablastima*, Elisa u Strindbergovoj *Lomači*. Kako je kazališna sudbina uglavnom određena nepredvidivim okolnostima, krajem dvadesetih, kada je Zora Vuksan Barlović učvrstila svoj najintimniji stvaralački spektar, u osječko kazalište, zakratko stiže Zlata Markovac,⁴⁵ koja je prošla umjetnički

⁴³ Julije Benešić: *Pismo iz Osijeka*. »Narodne novine«, Zagreb, 31. prosinca 1915.

⁴⁴ *Dubrovačka trilogija* izvedena je u čast Ive Vojnovića 1. veljače 1918., a predstavi je nazočan i autor koji je za tu prigodu doputovao u Osijek. Na kolodvoru ga dočekuje barun Ivan Adamović, predsjednik Hrvatskoga kazališnog društva. Zatim u zgradi kazališta predavanje o Vojnoviću drži Dragutin Prohaska, a prigodno govori i osječki mecena Radoslav Bačić te glumac Aleksandar Gavrilović. Proslava se nastavlja u poznatom gradskom hotelu »Rojal« gdje Vojnoviću, uz bogatu trpezu, nazdravlja gradonačelnik Osijeka, dr. Ante Pinterović. Dva dana poslije, 3. veljače 1918., Vojnović u kazalištu čita tekst svoje drame *Imperatrix*. Sljedećeg dana, 4. veljače 1918. igrane su Begovićeve jednočinke *Posljednji ples biskupa Orleanskog*, *Pred ispitom zrelosti* i *Čičuk*, a on je tim povodom doputovao iz Beča. Susret dvaju hrvatskih književnika prije svega ima kulturološko značenje, a na kazališnom planu svjedoči o aktualnosti osječkoga dramskog repertoara.

⁴⁵ Zlata Markovac-Gironetta (Vinkovci, 27. prosinca 1883. – Volosko, 4. studenoga 1961.). Pohađa Glazbenu školu Hrvatskoga glazbenog zavoda, od 1901. do 1903., smjer: solo pjevanje. Prvu javnu produkciju imala je u školskoj godini 1902./1903. nastupivši sa Zajčevom pjesmom *Ruža i Ljubica*. Studirala u Musik Akademie u Beču. Zatim je članica zagrebačkog kazališta od 15. studenoga 1910. do 18. lipnja 1916., a uz kraće prekide, zbog boravka u Beču i Berlinu, nastupa sve do sezone 1920./1921., kada odlazi u Osijek. Istakla se u klasičnom repertoaru (Shakespeare, Gogolj), ali i suvremenom hrvatskom (Vojnović, Ogrizović). U vrijeme studijskog boravka u Berlinu u Lessing Theatreu o njezinoj nadarenosti, glumačkoj kakvoći Vladimiru Tresčecu Branjskomu piše nadređatelj Emil Lessing sljedeće:

Berlin Charlottenburg, 22. 11. 1911.

Sr Hochgeboren Herr Intendant Vladimir pl. Trescec-Branjski. Agram.

Sehr geehrter Herr Intendant, seit einiger Zeit studiert Fräulein Zlata Markowac bei mir einige Rollen, und ich freue mich, Ihnen sagen zu können, dass mich das fraglos starke Talent der jungen Dame ausserordentlich interessirt. Frä. M. macht bei diesem Unterrichts, der ihr allerdings in mancher Hinsicht sehr notwendig ist, die besten Fortschritte. Allerdings würde es sehr von Vorteil sein, wenn Frä. M. ihre Studien

razvoj sličan njezinom. Zlata Markovac, naime, pohađa Glazbenu školu Hrvatskoga glazbenog zavoda, a kao članica zagrebačkog kazališta upisuje Dramsku školu u Lessing Theatru u Berlinu, da bi se najduže zadržala u Beču učeći kod Ellen Neustädter-Geyer. Ona se u malobrojnom dramskom ansamblu natječe sa Zorom Vuksan Barlović za iste uloge i za iste režije. Rezultat njihove suradnje i suparništva je predstava Vojnovičeve *Gospode sa suncokretom*, 26. rujna 1922. Zora Vuksan Barlović je redateljica triptihona, a Zlata Markovac tumači glavni ženski lik, pokazavši, svaka sa svoje strane, koliko su opsežno prožete europskim školovanjem.

Na stabilnost mjesta Zore Vuksan Barlović djeluje i učestalo mijenjanje intendantata od – Andrije Milčinovića, 1921., preko Mihajla Markovića, Mirka Polića, do Pavela Golije, 1924. – koje u doslovnom smislu, ne ometa stalno umjetničko pulsiranje kazališta, premda repertoar gubi svoju razvojnu sustavnost i odslik je više prilika nego stvarnih mogućnosti. Tako Zora Vuksan Barlović nastupa u šarolikom žanrovskom spletu dramskih djela od Molièrea do Nušića, od Lunačekovih *Illiraca* do Tucićevih *Osloboditelja*, od Pecije Petrovića, Kosora, Begovića do Kulundžićeve *Ponoći*, čvrsteći se, na taj način, kao nositeljica realističko-psiholoških pa i impresionističko vizionarskih likova.

Početakom trećeg desetljeća u osječkom Hrvatskome narodnom kazalištu jak je, upravo koncentriran upliv, njemačkih kazališnih strujanja, zahvaljujući stalnoj fluktuaciji umjetničkog osoblja koje je stjecajem okolnosti i svog podrijetla, usmjerenom tom stvaralačkom prostoru. U prvim godištimama »Kazališnog lista« – počeo izlaziti 15. kolovoza 1922., a uređuje ga Tomislav Tanhofer, nezaobilazna ličnost sljedećih godina – središnji prostor zauzimaju članci i prijevodi Gjure Berkeša, također redatelja i glumca, osobe koja pokušava stvoriti svoju kazališnu teoriju na temelju njemačkih izvora. Berkeš polazi od Otta Brahma, koji umnogome duguje Zoli, ali i romantičarskom idealizmu, spoznaji da Goethe i Shakespeare nisu nikakvi klasični ideali već nose dinamiku stalne organske razvojnosti. Brahmov naturalizam i postavka da je glumac bogata osobnost te da svoju spoznaju prirode želi donijeti u njezinoj svekolikosti, neminovno ga dovodi do Gerhardta Hauptmanna. Svojevrsni Brahmov protumišljenik, Hermann Bahr, negira naturalizam zbog njegova samoiscrpljivanja u sadržajnom i estetskom smislu, te se okreće senzibilitetu Arthura Schnitzlera i Huga von Hofmannstahla, odnosno Ernstu Machu, koji za ovu grupaciju progovara o drugačijoj spoznajnoj vizuri uvjetovanoj promatračem,

noch längere Zeit fortsetzen könnte, damit der Unterricht wirklich gute Früchte trägt, nämlich, ihr einen festen Grund zu schaffen, auf dem sie dann selbstständig weiter künstlerisch aufbauen kann. Im Interesse der Dame frage ich daher an, ob dies durch einen längeren Urlaub zu erreichen ist, was jawol auch in Ihrem eignen Interesse begründet liegt, wenn Sie von diesen künstlerischen Früchten ernten wollen! Meine Zeit ist leider sehr beschränkt, sodass ich mich dem Unterricht der Dame immer nur zeitweise widmen kann.

Mit vorzüglichster Hochachtung ergebenst Emil Lessing.

Pismo je pohranjeno među dokumentima Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu u pismohrani Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU br. 19629.

Sljedećih godina Zdenka Markovac zadržava se u Beču gdje marljivo uči kod Ellen Neustädter-Geyer. Na opetovane zahtjeve Vladimira Tresčeca Branjskog da ispuni obveze prema kazalištu radije mu opisuje predstave videne u Neue Wiener Bühne i Volks Bühne, spominjući među inim i hrvatsku glumicu Emu Boić kao Reinhardtovu studenticu. (Podaci iz pisama pohranjenih u Odsjeku za povijest kazališta HAZU, br. 3027 i br. 2373). U Osijeku je ostvarila brojne uloge, a 1922. režirala je dramu *Gospodica Julija* A. Strindberga, *Salome* O. Wildca, *Enoch* A. Tennysona.

ne kao stalnom vrijednošću već promatračevom promjenjivošću. Premda su ove filozofsko-kazališne teorije u vremenskom zakašnjenju u odnosu na godine svoga nastanka, itekako su važne za tijek i situiranje umjetničkog razmišljanja u osječkom dramskom ansamblu. One su svojevrsna poveznica za izravni dodir s Kačavljevovom grupom, službeno zvanom Grupa umjetnika Moskovskoga hudožestvenog teatra, koja prvi put gostuje u Osijeku od 15. do 18. ožujka 1921. izvedeći Čehovljeve drame *Trešnjik* i *Ujak Vanja*, *Potop* H. Bergera i *Jesenje gusle* J. D. Sorgučeva. U autobiografsko-memoarskoj knjizi *O ljudima, o kazalištu i o sebi*, Vadim Šverubović, govori o Osijeku da je to *tipičan provincijski gradić, čist, tih i dosadan*,⁴⁶ a da su gledatelji njihove predstave hladno i nezainteresirano primili. Međutim, kako se ubrzo osječkom dramskom ansamblu priključuje Aleksandr Aleksandrovič Vereščagin, jedan u nizu ruskih emigranata – prva režija mu je Čehov *Soba broj 6*, 24. veljače 1923. – dodiri i utjecaj Stanislavskog bit će važna sastavnica svekolike umjetničke slike ovog kazališta. Različitost razmišljanja pokazala je svoju iznenađujuću novinu i na pozornici već kod Vereščaginove postave Sofoklove *Antigone*, 6. ožujka 1923., kada glavni lik tragedije tumači Zora Vuksan Barlović. Koliko se nazire iz šturih i tek povremenih premijernih prikaza u »Hrvatskom listu«, Vereščaginova *Antigona* uzburkala je duhove oko kazališta i u njemu jer je njegova režija bila prvo radikalno osuvremenjenje klasičnog teksta. Zanemarena je grčka tradicija utoliko što su glumci odjeveni u, istina, svečana odijela, ali u modi dvadesetog stoljeća, dok je kor prepušten interpretaciji tek jedne osobe, koja sjedi u fraku u gledalištu i komentira s tog mjesta događanja na sceni. Teorijski se zalažući za onu vrstu stilizacije koja pomiruje prirodnu objektivnost i subjektivni doživljaj određenog sadržaja s njegovim izvedbenim ritmom, pri tom poštujući vrijeme nastanka djela i odlike njegova žanra, Vereščagin zahtijeva da *glumac potpuno jasno, do krajnjih detalja, predstavlja tip onoga lica koje treba da igra. Redatelj, ima, razumije se, u toj stvari još više posla: on je obavezan da da ne samo ritam svakog lica u pije-si, no treba da nađe i opći tempo tijela, ritam momenta i koordinira ovaj ritam, da bi se dobilo ono što se zove kazališna tehnika štimunga*.⁴⁷

Zora Vuksan Barlović je i Klitemnestra u Hofmannsthalovoj *Elektri*, također u Vereščaginovoj režiji. Tako se u njezinoj glumačkoj putanji slažu i stapaju oni neprijeporni tekstovi, estetski poticaji i efekti kazališne prakse koje je priželjkivala i sama ostvariti. Vraća se ponovno Strindbergu u drami *Lomača*, napisanoj 1907., kada nastaje i *Sublasna sonata*, dakle u njegovom ekspresionističkom razdoblju. I dok je prije u *Lomači* tumačila Elis, sada je Gerda. Produbljavanje Strindbergovih mračnih vizija, vezanih poglavito za negiranje ženstva, nastavlja kao Alice u *Plesu mrtvaca*. U obje ove predstave, prve u režiji Viktora Augusta Becka, a druge Aleksandra Gavrilovića, naglašava suptilnost i tragičnost ženskih likova, njihovu zatvorenost u nametnute norme ponašanja. A zatim slijedi njezina režija *Hedde Gabler*, 3. ožujka 1925., i Ibsenov najzlosretniji lik Hedda. Ona Heddu donosi kao modernu ženu koja živi u sjeti uspavane provincije, izmučena pomišlju na ljepotu koju joj nudi Loevenburg nasuprot prozaičnosti njezina braka. Sudbina riješena

⁴⁶ Vadim Vasiljevič Šverubović: *O ljudima, o kazalištu i o sebi*. Ulomci. (Prevela Vida Flaker). »Novi prolog«, god II (XVIII). br. 3. str. 98. Zagreb, siječanj–veljača 1987.

⁴⁷ Aleksandr Vereščagin: *Ritam u životu i ritam na pozornici. Talija, almanak za godinu 1922*. Osijek 1921. Str. 227.

metkom iz pištolja vrhunac je Heddine drame, ali i jedan od vrhunaca stvaralaštva Zore Vuksan Barlović. Svojim glumačkim domišljajem ostvarila je sintezu vanjske i unutarnje Heddine borbe s psihičkom i fizičkom destruktivnošću, a kao redateljica i scenografkinja, tek minimalnim likovnim sredstvima i osvjetljenjem ističući glumce, usredotočila se na njihova proživljavanja.

Često su joj namijenjene uloge ispaćenih i unaprijed poraženih osoba iz različitih slojeva i vremena, poput Nastasje Filipovne u *Idiotu* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, ali i zrelih žena kao što je Kitty Warren u Shawovom *Zanatu gospođe Warren* u režiji Tomislava Tanhofera s kojim će plodno i dugogodišnje surađivati. Uslužnost, strast i uzvišenost časti koje dovodi do preispitivanja i pročišćenja sudbinskog tereta, ali i religiozne ritualnosti privlači Zoru Vuksan Barlović drami *Večera kralja Baltazara* Calderóna de la Barce. Dodjeljuje sebi lik Misao, filozofsku i etičku izvedenicu piščevog misticizma, a u širem smislu svjevremensku vrijednost i simboličnost, onu kazališnu veličajnost kojoj stalno teži u reinhardtovskom smislu oživljavanja klasičnog.

Krhka zdravlja, kako u *Dnevniku*⁴⁸ zapisuje Tomislav Tanhofer – tom pouzdanom teatrografskom materijalu o osječkom kazalištu od 1921. do 1934. godine – Zora Vuksan Barlović tijekom 1922. i prvih mjeseci 1923. ne nastupa, a možda je to isto jedan od razloga njezinog prelaska u splitsko Narodno pozorište za Dalmaciju 1925. Ono postoji već nekoliko godina, okupljajući redatelje i glumce raznorodnih stvaralačkih usmjerenja. Prigrljena je od samog početka, od uloge grofice Capuletti u Shakespeareovom *Romeu i Juliji*, uz tvrdnju da je njezino donošenje ovog lika pred svega i primjer uzornoga scenskog govora, a podjednako je hvaljena i njezina prva splitska režija suvremene drame *Iskušenje* Charlesa Mércé u kojoj je inzistirala na realističko scenskom profiliranju psihologije pojedinih likova. U splitskom razdoblju Zora Vuksan Barlović tek djelomično otvara nova dramska polja u svom glumačkom i redateljskom opusu, ali i vraćanje i utvrđivanje već poznatog – Ogrizovićeva *Hasanaginica* – pružaju nepomućena zadovoljstva. Na početku karijere ona je Vlahinjska, a sada je Hasanaginica. Za interpretaciju toga uznositog i višeslojnog lika, u rasponu od ljubavničke do majčinske bolnosti i povrijedenosti, zapisano je da je ona *gotova izgrađena tragetkinja, a što se tiče načina izraza i boje glasa, on je za tragičan izraz kao stvoren, mukao i ekspresivan*.⁴⁹ Najuspješnija njezina režija iz ovog razdoblja je komedija Františka Langerá *Deva kroz ušicu igle*, 12. studenoga 1925., građena na osebujnoj sintezi zabavnosti i ozbiljnih problema te njihovim šaljivim i kritičkim srazovima zahvaljujući kojima se iscertavaju različiti karakteri, od prostodušnih do dekadentnih. Poslije uloge Maše u Begovićevom *Čičku*, svom redateljskom portretu pribraja režiju drame *Božji čovjek*, postavljenu u čast dvadesetpete piščeve umjetničke obljetnice. Ruralnost sadržaja drame *Čičak* zamjenjuje sada za svijet pregaranja i preobraćanja iz fizičke, erotske egzaltiranosti u svijet spokojstva duše i sublimirane tragičnosti tog čina. Proces sudjelovanja u prijelomnim čvorištima dramske suvremenosti ostvaruje i ulogom Majke u *Šest lica traže autora* Luigiá Pirandella u režiji Rade Pregarca.⁵⁰ Pregarc je i intelektualni

⁴⁸ Navod iz *Dnevnika* Tomislava Tanhofera. Rukopis se čuva u pismohrani Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku

⁴⁹ Ivo Lahmann: *Novovjčzbana Hasanaginica*. »Novo doba«, Split, 5. prosinca 1925.

⁵⁰ Usp. Mirko Mahnič: *Rade Pregarc v Mariboru (1927–1928)*. »Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja«, god. X. br. 23–24. str. 45–76. Ljubljana, 1974.

voditelj Narodnoga pozorišta za Dalmaciju, ustrajni promicatelj znanja stečnog na studiju u Moskvi (MHAT), što uz pomoć svojih režija, što predavanja, na istina povremenoj, Glumačkoj školi. U Splitu su i Lidija Mansvjetova i Aleksandar Sibirjakov, pa je Zora Vuksan Barlović izravno suočena s prijenosom i primjenom ruskog kazališta i Stanislavskog.

Kratki boravak u Narodnom pozorištu za Dalmaciju, u svemu sezona 1925./1926., svojom estetskom različitosti jamačno je unio novu sigurnost u njezina tadašnja kazališna postignuća jer je prvi puta prihvaćena kao osoba i stvaralac iscertanih i samosvojnih umjetničkih pogleda. Koliko je ovo iskustvo Zora Vuksan Barlović mogla nadograđivati i proširivati vrativši se u Osijek teško je potanje svjedočiti, jer je tamo zatječe ponešto drugačija situacija od negdašnjeg raspoloženja. Kazalištem vlada ozbiljna materijalna oskudica, intendant Radoslav M. Vesnić, poglavito se oslanjajući na nazore Tomislava Tanhofera, koji je nerijetko i ravnatelj Drame, ustrajava na što opsežnijoj zastupljenosti zabavnih komada, pa i problematične umjetničke vrijednosti, ne bi li olakšao sve gore stanje, istodobno izazivajući otpor i u ansamblu i među gledateljima. Kazalište su već prije napustili Gjuro Berkeš i Viktor August Beck – Zora Vuksan Barlović ponovo ga susreće u Splitu – a u prvi plan, osim duboko usidrenog Aleksandra Gavrilovića, izbija Tomislav Tanhofer kao glumac i redatelj. Obojica skloni psihološkom realizmu na sceni, često izabiru Zoru Vuksan Barlović u svoje podjele. Tako ona tumači Helenu Alving u Ibsenovim *Sablastima* u Tanhoferovoj režiji. U oblikovanju ovog lika ona podvlači problem nasljeđivanja roditeljskih grijeha, u njegovoj uzajamnoj i neprekinutoj svezi predšasnog i budućeg naraštaja i njegova utjecaja na one koji ne mogu pobjeći iz zadane situacije. I u svoju Helenu Alving, kao i u nekoliko prigoda prije toga kada je riječ o Ibsenovom naturalizmu romanskoga podrijetla prenešenog u nordijsku varijantu, Zora Vuksan Barlović unijela je intonacijski prigušenu rečenicu i reduciranom kretnjom zatvorila sliku prividne psihičke i fizičke statičnosti, ispod koje ključa vulkan osjećaja i neizbježnog sukoba u borbi za sina. U isprepletenosti kazališnog života, njegovoj promjenjivosti, ali i u želji za okupljanjem sličnomišljenika, u Osijek 1927. pristizu Lidija Mansvjetova i Vasilij Uljanišev, okrenuvši se poglavito ruskoj dramatici, dok Tomislav Tanhofer i Aleksandar Gavrilović režiraju djela iz ostalih europskih literatura, s tim da je sve očitiji prodor hrvatskih suvremenih pisaca. Prorijedenim brojem režija, komedijom – F. Arnold i E. Bach *Vitez Čep* – ili pak prigodaicom *Pepeljuga ili zlatna papuča* K. A. Goernerera – Zora Vuksan Barlović nije uključena u središnji kazališni tijek. Koliko su njezina rješenja ipak sukladna njezinom svekolikom umjetničkom portretu do tog doba, teško je zaključiti na temelju dostupnog povijesno-kazališnog i teatrografskog materijala. Na neko vrijeme presušio je kao izvor i »Hrvatski list«, jer je intendant Vesnić u žustrom prieporu s urednikom ovog dnevnika, te on vrlo rijetko izvještava o predstavama. Stoga se tek može reći da na temelju brojnih uloga u Nušićevim i Pecijinim komedijama, ali i u ostvarenjima francuskih komediografa, Zoru Vuksan Barlović i redateljski zapada takav odsječak repertoara.

Zastupljenost ruske literature, nazočnost negdašnjih pripadnika MHAT-a – Lidiji Mansvjetovoj i Uljaniševu uskoro se priključuje, poslije Splita i Sarajeva, Aleksandr Vereščagin i glumica Aleksandra Leskova – društveno i umjetnički prihvaćeno ponovno gostovanje Kačalovljeve grupe u travnju 1924., te neovisno o tome, nastup u više predstava Olge Knipper-Čehove, pridonose postupnoj izmjeni u

realizaciji predstava, od njemačkih kazališnih teorija ka drugačijem doživljajno i scenski izazovnom razmišljanju, poteklom iz drugačijeg izvorišta zajedničke europske kulturne tradicije. Gotovo istodobno sa sve intenzivnijim prodorom Krimske grupe MHAT-a, koja iz svoga praškog odnosno pariškog kraka, stalnim putovanjima tijekom dvadesetih, stapa ali i djeluje na srednjoeuropsko kazalište, u Osijeku, a na razini onodobne države, stvara se organizacijski umjetna tvorevina pod nazivom Novosadsko-osječko pozorište. Koliko je ustvari taj oblik pokrajinske trupe pomaknuo osječki dramski ansambl iz njegova matičnog sjedišta, toliko je donio i plodne rezultate, djelomično vezane za osobne razloge i životopise, a poglavito za dvadesetljetno nastojanje Hrvatskoga narodnog kazališta na stalnoj dramskoj aktualizaciji njegove produkcije.

Krajem dvadesetih, kada kazalište preuzima Petar Konjović, angažiran je i Josip Kulundžić (1928.) kao dramaturg i ravnatelj Drame. U ovoj sredini Kulundžić je nazočan već od 1922. kada je izvedena njegova groteska *Ponoć* koja je svojim poetičkim svjetonazorom svojevrsno vremensko i estetsko vezište sa simboličkom Wildeovom *Salomom* i socijalno tematski usmjerenom Schönherrerovom *Tragedijom djece*. U takvo ozračje estetske prohodnosti uklapa se i *Vučjak*, 1926., drama *U agoniji*, 1928. i Krležino Osječko predavanje 1927. godine, kao i višemjesečna, opetovana, Gavellina redateljska gostovanja. U toj različitoj ali istodobno razvojnoj kazališno-umjetničkoj isprepletenosti Zora Vuksan Barlović pronalazi svoj stvaralački prostor zavidne zrelosti. Tomislav Tanhofer postavlja *Misteriozno Kamića* koji već Kulundžićevom autorskom polemikom s pirandelizmom i svojom označnicom vrste – dramatizacija novinskog raporta – postavlja pitanje o načinu svoje scenske realizacije. Lik Kamićeve majke, ovisan o odnosu i shvaćanju umnažajućih i povezujućih situacija između Kamića i Brunjca, temeljita je kušnja Zori Vuksan Barlović, prije svega zanimljivija kao izlet u njezinom glumačkom portretu nego kao sam rezultat. Iskustvo skupljano s različitih i često u svojoj isključivosti prožimajućih strana sabiru se, u jednom za Zoru Vuksan Barlović od čvorišnih glumačkih mjesta, u liku Mare Nikšine u *Dubrovačkoj trilogiji*, kada joj ta uloga nije tek vraćanje u otprije poznati dramski svijet, već znači, zahvaljujući Gavelli i njegovom spoznavanju Vojnovićeve dramatičke, ulazak u senzibilno propitivanje relacije literarnog i kazališnog.

Kako Novosadsko-osječko pozorište u vrijeme postavljanja Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*, 18. travnja 1931., boravi u Splitu, kritičar dnevnika »Novo doba«, Silvije Alfirević, premda prvenstveno analizira Gavellinu režiju, govori i o Tomislavu Tanhoferu, Aleksandru Gavriloviću i Zori Vuksan Barlović, stupovima dramskog ansambla tih sezona. On piše: *Umjetnički se izražaj vinuo do savršenstva u go-sparu Orsatu g. Tomislava Tanhofera, u Mari Nikšinoj Zore Vuksan-Barlović, u go-sparu Lukši g. Aleksandra Gavrilovića. Plastičnost njihove umjetnosti zadivila je, jer je gluma bila na visini, kakova se ispolji kod umjetnika svjetskog glasa, velike inteligencije i dubokoga psihološkog shvatanja. I ova su tri naša umjetnika dala obrise karakterata, upravo onakove, kakove je bio zamislio naš konte Ivo. Uzvišeni u padu, u tragici bili su, kao i u viziji prošlosti, u uspomenu. Bili su lijepi, svečani i ganutljivi. Tragične scene, izražene riječima, a u sukobima dizale su do drhtanja duše, tresle su našim osjećajima kao što se valovi tresu na uzburkanom moru, zaglušile su glas zdvojnosti i ulijevale ponos i snagu vjere. Gđa. Vuksan Barlović i g. Tanhofer i g. Gavrilović*

dali su slike kakove se nikad ne brišu iz duše. Stvorili su u Dubrovačkoj trilogiji djelo, koje im služi na čast i ponos, ali ne samo njihovu, nego i naše glumačke umjetnosti.⁵¹

U kojoj mjeri je poetika nekog pisca uklopiva u već razrađeni kazališni sustav svjedoči predstava Begovićeve komedije *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, 25. veljače 1930., u režiji Lidijske Mansvjetove. Mediteransko okruženje i naoko jednostavna psihologija likova, žestoko su se opirali sustavu MHAT-a. Zora Vuksan Barlović u svom tumačenju Kate de Mileci, te gradske gospođe, pokušava je donijeti kao plastičan dramski lik, koji je ipak i pored svoje psihološke posebnosti tipiziran i tipičan, podređen dramskoj temi i žanru kao i Begovićevoj poetici. Nasuprot tome u Vereščaginovoj postavi Sofoklova *Edipa*, 14. travnja 1932., klasična ali i filozofski umnožena tragična situacija, prilagođena pogledima hudožestvenika, ali i općekulturnim zasadama omogućila joj je da svoju Jokastu oblikuje u općepovijesnoj prepoznatljivosti i neprolaznoj veličini majčinske patnje.

U završnici djelovanja Zora Vuksan Barlović, glumački i redateljski vraća se piscima koji su najbliži njezinim umjetničkim sklonostima. Ona je gospođa Peters u drami *Pred zalaskom sunca*, 19. studenoga 1932., u kojoj se suprotstavljaju maštovitost i simbolika, humanistički senzibilitet i poganski pantcizam, eklektički Hofmannsthalov neoromantizam i naturalistički detalji, malograđanska uskogrudnost i intelektualna otvorenost, odnosi problematizirani već u *Potopljenom zvonu*, a razvijani sve do Hauptmannove dramatičarske završnice, drame *Pred zalaskom sunca*, praižvedene iste godine kada je igrana i u Osijeku.⁵² Zora Vuksan Barlović tumači i Assu u *Peer Gyntu*, 12. siječnja 1933. u Gavellinoj režiji. Zahvaljujući stvaralačkoj krepčini i snazi, ali i dostatno širokom interesu intendanta Petra Konjovića, uvažavanju Tomislava Tanhofera, ravnatelja Drame, Gavella ima otvoreni prostor da Ibsenovu dramu urešenu Griegovom glazbom, *inscenira*, kako sam kaže, *kao mješavinu Buch-drame sa umetnutim sitnim dramskim mjestima*⁵³ na tragu svoje zagrebačke ekspresionističke režije Shakespeareaova *Kralja Richarda III.*⁵⁴ U liku Čitača – redatelja (Tomislav Tanhofer) Gavella iznatazi poveznicu za grupna i pojedinačna zbivanja, za faustovski intoniranog i šekspirijanski raspojanog Peer Gynta, ali i za Asse kao lirsku dionicu i svojevršno moralno čistilište, za sve one pobune, unutarne i vanjske istinitosti i snoviđenja njezina sina. Drama *Divlja patka*, 10. studenoga 1934., i njezina Gina Ekland, kazališna je kruna Zore Vuksan Barlović u izučavanju Ibsena i skandinavske književnosti općenito u njemačko-reinhardtovskim kazališnim nazorima i spoznavanju pojma suvremenog. Izvjesni naturalizam ove drame kao i simbolika priče o divljoj patki, sazdanog na mistici norveške predaje, ali i Ibsenove poetike, nuka Tomislava Tanhofera, poslije dugogodišnje suradnje i djeleženja zajedničke redateljske i glumačke sudbine, da portretira pa i sintetizira umjetnost Zore Vuksan Barlović sljedećom tvrdnjom: *Ona je taj teatar obogatila svojom nervozom, senzibilnom ličnošću, izuzetnom i dotad neuobičajenom erudicijom i zanatskim znanjem, visoko odnjegovanim ukusom, tananim osjećajem za najsuptilnije*

⁵¹ Salf. /Slivije Alfirević: *Vojnovićeva Dubrovačka trilogija*. »Novo doba«, Split, 20. travnja 1931.

⁵² Drama Gerharta Hauptmanna *Pred zalazak sunca* praižvedena je u Berlinu 16. veljače 1932. U Zagrebu je igrana 15. studenoga 1932., a u Osijeku četiri dana poslije, 19. studenoga 1932.

⁵³ Branko Gavella: *Pred premijeru Peer Gynta*. – *Pismo publici*. »Kazališni list«, Split, 10. siječnja 1933.

⁵⁴ Usp. Nikola Batušić: *Gavella – književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983.

psihološke nijanse, i smatram je, do danas, našom najvećom kreatorkom Ibsenovih i Strindbergovih žena, a da ne govorim o njezinim režijama, koje su, u ono vrijeme, bile izvanredno studiozne, smjele, inovatorske.⁵⁵

Osobne umjetničke sklonosti navode Zoru Vuksan Barlović da i sama pokuša na potpuno scenski neistraženom polju primijeniti svoje kazališne poglede. Ona režira Marulićevu *Judite*, 16. ožujka 1935. Jamačno želeći u realizaciji ovoga teksta primijeniti Reinhardtove postavke o osuvremenjivanju klasičnih motiva i likova, kao i svoje kazališno iskustvo stečeno u režijama i tumačenju likova u Ibsenovim i Strindbergovim dramama, kojima je u središtu tragična sudbina žene. Ova njezina nakana postaje jasnija ako se uzme u obzir da ona proistječe iz Reinhardtovih postavki o Ibsenu i Strindbergu, utjecaju njemačke suvremene dramatike i osuvremenjivanja klasičnih motiva i likova. Problem otuđenih ljudskih odnosa prikazanih u mitskim razmjerima, tema je i tragedije *Judith* Friedricha Hebbela. Kako u svom djelu Hebbel blistavo okuplja, ali i preinačuje označnice njemačkog romantizma, u tragediji *Judith* preokreće biblijsku priču, stvara od *Judite* monolitski lik koji svojom, prvenstveno duhovnom snagom nadvladava Holoferna, ali ujedno ostaje i žena željna ljubavi. Koliko je u postavi Marulićeve *Judite* na Zoru Vuksan Barlović izravno utjecalo Hebbelovo nasljeđe, a koliko njezina konkretna kazališna situacija može se razmotriti na više estetsko-vremenskih razina. Poticaj njezinom izboru su možebitno i brojne režije ali i uloge u povijesnim dramama – M. Bogović *Matija Gubec*, H. Dragošić *Posljednji Zrinski*, E. Kumičić *Petar Zrinski*. Možda je usto vezana i činjenica da se u vrijeme njezinog angažmana u Narodnom pozorištu za Dalmaciju, u Splitu podiže Meštrovićev spomenik Maruliću, 26. srpnja 1925., u sklopu opsežne proslave tisućite obljetnice hrvatskoga kraljevstva.⁵⁶

U realizaciji Marulićeve *Judite* Zora Vuksan Barlović pojavljuje se u trostrukoj ulozi. Ona je dramaturg, redateljica i tumač glavnog lika. Poklonica i promicateljica određene kazališne poetike i njezine scenske aktualizacije, ona iz izvornika izabire stihove koji se po svom sadržaju i dramatičnosti uklapaju u strukturu grčke tragedije. Dramatizacijom su obuhvaćeni likovi *Judite*, Holofernova vratara Vagava, pojedini stihovi raspodijeljeni su na dva polukora, dok je Maruliću namijenjeno mjesto korifeja. Kako je tekst dramatizacije identičan sadržaju redateljske knjige, jedine dostupne iz kazališna opusa Zore Vuksan Barlović, može se potanko pratiti i njezin zahvat u integralnost Marulićeve *Judite*. Dramatizacija počinje 261

⁵⁵ Tomislav Tanhofer: *Priznanje*. U almanahu: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku, 1907–1957* (Ur. Dubravko Jelčić). Osijek 1957. Str. 175.

⁵⁶ Koliko je Zora Vuksan Barlović upoznata s književnom i kazališnom tradicijom zastupljenosti teme i scenske obrade Juditine sudbine teško je reći. Ipak valja pripomenuti tek neka od djela koja grade vremenski niz u ovoj literarnoj i scenskoj problematici. Juditina sudbina odavno je privlačila različite književnike, pa postoje brojne obrade u stihovima od anonimnog anglosaksonskog epa *Judith* do Marulićeva 1501., epa Hansa Sachsa iz 1551., epa Martina Opitza iz 1635., kao i francuska inačica Guillaumea de Bartasa. Njemačka književnost među inim poznaje različite verzije već na prijelazu sa staro-visokonjemačkog na srednjovisokonjemački do pjesama putujućih pjevača franačkog podrijetla. Zanimljivo je da spomenuti Hans Sachs piše pjesmu *Juditha s Holofernom za opusade grada Betulije* kao i kazališni komad. U dramskom obliku Juditina sudbina zastupljena je u brojnim opusima njemačkih autora, kako upozorava Tonko Maroević u *Dike ter hvaljena*. Logos, Split 1986. O protočnosti *Judite* kao književne i dramske teme na hrvatskom tlu upozorili su u svojim raspravama Mirko Tomasović: *Komedija od Juditi* (u zborniku: *Dani hvarskog kazališta*, Književni krug, Split 1985.), Slobodan P. Novak: *Hrvatski pluskvamperfekt* (Mladost, Zagreb 1991.), Stanislav Marijanović: *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. Stoljeća* (*Dani hvarskog kazališta*. Čakavski sabor Split, 1978.).

NARODNO KAZALIŠTE

Osljeck

NOVOSADSKO-OSJEČKO

Sezona 1934/35

Pretpstava 161

Izvan pretplate 92

U subotu, 16 marta 1935

Početak u 8:30 sati uveče

Proslava 25-godišnjice umjetničkog rada gđe Zore Vuksan-Barlović

Program proslave:

1. Vatroslav Lisinski: „Jugoslavanka“, overtura br. 4 (G mol) komponirano 1848 god. u Pragu. Izvodi osječka Filharmonija pod ravnanjem g. Lava Mirskog.

2.

Judita

Fragmanat eposa po Z. V. B. od Marka Marulića.

Lica:

Judita	Zora Vuksan-Barlović	(Stojan Jovanović)
Marulić	Milivoj Ganza	Ivo Leitner
Vogar	Vasa Veselinović	Milan Miljuš
Chorus I	Amand Alliger	Mario Radovan
	(Slavko Leitner)	

3.

Kohan i Vlasta

Fragmanat eposa po Z. V. B. od dr. Franja Markovića.

Lica:

Kohan	Milivoj Orlović	(Stjepan Dobrić)
Kravoj	Joso Martinčević	Milivoj Ganza
Slavoj	Milorad Adinović	Dragomir Krančević
Vlasta	Zora Vuksan-Barlović	Milan Miljuš
	(Amand Alliger)	Mario Radovan
Chorus I	(Stojan Jovanović)	Toša Stojković
	Ivo Leitner	Vasa Veselinović
	Slavko Leitner	

II.

Pauza

III.

4.

Zahitjevi morala

Aktovka, od E. Hartlebena. — Preveo dr. M. Andrić.

Lica:

Margita Revera	Zora Vuksan-Barlović
Friedrich	Milan Orlović
Berta	Jelka Vujić

U ovoj je aktovci 1903 god. gđa Zora Vuksan-Barlović prvi put nastupila na osječkoj pozornici (hrvatski) kao članica Katoličkog gospodinskog dobrovoljnog društva u Osijeku, prilikom 50-godišnjice.

Cijene mjesta:

Loža; velike 100.—, male 80.—; Corcie: I. i II. red 20.— Din; Parter: I.—III. reda: 15.— Din, IV.—VII. reda: 12.— Din, VIII.—XI. reda: 10.— Din; Balkon: I. i II. red: 15.— Din, III.—VI. reda: 10.— Din; Galerija: I. red: 5.— Din, II. i III. red i postrance: 4.— Din; stajanje na galeriji: 3.— Din; stajanje u dječkom parteru: 3.— Din.

Na ova cijena naplaćuje se, u smislu Finansijskoga Zakona, za svaku ulaznicu po 1.— Din u korist Centralnoga Penzionog Fonda Udruženja glumaca Kraljevina Jugoslavije.

Prodaja ulaznica vrši se na dnevnoj kazališnoj blagajni od 9 do 12 sati prije podne, od 3 do 5 sati poslije podne i jedan sat prije početka pretstave. — Telefon broj 53.

REPERTOAR:

U nedjelju, 17 marta u 3 sata poslije podne „Poljačka krv“, opereta od Oskara Nedbala.

Priredba Hrvatskog pjevačkog i glazbenog društva „Kuhač“

U 8:30 sati uveče „Lumpacijs Vagabundus“, lakrdija s muzikom i pjevanjem. Napisao Nestroy. Popularna večernja predstava. — Cijene mjesta od 3 do 15 dinara.

stihom spjeva,⁵⁷ kada Judita, vrativši se iz pobjedonosnog boja s Holofernom, zahitjeva da joj se otvore gradska vrata Betulije. Poslije kratkog opisa noći provedene u silnikovu taboru, Juditinu dramsku dionicu preuzima prvi dio kora, koji dosljedno izvještava o slavljeničkom raspoloženju puka. I dok je njemu dodijeljeno izvještavanje o realističkim zbivanjima, drugi dio kora tumači volju bogova, odnosno biblijski motiv spjeva. Marulićev lik je sadržajna spona među pojedinim dramskim dionicama. On usmjerava radnju i objašnjava Juditine čine, kao što je i njihov vrednovatelj i zainteresirani književni tvorac. Zahvaljujući dramaturzatorskom postupku Zore Vuksan Barlović novooblikovana cjelina Marulićeve *Judite* pročišćena je od književnih slika koje se ne vežu najintenzivnije za Juditino alegorijsko poslanstvo. Tako Judita izbija u prvi plan, pa hrvatsko kazalište, kao rijetko kada, ima na sceni ženski lik kao nositelja nacionalnih, odnosno veličajno-ritualnih tema, što ujedno iskazuje i razmjere dugogodišnjih poetičkih težnji Zore Vuksan Barlović.

Koliko je Marulićeva *Judita* složeno dramsko tkivo svjedoči činjenica da su se tek rijetki znalci, iz različitih estetskih kutova, i u različitim razdobljima, pozabavili scenskom životnošću spjeva, poput redateljâ, Marka Foteza i Marina Carića, te književnika Tonka Maroevića, težište bacivši također na one dijelove koje je u stihovnom i sadržajnom obliku, iskoristila i Zora Vuksan Barlović.⁵⁸ Marulićeva *Judita* postavljena je u čast dvadeset i pete umjetničke obljetnice Zore Vuksan Barlović, te je prikaz predstave u novini »Hrvatski list« posvećen većma svečanosti nego li samoj izvedbi. Ipak doznaje se da je jezik spjeva glumcima stvarao poteškoće, a ni gledateljima nije bio pristupačan. Ova kulturološka pripomena koja presize okvire samoga uprizorenja *Judite* i zadire u složenu tekstološku i scensku problematiku oživljavanja hrvatske književne riznice, ne umanjuje vrijednost podatka, također iznesenog u spomenutom članku, da je Zora Vuksan Barlović željela da joj Boris Papandopulo⁵⁹ sklada glazbu za ovu prigodu. To samo još jedanput ukazuje, ako se

⁵⁷ Opsežno o dramaturzatorskom zahvatu Zore Vuksan Barlović: Antonija Bogner-Šaban: *Prva kazališna Judita*. U knjizi: *Kazališni Osijek*, Zagreb 1997. Str. 275–286.

Napomena: Pripremajući tekst *Prva kazališna Judita* objavljen u knjizi *Kazališni Osijek*, Zagreb 1997., tek sam djelomično istraživala životopis i stvaralaštvo Zore Vuksan Barlović usredotočivši se na razdoblje kada je ona režirala Marulićevu *Juditu*. Podaci koje sam našla u skici za portret Zore Vuksan Barlović iz pera Tomislava Tanhofera (*Priznanje, Spomen knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907–1957*, Osijek 1957. Str. 157.) bili su dragocjeni putosmjer u pisanju spomenutog teksta *Prva kazališna Judita*. S punim povjerenjem pouzdala sam se u bilješku Zora Vuksan Barlović, autora Šimuna Jurišića u *Hrvatskom biografskom leksikonu*, sv. I, A–Bi, str. 477. Zagreb, 1983., u kojoj su spomenute poglavito njezine uloge ostvarene u Splitu za vrijeme angažmana u sezoni 1925./1926. Dragocjena pomoć pri svemu tome bio mi je i *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Priredio Branko Hećimović Zagreb 1990. Crpeći iz različitih izvora, dokumenata, novinskih i inih tiskovina, različitog teatrografskog materijala i na temelju dostupnih podataka stvarajući zaključke tek ovu studiju smatram zaokruženom cjelinom, pošto je u njoj predočena iscrpna kronologija djelovanja i prosudba umjetničkog stvaralaštva Zore Vuksan Barlović u njegovom svekolikom vremenskom i kazališnom sliježu.

⁵⁸ Scensko krštenje Marulićeva *Judita* doživjela je u Osijeku, 16. ožujka 1935. Marko Fotez prilagodava je svečanom otvorenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, 5. prosinca 1940. Izvodi se zatim i na Splitskom ljetu, 11. kolovoza 1979. u režiji Marina Carića i adaptaciji Tonka Maroevića. Postavljena je i u Kazalištu lutaka u Zadru, 22. travnja 1991., također u režiji Marina Carića i tekstualnoj prilagodbi Tonka Maroevića.

⁵⁹ Boris Papandopulo, skladatelj i dirigent (Honnet na Reini, 25. veljače 1906. – Zagreb, 16. listopada 1961.). U svom plodnom, raznovrsnom i nadasve uspješnom djelovanju nadahnjuje je često pronalazio u djelima hrvatskih književnika, ili pak u značajnim kulturno-nacionalnim sadržajima-kantate

uzmu obzir odlike Papandopulova stvaralaštva ovog razdoblja, kamo stremlje njezina intelektualna zrelost i dosljednost spoznavanja kao i uvid u kazališnu suvremenost.

Mozaični program slavljeničke večeri popunjen je i fragmentom eposa *Kohan i Vlasta* Franje Markovića u režiji Zore Vuksan Barlović, koja tumači i ulogu Vlaste. U zaključnici večeri izvedena je i Hartlebenova aktovka *Zahitjevi morala*. Zora Vuksan Barlović ponovno je Margita Revcra, lik kojim se davne 1905. predstavila osječkim gledateljima.

Teško narušena zdravlja, neposredno poslije slavlja u kazalištu, povlači se iz javnog života i umire 5. svibnja 1935. Tri dana kasnije pokopana je u obiteljskoj grobnici u Đakovu.⁶⁰

Gotovo do kraja odana svome umjetničkom poslanju, nadahnutom europskom kulturom i stvaralačkim suzvučjima, svojim sveukupnim djelovanjem Zora Vuksan Barlović unijela je u osječku sredinu, ne samo određene aktualne poglede na kazalište, već je utemeljeno i zahvaljujući svojem uvjerenju promicala model takve scenske realizacije. Reinhardt i njezin studijski boravak u Njemačkoj i Parizu oblikovali su i odredili njezinu naobrazbu i osobnost, koje je ustrajno i nepokolebljivo kalila u nizu uloga i režija, ostavivši svjedočanstvo o sebi kao umjetnici spremnoj na prihvaćanje svih onih poticaja koji scenski rezultat spoznaju u njezinoj samosvojnosti izraza. Njezina intelektualna zrelost pogleda, produhovljenost osjećaja, ustrajnost i predanost pozivu, često su bili predhodnice onim kazališnim događanjima za koje je još trebalo vremena da budu spoznani prihvaćeni i udomaćeni, pa je i to jamačano jedan od razloga da se tek posljednjih godina, postupno, otkrivaju vrijednosti i kulturološko značenje stvaralaštva Zore Vuksan Barlović, kako u vremenskom slijedu osječkoga kazališta tako i hrvatskoga glumišta. Otvorivši, ali i zakruživši prostor svoga života u umjetnosti, Zora Vuksan Barlović posvjedočila je svoju kazališnu poetiku i kao prva hrvatska profesionalna redateljica i kao glumica, i to u onom vrijednosnom odnosu i poštovanju dostojnoj sastavnici kojom je hrvatsko glumište zastupljeno književno-dramski i scenski-izvedbeno u europskom tijeku.

Slavoslovije, Istarske freske, Libertas kao i oratoriju *Osorski misterij*, kada je crpio iz Marulićeva stvaralaštva i osorsko-hvarskih pučkih pjesama. Premda je ova djela skladao u različitim razdobljima značajno je da su ona ispunjena dramskom dinamikom i glazbenim sadržajem. Upravo u vrijeme kada Zora Vuksan Barlović postavlja *Juditu*, Papandopulo postiže u Beču prve međunarodne uspjehe na temelju ovakvih glazbeno-dramskih ostvarenja. Nakani Zore Vuksan Barlović jamačno se može pridružiti i podatak iz Papandopulove stvaralačke biografije da je skladao i prvu svoju romantičnu operu *Sunčanica* 1935., na libreto Marka Soljačića, prema epizodi Gundulićeva *Osmana*. Opera *Sunčanica* praižvedena je u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu 13. lipnja 1942. u režiji Branka Gavella. Dirigirao je autor, scenograf je bio Vladimir Žedrninski, a koreografi Ana Roje i Oskar Harmoš.

⁶⁰ Istražujući biografiju Zore Vuksan Barlović u Matičnom uredu u Osijeku dobila sam podatak da se ona u neko doba života preudala i nosila prezime Milovanović. U kazališnom svijetu sve do kraja zadržala je pored svoga djevojačkog prezimena i prezime Vuksan. Također treba pripomenuti da je u osječkom kazalištu tijekom dvadesetih, nekoliko sezona bila angažirana i njezina kćerka Nevenka Barlović Vincens, nastupajući u manjim dramskim ulogama.

PRILOG I.

ULOGE ZORE VUKSAN BARLOVIĆ

Katoličko gospojinsko dobrotvorno društvo, Osijek

1905. Margita Revera – E. O. Hartleben: ZAHTJEVI MORALA

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

1910. Svilokosa Mariška – F. Molnár: GJAVO

1911. Rautandelein – G. Hauptmann: UTOPLJENO ZVONO

Vila Krasuljica – A. Kassowitz-Cvijić: KRASULJICA

Julija – W. Shakespeare: ROMEO I JULIJA

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek

1911. Jelena Verligi – E. A. Butti: LOV ZA UŽIVANJEM

Signe – E. Didring: OPASNA IGRA

Aurclie – A. Mars, M. Desvalliers: KAKAV OTAC TAKAV SIN

Gilberte – P. Armonti-Nancey: HIPOLYTOVA LJUBAVNICA

Ofelija – W. Shakespeare: HAMLET

Klarica Frölich – H. Sudermann: PROPAST SODOME

Elena – R. Bracco: SAVRŠENA LJUBAV

Šumarnikovicica – G. Wied: STARI PAVILJON

1912. Simone – J. Lemaître: DJEVIČANSKI BRAK

Julija – W. Shakespeare: ROMEO I JULIJA

Anica – J. E. Tomić: PASTORAK

Collete Touru – R. de Flers, G. A. Caillavet: PAPA

Ginevra – S. Benelli: BEZDUŠNA ŠALA

Jolanta – F. Molnár: ĐAVO

Luta – P. Veber: LUTA

Luce – S. Tucić: AMERIKANKA

Stana – S. Tucić: NIZ STRMINU

Glumica – F. Molnár: GARDISTA

Milka – A. Grund: ALAJ SU NAS NASAMARILI!

Lucija – Breyer-Grohmann: KRALJ ENZIO

Bela – S. Przybyszewski: GOSTI

Elisa – G. Rovetta: NEPOŠTENJACI

Gostovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu

1912. Elena – R. Bracco: PRAVA LJUBAV

1915. Glumica – F. Molnár: GARDISTA
Robinjica Vlahinja – M. Ogrizović: HASANAGINICA

Gostovanja u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku

1915. Žena (Ona) – S. Tucić: GOLGOTA
Luta – P. Veber: LUTA
Margueritte Gautier – A. Dumas, sin: DAMA S KAMELIJAMA

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek

1915. Jeika – V. Car Emin: ZIMSKO SUNCE
Rautendelcin – G. Hauptmann: UTOPLJENO ZVONO
Gusta Požareva – A. Engel, J. Horst: SVIJET BEZ MUŠKARACA
Grazziella – A. Testoni: LJUBIMAC GOSPOĀA
Eliza – G. Rovetta: NEPOŠTENJACI
1916. Anisja – L. N. Tolstoj: MOĆ TMINE
Lady Macbeth – W. Shakespeare: MACBETH
Mary Wilton – E. Eysler: ŽENOŽDER
Toinetta – Molière: UMIŠLJENI BOLESNIK
Jele – I. Vojnović: EKVINOCIJ
Dora Deuz – L. Fulda: PRIJATELJI IZ MLADIH DANA
Elga – G. Hauptmann: ELGA
Stana – J. Kosor: STANA
Lenora – H. Sudermann: ČAST I POŠTENJE
Javno mišljenje – J. Offenbach: ORFEJ U PODZEMLJU
Ginerva – S. Benelli: BEZDUŠNA ŠALA
1917. Renné – H. Bernstein: NAPADAJ
Marija – H. Bahr: KONCERT
Ana – I. Vojnović: DUBROVAČKA TRILOGIJA (ALLONS ENFANTS)
Mare Beneša – I. Vojnović: DUBROVAČKA TRILOGIJA (SUTON)
Mare – I. Vojnović: DUBROVAČKA TRILOGIJA (NA TARACI)
Stana – B. Nušić: SVIJET
1918. Alma della Croce – M. Begović: PRED ISPITOM ZRELOSTI
Maša – M. Begović: ČIČAK
Mara – Petrović Pecija: PLJUSAK
Helena Alving – H. Ibsen: SABLASTI
Keristana – F. Raimund: RASIPNIK
Pavlija – J. Veselinović i D. Brzak: GJIDO
Dana – Petrović Pecija: ŠUMA
Dora – A. Šenoa: ZLATAREVO ZLATO
Helene Heyer – R. Johnson-Young: MUŽ NA LUTRIJI

- Hanica – F. Schubert: TRI DJEVOJČICE
 Agnija – K. Holtei: LOVORIKA I PROSJAČKI ŠTAP
 Zorka – B. Nušić: OBIČAN ČOVJEK
 Sidonija – V. Lunaček: ILIRCI
1919. Rada Stanić – P. Petrović Pecija: MRAK
 Elisa – A. Strindberg: LOMAČA
 Izabella – E. Jurkas: FIORENTINSKA NOĆ
 Medalon – Molière: KAĆIPERKE
 Aurelija – É. Souvestre: TVORNIČAR
 Divljakuša Ružica – E. H. Grieg: PROLJETNI SAN
 Kira Aleksandrovna – V. A. Riškov: ZMIJA DJEVOJKA
 Rajmonda de Monteglaine – A. Dumas: GOSPODIN ALFONZO
 Mara – V. M. Miljković: BUNJEVKA
 Klementina – A. Valabrègue: JEDINSTVEN MUŽ
 Matilda – D. de Girardin-Gay: ŽENINA KRIVICA
 Marija – B. Nušić: POD STAROST
 Kosovka djevojka – I. Vojnović: SMRT MAJKE JUGOVIĆA
 Mary – B. Veiller: U OKVIRU ZAKONA
 Maca – J. Freudenreich: GRANIČARI
 Njuta – L. G. Birinski: MOLOH
1920. Persida – B. Nušić: PROTEKCIJA
 Katja – S. Tucić: OSLOBODITELJI
 Lidija Ivanovna – É. Guiraud: ANA KARENJINA
 Nina – U. Donadini: BEZDAN
 Emilija – W. Shakespeare: OTELO
 Marina – B. Nušić: NARODNI POSLANIK
 Boja – B. Nušić: KNEZ OD SEMBERIJE
 Chaja de Chesenville – M. Dočak: ADRESA
 Mati – E. Brieux: STRADAOCI
1921. Francka – I. Cankar: KRALJ NA BETAJNOVI
 Markiza de Jovigny – G. A. Caillavet, R. de Flers: LJUBAV BOLI
 Nastja – M. Gorki: NA DNU ŽIVOTA
 Izabella – F. Suppé: BOCCACCIO
 Stana – B. Nušić: SVIJET
 Hortense – P. Veber i H. de Gorsse: DERIŠTE
 Pepika – A. Kraigher: ŠKOLJKA
 Hasanaginica – M. Ogrizović: HASANAGINICA
 Izabella – H. Bernstein: KRADLJIVAC
 Kata – B. Stanković: KOŠTANA
1922. Kaja – J. Ivakić: INOČE

- Gospođa Gregory – H. M. Vernon, H. Owen: MR. WU
 Lenka – J. Kulundžić: PONOĆ
1923. Prva dama – Molière: GRAĐANIN PLEMIĆ
 Antigona – Sofoklo: ANTIGONA
 Annie Roberts – J. Galsworthy: BORBA
 Klitemnestra – H. von Hofmannstahl: ELEKTRA
1924. Gerda – A. Strindberg: LOMAČA
 I. Vojnović: LAZAREVO VASKRSENJE
 Kitty Warren – G. B. Shaw: ZANAT GOSPOĐE WARREN
 Frigrika – P. i F. Schönthan: OTMICA SABINJANKI
 Maša – M. Begović: ČIČAK
 Capablanca – A. Cana: VUKODLAK
 Misao – P. Calderón de la Barca: VEČERA KRALJA BALTAZARA
 Jela – J. Kosor: POŽAR STRASTI
 Olga Petrovna – M. P. Arcibašev: BORBA SPOLOVA
 Alice – A. Strindberg: PLES MRTVACA
 Sofija – B. Nušić: OBIČAN ČOVJEK
1925. Nastasja Filipovna – F. M. Dostojevski: IDIOT
 Ranka – P. Petrović Pecija: ČVOR
 Hedda – H. Ibsen: HEDDA GABLER

Narodno pozorište za Dalmaciju, Split

1925. Grofica Capuletti – W. Shakespeare: ROMEO I JULIJA
 Žena – B. Nušić: VELIKA NEDELJA
 Štefanija Bainer – G. Drégely: DOBAR FRAK
 Hasanaginica – M. Ogrizović: HASANAGINICA
1926. Majka – L. Pirandello: ŠEST LICA TRAŽE AUTORA

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek

1926. Helena Alving – H. Ibsen: SABLASTI
 Marča – M. Lengyel: ANTONIJA
 Marta Gregorijanec – A. Šenoa: ZLATAREVO ZLATO
 Delfine – J. Gilbert: NEVINA SUZANA
 Gospođa de Tréviillac – G. A. Caillavet, R. de Flers i É. Rey: LIJEPA PUSTOLOVINA
 Rajka – P. Petrović Pecija: ZEMLJA
1927. Juljasiewiczova – G. Zapolska: MORAL GOSPOĐE DULSKE
 Jelena – M. Begović: MATIJA GUBEC
 Adela – J. Galsworthy: DENTLMENI
 Baka – L. N. Andrejev: ANFISA

1928. Gospođa Viltroi – S. Guitry: ŽAKLINA
1930. Kamićeva majka – J. Kulundžić: MISTERIOZNI KAMIĆ
 Majka Jugović – I. Vojnović: SMRT MAJKE JUGOVIĆA
 Kate de Milesi – M. Begović: AMERIKANSKA JAHTA U SPLITSKOJ
 LUCI
 Gospođa predsjednikovica – A. de Lorde, P. Chainé: NAŠ GOSPODIN
 ŽUPNIK KOD BOGATIH
 Hasanaginica – M. Ogrizović: HASANAGINICA
 Alma – P. Preradović ml.: KOMEDIJA OKO BRAKA
1931. Mara Beneša – I. Vojnović: DUBROVAČKA TRILOGIJA (SUTON)
 Gospođa Tabret – W. S. Maugham: SVETI PLAMEN
 Žena III – W. Hasenclever: BOLJI GOSPODIN
1932. Madame Mina – T. Manojlović: KATINKINI SNOVI
 Jokasta – Sofoklo: EDIP
 Duvna – H. Dragošić: POSLJEDNJI ZRINSKI
 Zorka – D. S. Nikolajević: PREKO MRTVIH
 Gospođa Peters – G. Hauptmann: PRED ZALASKOM SUNCA
1933. Aase – H. Ibsen: PEER GYNT
 Mademoiselle – J. Deval: GOSPOĐICA
 Gospođa Popović – B. Nušić: BEOGRAD NEKAD I SAD
1934. Persa – S. Sremac: POP ĆIRA I POP SPIRA
 Šjora Lukrecija – A. Katunarić: ŠJOR TONETOVA ŽENIDBA
 Gina Ekdal – H. Ibsen: DIVLJA PATKA
 Savka – B. Nušić: OŽALOŠĆENA PORODICA
 Majka Jugovića – I. Vojnović: SMRT MAJKE JUGOVIĆA
1935. Judita – M. Marulić: JUDITA
 Vlasta – F. Marković: KOHAN I VLASTA
 Margita Revra – O. E. Hartleben: ZAHTJEVI MORALA

PRILOG II.

REŽIJE ZORE VUKSAN BARLOVIĆ

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek

1915. L. Feid: U SLUŽBI DOMOVINE,
 G. Hauptmann: UTOPLJENO ZVONO
 J. Massenet: MANON
1916. G. A. de Caillavet, R. de Flers i É. Rey: LIJEPA PUSTOLOVINA

- K. A. Goerner: SNJEŠKA I SEDAM PATULJUKA
 1919. E. H. Grieg: PROLJETNI SAN
 1922. B. Nušić: NAŠA DECA
 S. Ćorović: ON
 B. Buchbinder: ON I NJEGOVA SESTRA
 S. Guitry: ZAUZEĆE TVRĐAVE
 G. Puccini: LA BOHÈME
 I. Vojnović: GOSPOĐA SA SUNCOKRETOM
 J. Massenet : MANON
 1923. W. Shakespeare: MLETAČKI TRGOVAC
 A. Bisson i A. Mars: DUPLA PUNICA
 1924. P. Calderón de la Barca: VEČERA KRALJA BALTAZARA
 O. Schwarz i C. Mathern: PRVAK U BOKSANJU
 M. Begović: SVADBENI LET
 1925. D. Niccodemi: SCAMPOLO
 H. Ibsen: HEDDA GABLER
 L. Verneuil: BRAČNI UGOVOR

Narodno pozorište za Dalmaciju, Split

1925. C. Méré: ISKUŠENJE
 F. Langer: DEVA KROZ IGLENE UŠI
 B. Nušić: DANAK U KRVI
 S. Guitry: ZAUZEĆE TVRĐAVE
 J. Veselinović i D. Brzak: GJIDO
 1926. B. Nušić: KNEZ IVO OD SEMBERIJE
 S. Ćorović: ZULUMČAR
 M. Begović: BOŽJI ČOVJEK

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek

1926. B. Buchbinder: ON I NJEGOVA SESTRA
 F. Arnold i E. Bach: VITEZ ČEP
 S. Lopez: RUŽNI FERANTE
 1927. K. A. Goerner: PEPELJUGA ILI ZLATNA PAPUČA
 1928. I. Okrugić Sremac: ŠOKICA
 1930. E. Wallace: ČAROBNIJAK
 V. Velmar Janković: BEZ LJUBAVI
 1931. E. Burke: ONO ŠTO SE ZOVE LJUBAV
 M. Pagnol: MARIJE
 B. Lovrić: GRIJEŠNICA
 1933. A. Gavrišević: MILJENKO I DOBRILA

- N. Coward: INTIMNOSTI
B. Conners: ROKSI
A. Bibesco: KOJA JE BILA?
1934. O. Schwarz i C. Mathern: PRVAK U BOKSU
E. Kumičić: PETAR ZRINSKI
H. Ibsen: DIVLJA PATKA
I. Vojnović: SMRT MAJKE JUGOVIĆA
M. Pagnol: MARIJE
1935. M. Marulić: JUDITA
F. Marković: KOHAN I VLASTA
O. E. Hartleben: ZAKONI MORALA

Branko Hećimović

NEOBJAVLJENA ŠOLJANOVA ANTOLOGIJA 100 SVJETSKIH DRAMA

Ako je jednom davno Marin Držić mogao u *Prologu* svojeg *Skupa* priznati, da je njegova komedija sva *ukradena iz nekoga libra starijeg neg je starost*, – iz *Plauta*, kojeg djeci *na skuli legaju*, zašto ne bi danas i jedan već pristari hrvatski teatrolog mogao pokrasti samog sebe i prepisati dio svojeg vlastitog teksta od jučer, kojeg je, doduše, pisao u posve druge svrhe, ali koji mu se čini najprikladniji i kao uvod za ovaj o Antunu Šoljanu, pogotovo kad se pribojava da pod pritiskom uspomena i sjećanja na dugogodišnje poznanstvo sa Šoljanom, ne zastrani i ne otplovi u priče kakve nudi i sama tema.

Šoljanu su desetljećima pridjevali, a i danas mu još pridjevaju, brojne i raznovrsne kvalifikative, te je nazivan jednim od rodonačelnika hrvatskoga književnog modernizma i legitimnim prethodnikom nacionalne postmoderne, korifejem i glasnogovornikom svoje književne generacije, krugovašem i začetnikom hrvatske proze u trapericama, intelektualističkim piscem i junakom vlastite literature, nepotkupljivim novatarom, kritičarskim arbitrom i moralnim književničkim autoritetom, nacionalistom i kozmopolitom, disidentom i agentom CIA-e, te graditeljem svijesti o slobodi. Njegov pak književni opus sve se češće ističe u posljednjim godinama kao jedan od najznačajnijih u hrvatskoj književnosti u drugoj polovini 20. stoljeća, a on sam kao jedan od najsvestranijih hrvatskih pisaca u tom vremenu, ako ne već i najsvestraniji.

Šoljanov aktivitet i vitalizam kao pisca, prevoditelja, antologičara i urednika književnih časopisa, te sadržajna i izražajna recentnost i kvalitetna razina njegovih djela, kojima je uspostavljao mostove između povijesnih epoha hrvatske književnosti i njene suvremenosti, te između hrvatske i svjetske književnosti, kao i širina i mnogovrsnost njihove recepcije, a i njegov osobni ugled kao časnog i neovisnog književnika i intelektualca, učiniše ga jednim od stožernih osobnosti hrvatske kulture u rasponu od početka šezdesetih do početka devedesetih godina, koje neki književni kritičari i povjesničari osvježujući periodizaciju hrvatske književnosti nazivaju Šoljanovim dobom. Kad se zna da se pojedina doba u povijesti nacionalne književnosti nazi-

vaju Šeninim, Matoševim ili Krležinim, onda ne treba dodatno objašnjavati kakav status i značenje ima Šoljan u suvremenoj hrvatskoj književnosti.

Ako se u suglasju s ovim ukradenim dijelom teksta ustanovi, da se svega dvije godine nakon Šoljanove smrti pojavio reprezentivni jednoknjižni izbor iz njegova opusa *Molitva na šetalištu* u redakciji Hrvoja Pejakovića, a da je ove 1998. godine neumorni Branimir Donat u dvostrukoj funkciji, u funkciji priređivača i nakladnika, objavio opsežni zbornik *Književna kritika o Antunu Šoljanu*, koji ima antologijske pretenzije ali nažalost ne i neophodnu bibliografsku aparaturu, te da je zatim Šoljan dostojno uvršten u srednjoškolsku literaturu i da su pokrenuti i da se redovito održavaju Šoljanovi dani u Rovinju, moglo bi se zaključiti i da je odnos prema Šoljanu i njegovu djelu na razini statusa i značenja kakvog on ima ili bi morao imati u suvremenoj hrvatskoj književnosti, a i u kulturi. No je li doista tako?

Ne govore li možda drugačije neka prisjećanja i neki poznati ili čak nepoznati podaci koji se ipak ne bi trebali, a niti smjeli olako zanemarivati. Danas, doduše, više nema mnogo smisla raspravljati o Šoljanovim *Izabranim djelima*, koja su poslije četiri tiskane knjige otputovale zajedno s Grafičkim zavodom Hrvatske u zaborav, a možda niti o knjizi eseja o stranim piscima, koju su nakon više godina uzaludnog čekanja na objavljivanje, nasljednici povukli iz staro-novog Libera, ali je još uvijek itekako aktualna sudbina dviju Šoljanovih neobjelodanih antologija. To su antologije *100 djela svjetske književnosti za djecu* i *100 svjetskih drama*. Potonja je i izravni poticaj da se o Šoljanu raspređa u sklopu teme *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*.

Poznato je, naravno, ali nije na odmet podsjetiti, da je Šoljan prije spomenutih dvaju izbora iz svjetske književnosti determiniranih brojem sto, a pripremanih inače početkom osamdesetih, priredio pod istom takvom determinacijom i *100 najvećih djela iz svjetske književnosti*, koja su doživjela čak jedanaest izdanja, od kojih je posljednje i popravljeno, te zatim, zajedno s Nadom Šoljan, *100 najljepših bajki*, pa, ponovno kao jedini sastavljač, *100 najvećih romana svjetske književnosti* i *100 pjesnika svijeta*.

Zanimljivo je uzgred spomenuti, da je već 14. lipnja 1973. uputio Izdavačkom poduzeću Naprijed prijedlog za autorsko djelo *Knjige koje su mijenjale svijet* parafrazirajući očito popularni naslov Johna Reeda. U sačuvanom prijedlogu Šoljan doslovno kaže: *Knjiga bi predstavljala antologijski izbor onih pisanih djela čovječanstva, koja su na bilo kojem dijelu globusa, u bilo koje vrijeme i s bilo kojeg područja ljudskog duha utjecala na mijenjanje svijeta – počevši od mijenjanja njegove slike, ljudskog načina mišljenja, pa do izravnog podstreka na akciju.*¹

Daljnje detaljno obrazloženje svoje namisli Šoljan upotpunjuje i s nekoliko neobvezatnih primjera s različitih područja, koja bi došla u obzir prilikom izbora autora i djela, navodeći, primjerice, s područja egzaktnih znanosti Kopernika, Leibniza i Einsteina, s područja filozofije Platona, Aristotela i Kanta, s područja pak sociologije i ekonomike Adama Smitha i Marxa, a politike Machiavellija i Lenjina, dok bi religija bila zastupljena odlomcima iz *Biblije*, *Talmuda* i *Kurana* itd., itd.

¹ Kao i sva navodena i korištena građa, uključujući u nju i rukopise Šoljanovih antologija *100 djela svjetske književnosti za djecu* i *100 svjetskih drama*, tako se i ovaj prijedlog nalazi u posjedu Nade Šoljan.

Koliko ovaj prijedlog obogaćuje predodžbu o Šoljanovim kulturološkim nazorima i rasponu njegova intelektualnog zanimanja, ne zaboravljajući pritom, zbog objektivnosti, ni činjenicu, da je on cijeli svoj radni vijek bio isključivo pisac, prevoditelj, antologičar i urednik bez stalnog namještenja, i da se u neke poslove upuštao naprosto po logici svojega profesionalnog opredjeljenja, ili, kako bi se nekad reklo, zbog svakidašnjeg kruha, toliko i dva već navedena antologijska rukopisa iz žanrovski utemeljene serije sto svjetskih djela, govore o njemu kao znalcu svjetske književnosti i njezinom najistaknutijem antologičarskom popularizatoru u povijesti hrvatske kulture.

Sam pak rukopis *100 svjetskih drama* važan je za Šoljana jer upotpunjuje i njegov odnos prema dramskoj književnosti i kazalištu, koji se i inače ne očituje samo u njegovim izvornim dramskim ostvarenjima, nego i u esejističkim i feljtonskim kao što su *Kazališna kritika i literatura*, *Buket za Ljubicu* i *Vapaj za tišinom*, podnaslovljen *Uz posljednju radio-dramu Zvonimira Bajsića Slike iz života jednog radio-dramaturga*, te zatim *Zašto pišem radio dramu?*, *Tako je govorio Tripe* i *Eppur non si muove*. No osim u ovim esejističkim i feljtonskim tekstovima Šoljan svoj osobni intelektualni i stvaralački odnos prema dramskoj književnosti i kazalištu iskazuje i u putovodičima svojim dramama i njihovim scenskim sudbinama, kao što to čini *Zapisima iz Costa male* i *Dvjema slikama uz jednu priliku*, a i u predgovorima i komentarima uz prijevode Shakespeareovih djela, a i prijevodima dramskih tekstova. Kako Shakespeareovih tako i drugih dramskih autora. A prevodio je i Shawova, sa Slamnikom, te sam O'Neillova, Schaefferova, Stoppardova, Bondova, Pinterova, Brechtova i Ayckbournova.

Ali prije nego što se bilo što kaže o antologiji *100 svjetskih drama*, o izboru pisaca i djela ili zastupljenosti nacionalnih književnosti i stilskih razdoblja, o popratnim komentarima suradnika ili prijevodima izabranih odlomaka, valja podsjetiti one koji nešto znaju ili se samo mutno prisjećaju, kao i upoznati one koji ništa ne znaju, a bilo bi poželjno da znaju, što se zapravo zbilo prije petnaestak godina i zašto Šoljanove antologije *100 svjetskih drama* i *100 djela svjetske književnosti za djecu*, kao i Pavletičeve istodobno priredjene antologije *100 jugoslavenskih drama* i *100 djela iz jugoslavenskih književnosti za djecu*, nisu tiskana i zašto je Izdavačko poduzeće Mladost jednostrano raskinulo ugovore s autorima antologija, kao što je to razvidno i iz Šoljanovih pisma Autorskoj agenciji Socijalističke Republike Hrvatske u kojem traži da se namire nepodmirene obveze prema suradnicima njegovih antologija.

Ukratko, na Izdavačkom savjetu Mladosti obnovljena je aktualnost političke nepodobnosti oba antologičara, kao i pojedinih njihovih suradnika. Predvodnik napada bilo je strašno dijete vladajućeg poretka Goran Babić, a neki su mu članovi savjeta asistirali, drugi su šutjeli, a treći bezuspješno kušali razumski rasuđivati. Posljedice su znane a i evidentne, te i potpisani autor ovog teksta godinama već čuva komentare i odlomke za trideset i šest hrvatskih dramskih djela priređenih za Pavletičevu antologiju *100 jugoslavenskih drama*.

No dok je Šoljanova antologija *100 djela iz svjetske književnosti za djecu* sačuvana unutar njegove književne ostavštine u cjelovitom prijepisu i s tri recenzije pisane po narudžbi nakladnika, od kojih je jedna, prema sjećanju urednika edicije Zvonimira Majdaka, morala biti naknadno ali ipak uzaludno naručena, rukopis

100 svjetskih drama je nepotpun. Nedostaje Šoljanov predgovor, a dio komentara o izabranim dramskim piscima i djelima je u radnom, pripremnom obliku, iskrižan i prekriven ispravcima i umetcima. Više prijevoda odlomaka drama, posebice onih, kao što su to prijevodi Nine Vavre, koji su preuzeti iz Muzejsko kazališne zbirke nekadašnjeg Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU, odnosno iz Muzejsko kazališne zbirke današnjeg Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, pisani su rukom i jednostavno preslikani. Sve to upućuje da je posrijedi radna verzija rukopisa, a da je završna, ukoliko je uopće i postojala, zagubljena ili zauvijek izgubljena u Mladosti. Sačuvane su, međutim, ipak Šoljanove upute suradnicima, kao i nekoliko njegovih zabilješki o različitim tuđim sugestijama oko izbora autora i djela, pa i mogućim dopunama na temelju jedine poznate i pohranjene recenzije Nikole Batušića.

Upute za pisanje popratnih jedinica i izbor odlomaka iz već dogovorno izabranih drama vrlo su znakovite za Šoljanovo shvaćanje književno-kazališne i kulturološke svrhovitosti njegove antologije, ali i za Šoljanovo shvaćanje njezine posebnosti jer je riječ napokon o dramama, a drama je, prema njegovom mišljenju u eseju *Kazališna kritika i literarnost – po svojoj suštini dvovaljana i ako će se zvati dramom, mora biti u stanovitom smislu nedovršena – tek je izvedba, njen kazališni život, upotpunjuje.*²

Razlažući strukturu jedinica Šoljan od svojih suradnika³ traži da pišući o svakom autoru uvrštenom u antologiju naznače klasifikaciju i etikete (njegov termin!) po kojima je poznat i po čemu je svjetski, dramski i klasik. Potom da popularno ispričaju piščevu biografiju i iznesu temeljne značajke njegovoga književnog djela uopće, dramskog posebno, pa onda da sumiraju njegovu teatarsku sudbinu i popularnost u svijetu, te kod nas, da navedu prijevode, utjecaje i slično.

O samoj pak drami zahtijeva da se napišu osnovni podaci, vrsta i etiketa (!) važnosti, kao i njezina književno-povijesna uloga, te, nadalje, da se potanko i jasno ispriča sadržaj i da se da književno-kritički i scensko-izvedbeni komentar nakon kojeg bi trebali uslijediti podaci o dotičnoj drami kod nas, o prijevodima, ako ih je bilo, te o čestoci izvedbi i prijevodu iz kojeg je uzet odlomak.

Već iz ove dvije točke uputa, dok o trećoj nije zapravo nužno niti raspravljati jer njome Šoljan isključivo inzistira na izboru odlomaka iz najboljeg mogućeg prijevoda, te savjetuje da se izabere ključna scena, odnosno zaokružena ili karakteristična digresija koja može stajati samostalno, naziru se i neki od temeljnih kriterijskih načela koja Šoljan primjenjuje pri sastavljanju svoje antologije, kao što su to opstojanost pisca u protoku vremena, te njegovo kazališno trajanje, odnosno održanje književnih i kazališno-izvedbenih vrednota, kao i recepcija kod nas.

Nije pretjerano pretpostaviti, štoviše, da je jedan od presudnih kriterija Šoljanova izbora upravo uspješnost recepcije određenog pisca i njegova dramskog djela

² Antun Šoljan: *Kazališna kritika i literarnost*. U: *Sloboda čitanja*. Izabrana djela, knjiga četvrta. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991. Str. 89.

³ Među trideset i jednim suradnikom, koliko ih je ukupno Šoljan angažirao, najviše jedinica su obradili Dragutin Horvat, Sanja Roić, Branimir Donat, Ivan Matković i Igor Mrduljaš, uz koje se, kao pouzdano jamstvo digniteta antologije, nameću i imena Gige Gračan, Marka Grčića, Mislava Ježića, Dušana Karpatskog, Zorana Kravara, Helene Mandić-Pachl, Nikole Milićevića, Nikice Petraka, Dubravka Škiljana, Mirka Tomasovića i Vladimira Vratovića.

u našem nacionalnom kontekstu. U kojemu, kako programatski zaključuje Šoljan već u eseju *Kazališna kritika i literarnost – mogu smisleno funkcionirati samo ona djela koja su vezana s potrebama, mogućnostima i težnjama latentnim u kontekstu*. To je, nastavlja Šoljan, dakako osnovni motiv koji nas i vodi u prenošenju, »prevodenju« iz konteksta u kontekst, u »presađivanju« strane literature. Ako uopće mislimo da postoji nešto kao »hrvatsko glumište« (koje jedino kao takvo – to jest ako ima ponuditi nešto svoje – može nešto značiti u jugoslavenskom, europskom, svjetskom), onda nastojanje na razumijevanju i definiranju njegove specifičnosti mora biti jedan od temeljnih motiva i u »presađivanju«, već od samog izbora pa do reinterpretacije presađenog.⁴

Od takvog relativiziranja vrijednosti, ili možda ispravnije rečeno, od takvog vrednovanja na temelju provjere u nacionalnom glumišnom kontekstu, do primijene izbora za antologiju, koji je u znatnoj mjeri određen zastupljenošću pojedinih dramskih autora i njihovih drama na repertoarima hrvatskih kazališta, kao i u hrvatskoj kulturi, kako tiskanim prijevodima, tako i u znanstvenoj i stručnoj literaturi, logičan je slijed. Šoljan ga se uglavnom i drži. Naravno, kad može. Ali, uz najbolju volju, ne može uvijek. Osobito kad mora birati dramske pisce i djela iz starijih razdoblja, od antičke književnosti pa sve do romantizma, prema kojima profesionalna hrvatska glumišta nisu imala velike naklonosti ili su pak bila vrlo probirljiva u svojem izboru, kao što su to bili i prevoditelji i nakladnici. Potkrepljuje to i usporedba prvih četrdesetak pisaca zastupljenih u antologiji i repertoara hrvatskih kazališta u kojima nikad nisu bila izvedena dramska ostvarenja Terencija, Seneka, Scamia Motokiyoa, Gila Vicentea, Pietra Aretina, Torquata Tassa, Williama Congreva, Richarda Shcridana i Zygmunta Krasinškog.

Razloga za raspravu oko Šoljanova izbora dijela autora i drama u odnosu na njegovu pretpostavljena načela pri sastavljanju antologije, od kojih je morao odstupiti, kao što je već predočeno, ukoliko je želio zadržati istovrijedni kriterij i uspostaviti prihvatljivu količinsku ravnotežu između svjetskoga dramskog stvaranja prije i poslije romantizma, ali i neovisno od tih pretpostavljenih načela, ipak ima dosta, a započeo ju je već Nikola Batušić u svojoj recenziji za nesuđenog izdavača. On, naime, misli da je u antologiju trebala biti uvrštena i francuska srednjovjekovna farsa *Advokat Pathelin*, kao i neka pasionska igra, zalaže se za izbor Ruzzantea i jednog canovaccia, kao i za Carla Gozzija, te za Ludwiga Holberga i Madáchovu *Čovjekovu tragediju*. Sporno mu je izostavljanje Lava Nikolajeviča Tolstoja, koje je zaista iznenađujuće i zbog svjetskog ugleda njegovih drama a i zbog njihove recepcije u hrvatskoj dramatici, kao i Scribea i Sardoua, najumješnijih stvaratelja francuske piéce bien faite, te Wyspianskog. Postavlja i pitanje o zastupljenosti poetske drame, predlažući uz uključenog T. S. Eliota i Yeatsa i Sheáhadéua, te pledira za uvrštenje predstavnika bečkoga pučkog teatra Johanna Nepomuka Nestroya. Podsjeća, nadalje, i na Rumunja Caragialea, te na Ödöna von Horvatha, Erdmana, Claudela, Cocteaua i Camusa kao pisce koji su također možda trebali biti zastupljeni u antologiji. Batušić se ne slaže ni s uvrštenjem svih izabranih autora i djela, te mu je suvišan Seneka kao i drama s Dalekog istoka *Gospoda Biserna rijeka*. Od indijskih pisaca, Šudrake i Kalidasa, izabrao bi samo jednog, izostavio bi Pietra Aretina kao i Alfijerija, Puškina, a možda i Bulgakova, te svakako Thorntona Wildera. Ali ni Batušićevim osporavanjima, protuprijedlozima, pitanjima i dvojabama ne

⁴ Antun Šoljan, isto, str. 91.

iscrpljuje se, naravno, rasprava oko izbora i sastava Šoljanove antologije *100 svjetskih drama*. Moglo bi se raspravljati i o tome zašto je izostavljena slavna *Celestina* Fernanda de Rojasa, Byronov *Manfred*, Balzacov *Mercadet* ili Hofmannsthalov *Jedermann*, kao što bi vjerovatno valjalo porazmisliti još i o Poljacima Aleksandreu Fredrou i Juliuszu Slowackom, pa o Turgenjevu, te o norveškom dramatičaru Bjørnstjernu Björnsonu i glavnom pronositelju naturalizma u francuskoj dramskoj književnosti Henriju Becqueu.

Cilj, međutim, ovog podsjećanja na neobjavljenu Šoljanovu antologiju nije njezina kritička prosudba, premda ni ona nije izlišna i mogla bi se protegnuti i na obradbu popratnih jedinica o izabranim autorima i djelima, već da podsjećajući na nju, na njezinu sudbinu i primijenjena načela, istodobno ukaže, da je i ta antologija, koju bi uz stanovite korekcije i ažuriranja valjalo i danas objaviti, nastala kao autorsko djelo u kontekstu odnosa hrvatske dramske književnosti i kazališta i europske i svjetske dramatike i teatra. I da je zrcalo tog odnosa, kao što je i zrcalo svojeg sastavljača i njegove dramsko-književne i kazališne kulture i poetike.

STRANI REDATELJI U HRVATSKOME GLUMIŠTU (OD 1970. DO DANAS)

Stjecajem okolnosti ili ne, ovaj referat bit će intoniran donekle polemički. Pripremajući se za njega, krajem ljeta 1997. pročitao sam u »Hrvatskom slovu« opsežan tekst *Strani redatelji u hrvatskom kazalištu*, objavljen u dva nastavka, iz pera jednoga našeg redatelja i uglednoga kazališnog prevoditelja. U tome tekstu on strane redatelje uspoređuje sa skakavcima koji su nasrnuli na hrvatski teatar, uništavajući ga. Tekst započinje katastrofičnom tvrdnjom: *Od ljeta 1996. do ljeta 1997. izredalo se na pozornicama hrvatskih kazališta – desetak stranih redatelja*. Podatak je fantastičan, ali netočan, premda bih ja, usuprot njegovu zgražavajuću intoniranju, dodao svoje *pourquoi pas?*: kamo sreće da je to bila istina. Ja sam u toj *na jezdi* uspio uvidom u događaje te sezone pobrojati samo pet *uljeza* u za neke svete hrvatske, nikome izvana dostupne kazališne hramove.

No, bez obzira na razmjere te pojave, usporedba sa skakavcima je neukusna, a još su uvredljiviji prigovori koje je pisac toga teksta istakao u odnosu na svoje kolege, strane redatelje koji su došli ovamo režirati. Ti prigovori više ukazuju na ljudsku sitnoću onoga koji ih je ispisao nego što ih se može uzeti u ozbiljno estetsko razmatranje. Oni idu od sitne sganarelleovske žalopojke o sirotim hrvatskim redateljima kojima stranci otimaju kruh do idološki vrlo opasnog, da ne kažem rasiističkog izraza *onečišćenje*.

Citiram: *...neobjašnjiva učestalost gostovanja stranih redatelja u hrvatskom kazalištu nije pitanje kazališnog, umjetničkog ili kulturnog promišljanja ili estetike nego pitanje – onečišćenja. Onečišćenja hrvatskog jezika, hrvatskog scenskog govora i hrvatske kazališne tradicije*. Prema tome autoru, ti stranci koji *toplovođaše* svojim *fastfidarijama* (njegovi izrazi, op. p.) nekvalificirani su sudjelovati u hrvatskom kazališnom prostoru, jer *ne znaju hrvatski i ne poznaju hrvatsku kazališnu tradiciju*. Zastao sam kod te slavne hrvatske kazališne tradicije, jer se upravo njome mogu pobiti svi ovi, slažem se u tome s autorom, nimalo umjetnički, kulturnopromišljateljski, najmanje estetski prigovori o tobožnjem kazališnom onečišćenju.

Hrvatska je kazališna tradicija je, naime, od samih početaka modernog hrvatskog glumišta samom svojom biti težila k otvorenosti, ne zbog *dodvorljivog gostoprimsstva* (još jedan pogrdan izraz našeg autora, op. p), nego zato što se u toj otvorenosti osjećala kazališno jačom, jer je iz nje crpila snagu svoje samobitnosti. Ako rođendanom modernog hrvatskog glumišta uzmemo nadnevak praizvedbe *Jurana i Sofije* Ivana Kukuljevića-Sakcinskog, 10. lipnja 1840., u našim kazališnim kronikama čitamo kako je toga dana, od Ilirske čitaonice pozvano Leteće diletantsko pozorište iz Novoga Sada, preimenovano u Domorodno teatralno društvo izvelo prvi puta tu dramu.

Već sam taj čin pokazuje koliko su tadašnji, nazovimo ih tako, programeri kulturnog i kazališnog života bili otvoreni prema bliskim i srodnim kulturama, a neki su od njih, koje bi današnji ksenofobi mogli smatrati strancima, presudno sudjelovali u kazalištu onoga vremena žareći ga i potičući na hrvatski izričaj naspram tuđinskoga njemačkoga i mađarskoga, poput Dimitrije Demetra ili Vatroslava Lisinskog. Hrvatska kazališna tradicija u multinacionalnom konglomeratu K. und K. monarhije eminentno računa sa stranim umjetnicima koji bi mogli doći i pomoći u stvaranju autentičnoga hrvatskog glumišta. To ne smije izazivati nikakve frustracije, dapače, na tu činjenicu moramo biti ponosni.

Naime, Zagreb je bio najjače kazališno središte u ovom dijelu Europe, koji nazivamo slavenskim Jugom i usisno mjesto za mnoge kazališne umjetnike iz drugih srodnih nam i bliskih slavenskih naroda. Spomenut ću samo slučaj Ignjata Borštnika kojega Slovenci s pravom smatraju utemeljiteljem svoga modernog glumišta, a zapravo je više radio, režirao, glumio u Zagrebu nego u Sloveniji. Uz njega se mogu spomenuti Hinko Nučić i Vika Podgorska, a, ako se vratimo malo natrag u povijest, i neke dinastije koje su desetljećima dominirale zagrebačkim kazalištem, poput Freudenreichovih ili dinastije Ružička-Strozzi. Svi oni su kao stranci došli u Hrvatsku, osjetili je kao zavičaj i dali neprocjenjiv doprinos hrvatskome teatru. Mogli bismo spominjati mnoge primjere koji pokazuju otvorenost i Zagreba, ali i ostalih hrvatskih teataru prema stranim umjetnicima. U novije doba vrlo znakovit primjer je dvogodišnji boravak Bojana Stupice u Zagrebu. Pošto je Gavelle sa svojim učenicima otišao iz Hrvatskoga narodnog kazališta i osnovao Zagrebačko dramsko kazalište, Stupica je oblikovao dvije sezone koje su bile najznačajnije ne samo za Hrvatsko narodno kazalište, nego ravnopravno stoje s dosezima Gavelle i njegovih *otpadnika* u povijesti hrvatskog teatra pedesetih godina.

Pripremajući se za ovaj referat, prelistao sam repertoare hrvatskih kazališta od 1970. do 1980. godine, dokad su sustavno obrađeni, pa mogu, usuprot mišljenju da strani redatelji kao skakavci dolaze u hrvatski teatar i uništavaju ga iznijeti argument kako su strani redatelji u hrvatskom glumištu vrlo sporadične pojave. Evo nekih kvantificirajućih podataka. U četrnaest kazališta i dva festivala s vlastitom produkcijom u jedanaest promatranih godina radilo je 39 redatelja izvan Hrvatske (trideset iz ostalih jugoslavenskih republika, devet iz inozemstva), što znači po 3,5 redatelja na godinu. Oni su režirali 69 predstava od ukupno 771 premijere u kazalištima, ne računajući festivale. Svaki strani redatelj režirao je, dakle, u prosjeku 1,76 predstavu u nekom našem kazalištu ili na festivalu. U odnosu na ukupan broj premijera u kazalištima, njihov udio iznosi 8,56 posto izvedenih naslova. Njihove predstave doživjele su 2106 izvedaba, pa je u prosjeku svaka izvedena 54 puta, što

je bolje od uobičajenog hrvatskog prosjeka od tridesetak izvedaba u repertoarnim kazalištima.

Duboko sam uvjeren da bi i u osamdesetim i devedesetim godinama kvantifikacije pokazale sličnu učestalost. Osobno bih volio da je tih gostujućih redatelja bilo više, jer bi se time dokazala otvorenost i današnjeg hrvatskog glumišta. Na žalost, kazalište je prije svega umjetnost koja se ne daje kvantificirati, pa se sporadičnost gostujućih redatelja još više osjeća po umjetničkim dometima. Osim nekoliko izuzetaka, oni nisu ostavili velikoga traga u hrvatskom teatru. S obzirom na to da smo do 1991. živjeli u Jugoslaviji, podijelio sam te gostujuće umjetnike na redatelje koji su dolazili iz drugih jugoslavenskih sredina i na one iz ostalih europskih zemalja, te vrlo rijetke izvan našega kontinenta, svi iz SAD. Ni broj redatelja iz drugih jugoslavenskih nacionalnih kultura nije bio naročito velik (od raspada Jugoslavije praktično je sveden na ništicu). Postojao je doista u doba Jugoslavije nepisani ideološki diktat da se razmjenjuju umjetnici i djela iz nacionalnih kultura. Stanoviti broj redatelja koje srpski kazališni žargon naziva »kuferašima« došao je upravo po tome diktatu, naročito u kazališta izvan Zagreba. Oni bitno smanjuju kvalitetnu razinu tih utjecaja.

Međutim, unutar Jugoslavije postojao je i obratan proces – mnogi hrvatski redatelji režirali su u drugim kazališnim sredinama. Premda bi bilo zanimljivo analizirati reverzibilni učinak tih procesa, on nadmašuje okvire ovoga istraživanja. Mogu samo na osnovu dugogodišnjeg praćenja svih važnijih kazališnih zbivanja u Jugoslaviji iznijeti dojam da je utjecaj hrvatskih redatelja u ostalim jugoslavenskim kazališnim kulturama bio zapaženiji nego utjecaj redatelja iz tih nacionalnih sredina u hrvatskome teatru. Najznačajniji utjecaj u promatranome razdoblju na hrvatsko glumište imali su slovenski redatelji. Oni su bili najviše prisutni i ostavili su najviše traga. Spomenut ću samo imena Mile Koruna, Dušana Jovanovića i Janeza Pipana, te zadržati se na umjetničkoj suradnji dvojice redatelja koji su ostavili zaista bitan i vrlo važan pečat u hrvatskome teatru.

Prvi je Vito Taufer koji je s nekoliko zanimljivih i nekonvencionalno režiranih sptekakla (Gogoljev *Revizor*, Shakespeareov *Kralj Lear*) krajem osamdesetih godina u tadašnjem riječkom Narodnom kazalištu »Ivan Zajc« otvorio možda umjetnički najproduktivniju fazu toga kazališta. Naročito je važna njegova posljednja predstava u Rijeci, Krležino *Kraljevo* (1990.), koja svojim neobuzdanim ludizmom znači još uvijek novum u interpretaciji toga djela i moguću smjernicu za nova, smjela istraživanja Krležina teatra. U Zagrebačkom kazalištu mladih Taufer je pred sam rat, kao da naslućuje provalu primitivizma i barbarogenijstva koja će nas doskora preplaviti, ostvario vrlo važnu predstavu *Odisej i sin* Vene Taufera, koju smatram boljom, idejno ubojitijom od estetiziranije praižvedbe u Slovenskom mladinskom gledališću u Ljubljani, koju je također on režirao.

Drugi, uvjetno rečeno, slovenski redatelj koji je svojim predstavama ostavio traga u hrvatskom glumištu je Eduard Miler. Kažem uvjetno jer je on po majci Slovenac, a živio je i formirao se kao glumac i redatelj u Njemačkoj, ali je dobrim dijelom svoga opusa vezan za slovenski, a nekim predstavama i za hrvatski teatar. Njegove režije Goldonijeve *Trilogije o ljetovanju* u Splitu (1989.) i *Magic & Loss*, prema Brucknerovoj *Bolesti mladeži* u Zagrebačkom kazalištu mladih izuzetne su glazbenom strukturiranošću i vizualnom suptilnošću, naročito potonja. Nastala u doba ra-

ta, sagledavajući iz modernog rakursa jednu mladost bez iluzija i ideala, ona je zaista magično privlačno dještovala na mladu publiku (bilo je srednjoškolaca koji su je gledali i po nekoliko puta), pa možemo reći da je na njoj stasala čitava jedna generacija mladih zagrebačkih kazalištaraca. Posljednje njegovo važno gostovanje u Zagrebu urodilo je predstavom Brechtova *Pira malogradana* u Satiričkom kazalištu »Kerempuh« 1996. godine.

Srpski redatelji su dolazili, najčešće, vrlo zanimljivo, kao redatelji srpskih tekstova, najviše Nušića i u rezultatima bili su, općenito govoreći, ispod dosega koje su postizali na beogradskim i ostalim srbijanskim pozornicama. Ilustriram to primjerima *Gospode ministarke* koju je Ljubomir Draškić režirao u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1980., a Miroslav Belović u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića 1982. Te predstave su bile ispod njihove uobičajene razine, a nisu ni iz Nušića izvukli ono što se dalo. Domećem k tome Dejana Mijača i njegovu režiju *Radovana III.* Dušana Kovačevića u Satiričkom kazalištu »Jazavac« 1988., koja je bila ispod njegove razine, uz optimalnu podjelu (u naslovnoj ulozi gostovao je Boris Dvornik). Jedan od rijetkih srpskih redatelja koji su režirali značajne hrvatske tekstove bio je Arsa Jovanović koji je u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića postavio Tudiševićev *Nauk od mužova* 1973., jednu od prvih za scenu otkrivenih franjezarija, uz bitnu i dragocjenu pomoć scenografkinje Rumunjke Florike Maloreanu.

Valja izdvojiti sudjelovanje Ljubiše Ristića u hrvatskom teatru, zaista vrlo specifično u odnosu na sve ostale redateljske pojave u promatranom razdoblju. Zbog njegove šezdesetosmaške reputacije, Ristiću je bilo prešutno zabranjeno režirati u Beogradu i Srbiji, pa se on praktično od samih kazališnih početaka usmjerio prema ostalim jugoslavenskim kazališnim sredinama. Prve značajne kazališne prodore ostvario je u Sloveniji, odakle se ovjenčan aurom tada trendovskih avangardnih i izvaninstitucionalnih stremljenja, okrenuo prema Hrvatskoj, djelujući u Zagrebu i Splitu. Prva njegova predstava, postava Krležina *Michelangela Buonarrotija* na Splitskom ljetu 1977., u sali izgorjelog Hrvatskog narodnog kazališta, imala je programatsku vrijednost. On ju je sam označio neobarokom, a rađena je po tada gotovo neprepoznatoj metodi dekonstrukcije, nizanjem snažnih, začudnih i upečatljivo formiranih scenskih slika u nekonvencionalnom prostoru kao jedno od prvih postmodernističkih ostvarenja u hrvatskom teatru.

Više odjeka imala je njegova režija praizvedbe drame *Oslobodenje Skoplja* Dušana Jovanovića u Zagrebu 1978., u produkciji Centra za kulturnu djelatnost SOH-a, tada jedinog punkta koji je poticao izvaninstitucionalne oblike kazališnog okupljanja. Predstava je, kao i nešto kasnije ostvareni Jovanovićeve *Karamazovi* 1981., iz sasvim novog rakursa osvjetljavala dotad prešućivane ili ideološki crno bijelo frizirane tabu teme rata i neposrednog poraća. Od ostalih desetak predstava koje je Ristić režirao u Hrvatskoj valja izdvojiti praizvedbu prve velike drame Slobodana Šnajdera *Kamov, smrtopis* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1978., te Shakespearcova *Hamleta*, kojim je otvoreno obnovljeno splitsko kazalište 1980., predstavu koja je lucidno naslutila vrtloge posttitovske ere koja će dovesti do rasapa Jugoslavije.

U prvoj fazi svoga djelovanja, od 1973. do 1985. kada dobiva na upravu subotičko kazalište, Ristić je bio isto toliko fascinantant koliko i osporovan redatelj. O

razlozima fascinacije, naročito kod mladih kazalištaraca, već sam nešto napomenuo pišući o temeljnim postulatima njegove tada prevratne kazališne poetike. Razlozi osporavanja bili su dvojaki. U krugovima tada još uvijek umjetnički snažnih postgavelijanskih kazališnih umjetnika on je svojom scenskom neobuzdanošću izazivao zgražanje i otpor. Drugi razlog bio je političke prirode. Ristić se otvoreno zalagao za tzv. *jedinstveni jugoslavenski kazališni prostor*. Jedan od naših prvih sporova bio je upravo oko takvog koliko umjetnički, toliko i politički intoniranog programa. Za razliku od Ristića, smatrao sam da jugoslavenski kazališni prostor mora biti mjesto afirmacije i konkurencije pojedinih nacionalnih kultura, stvaranje novih kvalitetnih pomaka u njihovim dodirima i srazovima, ali ne po cijenu unifikacije.

Ristić je 1981. postavio u Zagrebu *Karamazove* prvi put pod firmom svoga kazališta-pokreta »K. P. G. T.« (kazalište, pozorište, gledališće, teatar). Njime je pokušao ostvariti svoju jugoslavensku kazališnu sintezu, naročito otkako je za to dobio bazu preuzimanjem subotičkog kazališta, te osnivanjem ljetnih kazališnih festivala u Budvi i Kotoru. Ne ulazeći u političke premise takvoga okupljanja, valja reći da je u kazališnom pogledu on ipak u toj sintezi poštovao osobitosti nacionalnih kultura, izborom tekstova i prijevoda, naročito okupljanjem mladih kazalištaraca iz cijele Jugoslavije, među kojima je bilo i hrvatskih umjetnika. Projekt je u svojoj otvorenosti bio u početku bez natruha unitarističkih naznaka. Kako je Ristić sve manje bivao redateljem, a sve više postajao političar, tako je i njegov pokret postajao sve izopačeniji u unitarističkom smislu. Njegov politički angažman zatumljavao je i podređivao kazališni. vodeći ga stranputicama sve dalje od njegovih šezdesetosmaških ideala, dovevši ga danas konačno do jednoga, tobože ljevičarskog, stupa potpore Miloševićeva režima.

Od makedonskih redatelja u Hrvatskoj su radili Ljubiša Georgievski, Vladimir Milčín i Naum Panovski. Georgievski je najviše bio vezan za Rijeku, gdje je režirao nekoliko predstava, od kojih je najzapaženija bila dramatisacija u magičnom realizmu fascinantne zbirke pripovjedaka Živka Činga *Paskvelija*. Ipak, njegov najvredniji rezultat bila je režija *Leara* Edwarda Bonda na Dubrovačkim ljetnim igrama 1981., predstava koja je teatraliziranjem ambijenta dosad najviše u totalitetu scenski osmislila tvrđavu Lovrijenac. Milčín je promašio na Igrama ambijentalnu izvedbu Euripidovih *Bakhi* 1984., ali je na Splitskom ljetu poslije toga postavio vrlo zanimljivu, ambijentalno svedenu postavku kod nas dotad neizvedena teksta Michela de Ghelderodea *Ukleti pjevač* 1991. Naum Panovski je u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku režirao 1984. praiizvedbu *Anere*, jedine tragedije Ive Brešana, a u riječkoj Talijanskoj dramatičkoj postavio izuzetno zanimljivu interpretaciju najbolje drame slovenskog pjesnika i dramatičara Dane Zajca *Voranc* 1987., vrlo zahtjevne u svojoj poetskoj, dramaturškoj i metaforičkoj složenosti.

Od gostujućih redatelja iz inozemstva najviše je bio prisutan u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu Rumunij Horea Popescu. Njegovoj scenskoj snovitosti sjajno je uspjelo uobličiti Ibsenova *Peer Gynta* 1977., manje zanimljiva u svojoj idejnoj benignosti bila je njegova režija dramatisacije romana *Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova 1985., a njegov scenski razrastajući san ponovno je bljesnuo u Giraudouxove *Ondine* 1992. Sredinom sedamdesetih valja istaći dva uspješna gostovanja češkog redatelja Jana Kačera u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, u suptilno češki humorno postavljenom Gogoljevu *Revizoru* 1975., te fascinantnom Čehovljevu *Galebu* 1976. U posljednje vrijeme zapažena je predstava

Tramvaj zvan žudnja, koju je režirao Amerikanac Steve Kent. Neki je smatraju najboljom predstavom Hrvatskoga narodnog kazališta u ovoj njegovoj prilično stagnantnoj fazi.

Na Dubrovačkim ljetnim igrama imali smo dvije predstave *Hamleta*, koje su režirali vrlo poznati češki redatelj Jiří Menzel 1982. i nešto manje poznati Mađar Laszlo Babarczy 1990. Obojica su više ili manje promašili, prvi umetanjem groteskних elemenata koji nisu pristajali Lovrijencu, a ni prihvaćeni do kraja u ansamblu, a drugi grubom denaturacijom toga prostora da bi pokazao raspad socijalističkog sistema, u vrijeme kada su o tome već i vrapci na krovu pjevali. Premda ni njegov konačni rezultat nije bio cjelovit, više od njih postigao je engleski redatelj William Gaskill ambicioznom i sjajno zamišljenom režijom Sofoklovih tragedija *Kralj Edip* i *Edip na Kolonu* 1976., koje je, kao metafora Edipova sljepila, povezivala noć, pa se prva tragedija izvodila o zalasku sunca na tvrđavi Sv. Ivana, a druga u samu zoru na Srdu.

Od stranih redatelja u novije vrijeme najviše je pridonio hrvatskome glumištu Talijan Paolo Magelli. Osjećajući da u talijanskom kazališnom prostoru ne može ostvariti svoje kazališne ideje, on je od rane mladosti krenuo skitalačkim putovima mnogih svojih velikih kazališnih sunarodnjaka. U početku radi u Rumunjskoj, potom se ustaljuje u Beogradu, režirajući i u drugim jugoslavenskim sredinama. U Hrvatskoj najprije počinje raditi na Splitskom ljetu, a od 1987. stalno se nastanjuje u Zagrebu. Prvi njegov veliki kazališni poduhvat bio je spajanje u jedan veliki spektakl Beaumarchaisove komedije *Figarova ženidba* i njezine replike *Figaro se razvodi* Ödöna von Horvatha 1986. u Dramskom kazalištu Gavella. Na dubrovačkom i splitskom festivalu ostvaruje veličanstvenu Euripidovu trilogiju – *Feničanke* 1987., *Elektra* 1988. i *Helena* 1990. Te tri predstave nisu vezane samo autorom, nego i tematikom, te Magellijevom interpretacijom zasnovanom na intuitivnom naslućivanju ratnih užasa koji nam predstoje. Ta trilogija u cjelini je neosporni domet kazališta na otvorenome u nas, ali je *Elektra*, postavljena u napuštenom selu Zeljovići ponad Ostrane, u samome vrhu barem moga doživljavanja spoja scenskog i ambijentalnog.

Magelli je na Igrama postavio i vrlo provokativno osuvremenjenu interpretaciju Držićeva *Dunda Maroja* 1989., na iskopinama u predjelu Pustijerna. Za vrijeme rata u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu režira izvrsnu, glumački raskošnu predstavu Goldonijeva *Impresarija iz Smirne*, u »Gavelli« u vrijeme stalnih općih opasnosti radi von Horvathovu dramu *Vjera, ufanje, ljubav* (premijera je zbog toga bila u podne), te tragikomičnu de Fillipovu *Veliku magiju*, u sjajnom spoju režijskih domišljanja i glumačke pregnantnosti. Njegov posljednji veliki ciklus posvećen je ruskim autorima. Najprije je u »Gavelli«, u produkciji Teatra »Garage« postavio Čehovljev *Višnjik*, a potom usporedo u Zagrebačkom kazalištu mladih *Ujaku Vanju* i *Tri sestre*. Slijedi Gogoljev *Revizor* u Satiričnom kazalištu »Jazavac« i na kraju, ponovo u »Gavelli« Turgenjevljeva drama *Mjesec dana na selu*, koje je bijelu romantičnu auru, ne mijenjajući nijednu riječ, pretvorio u turobnu ovovremenu strukturu osjećanja.

Magelli nije izuzetna pojava u hrvatskom kazališnom životu samo iznenađujućim dramaturškim obratima, logički konzistentnim poniranjima u neistražene re-vire drama najčešće svjetske klasike i začudnim, katkada i bizarnim scenskim inter-

pretacijama. On je veliki dobitak za naše glumište prije svega iznimnim radom s glumcima u kojima budi neslućenu scensku energiju, dovodeći ih do izvrsno i sasvim nekonvencionalno ostvarenih scenskih likova.

Budući da je svaka njegova predstava najčešće uspješni šok iznenađenja, Magelli izaziva stalno podozrenje konzervativnih krugova našega kazališnog establishmenta. Učinili su sve da ga onemoguće, neutraliziraju, čak i fizički otjeraju iz Hrvatske. Usuprot takvim zaplotnjačkim nastojanjima, usudujem se ustvrditi da on za mene više nije strani redatelj, jer se stalno nastanio u Zagrebu, ima hrvatsko državljanstvo i Hrvatska mu je na neki način postala Itaka, dok premežava Europu svojim kazališnim putovanjima. Zbog toga njega zaista treba smatrati izuzetkom ne samo prisustvom, nego i po onome što je dosad ostvario u hrvatskom teatru.

U posljednje vrijeme u hrvatskom glumištu učestalo sudjeluje i poljski redatelj Janusz Kica, trajno nastanjen u Njemačkoj. Prvu predstavu, adaptaciju Kiplingove *Knjige o džungli*, ostvario je u Zagrebačkom kazalištu mladih, gdje potom režira Shakespeareov *San Ivanjske noći* i dramtizaciju Dumasova romana *Tri mušketira*. Kica se odlikuje svojevrsnim minimalizmom, uklopajući male, začudne scenske znakove, uklopjenim u prazni prostor scene kojom dominiraju glumci u maksimalnom poticanju svih oblika njihove fizičke i verbalne izražajnosti, što je pokazao i u postavci Shakespeareova *Na Tri kralja* u Kazalištu »Komedijska«, te nešto manje uspješno u prvom svom ambijentalnom dubrovačkom okušaju, režirajući Shakespeareova *Julija Cezara* na Lovrijencu.

U najnovijoj fazi Teatra &TD ravnateljica Mani Gotovac uspostavila je dobre koprodukcijske odnose s nekim francuskim kazalištima i festivalima. To kazalište ugostilo je trojicu francuskih redatelja, ali od njih najzapaženiji rezultat ostvario je Christian Colin u fantazmagoričnoj viziji *Mrtve svadbe* Asje Srnc Todorović, učinivši njezino visoko šifrirano dramsko pismo vrlo prozirnim znakovima i stanjima današnjeg vremena. Colin je potom režirao u Zagrebačkom kazalištu mladih Koltžesova *Roberta Zucca*, ali ipak sa skromnijim, glumački manje izražajnim i mizanscenski difuznijim scenskim učincima.

Treba spomenuti i dva velika redatelja koji su na poziv Petra Brečića, u njegovim nastojanjima da u splitskom Hrvatskom narodnom kazalištu ostvari relevantnu sintezu nacionalnog i univerzalnog, koncem osamdesetih godina gostovali u Splitu. Roberto Ciulli je tamo postavio Brechtovu *Operu za tri groša*, u kojoj se iz razigrane klaunerije postupno gradi razotkrivajuća slika društvene korumpiranosti i represije. Anatolij Vasiljev je sa svojom trupom na Hvaru pripremao predstavu Pirandellove drame *Večeras improviziramo*. Oko gostovanja tih redatelja u trenucima kada se Jugoslavija već urušavala, a afirmirala se ideja o hrvatskoj nezavisnosti javlja se odbojni, ksenofobični, nacionalistički naboj, koji ni ti redatelji ni njihove predstave nisu zaslužili. Oni su instrumentalizirani za razgaranje stanovite ksenofobije prema stranim redateljima, koja traje potmulo sve do danas, do teksta koji sam na početku spomenuo.

Od te ksenofobije imamo više štete nego koristi. Mi smo ipak jedna mala kultura, a takve kulture moraju biti što otvorenije ne više ideološkim nalogom, nego spontanijim sudjelovanjem u svjetskom tržištu ideja. Ako se zatvaraju, ako pokazuju ksenofobične poticaje, one sebe mogu lako osuditi da postanu indijanski rezervati. I

danas presudnu važnost ima ono što je hrvatsko glumište pokazivalo tijekom čitave svoje povijesti, krajnju otvorenost, prijemčivost prema stranim utjecajima, njihovo pretvaranje u svoju stvaralačku energiju. Naše kazalište i naša kultura moraju biti što više otvoreni prema stranim utjecajima, tim više što je gavelijanstvo kao formula istrošeno. Gavella je postao mitsko mjesto hrvatskoga glumišta. Koliko je on uopće razaznatljiv novim naraštajima, svjedoči bizaran podatak kako i ravnatelj i neki glumci (o novinarima da i ne govorimo) Dramskog kazališta Gavella, njegovo ime sklanjaju – u ženskome rodu. Potrebne su nove opcije, naročito u razbijanju redateljske učmalosti. Uz nove naraštaje hrvatskih redatelja (Bobo Jelčić, Borna Baletić, Ivica Buljan, Rene Medvešek, Ozren Prohić), potrebno nam je što više dobrih stranih redatelja i njihovih iskustava u traganju ne samo za novim poetikama nego i za osnovama na kojima će se graditi zanimljiv, aktualan i relevantan teatar.

Napomena: Redaktura usmenog izlaganja na Krležinim danima završena u studenome 1998.

IFSK I DANI MLADOG KAZALIŠTA: REPERTOAR I SUDIONICI

IFSK i Dani mladog kazališta smotre su posvećene novim kazališnim pokušajima, a ostvaruju ih grupe u svijetu koje žele na neki način pomaknuti granice poznatog i konvencionalnog kazališta. Grupe izvode postojeće, poznate dramske komade, ali često (češće nego na drugim festivalima i u tradicionalnom kazalištu) stvaraju ili kompiliraju vlastite komade. Njihov rad održava najčešće minimalna materijalna mogućnost. Često su odraz situacije u društvu, ali na način odgovora na pitanje o svom nezadovoljstvu društvom. Ne žele biti kazalište (predstava) – studentska tvorevina već kritičko kazalište u odnosu na društvo u kojem funkcioniraju. IFSK pripada tipu sličnih festivala studentskih kazališta u svijetu (Wroclaw, Nancy, Parma...) toga vremena. Natjecateljskog je karaktera i na kraju svakog festivala proglašavaju se pobjednici.

Festival je započeo u Zadru 1961. godine, ali samo taj prvi put. Već sljedeće godine preseljen je u Zagreb. Organizator je Savez studenata Jugoslavije Sveučilišni odbor Zagreb.

IFSK se tijekom godina širi, a otvoren je i za druga traženja u umjetnosti, posebice filmskoj. Festival je od 1970. službeni festival Međunarodne unije studentskih kazališta, a 8. i 9. listopada te godine u Zagrebu su održani satanak Predsjedništva ISTU-a i Generalna skupština. Iz tog vremena ostao je i zapis glavnog urednika *Bulletina* Darka Gašparovića o krizi ISTU-a s obzirom na neaktivnost članica organizacije u mnogim zemljama. U *Billtenu* je navedena i statistika prvih devet festivala na kojima su sudjelovala 82 studentska kazališta iz 20 europskih zemalja s ukupno 166 predstava. Rad IFSK-a prati bilten koji izlazi svakog dana u tri izdanja: na hrvatskom, francuskom i engleskom jeziku. U vrijeme *Hrvatskog proljeća* osjećaju se promjene i na festivalu, a i mimo toga traže se nove mogućnosti organizacije. Umjetnički direktor 12. IFSK-a Marin Carić u festivalskom izdanju »Prologa« (broj 1. u lipnju 1972.) objašnjava organizacijsku formulu permanentnog IFSK-a: festival bi trajao cijelu godinu, a bio bi podijeljen na mjesečne blokove u kojima bi nastupile dvije-tri grupe. Svakom festivalskom bloku predstava bit će *posvećen festivalski broj kazališnog časopisa »Prolog«*. Nadalje, *Kako je centar našeg interesa tea-*

tar po sebi ukidamo distinkciju između amaterskog, poluprofessionalnog i tzv. profesionalnog jer smatramo da su to administrativna, a ne umjetnička određenja. Proklamiraju kazalište kao oblik života a što u budućnosti podrazumijeva pažljivije praćenje i samog procesa nastajanja predstava. O neuspjehu reorganizacije IFSK-a u jesenskom dijelu festivala Marin Carić govori navodeći novac to jest neimaštinu kao razlog otkazivanja već dogovorenog programa.

Gašenje IFSK-a nadomještaju Dani mladog teatra koji se prvi put organiziraju 1974. godine. Ovu smotru nesporazum prati od samog početka. Naime, 1974. godine u svibnju Slobodan Šnajder organizirao je u Malom kazalištu Trešnjevka manifestaciju pod tim naslovom. Na njoj su nastupile studentske kazališne grupe iz Jugoslavije pa Dani mladog teatra više nalikovahu davno ugaslom Majskom festivalu studentskih kazališta Jugoslavije. Jesenski blok iste godine organiziran je posebno, vodio ga je Branko Brzovec i nosi službeno ime: Dani mladog teatra – IFSK. Dodatak IFSK izgubit će se u imenu u jesenskom bloku smotre 1975. godine.

Svjedočenja ondašnjih zapisa i današnja sjećanja organizatora unekoliko se razlikuju pa je moguće pomirljivo konstatirati kako Šnajderovi Dani mladog teatra počinju u svibnju 1974. godine, a u prosincu iste godine festival istog imena čiji je daljnji kontinuitet neupitan. Smotra vrlo brzo to jest od sljedeće godine prerasta u međunarodnu manifestaciju i nastavlja tradiciju IFSK-a. Bilo je to povodom 15-obljetnice održavanja međunarodnih manifestacija mladog (studentskog) kazališta u Zagrebu.

Organizatori smotru formuliraju kao mogućnost preispitivanja stvarnosti na način: *Željeli bismo da DANI otvore mogućnosti razgovora o onome što stavljamo na kazalište, tematiziranja varljivog prostora u kojem se nastojimo razaznati.* (Bulletin, broj 1., str. 3., 1975.) Da im to nije baš uspijevalo bez ikakvih ideoloških dodataka i poruka sjeća se Branko Matan: *Treba napomena da je u povodu proslave Dana SKOJ-a – prisilili su nas! Valjda zato je i izbačen IFSK iz naslova!* Utoliko je želja za tematiziranje varljivog prostora razaznavanja postajala više ili manje moguća u zavisnosti od strogosti režima u različitim razdobljima.

Dani mladog teatra u Zagrebu održali su se četiri godine, a njihova obnova 1980. dogodila se u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara. U novom izdanju Dani mladog teatra dobijaju pridjev dubrovački i prve godine traju dva tjedna (1.–14. kolovoza 1980.), a u okviru njih održano je 36 izvedbi (Neke predstave, posebice grupa iz svijeta, izvedene su i u drugim gradovima: Zagreb, Split...). U uvodniku prvog broja Biltena 1980. zabilježeno je kako je nemoguće zagrebački festival preseliti u Dubrovnik a da značenje pojedinih događaja ne bude izmijenjeno. Već sljedeće godine, Dubrovački dani mladog teatra (1.–10. kolovoza 1981.) svedeni su na deset dana trajanja i 22 izvedbe, uz mnogo oskudnije popratne programe. Poslije Zagreba na Danima mladog teatra više nisu dodjeljivane nagrade.

Dani mladog teatra, nastali na tradiciji IFSK-a, premješteni iz Zagreba i pretvoreni u Dubrovačke dane mladog teatra, ugasili su se nakon 1982. godine zabilježivši trajanje od 1974. do 1977. i od 1980. do 1982. Sljedeći pokušaj njihove obnove dogodit će se u vrijeme Univerzijade u Zagrebu i ostvarenjem smotre Eurokaz.

Otvoreni novim idejama organizatori i umjetničko vodstvo (Branko Brzovec, Branko Matan i Zlatko Sviben) pokušali su disperzirati festival pa se tako 1976. go-

dine dio festivalskog programa prikazuje u nekoliko gradova: Rijeka, Sarajevo, Beograd i Skopje. Uz konkurenciju i informativni program festival nudi i ponoćni program, a broj festivalskih programa, trajanje i množina sudionika vezani su za različite materijalne mogućnosti koje se mijenjaju od godine do godine. Tako se javlja (ali i propada) prijedlog da se 1978. održe Dani mladog teatra nesvrstanih zemalja, a slično je bilo i 1979. godine. Nakon toga Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb prihvaća prijedlog Dubrovačkih ljetnih igara da se Dani mladog teatra održe u Dubrovniku. To je sljedeće godine i realizirano, ali s nadom da će se Dani održavati i u Zagrebu.

Dubrovački dani mladog teatra (prvi put održani 1980. godine od 1. do 12. kolovoza) festival su koji traga za predstavama koje su bile nagovještaj mladog teatra ili *proplamsaji mladog u starom teatru*. Kao središnji projekt Dubrovačkih dana mladog teatra najavljuje se projekt Ljetno popodne od 12. do 14. kolovoza 1980., s nekoliko grupa nositelja s različitih strana. U okviru festivala prikazan je poseban program jugoslavenskoga eksperimentalnog filma. Kao i uvijek na početku radilo se ambiciozno i s dovoljno novčanih sredstava za projekt. Organizator je i nadalje Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreb, ali se festival više nije vratio kući. Prvi Dani mladog teatra u Dubrovniku traje dvanaest dana, drugi deset, a treći i ujedno posljednji – osam.

REPERTOAR

Repertoar festivala moguće je podijeliti u različite grupe. Vrlo brojnu grupu čine djela modernih i suvremenih dramskih autora koji su u ovom stoljeću pokušali pronaći novi smisao kazališta ili odgovoriti senzibilitetu sve sumornije slike svijeta. Riječ je uglavnom o takozvanim angažiranim autorima, a svakako najomiljeniji je Bertolt Brecht. Slijede ga množinom izvedbi Slawomir Mrożek, Fernando Arrabal, Jean Cocteau, Antoin Artaud, Samuel Beckett, Harold Pinter, Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Edward Bond, Peter Weiss... Množina izvedbi nekih od djela Bertolda Brechta ili Jarrijevo *Kralja Ibija* pokazuje kako su kritika i publika spomenutih festivala mogli komparativno ođčitavati senzibilitet izvedbi, redateljskih traženja i civilizacijskih raznolikosti.

Ovim autorima danas je moguće pribrojiti i neke koji su u međuvremenu postali imena svjetske kazališne scene, ali u trenutku kad su se prvi put pojavljivali u Zagrebu za njih i njihovu umjetnost znali su uglavnom članovi obitelji. Tako je, primjerice, u Zagrebu najprije kao novinar boravio sasvim nepoznati student Tom Stoppard. Već slavnog Stopparda izvodi na Danima mladog teatra u Dubrovniku 1982. Teatar ITD.

Značajan dio repertoara domaćih i stranih grupa, kazališnih družina i drugih više ili manje upornih i trajnih studentskih kazališnih pojava oslanjao se na poetsko stvaralaštvo i mogućnost scenskog uprizorenja stiha. Na taj način značajno repertoarno mjesto zauzimali su Vladimir Majakovski, Federico Garcia Lorca, Bulat Okudava, Andrej Voznesenski, dok su među domaćima posebno inspirativni bili Ivan Goran Kovačić i Želimir Falout.

Tek trećoj grupi pripadaju (brojnošću njihovih djela u repertoaru studentskih kazališta) autori klasičnog repertoara, neupitne dramske veličine, ono što već dugo nosi ime klasika. Osim Sofokla, Euripida, Shakespearea, Christophera Marlowa,

Marina Držića, Caldernóna de la Barce, Carla Goldonija i Nikolaja Vasiljevića Gogolja govori se i o novim iščitavanjima tekstova Miroslava Krleže i Branislava Nušića!

Tek dio studenatskih grupa, domaćih i stranih, inspiraciju nalazi u autorima koji slavom nisu prešli granice svoje sredine. U tom smislu pojavljivali su se autori s različitih strana svijeta, a njihova djela barem jednom prigodom bila su podijeljena drugima i novima, da bi opet nestali u mnoštvu imena koja jednokratnom privremenošću osvoje kratke kazališne trenutke na nekom drugom kraju svijeta, udaljujući se od vlastitog ishodišta. Takve prilike koristile su i tadašnje jugoslavenske studentske kazališne grupe predstavljajući mlade »domaće« autore (primjerice Zagrebačko kazalište mladih izvodi djelo Jelačić-Bužimskog, Slovensko narodno gledališče Danu Zajca...).

Ponekad su se autori našli među članovima grupe. Često su to bili glumci, a djela su bila plod jednog, nekolicine autora ili cijele grupe. Tako bi se na repertoaru našli i pokušaji koji su i u festivalskim kronikama zabilježeni kao kolektivna djela nastala upravo za tu izvedbu. Najprije su takav repertoar predstavile grupe iz svijeta, a onda su se i domaći mladi umjetnici kušali na istom poslu. U smislu teksta kao predložka predstave mogućnosti su bile neograničene: od kompilacija i montaže različitih tuđih tekstova, do dijaloga koji su mogli (ali ne obvezatno) biti podložni ad hoc promjenama do predložaka koji su kršteni scenarijima i stvarno su predstavljali samo upute za igru... U svakom slučaju, moguće je pratiti i vrijeme mode koje takve pokušaje donosi, odnosno vrijeme u kojem oni zamiru. Kolektivni uradci, sve manje klasično kazališno djelo, a sve više propitivanje mogućnosti pokreta i scene, uključujući i silazak sa scene karakteriziraju Dane Mladog teatra ne samo u izlasku na ulicu već i u cijelim višednevnim projektima. Jedan od takvih projekata, već spomenuto trodnevno događanje nazvano Ljetno popodne središnji je dio prvih Dubrovačkih dana mladog teatra, a njegovi zajednički nositelji su članovi Kugla – glumišta i družine Coccolemocco iz Zagreba, studentske grupa Lero iz Dubrovnika i grupe Dogtroep iz Amsterdama. Bili su to projekti koje je teško opisati kao prestave, sve češće su to ulična događanja, uvelike ovisna o publici, vremenu i mjestu kao sudioniku, a to znači i neponovljivom ali i nedefiniranom projektu bliskom i drugim umjetnostima (posebice plesnoj i likovnoj). Koliko je teško govoriti o tom dijelu festivalskog repertoara najbolje svjedoči razgovor s jednim od organizatora Dana mladog teatra u Dubrovniku. Dugo smo bistrili mogućnost da li primjerice višednevni projekt koji umnogome zavisi od ponašanja i intervencije publike i zakona ulice smatrati jednom predstavom ili premijerom iz dana u dan? Kako o njoj pisati u klasičnom repertoaru u kojem se zbrajaju izvedbe čiji je rezultat zatim vrlo konkretan broj? Bilo je to i vrijeme ispitivanja mogućnosti interpolacije filmske vrpce u kazališnom događanju, ispitivanja svega što danas puno lakše označimo terminom performance i prepoznamo kao neponovljivo događanje (za razliku od vremena prije nekoliko desetljeća danas su najčešći nositelji takvih projekata likovni umjetnici, barem po edukaciji kao ishodištu za kakvo-takvo svrstavanje).

Uz različite grupe repertoarnog izbora autora ili idejnih nositelja uvijek su se pojavljivale družine koje su se obraćale narodnoj tradiciji pojedinih zemalja ili naroda. Bila su to različita uprizorenja tradicionalnih priča ili pak pabirčenje po folklornim mogućnostima. Inspiraciju za takvo stvaralaštvo čini se da su posebno do-

bro realizirali Romi, barem sudeći po reakcijama kritike i publike. Tako je nastala primjerice većina vrlo hvaljenih izvedbi Teatra Roma iz Skopja.

SUDIONICI

Što je studentsko kazalište ili studentska kazališna grupa? Kriterije izbora sudionika festivala u Zagrebu i Dubrovniku teško je definirati oznakama amaterizma koji se od takvih grupa očekuje, a da bi njihov rad bio procjenjivan barem u kriterijima podjednakih polazišta. Čini se kako nije uvijek bilo lako odrediti kojoj vrsti grupe i kazališta pripadaju, iako su se organizatori trudili upravo iscrpno predstaviti u biltenima sve one koji su se na festivalu pojavljivali. Drugo bitno pitanje govorilo je o edukaciji tih grupa pa su očekivanja od studenata glume bila bitna drugačija od drugih. Posebno se na to pazilo u vrijeme dok je festival bio natjecateljskog karaktera, a sudionici su dobijali nagrade. Da bi se pokazalo bogatstvo studentske scene osim predstava u konkurenciji pojavljivala se i informativna sekcija (najčešće kao Noćni program). Ipak od prvog IFSK-a u Zadru 1961. do posljednjih Dana mladog teatra u Dubrovniku 1982. godine festival odnosno smotra sve se više priklanjala profesionalizmu svojih sudionika. Neki nikad ništa drugo nisu ni slali, a o čemu je posebno raspravljano nakon polemike izazvane nagrađivanjem jedne grupe iz Sovjetskog Saveza. Bio je to zapravo nastup mladih profesionalaca, koji su nastupom na IFSK-u zapravo morali odigrati dvostruku igru.

Naravno, prostor različitim studentskim grupama, amaterima-pojedincima pa u nekim slučajevima i srednjoškolcima ostao je uvijek otvoren. Prostor je bio otvoren i za grupe koje je bilo teško svrstati u bilo koju od kategorija kao primjerice jednu od njih sastavljenu od emigranata iz Argentine. Bila je to mlada politička emigracija iz umjetničkih argentinskih krugova koju je u preživljavanju održavalo seljenje s jednog na drugi kraj svijeta po različitim sličnim smotrama. Uvijek uz dozu socijanog uvažavanja. Bilo je i grupa koje nisu bile sklone samo novim kazališnim traženjima nego i novim posebnim mogućnostima izvedbe pa je poslije nastupa jedne takve grupe potrošeno mnogo kritičarskih riječi ne bi li se zaključilo da guje li grupa svoju dobru izvedbu samo talentu ili korištenju droge.

Uglavnom, s vremenom je sve teže bilo govoriti o ravnopravnoj konkurenciji. (U mjeri u kojoj je to u umjetnosti moguće i ukoliko je to presudno.) Problemi su se počeli javljati u trenutku kad uz studente glume kao glavne nositelje programa i najčešći prosjek sudionika iz svijeta pristiže sve više profesionalaca. Apsurdan trenutak zabilježen je 1981. godine na predzadnjim DMT-a kad se događa da od devet grupa sudionica samo dvije pripadaju amaterskoj sceni, dok je sedam profesionalnih. Od te jednostavne konstatacije do pitanja: po čemu se takav festival razlikuje od uobičajenih sličnih kazališnih festivala put je bio kratak. Pa je ubrzo i prekinut.

Vlatko Perković

IZAZOVI DISIDENTSKOG KAZALIŠTA SEDAMDESETIH I OSAMDESETIH GODINA U RAZVOJU NAŠEGA GLUMAČKOG IZRAZA (U EUROPSKOM KONTEKSTU)

Kao što su krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih oči slobodoumnih hrvatskih kazalištaraca bile uprte u onaj refleks društvenog funkcioniranja kazališne umjetnosti koji se još zadržao na pojedinim češkim pozornicama i poslije okupacije Čehoslovačke, tako su početkom osamdesetih naše oči bile uprte u kazališni prostor *solidarnog* Walesova otpora prema Sovjetskom savezu i komunističkom jednonumlju u Poljskoj. Iz pozicije našega (vanjski gledajući) unutarnjega političkog zatišja, dok su istinski narodni tribuni odsluživali svoje kazne po kaznionicama jugoslavenskog režima, a pojedni aparatčik – kazališni direktori inzistirali na uporabi kazališta u režimske svrhe, otvarajući širom vrata onim redateljima koji su se u svojim inscenacijama rado odmicali od izvornih sadržaja kazališnih djela u temelju svojih predstava – u hrvatskom glumištu, paralelno s tom (promišljajnom) *modom* zbunjivanja prosudbenih uporišta gledatelja, klijala je saznanje o mogućnosti i takvog funkcioniranja kazališne činjenice koja bi radila na širenju obzora svijesti o apsurdnostima i paranojama aktualnoga političkog sustava u kojem smo već decenijama živjeli.

Taj *disidentski* otpor pojedinih hrvatskih kazalištaraca prema stvarnosti, pojačao je i njihov izvorni otpor prema »uvozu« formalističkih poetika destrukcije izvornih sadržaja klasičnih djela u funkciji režimskog unošenja zabune u naš intelektualni prostor. Stoga možemo kazati da se uz očitovanje kazališta u tzv. visokobudžetnim, oficijelno-reprezentativnim, inscenacijama, sačinjenim u poetici Ristićevog *novog baroka*, a na predlošcima klasičnih i modernih konstruktivističkih ko-

mada, tiho i pritaženo u Hrvata razvijalo i jedno *disidentsko* kazalište s nekoliko redatelja koji su svakom svojom predstavom uveliko riskirali mogućnost daljnje karijere (moguće bi bilo spomenuti i slučajeve prozivanja pa i zabranjivanja predstava). Oni su tragali za domaćim i stranim djelima kojih su sadržajne osobine nudile katartičku refleksiju društvene stvarnosti sedamdesetih i osamdesetih godina.

Uprizorujući takva djela s takvim nakanama, oni su se odmicali od uveliko nanožne *poetike režiserizma*, tj. redateljsko-dramaturške uporabe tekstovnog predloška za osobni polemički odnos s njime, a u ekstremnim slučajevima čak i za njegovo sadržajno poništenje i nadomještanje vlastitim sadržajem. Naprotiv, ovi redatelji su nastojali svoje *suglasje* s autorovim sadržajem otjelotvoriti takvim sistemom scenških znakova u vlasti režije i glume koji bi uveliko *upozornio* i one latentne slojeve autorova sadržaja koji su u datom trenutku postali važni. Mislim na scensko upriputnjenje sadržajnih slojeva koje konotira samo vrijeme izvedbe. Pritom je kazalište svojim umjetničkim sredstvima, a posebno glumac u njemu, dolazilo u priliku da te »probudene« semantičke slojeve gotovo suautorski otjelotvoruje do one slikovne punoće koju bi samom piscu bez te suigre kazališnog pogona bilo moguće iskazati tek proznom formom. Predstavni sadržaj ovih disidentskih predstava stoga bismo mogli označiti kao *dragovoljno preuzimanje suodgovornosti redatelja i glumca za punoću društveno-etičkog angažmana dotične kazališne činjenice*.

Takve nakane *nedržavnih* redatelja svoje uzore i uporišta mogle su tražiti ponajprije u iskustvu i praksi onih kazališnih područja koja su na temeljima svoje bogate kazališne tradicije, zavidne kulture i vrlo samosvojnog razvoja kazališne prakse prolazila kroz razdoblja funkcioniranja kazališta u svrhu širenja obzora svijesti prema aktualnom političkom jednonumlju.

Ta *disidentska kazališna poetika* u Hrvata u razdoblju između 70-tih i 80-tih godina, posve suprotna od one koju sam već obrazlagao u svojoj knjizi *Manipulirano kazalište* (Književni krug, Split, 1993.), bila je izvorni, samosvojni, angažman hrvatskog kazalištarca. Na estetskom planu ona se temeljila, dakako, na (u četrdesetim i pedesetim godinama obilato repertoarno prakticiranoj) dramaturškoj konvenciji kritičkog realizma. A on je u predstavnom procesu pretpostavljao *identifikaciju glumca s dramskom osobom*. Pa kako su prikazbene konzekvencije scenskog, poglavito glumstvenog, izraza spomenute dramske književnosti težile za čvrstim izazivanjem umjetničkog realiteta, koji bi na gledatelja mogao katartično djelovati, angažirani hrvatski režiseri su u tradiciji glumačkog izraza već imali jedno solidno i praktično i teorijsko uporište za izazov svojih disidentskih predstavni sadržaja.

Upravo ta nakana privođenja predstavni sadržaja kod nas, u razdoblju od sedamdesetih do kraja osamdesetih, do funkcije društvenog protesta – to je onaj segment našega kazališnog očitovanja koji je zapravo i tema ovog napisa.

Pa kako su već spomenuta svojstva prakticiranoga glumstvenog izraza, ishodeća iz svojstava književnog izraza koje je repertoarno istraživalo hrvatsko glumište još od vremena svojih posezanja za dramama Ibsena, Shawa, Čehova, Krleža, Vojnovića..., sada nam se valja zapitati: Je li pozitivna tradicija realističke glume koju je uspješno promicao hrvatski predvodnik modernoga europskog kazališta Gavella, a koja je krajem četrdesetih i početkom pedesetih bila teorijski i praktično nadopunjavana često lucidnim zapažanjima iz *sistema* Stanislavskog, sedamdesetih i osamdesetih godina bila dostatan doseg za odgovor na nove izazove?

Ovim pitanjem se sada vrijedno malo pozabaviti. Treba, naime, uzeti u obzir činjenicu da je već od početka pedesetih jedna nova dramaturška poetika glumca stavila na novu kušnju, zahtijevajući širenje njegovih glumačkih obzora. Glumac repertoarnog kazališta morao je početi ovladavati glumstvenim izrazom Brechtove dramaturgije, a to znači sposobnošću da prema predbrechtijanskoj praksi ne otuđuje svoju osobnost u dramskoj osobi. Upravo suprotno, da je ostavi prezentnoj prosudbi gledatelja kao svojevrsni intelektualni komentar postupaka dramske osobe. Prilikom prikazivanja takvih dramskih djela na glumstvenom planu dotadašnji primat emocionalnog i proživljajnog ustupio je svoje mjesto prikazivačkom, predstavjačkom – pokazivačkom. Gledatelja je valjalo intelektualno *osvjčšćivati*, a ne emocionalno *pročišćavati*. Jer ovo drugo je po mišljenju komunistički angažiranog Brechta bilo bez osobita revolucionarnog učinka. Ova *poetika razotudenog glumca* koja je zahtijevala dosljednu primjenu prilikom uprizorenja Brechtovih komada bila je, dakako, posve suprotna tradiciji realističkoga glumstvenog izraza i iziskivala je novu glumačku kondiciju. Pa bez obzira na činjenicu da su predstave Brechtovih komada najčešće bile u funkciji indoktrinacije gledališta, tj. pripadale *klasno pravovjernom kazalištu*, ipak se s nužnim uvažavanjem moraju spomenuti visoki estetski zahtjevi ove poetike, a posebno ona briljantna glumačka dostignuća naših glumaca u Parovoj režiji Brechtova komada *Život Eduarda II., kralja Engleske* na Dubrovačkim ljetnim igrama godine 1971. A to znači da je ovladavanje novim glumačkim izrazom svakako širilo obzore naših glumaca i postupno postalo intelektualna činjenica glumačkog svojstva i njegove svijesti koju se nije moglo ni trebalo odstraniti od participiranja u poimanju i onih djela koja pripadaju sasvim drukčijem dramaturškom refleksu, odnosno iziskuju drukčiji glumački izraz.

Očigledno, paralelno egzistiranje različitih dramaturških refleksa na našim pozornicama u trećoj četvrtini ovog stoljeća uvjetovalo je širinu glumačkog poimanja specifičnosti pojedinog refleksa i *mogućnost njegova obremenjenja* u prikazbenom postupku stanovitim sadržajnim konotacijama paralelno egzistirajućeg refleksa. To praktički znači da se prikazbeni postupak svojstava realističke dramaturgije i tzv. *malih komada*, onih koji su u novije vrijeme sa spomenutim disidentskim motivima izrastali iz zasada tradicije, sadržajno i estetski mogao obogatiti novorazvijenim glumčevim *odnosima* prema svojstvima dramske osobe. Taj novi doseg kazališta valjalo je sada nenametljivo ukomponirati u tradicijski izraz *identifikacije glumčeve osobe s dramskom osobom*, a s *nakanom širenja predstavnog sadržaja i preuzimanja osobne i kazališno-kolektivne suodgovornosti za autorov (disidentski) sadržaj*.

Paralelno s ovim estetskim i disidentskim izazovima koje je vrijeme postavljalo pred našega glumca, slične, a možda još i očitije, izazove vrijeme je postavilo pred češke i poljske glumce. Pa kako su i Češka i Poljska bile, i jesu, zemlje koje nesumnjivo imaju vrlo snažnu kazališnu tradiciju i očigledno svojstvo glumstvenosti, s jedne strane, i kako su s druge strane stenjale pod još većim komunističkim zaptom od nas, posezanje za njihovom dramskom ponudom, a sam tim i informiranje o dosezima njihova kazališnog izraza, bilo je uistinu nezaobilazno.

Možda je krajem šezdesetih najočigledniji poticaj novim istraživanjima i nužnosti našeg definitivnog odvratanja od soc-realističke konvencije uprizorenja Čehova dao češki redatelj Otomar Krejča svojom predstavom komada *Tri sestre*, premijerno izvedenom godine 1966. Ona je do većine naših kazalištaraca došla krajem

šezdesetih preko izvedbe na Bitefu, gdje je pobrala silne pohvale. Međutim, veliki Krejča nije najprikladnija umjetnička osobnost za razmatranje svojstava disident-skog kazališta koje nas na ovom mjestu zaokuplja. Krejča je, naime, poslije 68. bio disident mnogo više po formi i istraživačkom doprinosu kazališnoj sugestiji nego po angažmanu. On je posve razbio (i tako pao u veliku nemilost) soc-realističko prikazivanje dramskog djela kao mehaničkog zbroja statičnih, blokovski shvaćenih sastavnih dijelova. Očigledno nadahnut djelima češkog estetičara-strukturaliste Mukaržovskog, Krejča teži za takvim strukturiranjem svih znakovnih scenskih sistema koje bi kroz suigru, međusobna supfiranja, alterniranja i mijenjanja hijerarhijskog poretka, otkrivalo odnose i posljedičnosti sastavnih dijelova djela i predstave. Primjerice: odnos između duševnog i fizičkog i njihovo međusobno pretakanje u prostoru i vremenu. Pritom jedno vrijeme događanja pretvara u drugo. Time i sam prostor preobraća u vrijeme, a vrijeme u prostor. U tom procesu otkrivanja i raščlanjivanja uzajamnih odnosa dijelova strukture predstave, sam kazališni čin, iako je njegov sadržaj pravio vazda posve sukladnim sa sadržajem djela, postaje dominantna estetska vrijednost večeri. Ovaj doseg kazališta do superiorne estetske činjenice nije, prema tome, bio disidentski po svom sadržaju, već po svojoj odvojenosti od konzervativne soc-realističke konvencije i uzdignuću kazališta na takvu umjetničku razinu na kojoj je pragmatičnost sadržaja na hijerarhijskoj vrijednosti recepcije zauzimala mjesto *ispod* estetske invencije i dramaturško-redateljsko-scenografske realizacije. Razumije se da je taj doseg smetao režimu koji je kazalištu namijenio savim drugu zadaću. Doduše, glumac u tom kazalištu mogao je biti samo briljantan glumac. Ali glavni autor sadržaja njegova iskaza bio je ipak redatelj. Glumac je očigledno bio tek element strukture. Jer Krejča je istraživao kazalište u *sveukupnosti* njegovih znakovnih sustava.

Stoga nas sada, kad se koncentriramo prvenstveno na one tijekom kazališnog razvoja u kojima je glumac imao dominantnu ulogu u očitovanju kazališta kao društvene činjenice, poglavito zanimaju tzv. *male predstave*, tj. one koje zbog svoje situiranosti u male prikazbene prostore sa skromnijom tehničkom opremljenošću nisu mogle istraživati kazališnu potenciju u sveukupnosti strukturalnih odnosa svih mogućih sastavljenica kazališta, ali su, dakako, mogle, i morale, staviti glumca u dominantnu scensku situaciju. A upravo su te *niskobudžetne* predstave, ulazeći *na mala vrata* u duhovni prostor naroda iz svoje nereprezentativne lokacije mogle izmicati pozornosti polit-komesara, i tako zainteresiranom gledatelju prenijeti svoj disidentski angažman.

Stoga kao mjesto mogućih pozitivnih utjecaja na razvoj našega glumačkog izraza sedamdesetih i osamdesetih godina na naše predstave sličnog angažmana moram više od Krejčina *Divadla Za branou* sada spomenuti uistinu minjaturno praško *Divadlo Na zabradli* u kojem je djelovao kao dramaturg Vaclav Havel, autor malih dramskih formi, kao *nepoćudan* zabranjen poslije okupacije Čehoslovačke godine 1968. U tom kontekstu osobito valja istaknuti *Cinoherni klub* s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih (u prijevodu na hrvatski kazalište bi se zvalo *Dramski klub*), kojem su osnovno obilježje dali takvi umjetnici kao što su sjajni redatelj i glumac Jan Kačer (svojevremeno je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu režirao Čehovljeva *Galeb* i Gogoljeva *Revizora*), oskarovac Jirži Menzel, dramaturg i redatelj Vostry, glumac Landovsky (Havel ga u jednočinkama spominje kao *nepoćudnog* za aktualnu vlast u Čehoslovačkoj; na kraju je morao emigrirati), pa onda glu-

mac Jiří Hrzan. (Godine 1980. je, zaustavivši za svagda u mom sjećanju svoju mladost i kreativnost, iskoračio iz života; prekoračio i onaj posljednji okvir koji je ograničavao njegov prostor - prozorski.)

Taj *Činoherni klub* zaista je zadao silne glavobolje prosovjetskim vlastima krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih. Jer, on je odnjegovao samosvojan način angažiranog zafrkavanja aktualne pojavnosti. Glavna dramaturška *kvaka* takvih kazališnih diverzija u stvarnost skrivala se u izboru repertoarnih naslova. Kazalište je, jednostavno, naslutilo svoje samosvojne stvaralačke obzore u datom povijesnom kontekstu i stalo učestalo posezati za klasičnom literaturom. Primjerice: za Čehovom, Voltairom (*Candide*) i, zamislimo se malo, za samim rodonačelnikom socrealizma Maksimom Gorkim. Sve sami školski naslovi. Pisci i djela hvaljeni na sva usta od marksističke kritike, diktirani školarcima s kraja i početka sedamdesetih kao obvezatna literatura koja potiče *klasnu svijest*, itd. Vlasti ovakvom repertoarnom izboru nisu, dakako, mogle ništa prigovoriti. Redatelji *Činohernog kluba* (O, ti pametni Česi, koji su imuni na import poetika, što im, za razliku od nas, nije teško zato jer su još od dvadesetih razvijali svoj vlastiti sustav znanstvenoga teatrološkog prosuđivanja i poticanja kazališne prakse!) nisu sakatili znane tekstove (kao što to često čine naši »post/modernisti« na tragu Ristićeve poetike *novog baroka* i njegova splitskog *Hamleta*), mijenjali im sintaksu stavaka i, općenito, njihove sadržajne i stilske značajke. Naprotiv, režije su bile dramaturški promišljane s ciljem da se glumci *zakvače* za ona tekstovna značenja koja maksimalno komuniciraju sa zapitanostima u vremenskom trenutku izvedbe. Inzistirali su, dakle, na svoj specifičan način tek na jednom opće priznatom uvjetu izazova žive kazališne činjenice, koji se nije mogao osporavati bez sukoba sa svjetskim teatrološkim promišljanjima. Takva suvremena kazališna praksa uistinu nije kultur-komesarima otvarala nimalo logična prostora za osporavanje autentičnosti ovih izvedbi. A proglasiti *nepodobnim* jednog Čehova ili, Bože sačuvaj, Gorkoga nije jednostavno bilo moguće bez opasnosti da se čitava čehoslovačka kulturna politika ne izvrgne općem podsmijehu. Tako su *činoherci* komunističku pragmu uhvatili u zamku moćne kazališne vitalnosti. Oni su zapravo neprekidno izvodili pred licem vlasti njezinu hamletovsku *Mišolovku*. I vlast je, ne znajući kako da se izvuče iz ove kazališne doskočice, dugo vremena morala podnositi odmaknutost glumaca *Činohernog kluba* od oficijelnih ideoloških interpretacija literature. Jer, glumci su, distancirajući se od nemile izvanpozorničke stvarnosti, uporno izricali rečenice dramskih osoba s jednim specifično-češkim, ironičnim komentarom znakova govora, tona, pokreta, svega onoga što je tijekom predstave pod njihovom autonomnom kontrolom, da su pri tom s teksta otpadale sve suvišne, sve ideologizirane, vremenske (socrealističke!) naslage, prenoseći tako suvremenom gledatelju onu autentičnu umjetničku vrijednost autorovih rečenica, koja je nadišla svoje vrijeme i, uz pomoć takva glumstvenog iskaza, dopirala do gledateljeva vremena upravo u područje njegove ironije i otpora prema aktualnoj stvarnosti. Eto, na primjer, već krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih, Luka u predstavi *Činohernog kluba* – *Na dnu* Gorkoga na pitanje ima li Boga ne odgovara važno (onako kako smo inače bili navikli slušati i gledati njegov odgovor), poslije velike pauze razmišljanja, u pozi filozofa, naglašavajući svaku riječ i ostavljajući iza svoje izjave duboku tišinu kako bi svi na sceni, i svi u gledalištu, imali dostatno vremena da njegovu objavu prožive i da o njoj razmisle, izgovara: *Ako vjeruješ – ima, ako ne vjeruješ – nema!* Naprotiv, glumca Machačeka (inače,

poznatog redatelja Narodnog divadla) ontološko pitanje o fundamentalnom počelu zaticalo je upravo dok je inspirao svoje donje rublje u laboru. On bi tada zaškiljio prema sugovorniku, oko usana bi mu zaigrao gotovo neprimjetni smiješak, da bi odmah potom, slijedeći ramenima i cijedeći poderanu potkošulju, lagano izbacio onaj *pametni* odgovor, kao da pitanje u osnovi drži glupim. I ne pridavajući daljnju važnost ni pitanju, ni svom odgovoru, prebacio bi preko rastegnutog konopa dotrajali komad odjeće, a zatim bi, istresajući ruke, posegnuo za odloženim zavijutkom škije, oprezno ga napipavajući palcem i kažiprstom ne bi li što manje ovlažio novinski papir u koji je maloprije savio grubo isječeni duhan.

Pa budući su ovakva kazališta iz razloga koje sam spomenuo temeljila svoju umjetničku emisiju pretežno na glumcu, jer on je bio taj koji je morao na majušnoj pozornici samim sobom popuniti redukciju svih ostalih mogućih čimbenika kazališnog čina, sada nam valja na jednom primjeru podrobnije razmotriti do kojih umjetničkih obzora se takav glumac mogao dovinuti. Tako ćemo označiti i one tragove koji su mogli biti poticajni za razvoj i našega glumačkog izraza.

U toj nakani govorit ću o komadu češkog Havela u kreaciji poljskih, ne čeških, glumaca. Jer Havel je u Čehoslovačkoj, dakako, bio zabranjen. Tako će nas izvedba kazališnog djela koje je nastalo u jednoj zemlji, a izvedeno u drugoj upozoriti ne samo na srodnost tih dvaju naroda zajedničkoga jezičnog ishodišta, već i na sličnost povijesne situacije u kojoj su se u istom vremenu našli i oni a i sam percipijent tog glumstvenog kazivanja iz treće, politički i jezično njima srodne zemlje. A s pozicije tog zajedništva bit će se lako domisliti mogućnostima i logičnostima naših međusobnih utjecaja u ovladavanju složenim zahtjevima suvremenoga glumstvenog izraza.

Za tu prigodu poslužit ću se svojim bilješkama iz godine 1981., sačinjenim prilikom obilaska varšavskih i krakovskih kazališta.

* * *

Kada mi je ponuđena ulaznica za Havelove jednočinke uz objašnjenje da se igraju na komornoj pozornici *Teatra Powszechny*, te da javno izvođenje ove predstave još uvijek nije dopušteno zbog njene političke žaoke, pa se, do konačnog odobrenja i premijernog izvođenja, predstava prikazuje *pretpremijerno*, uz posebno odobrenje, ponadao sam se da ću – gledajući Havelove jednočinke – ponovo doživjeti onu svečanu kazališnu pobožnost intimnog zajedništva sa zbivanjem na majušnoj pozornici *Divadla Na zabradli* ili *Činohernog kluba*, da će ponovno do mene doprijeti začuajući, posve neočekivani, umjetnički doživljaji znanih tekstova, iskoračeni iz svih stereotipa kazališnog kazivanja i zakoračeni preko našega gledateljskog iskustva do jednoga svježega glumstvenog prepoznavanja i kreativnog iskazivanja ponašanja, govorenja i snalaženja dramskih osoba.

Znajući, dakle, da se Havela zbog komunističke paranoje ne može igrati ni u jednom češkom kazalištu, pomislio sam da bi mala scena *Teatra Powszechny*, upravo u to vrijeme, godine 1981., uzleta poljskog naroda prema slobodi na krilima »Solidarnosti«, mogla biti poticajna za prepoznavanje Havelova jetkog humora. Osim toga, poljski jezik, tako blizak i svojom pjevnom intonacijom češkom, mogao se uistinu pokazati odgovarajućim nadomjestkom kolokvijalnom praškom govoru.

Mala scena *Teatra Powszechny* amfiteatralna je dvorana s polukružnim i vrlo izbočenim proscenijumom. Glumac je praktički okružen s tri strane publikom. Vrlo plitka udubina na stražnoj strani proscenijuma služi tek radi toga da bi se izmjenom znakova dekora lociralo mjesto radnje. Dekoracija je, dakle, informacija o mjestu zbivanja, ali se ne može dovinuti do čimbenika radnje. Svi predmeti koji služe svrsi događanja moraju na proscenij biti unijeti. On je jedino igrace mjesto. U takvom tipu prostorne uvjetovanosti mjesta predstave uspostavlja se posebna scenografska konvencija *sveze živih predmeta* (onih koji igraju) za *mrtnve predmete* (one koji tek označavaju). Scenograf Winčarski tu svezu postiže velikim pano-fotografijama smještenim sasvim otraga. One povezuju stvarne predmete na sceni sa slikama istorodnih predmetima na panou. I koliko je god taj domišljaj – ne baš originalan jer je izvučen iz arsenala slikane scenografije – likovno uspješan, on ipak glumcu oduzima onu treću dimenziju prostora, onu zaštitnu dubinu sjena u koju se u određenim dramaturško-režijskim trenucima može povući izvan neposrednog dometa pogleda u bivanje izvan kadra, u oazu pripreme za novi uskok u područje prvog plana dramskog zbivanja. Glumac, stojeći pred publikom u takvom prostoru, onako osvijetljen, na dohvat ruke prvoga polukružnog reda partera, s plošnim fotografijama interijera iza leđa – on, taj glumac, mora svjedočiti i sebe, i režiju, i djeło, i čitavo kazalište tek samim sobom. Mora biti posve integritan s dramskom osobom. Nedjeljiv s njome. Nerazlučiv od nje. Na toj razini zahtjeva gluma, glumiti, poprima negativnu konotaciju. Svako pokazivanje lika gledatelju, koji je udaljen od njega tek korak-dva, otkrilo bi se kao glumatanje.

Pa što mu je onda činiti? Kako da u isto vrijeme bude podudaran s dramskom osobom i dovine se do stvaranja? Ako je poradi zahtjeva glumačke autentičnosti (koji je u ovakvom prostoru alfa i omega svega) odabran zahvaljujući samo onom svom *prirodnom znaku* (osobinama samog glumca-čovjeka) koji je podudaran s osobinama dramske osobe, reproducirat će tek samoga sebe. A to nije umjetnički, već reproduktivni čin. I gdje je onda tu stvaralaštvo?

Ideja o prirodnoj podudarnosti glumca i dramske osobe opasno glumca udaljava od kreativnih obzora. A nepodudarnost njegovu nazočnost na pozornici otkriva kao neautentičnu dramskoj osobi. Ona ga nepremostivo udaljava od dramskog lica. Može li kazališna rutina i tradicijska praksa pomoći da se te nepodudarnosti premoste, barem kad je riječ o fizičkim osobinama glumca i dramske osobe? Teško. U suvremenom teatru, posebno u komornom prostoru, svaka intervencija na licu glumca, slikana maska, na primjer, izazvala bi više štete nego koristi. Ovdje sve mora biti pravo, ali tako da to »pravo« bude čin kreacije, a ne reprodukcije. Zahtjevi suvremenog gledatelja stavili su nove izazove pred glumčev stoljetni zanat. Nameću mu zadatak da bude umjetnik. Da u predstavi bude posvema ono što on nije. I glumac se počeo mukotrpno uspinjati prema tim maglovitim vrhuncima. A poneki je do tih prostranstava stao jedriti na oblacima.

Kreativno, očigledno, nije ni u glumčevoj podudarnosti s dramskom osobom, ni u nepodudarnosti, već u onom *meduprostoru* općih osobina čovjeka-glumca koje se zbog svoje *neodređenosti* mogu pretvoriti (kreativno) u *konkretne* osobine dramske osobe. I obrnuto. Podudarnost tih dviju osobnosti je *rezultat* kreativnog procesa glumca. Nije čimbenik. Jer, kreativni proces se začinje iz područja *razlika* jedne i druge osobe. I to područje *razlika* glumac pomiče prema ovom ili onom određenju i *privodi* ga međusobnoj identifikaciji. Pri tom glumčev *odnos* (koji ne protivrjeći

podacima teksta) prema osobinama i karakteru dramske osobe formira sadržajne (to znači i fizičke) osobine dramske osobe. On je na semantičkom planu temeljna umjetnička energija glumca, oslonjena na dinamiku njegove intelektualne svijesti o onome što dramska osoba čini, radi, govori, skriva itd. Kreativnom, stvaralačkom glumčevu činu očigledno prethodi njegov intelektualni *odmak* od dramske osobe, svijest o osobnoj *nepodudarnosti* s njom, a tek *potom* primicanje njoj sve do *identifikacije*. I ta intelektualna svijest glumca, temeljna je pogonska energija njegova umjetničkog čina. Tek zahvaljujući toj energiji suvremeni, inteligentni glumac može tako emitirati postupke, čine, geste dramske osobe, da one do nas dopiru *u isto vrijeme* ne samo kao postupci autentične dramske osobe već i kao *tvorbeno djelo glumca*, kao njegov stvaralački čin.

Tako dramska osoba u gledateljevoj percepciji postaje dvostruka pojavnost: autentična prirodna osoba i kreacija glumca. Drugim riječima, glumac postaje dvostruka pojavnost: fizički tvorbenik dramske osobe, u čiju bit možemo proniknuti upravo zahvaljujući činu njegove tvorbe – i sama, jedinstvena dramska osoba, u kojoj ne vidimo glumca, jer vidimo samo nju samu.

U tako organiziranom prostoru kao što je prostor komorne pozornice *Teatra Poweszechny* glumac nema utočišta. Iza onih škroto razmještenih komada namještaja ne postoji nikakav pojas za spasavanje (kao što ipak postoji na tradicionalnoj pozornici) uz pomoć kojeg u datom trenutku može sretno isplivati do čvrstog uporišta. Redatelj je tu bespomoćan. Arsenal svojih trikova koje skriva u rukavu za pripomoć glumcu može objesiti o klin. Jedini oslonac i njemu samom je taj isti glumac, koji na svojim leđima u razigranom stvaralačkom skoku mora preko onog iznenada zatamnjenog kružnog kanala, koji razdvaja tamu gledališta od svjetala pozornice, prenijeti pravo do srca gledatelja ne samo njega, već i samog autora.

I te večeri se dogodio glumac!

Govorimo stoga o samom događaju. Glumcu!

Kad je glumac Kaezor u ulozi Sladeka u *Audijenciji* prvi put ustao da bi malko prošetao poslije ne znam koje boce ispijenog piva (izlijevao ga je u sebe nerv zno, kao da vrši neku dužnost prema svom tijelu koje treba što prije dokrajčiti), učinio je to u jednoj tekstovnoj stanci u kojoj Sladek nije znao što bi odgovorio svom sugovorniku Wanieku. (Taj Waniek je, inače, pjesnik, ali radi u skladištu pivovare. A Sladek mu je neposredni šef. Šefova dužnost je da o Wanieku redovito policiji piše izvješća. Suočen s činjenicom svoje nedostatne pismenosti, Sladek nagovara Wanieka da sam sebe denuncira.. A on, Sladek, će to samo potpisivati. Jer, *živjeti se mora...* itd.)

Šef Sladek, odnosno glumac Kaezer, se, dakle, ne znajući što bi kazao, ustane i prošeta uredno. Ali kako se prošetao? On, očigledno, nastoji u svom koračanju otkriti misao koju bi formulirao u odgovor Wanieku. No, koraci kao da se opiru tom nastojanju, zahtijevaju od svog činitelja nešto posve drugo. I Šef, pokušavajući tim koracima oduzeti prvenstvo njihova zahtjeva, visoko zabacuje koljena prema nabubrelom trbuhu. I učini mi se da pri tom malko poskakuje. Bilo je očito: tako Sladek inače ne hoda. Zatim je naglo zastao, poigravajući na mjestu poput zaštopane lopte. Trenutak iščekuje. Misao nije nadošla. Nastojanje se pokazalo bezuspješnim. Onda se stane vraćati natrag na svoje mjesto sličnim zakoracima, ali malko opreznije, kao da odmjerava težinu svog mjehura, ne bi li upravo u njegovoj pre-

punjenosti našao razlog za nedostatak svog odgovora pjesniku Wanieku. Zaključivši da ipak stanje nije tako alarmantno i da pri toj opterećenosti još uvijek može intelektualno funkcionirati, on odlučno sjeda, otvara sljedeću bocu piva, grozničavo je izljevava, zapravo istresa, u kriglu (vrlo je koncentriran, jer on sada radi ozbiljan posao, *a rad je stvorio čovjeka, dakle i mišljenje!* - zar ne?), srkne pjenu, a onda naglo ustaje i užurbano poskakujući odlazi. Uskoro se vraća ispražnjen, više ne provjerava svoje korake, iako mu je, to je sada očigledno, dugogodišnja navika takvih provjera i učestalih podtrbušnih pritisaka obilježila njegovo hodanje. Brzo sjeda za stol i žustro izgovara toliko traženi odgovor koji je, zapravo, sad je to jasno, neprekidno bio skriven u njegovu - mjehuru. Valjalo ga je samo isprazniti. A sad je to, hvala *panu Bohu*, učinjeno. Blistava misao se iz svoga mokro-pjenušavog spremišta pretočila ravno u mozak. I on je pobjedonosno izbacuje kroz usta - ali šum, taj šum, vode iz vodokotlića je za Waniekove, i naše, uši neumoljivo ispiru u zahodsku školjku...

Kakav *mise en scène*, ili, još bolje, kakva provodba *mise en scène-e!* *Ustvari, sve je ovisilo, gledajući izvana, o ritmu, gledajući iznutra, samo o jednoj maloj tajni koju dobar pedagog može otkriti glumcu - ako se radi o umjetniku. I tako je išlo dalje: duh je neprekidno bio ovisan o tijelu. A tijelo je čas sputavalo, čas oslobađalo duh. Događalo se događanje napetosti i ovisnosti koje Havel nije mogao napisati (ma koliko je mogao priželjkivati da ga napiše) u dramskoj formi, takvo događanje koje, doduše, može biti iskazano posredstvom književnog izraza, ali ne onoga dramskog, već proznog. Jer u njemu upotreba jezika nije usmjerena prioritarno na dijalog, već ponajprije na iskaz dinamičke slike, smisla i opisa događaja. Čitavu moguću proznu naraciju ovdje, u ovom (i ovakvom) kazalištu, na veliko zadovoljstvo pisca zamjenjuje glumac. Pri tom sredstvo njegova izraza nije jezik (on nije književnik!). Djelomično je to govor. Ali samo djelomično. A o govoru kao sredstvu izraza sada nisam ni govorio. Govorio sam tek o jednom drugom sredstvu izraza. Govorio sam o tijelu. O tijelu u prostoru, i o ritmu misli sputanu u tom tijelu, o napregnutosti njegovih osjetila, o pulsiranju te živuće mase koja svim silama nastoji podrediti duh uvjetima svog opstanka.*

Sve je to iskazano u trenu, slici, pokretu, značenju jednog hodanja i vraćanja, u bljesku trenutka, u ekstraktnoj ograničenosti scenskog vremena, u zgusnutosti i višeznačnosti iskaza svojstvena tek poeziji.

Glumac je postao pjesnik! Dovinuo se do umjetnika! Samim sobom nadomjestio je jezik i pronio se kao svjedočanstvo vremena do zadnjeg kutka gledališta, sve tamo do polit-komesara izvedbe.

I tako je Havel te 1981. godine još uvijek bio zabranjen!

Smiješno! Trebali su zabraniti glumca!

ISPOVIJEST O NE-RAVNODUŠJU

TEATAR ITD I SVIJET 1992.–1997.

*Opscenost može biti sublimna ili groteskna, ako udara u nevinost normalnog svijeta*¹ piše Baudrillard. Ali što može napraviti pornografski kazališni prizor u svijetu pornografije? Što može napraviti kazalište u svijetu koji je već travestija i simulacija? Kako glumiti pred gledateljstvom koje svoj život ne živi već ga gleda na televiziji? Kako glumiti primjerice žrtvu u svijetu koji je izjednačio krvnika i žrtvu osobito nakon rata za samostalnost Hrvatske? Gdje glumac može igrati svojim tijelom kad se strast danas događa gotovo samo u abnormalitetu: u incestu, pedofiliji, kloniranju? Na koji način pokrenuti kazalište kada dvoumimo je li ovo svijet jednoga drugog oblika inteligencije ili totalne ljudske lobotomije?

Uzmimo Baudrillardov primjer Madone. Može se reći kako Madona ima sve. *Zahvaljujući umijeću tehnologije koja je okružuje, kao žena koja se producira i reproducira, ništa joj ne nedostaje, ali upravo to – ništa – to bez nedostataka, krije i njezino ključno pitanje.*² Kad bi, naime, Madona željela doći do sebe same, uistinu biti gola, ona bi se morala osloboditi travestitije u kojoj živi. U tome – ne može uspjeti! Možda nam je još bliži slučaj Lady Diane. Nije li posljednjih godina svoga života ova nesretna žena željela biti ono što jest i nije li uspjela u tome tek nakon prometne nesreće? Dok je društvo i u njezinoj smrti našlo jedinstvenu priliku za različite oblike predstava i predstavljanja. *Zabrana zvijezdi da bude stvarno gola jer se golom pokazuje, stvara kod njezina gledateljstva osjećaj frigidnosti.*³ Osjećaj frigidnosti radikalniji kao i u posljednjem prizoru ITD-ove *Fedre*. Strastvena, stvarna, zaboravljena Fedra objesila se u prvom dijelu predstave. Druga, današnja, obnažena Fedra, širi oko sebe kao i Madona, osjećaj frigidnosti. *Sloboda tijela koju nam je nanijela 68. ne oslobađa nego osamljuje.*⁴ Osjećaj uzaludnosti i zamor kod muškarca i žene u *Gorkom*, *gorkom mjesecu* i *Mjesecu Alabame* ne rađa se iz njihova neuspjeha nego naprotiv iz ispunjenja svih njihovih želja. Madona svoju frigidnost s lakoćom i zadovoljstvom prodaje, a Fedra u završnom prizoru pjeva tužno-ironičnu rock pjesmicu: *Smij se Pipi...* I to su krpice od krpica Fedrine strasti... Poput *Venere od krpa* koju je napravio Michelangelo Pistoletta pokazujući krpu kao umjetnost i završni produkt proizvodnje. *Kazalištem od krpa* znamo nazivati Teatar ITD.

Ili drugi Baudrillardov primjer: Ciociolina je jedno vrijeme bila saborski zastupnik. To znači da se svijet nalazi pred istim ironijskim ravnodužjem kako u seksu tako i u politici. Kao u *Ifigeniji* Teatra ITD. Stanje prostitucije ovdje jest skoro totalno. Društvena pozornica prema tome predstavlja komediju čednosti, humanosti, komediju žrtve, ljubavi, politike i vlasti. I komediju ideologija.

Ove transformacije što su do nedavno bile još posve nezamislive, danas svjedoče o dubokim promjenama u europskoj kulturi.

U takvom prostoru kakav smisao može doseći kazalište?

To su sažeto pitanja pred kojima se nalazi grupa mladih hrvatskih intelektualaca devedesetih godina u Teatru ITD. Drugo pitanje na koje želim dati naznake za odgovor, jest: zašto je kazališno traženje itedeovske skupine zanimljivo danas svijetu? Zašto, naime, toliko poziva s pozornica svjetskih kazališta?

Krenut ću ponajprije od negacija. Od onih ideja koje su autori ITD-a odbili kao svoj odabir. Kada kažem autori mislim poglavito na Mislava Brumeca, Ivicu Buljana, Bobu Jelčića, Darka Lukića, Lukasa Nolu, Ozrena Prohića, Asju Srnec-Todorović, Ivana Vidića, te na Petra Brečića, Luku Paljetka i Petra Selema, te napokon na mnoge druge.

Prvo: opće je mjesto suvremene europske kritike kao i itedeovih autora kako realističko predstavljanje na pozornici ne može biti istovjetno sa samom zbiljom. Bilo koji realistički kazališni model u kontekstu svjetskih aktualija pusta je naivnost. Ali je jednako tako naivan pokušaj dokazivanja potpune odvojenosti kazališta od svijeta. Naivno je stvarati bilo povijesno bilo dekorativno kazalište kao bjelokosnu kulu u zraku. Terry Eagleton bi primjetio *Ako umjetnost više ne odražava svijet to nije zato što je svijet danas teže izmijeniti nego što ga je oponašati, već zato što na svijetu nema odista ništa što bi trebalo odražavati. Nema naime gotovo nikakve stvarnosti koja već sama po sebi nije nečiji odraz.*⁵ Kazalište koje želi odražavati takvu stvarnost može samo zrcaliti samo sebe.

Drugo: prešutno je prekinuto bavljenje političkim teatrom koji je između ostaloga obilježio zlatno doba Teatra ITD. Predstave poput Šoljanova *Galilejeva uzašašća*, Grassova *Plebejci uvijek bavaju ustanak*, Brešanova *Hamleta u selu Mrduša Donja* i Novakovih *Mirisa, zlata i tamjana* pritajeno su ali sigurno obilježile ime Protivnika. Oko formuliranja načina i djelovanja neprijatelja okupljala se tadašnja itedeova inteligencija. Glasovite predstave s kraja 60-tih i početka 70-tih razvijale su mahom odnos između totalitarnog društva i usamljena pojedinca koji je iskušavao sve mogućnosti pobune od krika do arhetipske hrvatske šutnje.

Početkom 90-tih, a i ranije, pojavljuje se nova generacija kazališnih intelektualaca s kojom silazi s pozornice kolektivna obuzetost politikom. *Kada zatvorimo oči i oslušujemo šapat ovih mladih ljudi čujemo ponajprije kako su šokirani vlastitom egzistencijom. Njihova djela opsjeda pitanje usamljenosti bića. Ali oni zbog toga ne terete društvo i ne traže sociološka objašnjenja. Oni izmiču svakom ideološkom pokrovu. Oni ne prevode u kazališni prizor ni politiku, ni povijest, a niti filozofiju. Pišu jednostavno kao da nemaju ambicija, kao da najradije ne bi uopće pisali. Pismo im je sam supstrat usamljenosti. Kao da je riječ o nekoj metafizičkoj ukletosti. Prisjetite se samo lica iz Mrtve svadbe Asje Srnec-Todorović. To je generacija kojoj su putem škole i putem svih mogućih kulturnih i političkih kanona nametali vrijednosti. Nad njima je provodjen kulturni terorizam. Oni sada žele probušiti svaki vrijednosni balon i oslobodi-*

diti prostor za isisavanje svojih duboko unutrašnjih skrivenih motiva. A sve im se to događa upravo ili unatoč ratnom i poratnom vremenu, u trenutku kada su i sami pozvani na bojište, ili kada doslovce liječe rane nakon bojišta. Pa kada zatvorimo oči, o čemu se možemo pitati ako ne zajedno s njima o njihovoj egzistenciji.⁶ Iz ovog proizlazi da ako je sve ranije bilo usredišteno na lice neprijatelja, ovo lice danas ne sumo da siluzi s itedeove pozornice, nego se na njegovu mjestu ne uspostavlja nikakvo drugo lice... Nema novog neprijatelja. Preokret nije doveo do jednostavnog premještanja, doveo je do gubitka, do rušenja pojma o neprijatelju, pa prema tome i do rušenja distinkcije između bitnog i nebitnog, živog i mrtvog, unutrašnjeg i vanjskog... Ivan Vidić govori: Poklanjam ti svoje figure, svoje lovce, kule i pješake, svoju kraljicu... pa s njom mjeri dobit u igri. Igraj moju igru umjesto mene. Molim te za nesudjelovanje.⁷

Spomenula sam već kako se suvremeno kazalište ni protiv čega glasno ne buni i ništa ne navodi kao autoritet ili kao put izlaska. Ono ostavlja tek otiske autorskih osjećanja nenadoknadive manjkavosti, nedostatka, rupe u svijetu kojeg žive. Upravo taj osjećaj manjkavosti dovodi autore do stanja odustajanja. Oni odustaju, reklo bi se, prije nego što su i započeli. Odustaju od svojih prizora usred samog prizora, krenu s nekim licem, ali ne žele zaokružiti njegovu sudbinu, pokrenu neku temu pa kada se čini da će je zaigrati, oni je netom promijene. Odustaju prema tome i od bilo kakvih konvencionalnih pristupa pozornici, od oponašanja, od povijesne kronologije, od vremenskog i prostornog jedinstva ili od čvrste dramske strukture. To odustajanje pojačava njihovo osjećanje manjkavosti i krug se zatvara. Rekla bih o tome još i ovo: manjkavost se množi gotovo u svemu ali osobito u osjećanju razornog pada duha i duhovnosti u prostorima Hrvatske i Europe. Kao da odasvud struji ono glasanje što govori o strahu i gađenju od svijeta koji je glagol biti zamijenio glagolom imati.

U slijedu Charlesa Newmana, onog istog teoretika koji kaže kako *američka književnost ne vrijedi ništa jer nema roditeljstva* mogla bih primijetiti da je novo kazalište u najvećoj mjeri nepopustljivo *parodijsko i ironijsko*,⁸ te da autori upravo parodijom i ironijom iskazuju raskid s bilo kakvim vrijednostima prošlosti, odnosno roditeljstva. Ovdje se valja upitati: kako drugačije reagirati na tranvestirani i simulirani svijet, na svijet kojemu je televizija njegov najveći i najljepši sarkofag, ako ne onim, možda posljednjim, parodijskim ili ironijskim pogledom umjetnika? I odista upravo ironijska signalizacija nazočna je u inače posve različitim autorskim pokušajima ili djelima Teatra ITD kao što su *Noćni let*, *Budi se lijepa*, *Groznica*, *Fedra*, *Begović-cabarete*, *Predsjednice*, *Plan 9*... *Kažem ironijska signalizacija*. Ona je međutim vrlo različita u različitim predstavama od blage ironije u *Groznici* do gnušanja nad svijetom u obliku briljantnog dramskog ispljuvka u Schwabovim *Predsjednicima*. Ali pri tome, svim tim djelima zajedničko je da ne podvrgavaju ironiji samo prošlost ili takozvane društvene vrijednosti sadašnjosti. Ona nemaju ironijski odmak ili povlaštenu poziciju Subjekta koji s distance promatra cijeli svijet. Ona ne monologiziraju samouvjereno i s pijedestala. Naprotiv, autori prije svega svoj ironijski pogled upućuju samima sebi. Sebe i svoja lica pokazuju kao slaba, nemoćna, smiješna, autistička...

Njihova pozornica postaje prema tome prazni prostor u koji se *umjesto drammatizacije izvanjskih utjecaja* ironiziraju i parodiraju *unutrašnji osjećaji zbuđenog subjekta koji i sam odbija jasno određene greimasovske funkcije Subjekta, Objekta, Primatelja, Pošiljatelja, Pomoćnika ili Protivnika*.⁹

Umjesto čisto određenih funkcija, umjesto komentara svake vrste, umjesto odmaka, izolacije ili elitizma, na pozornici devedesetih gledaju se zajedno slabost, novi rock-hit, glad, nogometna utakmica, duhovi, manjkavost i torta s rumom.

Odista, kako žanrovski označiti te predstave što miješaju popularne i visoke oblike umjetnosti (*Gorki gorki mjesec, Ifigenija, Fedra, Begović-cabaret...*)? Kako ih odrediti kada one koriste i povijesne i fiktivne događaje (*Hamletmašina, Kako sada stvari stoje...*)? Kako ih imenovati kada se služe svime što im je na raspolaganju od stripa do TV-spota, od melodrame do science fiktiona (*Plan 9...*), ili od artificijelne glume do glumačkog minimalizma gotovo na rubu privatnosti (*Predsjednice...*)? Žanrovski dakle neodredljiva ova djela u svakom slučaju istodobno parodiraju ali i ozakonjuju stvaranje uvijek novih sustava i struktura. Ona reagiraju na dnevnu različitost između vijesti, zbilje i istine tako da namjerice brkaju sva tri jezika. *Njihovo ironijsko miješanje aktualnog i fiktivnog pokazuje namjerni anakronizam što naglašava nepovjerenje i u aktualno i u fiktivno.*¹⁰ A iz toga proizlazi da kazalište devedesetih radi ne za nego s gledateljem. Skroz suzbija hermetički izolacionizam koji je u 80-tim godinama strogo odvajao umjetnost od svijeta. *U opreci je spram elitističke otuđene drugosti kao i spram monotonih impulsa masovne kulture.*¹¹ I dalje: ovo je kazalište *ekscentrično a jer je ekscentrično – izvan središta – decentrirano* ono jako privlači pozornost osobito mladih ne samo zagrebačkih nego i europskih gledališta.

Sada moram otvoriti jedno pitanje koje će ovdje imati oblik natuknice a koje bi nama valjalo temeljito istražiti: struktura većine kazališnih djela u Teatru ITD devedesetih, dopustite mi, izaziva jednu neprovjerenu ali moguću pomisao o svezi hrvatske moderne i hrvatske suvremene dramaturgije, o svezi ta dva kazališta s početka i kraja stoljeća. Riječ je, naime, o nekim sukladnim tonovima i senzibilitetima koji su bili naglo presječeni drugim svjetskim ratom te kazalištem socrealizma nakon toga rata.

Ne mogu se oteti dojmu da se dramsko pismo Asje Srnc-Todorović vezuje ponajprije uz Donadinija i Galovića, ili da su Vidićevi iskoraci (uza sve suprotnosti) bliski iskoraku Janka Polića Kamova. Osim toga, ta se dva razdoblja u hrvatskom kazalištu povezuju i po tome što se djela jednih i drugih podudaraju s aktualnim svjetskim teorijama o umjetnosti njihova vremena. Naprosto svijetom kruže pri početku i kraju stojeća slična duhovna stanja, pitanja i nevolje što zaokupljaju kako dramsko pismo tako i teorijske zapise. Tu svezu pokušavam zapravo i sama uspostaviti tijekom ovog izlaganja.

Pri kraju, pokušat ću odgovoriti na pitanje zašto predstave ITD-a privlače pozornost europskih pa i svjetskih gledališta?

Sve što sam do sada navela može se iščitavati u spomenutim predstavama, ali i u drugim predstavama suvremene mlade europske dramaturgije i kazališta. Itedgovci devedesetih posve su u svjetskim trendovima. Njemački kritičari i bilježe *kako hrvatske dramatičare pokreće dramsko pismo na sličan način kao i njemačke*. Ali pozivi i signali koji stižu ITD-u neće biti samo zbog toga što je ITD u trendu. Mora biti da postoji i nešto drugo u djelima ove hrvatske kazališne skupine autora. Što je to drugo?

Tri djevojke u ratnom vremenu (*Vidićeva Groznica*) provode večer kod kuće u namjeri da izadu van. Ali ne izlaze. Samo maštaju, izmišljaju, teatraliziraju ono što bi učinile kada bi odista izašle. A što bi učinile? Kakve su njihove izmaštane ideje,

želje i moći? One su klišeji općih mjesta, to su ideje, želje i moći svijeta koji živimo. Tri djevojke žele međutim nešto drugo, nešto posve drugo. One bi htjele imati neke druge želje i neke druge moći. Ne mogu ih više niti izmaštati. Vidićeva *Groznica* grozničavo pokazuje ironiziranje svakoga humanističkog stava o subjektu u njegovoj kreativnosti. Ali ona istodobno iskazuje nevolju i svijetu tri mladice suočene sa svijetom ispražnjenim od emocija. (Tri moguće *vjerenice na vjetru*). Sjeta, melankonija, blaga ironija, jedno gotovo neromantičko ozračje, to je ono posebno, rekla bih, hrvatsko, možda srednjoeuropsko, višestruko glasanje, to je ono – različito – unutar suvremene europske dramaturgije i svjetskog kazališta. Takvo glasanje, na drugi način, čuje se i u *Fedri*.

Unatoč stalnim ironijskim signalima u glazbi *Leta 3*, unatoč krizi vjere u mogućnost povijesti i kulture danas, unatoč raskida s bilo kakvim vrijednostima, *Fedra* je ustvari tihi jecaj nad manjkavošću ljubavi danas. *Muškarci i žene, utaboreni s jedne i druge strane rijeke, ne mogu između sebe razgovarati, razumjeti se, a kamoli preplesti.*¹² Tuga zbog njihova raskola neromantički je motiv Buljanove *Fedre*. I nadalje: u Nolinu *Planu 9* pojavljuje se upravo toliko ironije i morbidnosti koliko i očajničke, neromantičke želje da mali Bambi, autistički hrvatski Hamlet, ne živi u svijetu tolike i takve manjkavosti.

U takvu senzibilitetu itedeovski autori povlače se u svoju prošlost. I upravo je to onaj izazov koji su prepoznali inozemni kazališni kritičari i teoretici od »New York Timesa« do Međunarodnog festivala u Bretagni koji je otvoren *Mrtvom svadbom* na hrvatskom jeziku.

Pozivajući se napokon na uvodni dio izlaganja mogu zaključiti: bilo koja strast pa čak i strast u pokazivanju kako je strast danas nemoguća (*Fedra*), bilo koja strast pa čak i strast u pokazivanju cabaretske lakoće pored djevojke na smrt oboljele zbog nedostatka ljubavi (*Begović-cabaret*), bilo koja strast pa čak i strast u razotkrivanju nove katoličke hipokrizije u svijetu kiča i televizije (*Predsjednice*), bilo koja strast – jest napad na ravnodušje, osobito na duhovno ravnodušje koje nas odasvud okružuje. A onaj koji *svojim duhom demaskira tu ravnodušnost, onaj koji snagom svoje nazočnosti i svoje patnje demaskira ispraznu realnost koju živimo, taj može biti u travestiranom i simuliranu svijetu prepoznat kao – novi neprijatelj. I zato gurnut u stranu,*¹³ rubno, na margini, u prostoru i tako dalje. Ali taj je istodobno i pored toga, i unatoč svemu, još uvijek prepoznat, barem kao ostatak ostataka srednjeeuropskoga duhovnog ozračja među mladim gledateljstvom Teatra ITD, kao i među europskim pa i svjetskim kazalištima u istraživanju s kraja ovog bestidnog stoljeća i nesretnog milenija.

CITATI

- 1., 2., 3., 13. Jean Baudrillard: *La crime parfait*. 1995.
- 4., 12. Pascal Bruckner: *Napast nedužnosti*. Zagreb 1997.
5. Terry Eagleton: *Književna teorija*. Zagreb 1987.
6. Mani Gotovac: *Iz intervjua. S Dubravkom Vrgoč*. »Vjesnik«, 1993.
- 7., 9. Dubravka Vrgoč: *Nova hrvatska drama*. Magistarski rad. Zagreb 1995.
- 8., 10., 11. Linda Hutcheon: *Interseksualnost, parodija i diskurzi povijesti*. »Republika«, 1994.

LITERATURA

- Gunther Anders: *Zastarijelost čovjeka*. München 1980.
Nikola Batušić: *Uvod u teatrologiju*. Zagreb 1987.
Jean Baudrillard: *Savršen zločin*. Pariz 1995.
Petar Brečić: *Jedan okvir za zrcalo*. Zagreb 1997.
Pascal Bruckner: *Napad nedužnosti*. Zagreb 1997.
Gilbert Durand: *Antropološke strukture imaginarnog*. Zagreb 1992.
Linda Hutcheon: *Interseksualnost, parodija i diskurzi povijesti*. »Republika«, 1994.
(Iz knjige: *Poetika postmoderne*, New York, London)
Terry Eagleton: *Književna teorija*. Zagreb 1987.
Gilles Lipovetsky: *Doba praznine*. Zagreb 1983.
Darko Lukić: *Misliti igru*. Sarajevo 1980.
Petar Selem: *Otvoreno kazalište*. Zagreb 1979.
Petar Sloterdijk: *Kritika ciničnog uma*. Zagreb 1992.

PRILOZI

TEATAR ITD 1992. –1997.

DRAMSKI TEKSTOVI

- Ivica Boban: KAKO SADA STVARI STOJE
Petar Brečić: MJESEC ALABAME
Mislav Brumec: FRANCESCA Da RIMINI; LIGEJA; OTMICA
B. Jelčić – N. Rajković: USPORAVANJA
Darko Lukić: NESNOŠLJIVA LAKOĆA MILOSRĐA
Pavo Marinković: GLORIETTA
Lukas Nola: NOĆNI LET; PTICE II; PLAN 9
Luko Paljetak: POSLIJE HAMLETA
Ivan Vidić: PUTNICI; GROZNICA; BAKINO SRCE
Asja Srnc Todorović: MRTVA SVADBA; ZAMAH
Vladimir Stojsavljević: KATARINA ZRINSKA OD FRANKOPANA; TRAČ O LJUBAVI

DRAMATURŠKE PRERADBE

- M. Begović – I. Buljan – P. Diependaële: BEGOVIĆ-CABARET
P. Bruckner – I. Buljan – P. Brečić: GORKI, GORKI MJESEC
M. I. Cvetajeva – J. Racine – I. Buljan: FEDRA
J. W. Goethe – M. Gotovac – L. Katunarić: IFIGENIJA
Ž. Kipke – J.-M. Bruyere – I. Buljan: BUDI SE LIJEPA

H. Müller – I. Boban: HAMLETMASCHINE
P. P. Pasolini – I. Buljan: PILAD
R. Carver – B. Maleš – M. Živković: PROZORI SPAVAČIH SOBA
W. Shakespeare – M. Gotovac – N. Delmestre: TIT ANDRONIK

SUVREMENA EUROPSKA DRAMA U TEATRU ITD

Robert Badinter: C. 3. 3.
Sergi Belbel: MILOVANJA
Paolo Cuello: ALKEMIČAR
Cyril Churchill: TOP GIRLS
Tankred Dorst: FERNANDO KRAPP MI JE NAPISAO OVO PISMO
Manlio Santanelli: KRALJICA MAJKA
Werner Schwab: PREDSJEDNICE

GOSTOVANJA NA MEĐUNARODNIM FESTIVALIMA

- H. Müller – I. Boban: HAMLETMASCHINE
MITTELFEST, Cividale, Italija, 1994.
BORŠTIKOVA SREČANJA, Maribor, Slovenija, 1994.
- I. Vidić – B. Baletić: PUTNICI
SREDNJEUROPSKI KAZ. FESTIVAL., Białystok, Bydgoszcz, Poljska, 1994.
Bratislava, Slovačka, 1994.
- A. Srnc Todorović – C. Colin: MRTVA SVADBA
MEĐUNARODNI FESTIVAL MLADIH, Rennes, Francuska, 1994.
Prvi put u povijesti hrvatskog kazališta predstava na hrvatskom jeziku otvara međunarodni festival
- Ivica Boban: KAKO SADA STVARI STOJE,
MEĐUNARODNI KAZALIŠNI FESTIVAL, Amsterdam, Nizozemska, 1995.
MEĐUNARODNI FESTIVAL MLADIH, Brno, Češka Republika, 1996.
- J. W. Goethe – M. Gotovac – L. Katunarić: IFIGENIJA,
ART CARNUNTUM, Austrija, 1996.
- M. I. Cvetajeva – J. Racine – I. Buljan: FEDRA,
PRIMORSKI POLETNI FESTIVAL, Kopar, Slovenija, 1996.
FESTIVAL D'OTONNO, Madrid, Španjolska, 1996.
FUNDATENEO FESTIVAL, Caracas, Merida, Maracaibo, Venezuela, 1997.
KULTURNA PRIJESTOLNICA EUROPE, Solun, Grčka, 1997.
- P. Brečić – P. Selem: MJESEC ALABAME,
30. GODINA LA MAMME, New York, SAD, 1996.
- Tankred Dorst: FERNANDO KRAPP MI JE NAPISAO OVO PISMO,
SKOPSKO LJETO, Skopje, Makedonija, 1997.

GOSTOVANJA U INOZEMSTVU

P. Brečić – P. Selem: MJESEC ALABAME
Miro Gavran: DELOŽACIJA, Berlin, 1996.

Pavao Pavličić: OLGA i LINA

Raymond Queneau: STILSKJE VJEŽBE, Köln, Berlin, 1994.

Ivan Buljan: FEDRA, Ljubljana, Skopje, Beč, 1997.

M. Begović – P. Diependaële: BEGOVIĆ-CABARET, Strasbourg, Mulhouse, 1997.

PRIJEVODI HRVATSKIH DRAMSKIH TEKSTOVA NA ENGLJSKI, FRANCUSKI I ŠPANJOLSKI, OSTVARENI POSREDSTVOM TEATRA ITD

Asja Srnc Todorović: MRTVA SVADBA, francuski, engleski i španjolski

Ivan Vidić: GROZNICA, engleski

Milan Begović: PUSTOLOV PRED VRATIMA, francuski

Ivan Vidić: BAKINO SRCE (radni naslov: UZ OGNJIŠTE), engleski

GOSTI TEATRA ITD od 1994. do 1997.

U Teatru ITD kao gosti bili su:

PASCAL BRUCKNER, književnik, Francuska

ELLEN STEWART, umjetnička voditeljica Teatra La Mamma, New York

TANKRED DORST, književnik, SR Njemačka

JOSE MONLEON BENANCIER, predsjednik Međunarodnog instituta za
mediteransko kazalište, Madrid

DAVID LADRA, književnik, Španjolska

MIMA GALLINA, direktorica Mittelfesta, Cividale

GABRIELLE VACIS, književnik, Italija

VITTORIO ESPOSITO, teatrolog, Italija

RENZO TIAN, teatrolog, Italija

JEAN-MICHEL BRUYRE, redatelj, Francuska

CHRISTIAN COLIN, redatelj, Francuska

PIERRE DIEPENDAËLE, redatelj, Francuska

EVA MARIA FEITZINGER, nakladnik, Austrija

EUROPSKI OBZORI GORNJOGRADSKOG KAZALIŠTA: ANZENGRUBER, HAUPTMANN, SCHILLER I SHAKESPEARE NA OSJEČKOJ NJEMAČKOJ POZORNICI OD 1866. DO 1907. GODINE

I.

Prisjetimo li se sad već 146 godina starih riječi bana Jelačića iz proglasa o osnivanju Državne kazališne zaklade za potporu otvorenja zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu da se *pozornica može nazvati živućim zrcalom običajâ prošlosti i sadašnjosti* i da se, *ako nam zbori domovinskim zvucima, osjećamo još jače privučeni na trag više uljudbe*,¹ učestalost i vrsnoća izvedbi djela svjetskih izvrsnika pisane riječi postaju pokazatelji koji mnogo govore o snazi i značenju neke pozornice, a time i o prosvijećenosti okružja u kojem djeluje, ma koliko, u nekim općim mjerilima, ta pozornica mala bila. Osječko njemačko kazalište s kraja 19. i početka 20. stoljeća tada se, ako je suditi po dometima uprizorenjâ istom književnika navedenih u naslovu ovog priopćenja, Anzengruber, Hauptmanna, Schillera i Shakespearea, nesumnjivo može svrstati u tadašnje europske okvire, a sam se grad neprijeporno može podičiti kao *druga hrvatska pozornica* i *Urbs metropolis Slavoniae*,² u

¹ Ban Josip Jelačić (Jellačić) je navedeni proglas na njemačkome jeziku otisnuo u Državnoj tiskari dra Ljudevita Gaja, te ga objavio u Zagrebu 13. prosinca 1851. godine.

² Wilma von Vukelič (Vilma Vukelić), *Vorwort (Predgovor)*, u *Spuren der Vergangenheit: Osijek um die Jahrhundertwende (Tragovi prošlosti: Osijek na prijelazu stoljeća)*, prev. Vlado Obad (München: Verlag Südostdeutscher Kulturwerk, 1992), str. 7. Preradba iste knjige objavljena je 1994. godine kao posebno izdanje u prijevodu Vlade Obada i uredništvu Branimira Donata – usp. Vilma Vukelić, *Tragovi prošlosti: memoari* (Zagreb: NZMH, 1994.).

kojega su tijekom, za ono doba dugih, šest kazališnih mjeseci pristizali umjetnici kao u pretpostaju za Beč.³ S obzirom na predmetnost ovoga rada, dostupni podaci⁴ svjedoče o ukupno 13 igrokaza ovih četiriju književnika izvedenih u razdoblju od 1866. do 1907. godine, od kojih su Anzengruber, Hauptmann i Shakespeare uprizoreni podjednako često (tri, odnosno četiri predstave), a Schiller nešto rjeđe (dvije predstave). Najplodnije su godine za uprizorenja ove vrste 1896/1897., kada je tijekom upraviteljstva Franza Schlesingera izvedeno pače šest predstava, te 1900. godina, kad su tijekom upraviteljstva Josefa Rusta na pozornici Kazališta slobodnoga i kraljevskog grada Osijeka izvedene dvije takve predstave.

II.

GRUBEROVI PUČKI IGROKAZI

Iako je poznati austrijski glumac i književnik Ludwig Anzengruber (1839.–1889.), u Osijeku tijekom gostovanja u Tvrđavskome kazalištu 1862/1863. znan kao *Momus Gruber*,⁵ tvrdio kako *uprave traže uspješnice, a puka koji se brine o »pučkim igrokazima« ovdje nema*,⁶ izvedbe njegovih djela *Das vierte Gebot* (Četvrta zapovijed), *Der Meineidbauer* (Seljak-krivokletnik) i *Der Pfarrer von Kirchfeld* (Kirchfeldski župnik) pokazuju da je osječko gledateljstvo ipak našlo razumijevanja za njegovo poučno, narjčno-glazbeno shvaćanje umjetnosti, te tako makar donekle utješilo tog, često malodušnosti sklonog, Bečanina koji se krajem 19. stoljeća sve više povlačio pred naletom francuskih lakoglazbenih predstava. Unatoč tome, Anzengruberu ni naklonost Grada na Dravi ni osnutak vlastitoga kazališta (1889. godine) ne spašavaju od postupnog gubitka naklonosti gledateljâ, o kojem će, duboko razočaran, reći: *Tako pak u meni vidite malog stvaraoca u području podliska i pripovijetke, a što se tiče pisca igrokaza, nalazite ga potpuno obeshrabrenog.*⁷

U razmatranom je razdoblju prva Anzengruberova predstava izvedba pučke tročinke *Der Meineidbauer*, koja je pod redateljstvom Ernesta Mahra u subotu, 10.

³ Julius (Julije) Pfeiffer: *Deutsches Theater in Osijek (1774–1907): Das Theater in der Oberstadt (Njemačko kazalište u Osijeku [1774–1907]: kazalište u Gornjemu gradu)*, »Morgenblatt« (»Jutarnji list«), 352 (Zagreb: subota, 24. prosinca 1932.), 13.

⁴ Sve osječke njemačke tiskovine i kazališni oglasi preuzeti su iz zbirke *Essékiana* (nadalje: Essek.) pohranjene u Hemeroteci (nadalje: H) Muzeja Slavonije u Osijeku (nadalje: MSO).

⁵ Alois Plein: *Essegg als deutsche Theaterstadt (Osijek kao njemački kazališni grad)*, u *Das deutsche Theater in der königlichen Freistadt Essegg 1776–1907: Mapped 1 (Njemačko kazalište u slobodnome kraljevskom gradu Osijeku 1776–1907)* (Osijek: Amt für Kunst und Wissenschaft, 1942.), neobrojčeno. Julius Pfeiffer u navedenome članku (v. bilj. 3) donosi podatak da je Ludwig Anzengruber tijekom svojega boravka u Osijeku kazališnoga godišta 1862/1863. stanovao u natprizemlju zgrade u Patkinoj ulici (Entengasse) na kućnome broju 52, a tada je, između ostaloga, tumačio i ulogu Gröschlera u pučkoj glazbenoj predstavi *Die schöne Leni (Lijepa Leni)* Franza Suppéa. Patkina ulica nalazila se u Tvrđi, a ime je dobila po tamošnjoj gostionici *Zur Ente (K patki)* – usp. Ive Mažuran, *Osijek u 18. stoljeću*, u *Od turskog do suvremenog Osijeka*, prir. Ive Mažuran i dr., 2 sv. (Osijek–Zagreb: Zavod za znanstveni rad HAZU [Osijek], Gradsko poglavarstvo [Osijek], Školska knjiga, 1996.), str. 40.

⁶ E.[ckard] Hö.[fner]: *Der Meineidbauer (Seljak-krivokletnik)*, u *Kindlers Literatur Lexikon*, 25 sv. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974.), str. 6153–54.

⁷ Höfner, isto. ZU, 1997.), str. 63–71.

travnja 1897. godine, izvedena kao oprostajna predstava dotadašnjeg upravitelja Kazališta, vrsnoga Franza Schlesingera.⁸ Sam redatelj Mahr okušao se, uz napjeve Adolfa Müllera, u ulozu krivokletnog kreuzweškog posjednika Mathiasa Fernera, Creszenzinog (Leopoldine Melzer) i Franzovog (Norbert Innfelder) oca, koji, sakrivši nakon bratove smrti pismo u kojem se potužio na maleno nasljedstvo, prekranjem poruke uspijeva svoju šurjakinju i njezinu djecu Jakoba (Hugo Wahle) i Vroni (Constanze Zinner) lišiti imovine, a Vroni nakon majčine smrti i natjerati u nadničenje na imanju Adamsovih. Zamršena, obrata puna no ipak pomalo istrošena, priča uvodi i lik Tonija (Leopold Schrottenbach), sina seljaka s posjeda Adams (tumačio ga je Carl Göttler), koji se, iako je Creszenzin zaručnik, udvara Vroni, zbog čega je ona primorana skloniti se u pograničnu gostionicu k svojoj baki (Mathilde Benoit). Slučajno ondje pronašavši pismo i zbliživši se s Franzom, Vroni se sukobljuje s onamo pristiglim Mathiasom, koji je radi ponovnog dobitka tog pisma spreman umoriti i vlastitoga sina. Budući da Franz ipak preživi, a Mathias se nasmrtno preplaši prepoznajući se u hofmannsthalovskoj priči koju starica u kolibi (Anna Göttler) pripovijeda svojim nećakinjama (Sofie Horwathy i Beatrice Rottenberg), i osječko je gledateljstvo bilo svjedokom završnog sjedinjenja Franza i Vroni, odnosno Tonija i Creszenz. S kazališnog oglasa doznajemo da je svoj doprinos ovoj izvedbi dala i uhodana osječka postava nositelja sporednih uloga: Cornelius Bollmann, Annette Pauly, Marie Körner, Jenny Elsinger, Emma Lieder i Ilka Nestor (služavke na imanju Adams); Alexander Nikolić (govedar Muckerl); Josef Frank (pokućarac Lewy); te Alexander Trebisch, Alfred Perlsec i Žiga Goldstein (kupači).⁹

Drugo je, također cjelovečernje, Anzengruberovo uprizorenje bila izvedba igrokaza *Das vierte Gebot* kao *korisnice prvog mladog junaka i ljubavnika Roberta Valberga* održana u petak, 2. ožujka 1900. godine. Kazališna družina Josefa Rusta, pod ravnateljstvom Hansa Pausera, upriličila je ovu pučku četveročinku iz bečkoga života s početka 20. stoljeća u gotovo *obiteljskoj* postavi: bili su tu Czernyjevi (Liane Czerny kao Michel, naučnik tokara Schalantera; Steffi Czerny kao Toni, petogodišnja unuka gostioničara Mostingera; te Hans Czerny kao tamničar Atzwanger), Mentzlovi (Käthe Müller-Mentzl kao Barbara, žena tokara Schalantera i Edmund Mentzl kao oružnik Seeburger) i Valbergovi (korisnik Robert Valberg kao Martin, sin tokara Schalantera, i Louise Valberg kao Herwig, majka Schalanterove supruge Barbare), a jednu od glavnih uloga, tokara Schalantera, igrao je redatelj predstave Hans Pauser. Brojni je glumački sastav, predvođen iskusnim zaslužnikom Fritzom Albinom kao posebnikom i kućevlasnikom Antonom Huttererom, činilo još dvadesettroje glumica i glumaca, od kojih su neki (primjeric, i sami Albin i Pauser, te Czernyjevi, Mentzlovi i Valbergovi; Rudolf Herdy, ovdje kao August Stolzenhaler; Josef Moravi, ovdje u ulozu gostioničara Mostingera; Alexander Nikolić, u ovoj predstavi Stolzenhalerov gostionički sudrug Höller; Arthur Ranzenhofer, ovdje svećenik-svjetošnjak Eduard i dr.) bili višegodišnji članovi družina Gornjogradskega kazališta.

⁸ V. o njemu opširnije u momu radu *Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866–1907)*, u zborniku *Kležini dani u Osijeku 1996.: Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište*, prir. Branko Hećimović (Osijek-Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište /Osijek/, Pedagoški fakultet /Osijek/, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, 1997.), str. 63–71.

⁹ Preslike izvornih kazališnih oglasa donesene su u zbirci *Das deutsche Theater in der königlichen Freistadt Esseg 1776–1907: Mappe 1*, nav. dj., neobroćeno.

Alois Plein u svome članku¹⁰ navodi i podatak o izvedbi predstave *Der Pfarrer von Kirchfeld* napominjući da je bila često na rasporedu tijekom predmetnoga razdoblja (1866.–1907.), no ne daje podrobnije vremenske okvire ni obavijesti o glumačkoj družini, upravitelju Kazališta, redatelju i podjeli uloga u tom poznatom Anzengruberovom protucrkvenjačkom igrokazu.

III.

OSJEČKE IZVEDBE HAUPTMANNA

Osječka književnica Vilma Vukelić navodi u svojim sjećanjima¹¹ izvedbu Hauptmannove *Hannele* u osječkome Gornjogradskom kazalištu već tijekom 1897. godine. Ako je vjerovati tom podatku, osječka je *Hannele* bila izvedena samo godinu dana nakon praiizvedbe te predstave, u prijevodu Janka Iblera naslovljene *Anica*, u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 30. ožujka 1896. godine,¹² odnosno samo četiri godine nakon njezine njemačke praiizvedbe u Krajevskom kazalištu (Kgl. Schauspielhaus) u Berlinu 14. studenoga 1893. godine.¹³ Zbog činjenice uobičajenoga onodobnog prikazivanja predstava svega nekoliko puta i velikih napora vezanih za izdržljivost i usredotočenost glumaca, ni izvedba ovog *snovidenja u dva dijela*, nakon 1893. godine u Njemačkoj izvedenog kao *Hanneles Himmelfahrt* (*Hannelino uzašušće*), zasigurno nije kakvoćom bila natprosječna, no zabilježbe je vrijedan pokušaj da se taj žalobni igrokaz o promrzloj i od očuha zlostavljanoj šleskoj djevojci Hannele Mattern uopće postavi na osječku njemačku pozornicu.

Fuhrmann Henschel (*Vozar Henschel*), petočinka o životu šleskog kupališnog gradića 1860-ih i nevoljama gotovo četrdesetpetogodišnjeg vozara Wilhelma Henschela sa svojom uspjeha i moći željnom nekadašnjom služavkom Hanne Schäl, koja ga, mučenog grizodušjem, dovodi do samoubojstva, izvedena je 21. ožujka 1900. godine, samo dvije godine nakon berlinske praiizvedbe u Njemačkome kazalištu (Deutsches Theater) 5. studenoga 1898. godine. Predstava je te srijede kazališnim oglasom najavljena kao *korisnica redatelja i glumca Fritza Albina*, te kao potpuno novo uprizorenje koje je već bilo u Austriji (Hofburško kazalište u Beču) i Njemačkoj (berlinsko Njemačko kazalište) ovjenčano Grillparzerovom nagradom. Tumači glavnih uloga bili su već uhodani članovi Rustove glumačke družine: Fritz Albin kao Henschel; Marie Amenth kao njegova sumnjičava i boležljiva supruga; Minka Moretto kao Hanne; Friedrich Becher, koji je gostovao u ulozi Georga, kobarara u svratištu *Zum grauen Schwan* (*K sivom labudu*) i kasnijeg Hanninog ljubavnika, i dr.

¹⁰ Plein, nav. dj.

¹¹ Wilma von Vukelić: *Allein gegen die Gepflogenheiten einer ganzen Stadt* (*Sama protiv običaja jednog cijelog grada*), nav. dj., str. 255–56.

¹² *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1990*, knj. 1. Branko Hećimović (ur.) (Zagreb: Globus/JAZU, 1990.), str. 84.

¹³ V[alentin] H[erzog]: *Hanneles Himmelfahrt: Traumdichtung in zwei Teilen* (*Hannelino uzašušće: snovidenje u dva dijela*), u *Kindlers Literatur Lexikon*, nav. dj., str. 4266–67.

Osječki list »Die Drau« (»Drava«)¹⁴ bilježi 15. siječnja 1901. godine izvedbu predstave *Die Weber* (Tkalci), održanu u Gornjogradskome kazalištu tri večeri ranije, u subotu, 12. siječnja 1901. godine. Ocjenjivač lista Stein u osvrtu navodi kako smo ipak na našoj pozornici upoznali te tako ozloglašene Tkalce Gerharta Hauptmanna nakon što su jedva jedvice, i kod nas kao i u Njemačkoj i Austriji, izmakli sudbini da u posljednjem času padnu žrtvom zabrane izvođenja. Naime, pače sedam godina nakon prve javne izvedbe ovog djela (koja se 25. rujna 1894. godine zbila u berlinskom Njemačkom kazalištu) nadahnutog povijesnim ustankom šleskih tkalaca Kaschbacha, Langenbielaua i Peterswaldaua protiv izrabljivačkih poslodavaca u lipnju 1844. godine, o gušenju kojega je Hauptmann slušao od svojega oca Roberta,¹⁵ raspoloženje glede prijama takvog sadržaja u ovom dijelu Europe, kojoj je Osijek bez svake sumnje već tada duhovno pripadao, bilo još uvijek takvo da je Stein mogao ustvrditi da su nama takvi odnošaji srećom potpuno daleki, pa da odatle i ono što Hauptmann prikazuje u svojim Tkalcima može uznemiriti jedino osjećajnog čovjeka, čovjeka koji se buni pri boli svojih bližnjih u čudorednom gnjevu kao da se to događa njemu samome [sic]. No Stein zaključuje da se ovdje ne radi o pojedinačnome pitanju, kao u Vozaru Henschelu, već se ovdje radi o nečem općenitom, a to i jest ono što nas hvata neodoljivom moći, ne pušta nas iz svoga utjecaja i na nas djeluje uistinu očaravajuće. Stoga »Drava« ovoj osječkoj izvedbi odaje svoje puno priznanje, žaleći se jedino na već poslovičnu slabu posjećenost gornjogradskoga kazališnog gledališta, te ističući doprinos uspjetu predstave gospodina Schrotha, redatelja i tumača naslovne uloge Moritza Jägera, koji je ipak pokatkad bio malo preglasan. »Drava« svoj podlistak završava pohvalama gospodinu Kolmaru (Bau-mert) zbog vrsnog dočaravanja prijelaza dobroćudnog trpljivca u razbješnjenog pobunjenika, gospodinu Haasu (Anserge), Traganu (tvorničar Dreißiger), Goldsteinu (Wiegand), Sederlu (Hornig), Hellwigu (Bäcker), Schönthalu (Hilse), Steineru (Reisender) i Grünauu (Gottlieb), te gospodici Hell, koja je list ugodno iznenadila kao Louise i koja je za svoj uistinu lijep ostvaraj bila nagrađena gromkim pljeskom.

IV.

SCHILLEROVA ULJEPŠANA STVARNOST NA OSJEČKOJ NJEMAČKOJ POZORNICI

U razdoblju od 1866. do 1907. godine prema kazališnim oglasima bilježimo 14. travnja 1898. godine izvedbu predstave *Die Räuber* (Razbojnici), te 10. studenoga 1906. godine izvedbu *Marije Stuart*.¹⁶

¹⁴ Stein, *Feuilleton: Die Weber* (Podlistak: Tkalci), »Die Drau«, 7 (utorak, 15. siječnja 1901.), 1-2-MSO, H, Esseck., 1901.

¹⁵ Usp. U. H., *Die Weber* (Tkalci), u *Kindlers Literatur Lexikon*, nav. dj., str. 10159-61. Kindlerov rječnik književnosti navodi i da se u slučaju tvorničara Dreißigera, koji pobjegne kad mu ustanici rušilački opljačkaju kuću, radilo o povijesnom predlošku osobe s prezimenom Zwanziger, dok je lik svećenika Kittelhausa, branitelja postojećeg stanja, i lik starog Hilsea, koji, iako zbog pobožnosti nesudionik pobune, u završnom prizoru padne žrtvom vojnog obračuna s tkalcima, nepovijesni Hauptmannov unos.

¹⁶ Nabrajajući ostvarenja bez širih podataka, Alois Plein bilježi osječka uprizorenja Schillerovih djela i prije predmetnoga razdoblja, tj. izvedbe predstava *Kabale und Liebe* (Spletka i ljubav) i *Maria*

Novopostavljeni *Razbojnici* izvedeni u četvrtak, 14. travnja 1898. godine, uz *napola povišene cijene* imali su sljedeću glumačku postavu: Leopold Bass (Maximilian, grof od Moora), Berthold Held (Karl Moor), Georg Muratori (Franz Moor), Ilka Nestor (Amalija, nećakinja Moorovih) i dr. Shvaćajući da se *niko drugi u tadašnjoj skupini* [upravitelja Franza Schlesingera] *nije usudio u potpunosti udovoljiti [...]* ulozi [Karija Moora], list »Drava« ipak tvrdi kako je *izvedba poznatog igrokaza Razbojnici Friedricha v. Schillera u četvrtak imala, načelno rečeno, samo jednu pogrješku, no ta je bila divovska.*¹⁷ »Dravin« ocjenjivač, naime, iznosi žestoke objede na račun Bertholda Helda kao Karla Moora primjećujući da on *na raspolaganju ima samo jedan jedini opseg, i to onaj plačljive osjećajnosti, presahlih životnih nadanja i sličnih osobina*, te da je Held u toj ulozi učitelj, a *trebao je biti razbojnički satnik*. Ništa bolju ocjenu ne dobiva ni Georg Muratori, te večeri Franz Moor, koji je *bio uistinu strahovit, a trebao je to vjerojatno manje biti*, niti pak gospođica Ilka Nestor kao Amalija, *koja pak nije bila dorasla svome zadatku*.

Sasvim oprečnu ocjenu doživjelo je pak drugo Schillerovo uprizorenje, *Marija Stuart* izvedena u subotu, 10. studenoga 1906. godine u *uspomenu rođendana Friederika pl. Schillera*. Schillerova je žalobna petočinka, prije koje je proslav pročitao tadašnji upravitelj kazališne družine Edmund Spillern, pod vodstvom *nadredatelja* Paula Hubla na pozornicu njemačkoga Gornjogradskog kazališta postavljena prema leipziškom predlošku, a nositelji glavnih uloga bili su Paula v. Saltaricello (Elizabeta, engleska kraljica), Grete Langfried (Marija Stuart, škotska kraljica uhićena u Engleskoj), Paul Hubl (Robert Dudley, grof od Leicestera) i Oskar Felix (Mortimer, nećak viteza Amiasa Pauleta, Marijinog čuvara). Sredovječni člankopisac »Drave« o toj predstavi s ushitom piše: *Velika je bitka pobjedonosno izvojevana! Jer zasigurno je bio smion pokus izvesti jednog uzora sa snagama koje zajedno rade istom šest tjedana. No koliko god da je pokus bio smion, toliko je nadasve dobro uspio. Gledateljstvo, koje je kazalište ispunilo do posljednjeg mjestašca, našlo je bogatu, krasnu nagradu za svoje povjerenje iskazano ravnatelju. Svaki je glumac upravo zapanjio svojom predanošću dodijeljenoj mu ulozi. A nevidljiva je – no ipak u svemu osjetna – duša ravnatelja, koji je s razboritom ljubavlju u uspjeh plemenite stvari uložio svo svoje umijeće, lebdjela nad svim. Održao je svoju riječ danu u proslavu. Pustio je da na nas snažno djeluje čarobnost žara Schillerovih riječi; stari nas je Schiller žestokom silinom podveo pod svoj utjecaj, te se okrijepismo na vrelu iz kojeg istječe vječna mladost!* [...].¹⁸

Stuart (Marija Stuart) u razdoblju od 1838. do 1859. godine, te *Die Räuber (Razbojnici)* 1861. godine u Tvrđavskome kazalištu – usp. Plein, nav. dj. Gordana Gojković pak kratko napominje kako je u drugoj polovici 1860-ih kazališna družina Louisa Konderle u tvrđavskome kazalištu ponovno izvela *Mariju Stuart*. Predstava je doživjela nepovoljne ocjene mahom zbog redateljstva *pozoričkog samodršca*, glumca Brémonta, koji je u svojoj *neodređenosti* opetovano zanemario sve dobronamjerne savjete – usp. *Konderlina era, u Njemački muzički teatar u Osijeku 1825. – 1907.: prilog povijesti Osijeka* (Osijek: Hrvatsko narodno kazalište, 1997.), str. 19. No pokušaja osječkih izvedbi Schillerovih kazališnih ostvarenja bilo je i znatno ranije: Stanislav Marijanović navodi podatke iz popisa *Catalogus drammatum in publico Essekienſi Theatro producendorum* kazališne družine Josepha Sellnera, sastavljenoga u Osijeku 14. siječnja 1834. godine, iz kojega je vidljivo da je posebno pregledbeno povjerenstvo ugarskoga Kraljevskoga namjesničkoga vijeća glumcima zabranilo izvedbu Schillerovih djela *Don Carlos*, *Fiesco di Genua*, *Die Räuber (Razbojnici)* i *Wallensteins Tod (Wallensteinova smrt)* – usp. *Kazalište i kazališni angažman: njemački teatar u kontinuitetu, u Od turskog do suvremenog Osijeka*, nav. dj., str. 119.

¹⁷ *Theater (Kazalište)*, »Die Drau«, 45 (nedjelja, 17. travnja 1898.), 7–MSO. H, Essek., 1898.

¹⁸ a. b. g., *Theater (Kazalište)*, »Die Drau«, 135 (utorak, 13. studenoga 1906.), 6–MSO. H, Essek., 1906.

V.

OSJEČKI PJEV PJESNIKA S AVONA

Njemačke izvedbe žalobnih igrokaza *Hamlet*, *Othello* i *Rikard III.* u Osijeku potkraj 19. stoljeća¹⁹ vezane su za gostovanje njemačko-engleskoga glumca Mauricea Morissona, koje se, prema jednom od mnogih napisa lista »Die Drau« posvećenih tih dana ovom umjetniku, *uobličuje u značajan umjetnički doživljaj našega grada*,²⁰ pa ne čudi što je, na zahtjev ovdašnjih ljubitelja kazališne umjetnosti i poduzetnošću tadašnje Schlesingerove uprave, njegovo gostovanje produženo još dvi-je večeri,²¹ jer *on je umjetnik koji razmišlja, mnogo je naučio, a sukladno tome i njegova je glumačka vještina uistinu dojmjljiva*.²²

Morisson je *Hamleta*, kako »Die Drau« za uredništva Juliusa Pfeiffera iz-vešćuje u svome broju 24 od četvrtka, 25. veljače 1897. godine, u *Kazališnim vijesti-mu* na trećoj stranici, odigrao *prema namislima engleske pozornice*, a ocjenjivač pri-pominje kako je to jedno od Morissonovih *najznačajnijih umjetničkih ostvarenju* s kojim je *postigao neočekivane uspjehe u Americi*.

O izvedbi *Rikarda III.* (*König Richard III.*) 3. ožujka 1897. godine »Die Drau« donosi dva duža i jedan kraći prilog, a važno je primijetiti da je jedan od njih čitav podlistak na naslovnici lista hvalospjevno posvećen Morissonu. Članci svjedoče da je gledalište te srijede bilo dupkom puno i da je Morissonu već nakon prvog čina predan *bujni lovorov vijenac* (br. 27, četvrtak, 4. ožujka 1897., str. 4) za ulogu Ri-charda od Glouceстера, *mesarskog pseta koje se naslađuje plodom utrobe svoje majke* (br. 28, nedjelja, 7. ožujka 1897., str. 6–7), dok je uprizorenje i redateljstvo, *s obzi-rom na prijprost predstave naše pozornice*, također zaslužilo posebno »Dravino« priznanje.

Othello, der Mohr von Venedig (*Othello, mletački crnac*) s Morissonom u na-slovnoj ulozi izveden je 9. ožujka 1897. godine, a osječko je novinstvo (npr. »Die Drau«, br. 28 od nedjelje, 7. ožujka 1897. godine, str. 6) o toj *najblistavijoj ulozi*

¹⁹ Alois Plein (nav. dj.) nabraja i ranije izvedbe Shakespeareovih djela, tada još uvijek u Tvrdav-skome kazalištu: primjerice, *Hamlet, Prinz von Dänemark* (*Hamlet, danski kraljević*) izveden je 1864., a *Othello* pred samo otvorenje Gornjogradskoga kazališta, 1866. godine. Marijanović pak (nav. čl.) iznosi kako je spomenuto ugarsko Kraljevsko namjesničko vijeće zabranilo Seifnerovoj družini 1834. godine, pored ostalih *nepoćudnih* predstava, i izvedbu Shakespeareovog *Hamleta*.

²⁰ »Die Drau«, 24 (četvrtak, 25. veljače 1897.), 3–MSO, H, Essek., 1897. Prema pisanju raznih brojeva oduševljene »Drave«, Morisson je gostovanje otvorio u utorak, 23. veljače 1897. godine Duma-sovim *Keanom*; u srijedu je uslijedio njegov nastup u ulozi Rislera u veseloj igri *Fromont jun. und Risler sen.* (*Fromont ml. i Risler st.*) Alfonsea Daudeta i Adolfa Bilota; u četvrtak je gostovanje nastavio na-slovnom ulogom u Shakespeareovom *Hamletu*; u subotu je bio tumač uloge Uricla Acoste; u srijedu, 3. ožujka 1897., nastupio je u predstavi *König Richard III.* (*Kralj Rikard III.*); u utorak, 9. ožujka 1897. go-dine bio je *Othello*; a gostovanje je završio kao Sir Harleigh u *uzbudljivoj tročinki Sie is wahnsinnig!* (*Ona je lud!*) u srijedu, 10. ožujka iste godine. Morisson iz Osijeka odlazi za Opatiju, a potom, glu-meći i na engleskome jeziku, doživljava uspjehe u Carskom dvorskom kazalištu u Odesi.

²¹ Usp. *Verlängerung des Morisson-Gastspieles* (*Produžetak Morissonova gostovanja*), »Die Drau«, 28 (nedjelja, 7. ožujka 1897.), 6–MSO, H, Essek., 1897.

²² Isto.

[Morissonova] rasporeda prenijelo ocjenu američkih tiskovina, prema mišljenju kojih se njegova gluma mogla prisposodobiti s onom Tommаса Salvinija (1829.–1915.), proslavljenog talijanskog shakespeareijanca. Zanimljivo je da je ta izvedba Shakespeareovog *Othella* starim Essekerima ostala toliko u sjećanju da pače i godinu dana poslije, u nedjelju, 3. travnja 1898. godine, list »Die Drau« u crtici *Othello's wahre Geschichte (Othellova istinita povijest)* u broju 40 na 7. stranici prenosi podatke talijanskog glasila »Italie« o *upravo sada pronađenom rukopisu iz 1542. godine* koji o tome govori, iznoseći pritom ipak i zrnece sumnje u njihovu vjerodostojnost.²³

Unatoč velikim izdacima koje je imala tadašnja Schlesingerova kazališna družina, tijekom godišta 1896/1897. izveden je, prema podacima Gordane Gojković,²⁴ i Shakespeareov *Kaufmann von Venedig (Mletački trgovac)*. Izvedba ove predstave zbila se u utorak, 19. siječnja 1897. godine, za gostovanje glumca Lessingovog kazališta (Lessing-Theater) u Berlinu Maxa Löwenfelda,²⁵ koji je tumačio ulogu Shylocka. Onodobno osječko novinstvo priopćuje kako je gledalište bilo popunjeno do posljednjega mjesta, a sâm je Löwenfeld naišao na izuzetno topao prijam jer je, prema ocjeni »Dravina« člankopisca, u toj ulozi *iznovice pružio dokaz visokoga umjetničkog dara*, pa je njegov cjelokupni ostvaraj *nosio pečat neprispodobive savršenosti*.²⁶ Gledateljski cvjetni vijenac nije tē večeri mimoišao ni gospođu Magdu Schlesinger za ulogu Porzije, koju je odigrala *sebi svojstvenom sigurnošću*, a ocjenjivač se biranim riječima pohvale osvrnuo i na glumu gospode Göttlera (Lancelotov otac), Inffelderera (Grazziano), Mahra (Antonio) i Wahlea (kraljević Marocco) te pravu mjeru duhovitosti koju je u lik Lancelota unio gospodin Trebisch, dok je za Jessicu gospođice Melzer, ne želeći potpuno obeshrabriti mladu glumicu, novinar samo ustvrdio kako je ostala više pokušaj nego li hvale vrijedno uprizorenje. Općenito govoreći, bila je to vrlo uspješna Löwenfeldova oproštajna večer i još jedan, njemu tada toliko potreban, Schlesingerov uspjeh, jer *Shakespeareov je jezik, kao i uvijek, i sada zračio neodoljivim čarom i snažno ganuo srca pozornih i zahvalnih gledatelja*.²⁷

Posljednja je zabilježena izvedba nekog Shakespeareovog djela u razdoblju od 1866. do 1907. godine izvedba *Hamleta* u četvrtak, 24. siječnja 1901. godine. »Die

²³ Osječke su izvedbe *Othella*, djela zasnovanog na priči Giraldira Cintiosa *Hecatommithi* iz 1566. godine, prijevod koje je poznavao Shakespeare, nastavljene i nakon 1907. godine: prva je od njih, prema podacima iz Hečimovićevih *Repertouara*, uslijedila kao gostovanje osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu 12. rujna 1912. godine, te je doživjela pet opetovanja; redatelj je bio Nikola Hajdušković, a predstava je kao *Othello ili mletački crnac* izvedena u prijevodu Josipa Karlovića – usp. Hečimović, nav. dj.

²⁴ *Tridesetogodišnji jubilej, u Njemački muzički teatar u Osijeku 1825. – 1907.*, nav. dj., str. 61.

²⁵ Kako nas podrobno izvješćuje »Die Drau« br. 5. u svome podlisku od utorka, 12. siječnja 1897., Löwenfeld je u Osijek stigao u srijedu, 13. siječnja, a tijekom svojega petodnevnog gostovanja pri povećanim cijenama predbrojke hvaljeni je glumac osim Shylocka odigrao ulogu Traita u *Casti (Die Ehre)* Hermannu Sudermanna (četvrtak, 14. siječnja), Montjoyea u *pariškoj živoj slici u pet činova Montjoye, der Mann von Eisen (Montjoye, čovjek od željeza)* Octavea Feuilleta (subota, 16. siječnja), grofa Klinsberga u veseligrri *Die beiden Klinsberg (Oba Klinsberga)* (nedjelja, 17. siječnja), te je nastupio u predstavi *Die Tochter des Herrn Fabricius (Kći gospodinu Fabricija)* (ponedjeljak, 18. siječnja). O njegovome je gostovanju »Drava« donosila osvrtu i na str. 2 i 5 (*Theaternachrichten [Kazališne vijesti]*) u br. 7 od nedjelje, 17. siječnja 1897., te na str. 4–5 (*Theater: Gastspiel Max Löwenfelds [Kazalište: gostovanje Maxa Löwenfelda]*) u br. 8 od utorka, 19. siječnja 1897. – MSO, H, Essek., 1897.

²⁶ V. *Theater: Gastspiel Max Löwenfeld (Kazalište: gostovanje Maxa Löwenfelda)*, »Die Drau«, 9 (četvrtak, 21. siječnja 1897.) – MSO, H, Essek., 1897.

²⁷ Isto.

Drau²⁸ navodi kako nam je, sudeći prema *Hamletima koje smo do sada gledali, način na koji je Schroth /riječ je o osječkome glumcu Carlu Schrothu/ pojmio danskog kraljevića nov*. Člankopisac Stein ističe kako nam Schroth u svome *Hamletu pokazuje ne samo mudroslovnog sanjara, nego još više od prvog trenutka naprijed stavlja osvjetnika umorenoga oca, dok se sve drugo sastoji od zanimljivog dodatka, kojemu je Schroth, uz rijedak dar osjećajnosti, podario život i oblik*. Ipak, pohvaljeni su i gospođica Hell (Ofelija), gospodin Kolnar (prvi glumac) i gospodin Haas (Polonije), a redatelju je zamjereno pretjerano kraćenje izvornoga igrokaza (do kojeg je došlo zbog tadašnjih /ne/mogućnosti osječke pozornice), kao i dodjela uloge Laerta bezvoljnome gospodinu Grünauu. Ostale su uloge tumačili gospodin Tragan (Klaudije), gospođa Rühman (ne baš uvjerljiva kao kraljica Gertruda), gospodin Schönthal (grobar), gospodin Schweizer (Rosenkranz), te gospođa Sederl (Güldenstern) i Hellwig (Horacije).

VI.

Izneseni podaci o djelima izvršnikâ svjetske književnosti na osječkoj nje-mačkoj pozornici dokazuju da je za njih u ovome gradu i krajem 19. i početkom 20. stoljeća postojala volja glumstva da ih izvode, kao i spremnost gledateljstva da svojom nazočnošću dá potporu svojim sunarodnjacima-voditeljima glumačkih družina. Završimo stoga ovo izlaganje riječima nepotpisanog podlisničara »Drave« napisanima povodom izvedbe *Kralja Rikarda III.*, no koje se bez ikakva suzdržaja mogu primijeniti na sve navedene predstave: uskliknuvši *Kakvo li je pak u Osijeku zahvalno polje za igrokaz!*, člankopisac, naime, tvrdi kako *nas same zadovoljstvom ispunjava činjenica da se ovdje nalazi toliko mnogo ljudi kojima taj Rikard nije stran i koji su s predanošću puna četiri časa izdržali na svojim mjestima da bi naposljetku doživjeli smrt toga krvoloka*. A upravo ovaj navod dokaz je da je, unatoč svome pretežito glazbenom rasporedu, Kazalište slobodnoga i kraljevskoga grada Osijeka prvenstveno osječkome njemstvu, no i ostalim onodobnim naobraženicima, znalo biti dostojan nadomjestak pače i vodećih europskih pozornica.

²⁸ St. *Theater (Kazalište)*, »Die Drau«, 12 (nedjelja, 27. siječnja 1901.), 6-MSO, H. Essek., 1901.

O OPERNIM GOSTOVANJIMA NA OSJEČKOJ POZORNICI 1858.–1907.

Prvi susreti osječke publike s operom vezani su za koncertni podij. Operni pjevači sopran Marie Egédy iz Pešte i bas Talijanske opere u Bukureštu Adolf Medgyaszay¹ nastupili su u Ressource dvorani u Tvrdi na dva koncerta – 21. i 28. kolovoza 1858. Umjetnici su izveli niz opernih arija Bellinija, Auberu, Webera, Meyerbeera, Verdija i Balfeja, a s *nekoliko gospode diletanata* i sekstet iz Donizettijeve *Lucie di Lammermoor*. Izostaje podatak o pratnji no tu je zadaću – prema ustaljenom običaju – vjerojatno obavila domaća vojna kapela.

Primadona Talijanske opere u Parizu mezzosopran Pauline Castrì, bas Gustav Hölzel, solist bečke Dvorske opere, violinist D./.../ Pollack i pijanist Wilhelm Graf² održali su također dva koncerta – prvi 7. prosinca 1868. u gornjogradskom i drugi 9. prosinca 1868. u tvrđavskom teatru. Nenavedeni program, izveden prema ocjeni kritičara A. L. *iznad svih očekivanja*, ostvaren je uz djelomičnu orkestralnu pratnju, što upućuje na sudjelovanje upravo osnovane Gradske glazbene kapele s dirigentom Juliusom Schulzom.

Prve integralne izvedbe opernih predstava ostvario je Teatar iz Temišvara³ na pozornici u Gornjem gradu. U ono vrijeme bio je to drugi po veličini teatar u Mađarskoj. Za svog gostovanja – izvan njemačke sezone – od 23. lipnja do 9. srpnja 1980. temišvarska opera s dirigentom Nargerom prikazala je u zgnusnom redosljedu od svega 11 dana vjerojatno svoj cjelosezonski repertoar. S po jednom izvedbom gosti su predstavili Verdijevu *Traviatu*, Rossinijeva *Wilhelma Tella*, Donizettijevu *Lucreziju Borgiu* i Weberova *Strijelca vilenjaka*. Uz reprizu izvedeni su Gounodov *Faust*, Verdijev *Ernani*, Meyerbeerovi *Hugenoti* i Halévyjeva *Židovka*. Takav repertoar zahtijevao je i adekvatan ansambl. Kritičar novina »Die Drau« to je i potvrdio ocijenivši to prvo operno gostovanje izvanredno uspješnim. Solisti nena-

¹ Plakati su pohranjeni u Zbirci starih plakata u Povijesnom arhivu u Osijeku.

² ELL 1868., 11. 11; 9. 12.
DD 1868., 10. 12.

³ DD 1870., br. 73 do br. 80.

denih imena, s malim iznimkama, bili su odlični. Pozitivna ocjena uskraćena je ipak izvedbama *Strijelca vilenjaka* i *Hugenota*. Nije zabilježeno kako je publika doživjela svoj prvi susret s operom.

Zemaljsko narodno kazalište iz Zagreba⁴ pod upravom Adama Mandrovića gostovalo je s najavljenih 24 predstave svoga dramskog, opernog i operetnog repertoara u svibnju i lipnju 1884. Dirigent Nikola Fallner izveo je uz domaći vojni orkestar, a sa solistima i zborom zagrebačke Opere *Krabuljni ples* i *Ernani* G. Verdija i *Fausta* Ch. Gounoda. Osječka premijera publici dotada samo po čuvenju poznatog *Nikole Šubića Zrinjskog* bila je središnji emocionalni doživljaj i politički događaj prvoga zagrebačkoga opernog gostovanja. U interpretaciji Emme Rützi, Matilde Lesić i tri talijanska pjevača – Dal Pape, Vespasianija i Verrinija – opera je u cijelosti izvedena na hrvatskom jeziku. Gosti, dočekani i – pred odlazak na daljnje gostovanje u Vukovar – ispraćeni aklamacijama, gotovo su prešućeni od kritike, koja se pozitivno izrazila samo o udjelu domaćeg orkestra. U to je vrijeme njemački teatar već imao dovoljno razloga za samoobranu, što je i kritičara motiviralo da zagrebačko gostovanje ignorira bez imalo mjere i takta.

Slavonska opera stigla je na osječku pozornicu s velikim zakašnjenjem. Ansambl Češkog narodnog teatra u Brnu⁵ odabrao je za svoje šestodnevno gostovanje, od 19. do 25. lipnja 1902., reprezentativan izbor djela iz svoje nacionalne riznice. Prema ocjenama kritičara novina »Die Drau« i »Slavonische Presse« bilo je to gostovanje vrhunskih kvaliteta. Čak tri opere B. Smetane – *Prodana nevjesta*, *Dalibor* i *Poljubac* – te *Đavo i Kata* A. Dvořaka pružili su publici ovdje nikada ili vrlo rijetko doživljeni glazbeni užitak. Nakon izvedbe Bizetove *Carmen*, gostovanje je okončano *Pikovom damom* P. I. Čajkovskog. Ansambl je nastupio u punom sastavu sa 67 sudionika, vlastitim zborom i orkestrom – u plemenitom natjecanju tko će biti bolji od boljeg. Prepuno gledalište bilo je fascinirano. U velikom solističkom ansamblu među prvima spominjani su soprani Maruša Skala i Jetti Kurz, alt Vera Pivonka, tenor Bochniček, bas Pivonka. Posebno iznenađenje priredio je nekadašnji Wilhelm Benesti – uspjeli Vašek osječke *Prodane nevjeste*, jedine slavonske opere koju je njemački teatar izveo za svog postojanja u sezoni 1896/1897. – a sada originalni Beneš koji je sjajno ponovno ostvario svoga Vaška.

Češko gostovanje imalo je dotada nepoznate posebnosti. Prije svega – slavonski repertoar u autentičnom tumačenju cjelokupnog ansambla; upravitelju Francu Lacini grad je besplatno teatar stavio na raspolaganje; plakati su tiskani dvojezično, s istim tekstom na hrvatskom i njemačkom jeziku; sve su predstave raspordane uz povišene cijene ulaznicama za svako mjesto u gledalištu.

Nezapaženo prošlo je gostovanje Teatra iz Pečuha⁶ između 3. i 13. svibnja 1907. U uzbuđenju koje je zahvatilo grad pred skorim oživotvorenjem davnog ideala – otvaranja Hrvatskoga narodnog kazališta – družina upravitelja Köverscy Alberta nije naišla na odziv publike. Izvela je nekoliko opereta i tri opere – *Seviljskog brijaču* G. Rossinija, *Hoffmannove priče* J. Offenbacha i *Cavalleriu rusticanu* P. Mascagnija.

⁴ DD 1884., 15. 5; 18. 5; 5. 6.

⁵ DD 1902., 15. 6.

SP 1902., 14. 6; 21. 6.

⁶ SP 1907., 26. 4; 5. 5; 8. 5; 11. 5; 12. 5; 15. 5.

Samo dva dana nakon odlaska mađarske družine publika je, kao probuđena iz sna, pohrlila u teatar da pozdravi ansambl Slovenske opere iz Ljubljane⁷ na čelu s dirigentom Hilarijem Beniškem. Slovenski gosti izveli su od 15. do 29. svibnja 1907. u 12 večeri *Trubadura* i *Traviatu* G. Verdija, *Luciu di Lammermoor* G. Donizettija, *Fausta* Ch. Gounoda, *Nikolu Šubića Zrinjskog* I. Zajca i klasičnu francusku operetu *Kornvilska zvona* R. Planquettea. Do izvedbe najavljene slovenske opere *Ksenija* V. Parme nije došlo. – Uz domaći orkestar i ljubljanski zbor kritičar novina »Slavonische Presse« poimenično je analizirao sva solistička ostvarenja. Maria (Maruša) Skala, poznata s gostovanja Opere iz Brna, zadivila je kao Leonora, Lucia i Violeta, uz nju sopran Hočevar, alt Peršl, pa redom imena i danas poznata – tenori E. Cammarota i Zach, baritoni R. Bukšek i Ourednik, bas J. Betteto. Bilo je to gostovanje *najviših kvaliteta, okrunjeno istim umjetničkim i materijalnim rezultatom*. Opraštajući se s gostima u superlativima, kritičar »Slavonische Presse« upisao je i ovo: ponovno je potvrđeno da je Osijek grad koji voli umjetnost, da njegova inteligencija cijeni svako umjetničko ostvarenje – a ovo je gostovanje za Osijek, tako dugo zapostavljen u umjetničkim ponudama, jednako događaju prvoga reda.

Na kraju ovog prikaza opernih gostovanja na osječkoj sceni u jednom određenom razdoblju pruža se mogućnost i za ispravak⁸ netočnog podatka koji se ponavlja. Prema dru Mihovilu Tomandlu i dru Draganu Muciću izvedena je 1899. i 1903. za gostovanja Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada Zajčeva opera Knez Nikola Zrinski. Radi se o zamjeni tada izvedene istoimene drame M. Bana sa Zajčevom operom *Nikola Šubić Zrinjski*. Novosadske snage u ono vrijeme ni iz daleka nisu bile zrele za izvedbu navedene Zajčeve opere. Ona je svoju premijeru u Novom Sadu doživjela 24. siječnja 1921. Za ovaj podatak dugujem zahvalnost doajenu novosadske Opere, baritonu Vladi Popoviću.

KRATICE:

ELL – »Esseker Lokalblatt und Landbote«

DD – »Die Drau«

SP – »Slavonische Presse«

⁷ DD 1907., 16. 3.

SP 1907., 25. 4; 8. 5; 18. 5; 1. 6.

⁸ dr. Mihovil Tomandl: *Repertoar Srpskog narodnog pozorišta od 1861–1914. Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu, Spomenica 1861–1961*. Novi Sad 1961.

Dragan Mucić: *Gostovanja i predstave SN Pozorišta iz Novog Sada u Osijeku i Slavoniji do osnivanja osječkog Hrvatskog narodnog kazališta 1907. godine*. Osijek 1967.

RECEPCIJA HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI U ČEŠKOJ I SLOVAČKOJ 1945.–1990.

Proučavanje hrvatske, srpske, slovenske i bugarske dramske književnosti u nas ima gotovo sedamdesetgodišnju tradiciju koju je utemeljio književni povjesničar, teoretičar i teatrolog Frank Wollman. Na njegov unikatan i u mnogočemu do danas nenadmašen opus nadovezao sam se u nekoliko parcijalnih studija¹ i u monografiji *Dramska književnost južnih Slavena, I. 1918.–1941.* U njoj sam odgovarajuće mjesto posvetio prihvaćanju i recepciji bugarskog, hrvatskog, slovenskog i srpskog dramskog stvaralaštva u međuratnoj Čehoslovačkoj.² Uz to, već sam prije pokušao pokazati kako je u godinama 1939.–1980. jugoslavenska dramska umjetnost bila prihvaćena na scenama kazališnih kuća u Brnu.³

U ovoj ću se prilici zadržati na recepciji hrvatske dramske književnosti u češkim zemljama i u Slovačkoj od 1945. godine do raspada češko-slovačke i jugoslavenske federacije početkom devedesetih godina. Moram objektivno reći da je nakon 1945. godine nastupio kvalitativan i kvantitativan preokret u prihvaćanju i recepciji književnosti naroda Jugoslavije. Primjera radi spominjem da je Čehoslovačka, sve do 1980. godine, zauzimala prvo mjesto u svijetu po broju prevedenih naslova iz književnosti jugoslavenskih naroda (prevedeno je ukupno 449 naslova od kojih 246 su prijevodi na češki, a 203 na slovački jezik). Međutim, pod utjecajem određenih mimoknjiževnih čimbenika, dramska su djela hrvatskih autora dolazila na češke pozornice dosta ncsistematski, katkada kampanjski i slučajno. Tako se dogodilo, kako ću pokušati u potonjem izlaganju pokazati, da su se na repertoaru čeških i slovačkih kazališta u poslijeratnim desetljećima našle iste drame pojedinih hrvatskih autora kao i u međuratnom razdoblju.⁴ Tako su npr. u dramaturškim planovima čeških i slovačkih kazališta za sezonu 1941./1942. i 1944./1945., koji se, dođuše, nisu mogli realizirati ili su se, kao napr. u Slovačkoj, realizirali s osjetnim

¹ Dorovský, I.: *Jugoslávská dramatická tvorba na scénách brněnských divadel v letech 1939–1980.* In: *Thalia brnensis centenaria.* Brno 1984, str. 53–63. Isti: *Dramatik Miroslav Křížka.* Brno 1993.

² Dorovský, I.: *Dramatické umění jižních Slovanů. I. část (1918–1941).* Brno 1995. Str. 129–157.

³ Dorovský, I.: *Jugoslávská dramatická tvorba na scénách brněnských divadel v letech 1939–1980.*

⁴ Dorovský, I.: *Dramatické umění jižních Slovanů. I.* Str. 129 sl.

promjenama, bile zastupljene i hrvatske drame: u planu kazališta u Brnu figurirao je Držičev *Dundo Maroje*, zatim *Hasanaginica* Milana Ogrizovića i balet Krešimira Baranovića *Licitarsko srce*. Međutim, ova djela u poslijeratnim godinama više se nisu pojavljivala, ili je pak njihovo ponovno »otkrivanje« trajalo cijela desetljeća. To se dogodilo napr. s dramama Ive Vojnovića i Miroslava Krleže, dok su komedije Petra Pecije Petrovića (1877.–1955.) bile u Čehoslovačkoj na repertoaru kako u međuratnom razdoblju tako i nakon 1945. godine.

Uz komedije Branislava Nušića, koje su se na češkim i slovačkim pozornicama udomaćile još između dva rata, u dramaturške planove čehoslovačkih kazališta uključene su i dvije Petrovićeve komedije *Pljusak* (1918.) i *Čvor* (1920.). Obje su se kod nas pojavile već u prvim godinama postojanja samostalne čehoslovačke države; prva je imala čehoslovačku praizvedbu 1921. godine, a druga dvije godine kasnije.

Komedija *Čvor* postavljena je nakon Drugoga svjetskog rata na sceni Slovačkoga narodnog kazališta (Slovenské národní divadlo) u Bratislavi. Premijera je održana 31. siječnja 1947. godine. Na slovački (najvjerojatnije sa češkoga) prevela ju je K. Kováčová. U režiji L. Smrčka glavne su uloge tumačili: J. Pašek, F. Dibarbora, L. Juríčková i O. Vronská. Kritika je pohvalno ocijenila režiju i scenografiju J. Valentína koji je pri oblikovanju scene koristio simbole seoskog života uz odabrane folklorne motive.⁵ Isti je prijevod poslužio redatelju D. Jandi koji je *Čvor* pripremio s glumcima Seoskog kazališta (Dedinské divadlo) u Bratislavi u scenografiji Ladislava Vychodila. Premijera je upriličena 15. studenoga 1948. godine.

Iz Slovačke je put ove Petrovićeve realističke komedije iz seoskog života u hrvatskoj Lici vodio na pozornice moravskih i čeških kazališta. Na dobar doček kod gledatelja i na priznanje kritike naišao je *Čvor* u Slovačkom kazalištu (Slovačké divadlo) u Uherskom Hradištu. Predstavu je režirao F. Franci i nakon premijere, održane 6. prosinca 1948. godine, uslijedile su još 24 izvedbe. Na češki je tekst preveo poznati propagator češko-jugoslavenskog prijateljstva,⁶ pjesnik i prozaist Jan Hudec (1856.–1940.), likovno oblikovanje scene bilo je djelo V. M. Čančika. Redatelj K. Fischer sa scenografom M. Ržounkom postavio je *Čvor* još i 18. prosinca 1948. godine u Karlovim Varima.

Hudecov je prijevod vjerojatno počeo djelovati već pomalo zastarjelo, pa je praško Seosko kazalište (Vesnické divadlo) izvelo *Čvor* u prijevodu Jaroslava Urbana. Komediju je inscenirao redatelj J. Pleva u scenografiji K. Šáleka. Praizvedba je održana 8. listopada 1952. godine. Kritika je odala priznanje *dramski dotjeranome tekstu* komedije, dok je redatelju prigovorila na radu s glumcima kojima je *dozvolio suviše bučno i uz nepotrebno vikanje izražavati južnjački temperament*. Uprizorenje je ipak ocijenjeno kao uspješno.⁷ U Urbanovu prijevodu Petrovićeve su komediju *Čvor* izveli i glumci Goranskog kazališta (Horácké divadlo) u Jihlavi u režiji Ladislava Panovca i Lole Skrbkove i u scenografiji J. Mikšíka. Premijera je odigrana 16. svibnja 1959. godine. Sedamnaest održanih predstava možemo smatrati za lijep uspjeh.

⁵ »Čas«, Bratislava, 4. veljače 1947.

⁶ Spisak njegovih prijevoda, uključujući i hrvatsku književnost vidi: *Lexikon české literatury*, 2/1. Praha 1973. Str. 352–353.

⁷ »Tvorba«, Praha, 10. listopada 1957.

I slovački su dramaturzi i redatelji osjećali da prijevod M. Kóvačove više ne odgovara novomu razvoju jezika, pa je bratislavsko Seosko kazalište, navraćajući se na Petrovićevu komediju, odabralo nov prijevod Andreja Vrbackoga. U režiji J. Šeregija i u scenografiji gosta J. Valentína premijera je izvedena 12. travnja 1948. godine.

Osim komedije *Čvor*, na češkim i slovačkim pozornicama udomaćila se još jedna Petrovićeva komedija – *Pljusak*. Praško Realističko kazalište (Realistické divadlo) postavilo ju je pod preinačenim naslovom *Kobni pljusak* i prvi put ju je prikazalo 11. svibnja 1947. godine. U režiji Karla Palouša u glavnim su ulogama nastupili: Bedřich Prokoš, H. Alexandrová, A. Rýdl, S. Neumannová, L. Ryšlink i E. Skálová. Scenograf je bio J. Sládek. Spomenuti preinačeni naslov *Kobni pljusak* nosile su i sljedeće dvije izvedbe Petrovićeve komedije: 2. rujna 1947. godine u kazalištu u Češkom Těšínu i 27. rujna 1947. godine u Plzenu, dok je premijera iste komedije u kazalištu u Kladnu održana pod izvornim naslovom *Pljusak*. Možemo dakle konstatirati da je ova Petrovićeva komedija u prvim poslijeratnim godinama izvođena u češkim zemljama pod dva naslova.

U Kladnu je kao redatelj gostovao hrvatski i češki glumac Zvonimir Rogoz koji je postavio Petrovićev *Pljusak* 2. listopada 1947. Rogoz se okušao tom prilikom i u oblikovanju scene. Zagrepčanin po rođenju, Zvonimir Rogoz zauzima neotudivo mjesto i u povijesti češke kazališne i filmske umjetnosti. Za »zlatno doba« svoje filmske karijere osobno je smatrao desetljeće od 1920. do 1930. godinc, koje je proveo u Pragu. Od 1929. do 1950. godine Zvonimir Rogoz je radio kao redatelj i glumac u praškom Narodnom kazalištu (Národní divadlo). Zahvaljujući njemu i Branku Gavelli⁸ na pozornicama čeških kazališta pojavila su se brojna djela hrvatskih (napr. I. Vojnovića) i srpskih (B. Nušića) autora od kojih je neka sam preveo i režirao. Održavao je prijateljske kontakte npr. s K. H. Hilárom a i s još nekim češkim redateljima, glumcima i prevoditeljima.⁹

U sezoni 1947./1948. redatelj Evžen Sokolovský postavio je Petrovićev *Pljusak* na sceni Goranskog kazališa u Jihlavi. Inscenaciju *Pljuska* u Opavi pripremio je redatelj i scenograf Karel Šálek. Nakon praizvedbe 17. veljače 1949. uslijedilo je još 15 izvedbi. Redatelj Oskar Linhart postavio je Petrovićevu komediju *Čvor* u tadašnjem Gradskom pokrajinskom kazalištu (Městské oblastní divadlo) u Brnu, koje je nekoliko godina kasnije dobilo ime Kazalište braće Mrštík. Premijera je održana 10. rujna 1949. godine. Bila je izrazito uspješna i imala je ukupno 46 repriza.¹⁰

Petrovićeva komedija *Pljusak* ponovno se pojavila na pozornici kazališta u Kladnu 1959. godine, ovoga puta u režiji gostujućeg redatelja M. Vaněčka i u scenografiji M. Nýdla. Nakon prve izvedbe, 11. travnja 1959. godine, kritika se oglasila s napisom o tome kako je *teško raditi laganu komediju*. Iako je kritika odala priznanje redatelju, o kvaliteti drame je primijetila da imamo što činiti s *vedrom dramom koja je ipak promašila cilj*.¹¹

⁸ Dorovský, I.: *Branko Gavella a naše divadlo*. »Rovnost«. Brno, 18. prosinca 1987. Str. 4. Vidi i Komárková, J.: *Náš Branko Gavella*. In: *Studia Balkanica Bohemoslovaca*, III. Brno 1987. Str. 201–207.

⁹ (Dor) = Dorovský, I.: *Legenda divadla*. In: *Pro přátele jižních Slovanů*, god. V, br. 5, Brno, listopad 1993. Str. 24.

¹⁰ Srna, Zđ.: *Padesát let Městského divadla v Brně*. Brno 1996. Str. 19, 143.

¹¹ *Těžká práce s lehkou komedií*. »Svoboda«, Praha, 17. travnja 1959.

Osim *Čvora* i *Pljuska* od Petrovićeva komediografskog opusa dospjela je na pozornice čeških i slovačkih kazališta još i njegova komedija *Tri prema jedan ili Živi pokojnik* (3:1; 1930.), koju je još između dva rata na češki prevela F. Nováková.¹² Premijera je odigrana 16. travnja 1948. godine u okviru tzv. Slavenškog ciklusa u Kazalištu na ul. Veveří (Divadlo na Veveří) u Brnu. U režiji V. Jirouseka u glavnim su ulogama nastupili: Jarmila Lázníčková (Ruža) i Karel Hospodský (Jovan). Zajedno s Oldřichom Vykypělom i B. Vávrom u drugim ulogama ostvarili su izvrsne rezultate.

Međutim, kazališna kritika nije bila složna u ocjeni postave 3:1 (*Živoga pokojnika*). Prema listu »Čin« kod K. Hospodškoga *došli su do izražaja svi nedostaci i greške redateljeva rada. Uz njegov blagoslov i zaveden predloškom, upadao je u njegove zamke, zaglibio je čak u neukusni materijalizam i u lakrdijaštvo poznato iz sumnjivih vremena Vlaste Buriana.* Redatelj je, navodno, *poornik lošega ukusa.* Uspijeva, doduše, izazvati smijeh, ali po koju cijenu!¹³ Dnevnik »Ravnost« prekorio je redatelja zbog promašenoga izbora komada za ciklus koji je trebao prikazati vrhunska dostignuća slavenškoga dramskog stvaralaštva.¹⁴ Autoru je kritika prigovorila na *golišavom neukusu u gaćama* i na *nezahtjevnim umjetničkim ciljevima.*¹⁵ Autor, navodno, gleda na svoje sugrađane samo kao na *uzvrpoljene mužjake i ženke.*¹⁶ Oprečno je mišljenje izrazio kazališni kritičar lista »Politika« iz Brna hvalači hrvatskoga autora koji je, po njemu, uspio izvući maksimum humora iz situacija nastalih oko ponovne udaje žene, koje je suprug tobože poginuo u ratu.¹⁷ Petrovićeva komedija *Živi pokojnik* izvedena je još u travnju 1948. godine i u Sjeveročeskom kazalištu (Severočeské divadlo) u Liberecu. Po mišljenju kritike, *Živi pokojnik* zadovoljio je uglavnom one gledatelje koji vole scene u donjem rublju, odnosno one koji traže dobru razonodu bez puno razmišljanja.¹⁸ Nažalost, ne raspolazem ni s kakvim detaljnijim informacijama o premijeri *Živoga pokojnika* u Češkom Těšínu 10. rujna 1948. godine.

Ipak je nepobitna činjenica da unatoč brojnim nedostacima u zapletima njegovih *seoskih šala*, kao i u postupcima redatelja i unatoč katkada nedoradenim ulogama, Petrovićeve su komedije ipak uspjele zabaviti češkoga gledatelja i unijele su u češku kulturnu sredinu malo neuobičajenoga *balkanskog humora.*

Nakon normalizacije međudržavnih odnosa, narušenih u 1948. godini tzv. Rezolucijom Informbiroa, u polovini pedesetih godina dolazi do ponovnog uspostavljanja suradnje i do pojačanja prevoditeljske djelatnosti. Uz druge drame, u dramaturške planove čeških kazališta ulazi i *Dundo Maroje*, najuspješnija renesansna komedija hrvatskoga dramskog pisca Marina Držića (1508.–1567.). Čehoslovačka praiizvedba održana je 22. ožujka 1957. godine u praškom Narodnom kazalištu (Národní divadlo). Za ovu je priliku poslužio adaptirani tekst Marka Foteza u prijevodu Jaroslava Urbana u koji je *aktivnu stvarateljsku interpretaciju* unio Jiří Kolář.

¹² *Slovník světových dramatiků. Jugoslávští autoři.* Praha 1984. Str. 133.

¹³ *Smích přiliš laciný.* »Čin«, Brno, 18. travnja 1948.

¹⁴ »Ravnost«, Brno, 18. travnja 1948.

¹⁵ »Svobodné noviny«, 18. travnja 1948.

¹⁶ »Práce«, Brno, 18. travnja 1948.

¹⁷ »Politika«, Brno, 18. travnja 1948.

¹⁸ »Stráž severu«, br. 120, 1948.

Značenje praške izvedbe *Dunda Maroja* nije se nikako sastojalo samo u tome što je Držić postao treći najzastupljeniji jugoslavenski autor u poslijeratnoj Čehoslovačkoj. Značajniji je bio sam čin postavljanja ove drame koja je trebala obilježiti početak ponovno uspostavljene aktivne suradnje čeških, slovačkih i južnoslavenskih kulturnih poslenika. U realizaciji postave *Dunda Maroja* na našoj prvoj sceni sudjelovali su gosti: redatelj Bojan Stupica koji je *štošta izbacio i štošta dopisao* i ujedno je predložio likovna rješenja, zatim kostimograf Milan Glišić i skladatelj Krešimir Baranović.

Kritika je istakla da je *Dunda Maroja* režirao *suvremeni redatelj s bogatom kazališnom imaginacijom, s razvijenim smislom za prostornu kompoziciju i za rasipno razigrane boje, redatelj koji se ne usteže prilagoditi tekst svojoj koncepciji i koncepciji glumaca.*¹⁹ Bojan Stupica imao je sluh i za izvjesne improvizacije glumaca. Tako, npr., zelenaš Sadi u interpretaciji Františka Rolanda govori češko-njemačko-talijansko-hebrejskom mješavinom i upravo je taj njegov njemački, kojega, dakako, nema ni u Držićevu tekstu, ni u Fotezovoj adaptaciji, ni u Urbanovu prijevodu, postao glavni izvor komičnog učinka.

Sljedeća osobitost praške inscenacije Držićeva *Dunda Maroja* sastojala se u Stupičinu smislu za renesansnu komediju što je došlo do izražaja, na primjer, u tome kako je uspio nametnuti nestašnu dinamičnost, taj *razigrani vrtlog gotovo anegdoticnih situacija*, zatim do u tančine promišljenome i originalnom radu sa svjetlošću i u usredotočenosti na cjelokupni dojam, a ne na efektne solističke nastupe i sl.

Nesvakidašnji doživljaj za gledatelje i poticaj za razmišljanje za redatelje i kritičare pružilo je jedinstveno gostovanje Mire Stupice u ulozi Petrunjele. Naime, njen se glumački izraz u tolikoj mjeri razlikovao i toliko je markantno odstupao od svih ostalih da su razlike izravno padale u oči. *Gledatelj je, dakle, morao savladati ne samo jezičnu barijeru, već se i priviknuti dijametralno različitomu glumačkom izrazu čija je neuobičajenost, različitost i osebnost posljedak razlika u temperamentu.*²⁰ Specifičnost glumačkog izraza Mire Stupice dovodila je čak do spoznaje da ranije sročene rečenice o *istinitome stvaralačkom temperamentu* odjednom ne vrijede, a i do spoznaje da bi onaj pravi *Dundo Maroje* zapravo trebao izgledati drukčije, *otprilike onako kako Petrunjelu tumači gospođa Stupica.*²¹

Po mišljenju istaknutoga teatrologa Milana Lukeša Držićev *Dundo Maroje* nije u dramaturškom planu Narodnog kazališta zauzeo baš najpočasnije mjesto. *Svjesno je bio stavljen u repertoar kao djelo čiji će veseli optimizam i životna vedrina djelovati kao protuteža misaonoj i drumskoj ozbiljnosti drugih inscenacija.*²² Ulogu optimističke drame koja će razvedriti ozbiljnost drugih inscenacija *Dundo Maroje* vrlo je uspješno obavljao.

Kritika je imala visoke ocjene za glumačka ostvarenja Ladislava Peška u ulozi sluga Pometa, Bohuša Záhorskoga kao Bokčila, Jaroslava Marvana u ulozi Dunda, Jana Mikse koji je tumačio njegova sina Mara, Marije Benešove u ulozi Laure i

¹⁹ »Divadlo«, god. 8, br. 5, 1957, str. 413.

²⁰ Isto, str. 415.

²¹ Isto, str. 416.

²² Lukeš, M.: *Držić a ti druží.* »Divadlo«, god. 8, br. 5, 1957, str. 411–416.

Františka Filipovskoga u ulozi Popive. Petrunjelu je sa skromnim uspjehom tumačila Jiřina Petrovická.

Postavljanje Držićeva *Dunda Maroja* bio je dobro promišljeni politički potez koji je trebao obilježiti povratak tradicionalnomu razvoju uzajamnih kulturnih odnosa. Zbog toga je Držićeva komedija uskoro nakon Praga bila prikazana i u glavnome gradu Slovačke. U prijevodu Andreja Vrbackoga i Ivana Terena na sceni bratislavskoga Seoskog kazališta postavio ju je redatelj T. Bok pod prevedenim naslovom *Sváko Maroje (Kum Maroje)* i u scenografiji J. Valentína. Sa prvih scena glavnih gradova naših naroda Držićeva je komedija pod raznim imenima (napr. *Pomet, Lisac, Rimská fontana* i dr.) krenula na put *po mjestima češke i slovačke domovine*. Pod naslovom *Avantura u Rimu* bila je prikazana 19. travnja 1958. godine u Kazalištu Pobjedonosne veljače (Divadlo Vítězného února) u Hradecu Králové. U režiji Richarda Mihule nastupili su Stanislav Zindulka u ulozi Pometa, Jana Janovská u ulozi Petrunjele, V. Jeřábek je tumačio Dunda i Marie Lokšová Lauru. Glazbu je komponirao J. Hubner.

Pod izvornim naslovom *Dundo Maroje* održana je 8. studenog 1959. godine premijera u plzenjskom Kazalištu J. K. Tyla (Divadlo J. K. Tyla). Kazalište Slovačkoga narodnog ustanka (Divadlo Slovenského národného povstání) u Martinu održalo je 31. prosinca 1960. godine premijeru ove drame pod prevedenim naslovom *Sváko Maroje*. Prijevod Andreja Vrbackoga dopunjen je tekstovima pjesama koje je napisao I. Ledek i uglazbio J. M. Soukup. Kritika je odala priznanje redatelju Ivanu Petrovickome koji se *ne hazira na tome što je koja kazališna kuća postigla već otkriva nove puteve*. Petrovický, koji je na premijeri u zadnjem trenutku morao uskočiti u ulogu Pometa zbog povrede B. Králíka, podvukao je dramsku podatljivost Držićeve komedije, te je izvedba zračila dosjetljivošću i razdraganošću.²³

Držićeva renesansna komedija, premijerno izvedena u Mahenovu dramskom kazalištu (Mahenova činohra) u Brnu 7. prosinca 1968., nedvojbeno je osvježila repertoar. Redatelj Rudolf Jurda dopunio je prijevod Jaroslava Urbana pjesmama Ive Fischera koje su uglazbili Jiří Malásek i Jiří Bažant. One su, zajedno s plesovima, koje je koreografski obradio Luboš Ogoun, imale značajan udio u posredovanju suvremenog shvaćanja *stare priče o rasipnome sinčetu*. Prema kritici, redatelj R. Jurda i scenograf Karel Vaca trudili su se *približiti svijet Držićevih likova barem glazbom i pjesmom do osjećaja suvremene publike*.²⁴ Glumcima (Karel Meister – Dundo, Ladislav Lakomý – Maro, Jaroslav Dufek – Pomet, Zdena Herfortová – Petrunjela) i drugima redatelj je navodno ostavio previše slobode. Time se, dakaiko, ističe vještina glumaca, ali se gubi cjelovitost predstave.²⁵

Držićev *Dundo Maroje* vratio se u Prag nakon dvanaest godina. Pod naslovom *Lisac Pomet* (prisjetimo se Plautova Lisca Pseudola) postavljen je na jednoj od scena Gradskih kazališta u Pragu (Městská divadla pražská) u Kazalištu komedije. Premijera je održana 6. svibnja 1969. godine u režiji gosta Pavla Rimskog. Adaptacija Gradskih kazališta polazi od obradbe Marka Foteza, međutim *pomiče žanr*

²³ »Film a divadlo«, god. 5, br. 3, Praha, 4. veljače 1961.

²⁴ Bundálek, K.: *Dundo Maroje aneb Klání brněnských komiků*. »Rovnost«, Brno, 10. prosinca 1968, str. 5.

²⁵ Srna, Zd., »Práce«, Brno, 10. prosinca 1968.

čak u sfere muzičke komedije, jer dodaje čak 14 poetskih, duhovitih i dosjetljivih pjesama Ive Fischera i uključuje i plesne scene. Fischerove tekstove uglazbio je autorski dvojac Jiří Maříšek i Jiří Bažant.

Podjela uloga (Václav Postránecký – Pomet, Jana Drbohlavová u ulozi Petrunjele i u drugim ulogama Josef Beyvl, Petr Kostka, Bohumil Švarc i dr.), dinamična, ritmična i koloritna režija P. Rímskoga, koja je razigrala cijelu pozornicu i sve stavila u pokret u potrazi za dinamikom i uzbuđenjem, kao i koreografija Josefa Koníčka, garantirale su uspjeh uprizorenja. Sjajno je ispala posebice ljubavna scena Pomet i Petrunjele s pjesmom *Ti znaš što bi moje srce htjelo – jedne od najljepših u cijeloj drami*. Slikovitost incenacije pojačava i scenografija Z. Pavela s likovnim rješenjima A. Weniga.²⁶

Svoje režijske postupke oprobao je Pavel Rímský i nekoliko mjeseci kasnije, radeći na inscenaciji *Lisca Pomet* s glumcima kazališta u Pardubicama. Premijera je odigrana 27. rujna 1969. godine. Marin Držić je bio jedinstveni hrvatski autor kojeg je djelo stupilo na pozornicu kazališta u Pardubicama u toku cijeloga njegova postojanja. Kritika je s pravom pretpostavljala da će inscenacija biti uspješna i gledalište dugo puno. Kazalište radnih ljudi (Divadlo pracujících) u Gottwaldovu (danas Zlín), postavljajući *Dunda Maroja* odabralo je sličan postupak kao praško Narodno kazalište u 1957. godini. Pozvalo je, naime, u goste, većinom iz slovenskog Maribora, redatelja Branka Gombača, likovnog umjetnika Svetu Jovanovića, kostimografkinju Miju Jarčevu i glazbenika Marijana Vodopivca.

Pažnju naše kritike na prvome su mjestu privukli redateljski postupci Branka Gombača koji su joj se činili poredbeno realističniji i moderniji. *Dok naša kazališna umjetnost teži ka stilotvornoj znakovosti s elementima realnosti, jugoslavenska kazališna umjetnost polazi od realnosti i odslikava ju* – pisali su nakon premijere. Jarmila Doležalová u ulozi Petrunjele imala je u Pometu koga je tumačio Jiří Juřina *vještog, sveprisutnog i duhovitog* partnera. Antonín Ženčák u ulozi Dunda Maroja nastavio je tradiciju molierovskih Harpagona. Zajedno s drugim članovima ansambla koji su nastupili u epizodnim ulogama, npr. Krčmara (Antonín Navrátil) ili Dadilje (Zora Kolovratová), upriličili su uspješnu predstavu.²⁷

Držićeva renesansna komedija kao da je programski i posve planski obilazila češka i moravska kazališta. Uskoro nakon Gottwaldova (Zlína), pod naslovom *Rimska fontana* osvanula je u ulomouckom Kazalištu Oldřicha Stibora (Divadlo Oldřicha Stibora). Redatelj J. Vrba pozvao je koreografkinju L. Janečkovu, zamolio je Petra Radu i Pavla Hapku za tekstove pjesama i glazbu uz njih i pokušao je prirediti vedru inscenaciju s mnogim elementima mjuzikla. Zahtjevima komedije išao je na ruku i prijedlog scenografije Zdeněka Šánskog. Premijera je održana pri kraju sezone, 6. lipnja 1973. godine.

Pomalo netradicionalno poimanje teksta kod Vrbe nije, međutim, naišlo na posvemašno prihvaćanje. Neki kritičari nisu odobravali katkada nefunkcionalne efekte (npr. nesvrhovite ljestve spuštene iz loža, fontanu s tekućom vodom u sredini pozornice), niti napadna likovna rješenja. Za najsporniju ideju režije kritika je smatrala uporabu playbacka uz pjevane umetke. Čak je preporučivala smjestiti

²⁶ *Držić à la muzikál*. »Mladá fronta«. Praha, 20. svibnja 1969, str. 4.

²⁷ *Dvě zahraniční komedie*. »Svobodné slovo«. Praha, 11. ožujka 1971, str. 4.

Držićevu komediju u *domen operete*. Zdeněk Rumpík u ulozi sluga Pometa *pokazao je svestranu nadarenost, dok Ivana Chalupová u ulozi Petrunjele nije za sada mogla puno pokazati*.²⁸ Suprotno tome, teatrolog i kazališni kritičar Zdeněk Srna isticao je *preciznu režiju*.²⁹

Redatelj Pavel Rímský nametnuo je svoje stilski jasne postupke i pri inscenaciji *Lisca Pometa* u Kolínu, gdje ga je premijerno izveo 13. veljače 1976. godine. Koreografiju je pripremio K. Bednář, scenu je opremio M. Čech. Gledatelje je privukao osobito prvi dio u kojemu su se smjenjivale i prožimale pjesme s plesovima i glumom, osobito J. Kvasničke u ulozi Pometa i M. Nohýnkove u ulozi Petrunjele.³⁰

U istoj je sezoni *Dundo Maroje* postavljen i u bratislavskoj Novoj sceni (Nová scéna) u novome prijevodu I. Minárika, a u režiji O. Katuše. Pozornost kritike privukli su stilski kostimi D. Šimkovicove i scenografija D. Gálíka. Namjera redatelja da nametne princip *kazališta u kazalištu* uz pomoć četiriju mladih ljudi s gitarama nije ispala najbolje.³¹ Ipak, predstava je dobro dočekana, i kod gledatelja i kod kritike.

Držićev *Dundo Maroje* »vratio se« i u Brno, u Kazalište braće Mrštík (Divadlo bratří Mrštíků) gdje je prikazan pod naslovom *Kum Maroje (Kmotr Maroje)*³² u prijevodu Jasne Novakove (za koji je teško reći je li bolji ili lošiji od prijevoda Jaroslava Urbana). Kao redatelj gostovao je Dino Radojević – šef redatelj zbratimljenog Dramskog kazališta Gavella u Zagrebu. Scenu je opremio također gost, Drago Turina. Premijera je izvedena 23. travnja 1975. godine. Dunda je tumačio Pavel Kurnert, Pometa Jiří Tömek, Lauru Jana Gazdíková i Petrunjelu Eva Hradilová. Održano je još petnaest izvedbi što je predstavljao prosjek kod gotovo svih dramskih komada stranih autora (izuzev W. Shakespearea) prikazivanih u ovom kazalištu.

Kazališna kritika pisala je, doduše, o *izvornome kumu Maroju iz Dubrovnika* i o pokušaju otkrivanja novoga Dunda Maroja čiji se autor izražava s *gotovo wagnerovskom širinom*, međutim, imala je ozbiljne zamjerke kako na tekst tako i na režiju. Prekoravala je Dina Radojevića zbog toga što je postavio izvornu verziju drame, a ne Fotezovu obradbu teksta. *Izvornost teksta nas pri izvedbi ne zanima, čak nas zamaru njegova mnogoglagoljivost, ako nije maskirana domišljatim i nenadanim glumačkim akcijama, jer se onda bujna improvizacijska komedija pretapa u konverzijsku, bez oslonca u predložku* – napisao je Aleš Jurda.³³

Prema kritici, redatelj nije uspio pojedinačne nastupe povezati u skladnu cjelinu, *ritam gradacije nedovoljno je prilagodljiv, [...] radnja napreduje samo vrlo sporo, [...] kontakt s publikom djeluje više izvještačeno nego iskreno*. Zaključak porazne kritike glasio je da se radi o *bezbojnoj i plitkoj* predstavi u kojoj ni glavni likovi ne privlače pozornost gledatelja, *glumački rezultati lišeni su grotesknosti i pogotovu kome-*

²⁸ ac: *Stará komedie jako muzikál*. »Svobodné slovo«, Praha, 19. lipnja 1973, str. 4.

²⁹ »Práce«, Brno, 19. lipnja 1973.

³⁰ »Svoboda«, Praha, 18. veljače 1976.

³¹ »Film a divadlo«, br. 23, Praha 1976.

³² Srna, Zđ.: *Pělstoletí Mětského divadla v Brně*. Brno, 1996, str. 182, naveden je naslov u originalu, ali ime autora je pogrešno napisano kao Morin.

³³ Jurda, A.: *Podtlak živelnosti a touhy*. »Rovnost«, Brno, 16. lipnja 1977, str. 5.

dijantskog pristupa i nedostaje *nesputane gradacije i mjesta dubokog predaha*. Predstava *Dunda Maroja* u Brnu niti je uspostavila kontakt s gledateljem, niti ga je razonodila, niti mu je priopćila zašto je uopće ova komedija bila izvedena.

Osim drama Petra Pecije Petrovića i Marina Držića, nakon rata ponovno su se na češkim i slovačkim pozornicama pojavile drame Ivo Vojnovića, trećega hrvatskog autora čije su drame izvođene i u međuratnom razdoblju.

Iako je Ivo Vojnović u prvim desetljećima našega stoljeća bio među našim omiljenim jugoslavenskim autorima, nakon 1945. godine Prag nije pokazao suviše veliku privrženost njemu i njegovu djelu.

Vojnovićeva *Maškerata ispod kuplja* (1922.), koju je posvetio *Pragu, mojoj ljubavi* (*Praze, mé milence*) i koja je upravo u Pragu imala svjetsku praiizvedbu, održanu 7. prosinca 1923. godine u režiji Jaroslava Kvapila, svoju je drugu inscenaciju u Čehoslovačkoj dočekala u Brnu. Redatelj Rudolf Walter pripremio je dramu u prijevodu Josefa Pelíšeka s glumcima Slobodnog kazališta (Svobodné divadlo; nakon nekoliko reorganizacija, od 1954. godine ovo se kazalište zove Divadlo bratří Mrštíků). Premijera je bila 19. studenoga 1947. godine u scenografiji gošće Irene Lukášove. Ulogu Gospođe Ane tumačila je Maric Waltrová, lik Mare kreirala je Ema Pechová, Anicu je glumila Libuše Přichystalová, Jera Josef Štefl. Slično kao i u slučaju Držićeva *Dunda Maroja* održano je svega petnaest repriza.

U Brnu je održana poslijeratna premijera još jedne Vojnovićeve drame, *Ekvinocija*. Glumac František Šlégr javio se u ulozi redatelja i dramu je pripremio s glumcima Državnog kazališta (Státní divadlo). Scenografiju je ostvario Miloš Tomek, kostime Alois Vobejda, skladatelj J. Šrubař komponirao je intermezzo između drugoga i trećeg čina. Glumački sastav mogao je zajamčiti posve siguran uspjeh. Angažirani su, naime, akademske umjetnice – glumice Jarmila Urbánková i Zdeňka Gráfová, zatim Oldřich Vykypěl, Stanislava Strobachová i dr.

Nakon premijere 21. studenoga 1956. godine pojavile su se prve oštre kritičke primjedbe. Njihovi su autori najčešće izbjegavali izravnu kritiku i zamjerali su upravi kazališta što nije za režiju toliko složenoga dramskog djela angažirala profesionalnog redatelja, već je režiju prepustila glumcu koji *nije uspio postići ni ono najosnovnije. Drami nedostaje svjestan cilj, glumci postupaju na svoju ruku, glazba nije na pravi način iskorištena.*³⁴ Ukratko, bila je to promašena predstava.

Svoju vještinu, iskustvo i redateljske postupke oprobao je na Vojnovićevu *Ekvinociju* i redatelj Richard Mihula. Hudecov je prijevod pripremio s glumcima kazališta u Hradecu Králové, gdje je drama premijerno prikazana 16. veljače 1957. pod preinačenim naslovom *Uzburkano srce*.

U novome prijevodu i obradi Viktora Kudělke postavio je istu dramu u Kazalištu braće Mrštík u Brnu redatelj Pravoš Nebeský. (Prijevodi Karela Kadleca iz 1897. godine, kada je u Pragu održana prva izvedba drame, isto kao i prijevod Jana Hudeca iz 1938. godine u međuvremenu su zastarjeli.)

Samo namještena scena Milana Zezule i glazba Miloša Štědroňa uskladene su s redateljevim nastojanjem *pojačati socijalan i kritički ton*. Premijera je odigrana

³⁴ Srna, Zđ.: *Hřvna promurněni*. »Práce«, Brno, 27. studenoga 1956, str. 4.

11. siječnja 1975. godine. Isto kao *Maškerata ispod kuplja* i *Ekvinocijo* je bio petnaest puta repriziran.

Ni o ovoj izvedbi *Ekvinocija* u Brnu nisu svi kritičari bili istoga mišljenja. Ovo-ga puta bismo čak mogli govoriti o *pogledima dviju generacija*. Mlađi kritičari nisu u potpunosti opravdavali npr. Vlahovu poctičnost i sentimentalnost obogaćenu popjevkama na motive dalmatinskih pučkih pjesama (glumio ga je Lumir Peňáz). Neki glumci (napr. Zdeněk Maryška u ulozi Ive Ledinića, Jiřina Prokšová u ulozi Jele) navodno nisu u dovoljnoj mjeri savladali svoje uloge.³⁵

S druge strane, poznavatelj južnoslavenske dramske književnosti Viktor Kudělka redateljeve je postupke pri scenskoj realizaciji Vojnovičeve klasične drame smatrao za prikladne i uspješne. Prema mišljenju teatrologa Karla Bundáleka dalmatinski pučki motivi u Štědroňovoj glazbi podvukli su baladičan karakter drame i povezali su cijelu inscenaciju. K. Bundálek je smatrao da je Jiřina Prokšová kreirala *snažan tragičan lik. Njezina pojava i glas kao da niču iz dubine životne patnje, ali ipak ostaju neslomljeni. Zdeněk Maryška u ulozi Ive muški je nježan prema ljubavnicima i majci, ali u odbrani svojih prava spreman je u napadu bijesa prenačljeno posegnuti i za sjekivrom.*³⁶ *Konflikti do kojih dolazi tijekom drame – piše u programu V. Kudělka – ruše zatvorene zidove mornarskih kuća i ova priča iz polovine šezdesetih godina prošloga stoljeća dobiva širi društveno-kritički domet i smisao kao svjedočanstvo o svijetu u kojemu je sve, ljubav, sreća i smrt, podređeno žudnji za bogatstvom i moći. Velika je većina kritičara zaključivala da je Pravoš Nebeský nastojao osloboditi dramu od dobnih konvencija i podvući njene misaone i umjetničke vrijednosti. Na taj je način redatelj kreirao efikasno ritmiziranu inscenaciju koja se odlikuje smislom za psihološku distancu i gradiranu dramatičnost.*

Vojnovičeva dramska pjesma *Smrt majke Jugovića, 1907.*, od koje je prva tri spjeva preveo Jan Hudec, imala je češku premijeru već 1912. godine u režiji Vojnovičeva prijatelja Jaroslava Kvapila. Treći dio drame s naslovom *Kosovo* postavljen je na sceni Gradskog kazališta u Pragu 16. veljače 1923. godine. U scenografiji Josefa Weniga režirao ju je Zdeněk Štěpánek.

I nakon 1945. godine djelo *najistaknutijeg klasika suvremene jugoslavenske drame* bilo je u središtu neposredne pažnje češke kazališne publike. Kada je 1948. godine objelodanjena Vojnovičeva *Smrt majke Jugovića* u znamenitome prijevodu Františka Hrubína, pisalo se o njoj kao o *najznačajnijoj drami jugoslavenske dramske književnosti*. Kritika je, između ostaloga, istakla da su u Hrubínovu prijevodu došli do savršenog izražaja milozvučnost riječi i ritam poezije. Prevoditelj je u maksimalnoj mjeri sačuvao vjernost originalu i uvijek je nalazio adekvatan izraz za iskazivanje umjetničkih vrijednosti djela. *Smrt majke Jugovića je jedna od najljepših dramskih balada što ih je moderna slavenska poezija ikada imala.*³⁷

Hrubínov prijevod Vojnovičeve *Smrti majke Jugovića* pripremio je redatelj Miloš Hynšt s glumcima Državnog kazališta (Státní divadlo) u Ostravi. Scenografiju je radio J. Obšil, koreografiju B. Gabzdyl, glazbu je komponirao J. Tausinger. Miloš

³⁵ Čech, V.: *Premiéry s otazníky*. »Brněnský večerník«, Brno, 14. siječnja 1975.

³⁶ Bundálek, K.: *Dvakrát slovanská klasika*. »Rovnost«, Brno, 16. siječnja 1975.

³⁷ »Lidové noviny«, Brno, 18. srpnja 1948. Vidi isto: »Dubrovnik«, god. III., br. 3–4, 1957. str.

Hynšt je ostvario savršenu sintezu pjesničke riječi, glazbe, pokreta i svjetlosti. 18. siječnja 1951. održana je jedinstvena izvedba. Po mišljenju kritike, glumci su izvrsno savladali svoje uloge, posebice T. Hodanová, J. Froňková, Miroslav Holub i Jiří Langmiller.³⁸

Iako je u međuratnom razdoblju od proznog i dramskog opusa Miroslava Krleže objelodanjeno pet čeških i dva slovačka prijevoda, ipak je ulazak njegovih drama na naše pozornice neposredno povezan s imenom Branka Gavella i njegova gotovo desetgodišnjega redateljskog rada upravo u Brnu. Još u svojoj prvoj kazališnoj sezoni u Brnu postavio je dvije drame istaknutih hrvatskih dramskih pisaca: 4. prosinca 1931. godine prvi put je izvedena drama Miroslava Krleže *Gospoda Glembajevi*, a 17. veljače drama Milana Begovića *Bez trećega*. U narednim godinama Gavella je u Brnu režirao Vojnovičevu *Smrt majke Jugovića* (1. prosinca 1933.) i komediju slovenskoga dramskog pisca Ivana Cankara *Sablazan u dolini Šent-florijanskoj* (30. lipnja 1934.). U listopadu 1934. godine Gavella je u Brnu inscenirao Krležinu dramu *U agoniji*. Opet u Gavellinoj režiji, imala je 11. listopada 1937. godine u Brnu čehoslovačku premijeru drama bosansko-hercegovačkog autora Ahmeda Muradbegovića *Na Božjem putu*. Branko Gavella je režirao gotovo sve Krležine drame i nedvojbeno se ubraja među najaktivnije propagatore njegove dramske tvorbe u Čehoslovačkoj.³⁹

Unatoč tome dramski opus Miroslava Krleže morao je nakon Drugog svjetskog rata čekati gotovo tri desetljeća na svoje *ponovno otkrivanje*. Tek je redatelj Václav Hudeček uprizorio u praškom Komornom kazalištu 20. prosinca 1960. godine Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi* u novom prijevodu Irene Wenigove. Kritika je *povratak Miroslava Krleže* ocijenila uglavnom kao uspješan.⁴⁰ U *Gospodi Glembajevima* nastupili su odlični glumci: Václav Voska u ulozi Leona Glembaja, bankara Ignjata Glembaja glumio je Josef Raušar, dr. Pubu Fabriczy-Glembaja Josef Kemr, baronescu Castelli-Glembaj kreirala je R. Lysenková, sestru Angeliku Zdeňka Procházková, dr. Paula Altmana Rudolf Deyl. Kritika je pohvalila režiju za uspješno odslikanu atmosferu nesigurnosti i nervoze uoči nailazećeg kraha, cijeneći da je predstava ostavila snažan dojam.

Ipak, kazališni kritičari nisu propustili ukazati na neke nedostatke u režiji i kod glumaca. Redatelju su npr. zamjerali da je *naglasio romantične zuplete pri kraju drame*.⁴¹ Slobodnije parafraze pojedinih dijelova teksta jedni su ocijenili pozitivno,⁴² dok su drugi zamjerali glumcima na odstupanjima od predloška.⁴³ Redatelj Václav Hudeček tri godine kasnije gostovao je u Gradskom oblasnom kazalištu (Městské oblastní divadlo) u Kolínu gdje je režirao Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi*. Premijera je odigrana 8. svibnja 1963. godine. František Skřípek oblikovao je scenu uz pomoć nekoliko ogledala u teškim okvirima različitih stilova, kosa i veličina što je bilo posve u suglasju s Krležinom zamisli o portretima gospode Glembajevih u terezijanskom stilu, u empiru i biedermeieru.

³⁸ »Lidová demokracie«, Brno, 21. siječnja 1958.

³⁹ Dorovský, I.: *Dramatik Miroslav Krleža*. Brno 1993. Str. 27–38.

⁴⁰ Kudělka, V.: *Návrat Miroslava Krleži*. »Divadelní noviny«, 4, 1960–1961, br. 12, Praha, 18. siječnja 1961, str. 4.

⁴¹ *Páni Glembuzové v Komorním*. »Práce«, Praha, 30. prosinca 1960.

⁴² »Lidová demokracie«, Praha, 29. prosinca 1960.

⁴³ »Svobodné slovo«, Praha, 24. prosinca 1960.

Kritika je pohvalila vrlo uspješan redateljev rad s glumcima kojima je uspjelo održati ritam drame tijekom cijele predstave.⁴⁴ *Unutarnji ritam drame*, po kritici, kompenzirao je *pretjerano razbacivanje ogorčenim rečenicama*. Za Krležin dramski tekst rečeno je da ostavlja *snažan dojam i da je nabijen neusiljenom napetošću i umjetničkom istinom*. Iz svega je ispalo da su *gledatelji bili zadovoljni*.⁴⁵

Prisutnost Krležina dramskog opusa na češkim i slovačkim pozornicama dobiva sistematičniji karakter tek od početka šezdesetih godina što potvrđuje i čehoslovačka izvedba njegove »fantazije u pet slika« *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici* (drama je pogrešno naslovljena *Aretheios*) na sceni tadašnjeg Mahenova dramskog kazališta (Mahenova činohra) u Brnu 4. prosinca 1964. godine. *Dramska fantazija* bila je postavljena u okviru obilježavanja 80. godišnjice osnutka postojanog češkog kazališta u Brnu. Režije drame u prijevodu Dušana Karpatskog prihvatio se Alois Hajda. Scenu je oblikovao Miloš Tomek, kostime je krcirala Věra Friedrichová. Glazba skladatelja Pavela Blatnog *čak i u reprodukciji zvučala je uvjerljivo i doprinosila je sintezi predstave*.

Kazališna kritika je u Krležinu *Areteju* pozdravila *poruku ljudskosti izrečenu u nečovječnim vremenima i emitiranu u još uvijek nečovječna vremena*,⁴⁶ međutim, u isti mah je drami prigovorila na nekim njenim slabostima. Ukazivala je osobito na to da se misaono jezgro bazira na *beskrajnoj raspravi, te da je razvučeno i bez dramskog naboja, puno papirnatih navoda, zamišljajući se dubokoumnijim nego što u stvari jeste*.⁴⁷ Izrazito humanističku tezu uz pomoć koje je Krleža kanio zauzeti svoj osobni stav prema suvremenoj zbilji u svijetu, tezu o tome *da bi čovjek trebao biti čovjeku na prvome mjestu svetinja a ne vuk, nije uspio oblikovati na način adekvatan kazalištu*.⁴⁸

Redatelj Alojz Hajda koji je *tijekom drame ostavio dovoljno prostora za oblikovanje slike o neutješnim prilikama u ljudskoj zajednici* imao je, po mišljenju kritike, zaista nezahvalan posao. Iako je nastojao u *psihologiji likova naglasiti pozitivne sastojke, krhku sliku o zatečenoj ljudskosti u našoj svijesti ipak nije uspio oblikovati*. Glumeći likove liječnika apatrida A i B, Rudolf Krátký i Milan Vágnér u početku dijaloga nepoticajno utvrđuju *da su antropoidne sastavnice suvremena čovjeka iste kao i prije tisućljeća*. *Areteja* je s dosta uvjerljivosti glumio Josef Štefl, profesora Morgensa Josef Karlík. Dobar su dojam ostavili način tumačenja i glumačka vještina Helene Kružíkové, Zdeňka Kampfá, Karelá Hospodskoga i drugih.⁴⁹

*Unatoč svim zamjerkama kritike upućene Krležinoj drami koja ni u njegovoj do-
movini nije dugo bila pravilno prihvaćena – napisao sam prije nekoliko godina – va-
lja izraziti zadovoljstvo zbog povratka jugoslavenskoga dramskog stvaralaštva na po-
zornicu u Brnu upravo u osobi M. Krleže, uz to prilikom 80. godišnjice osnutka stalno-
ga češkog kazališta u Brnu*.⁵⁰

⁴⁴ Šrámek, V.: *Dašší úspěch klínského divadla. Otěsné zrcadlo Krležových Pánů Glembayů*. »Svoboda«, Praha, 14. svibnja 1963.

⁴⁵ *Diváci byli spokojeni*. »Zemědělské noviny«, Praha, 24. rujna 1963.

⁴⁶ Suchomelová, J.: *Znovu filozofické téma*. »Mladá fronta«, 16. prosinca 1964.

⁴⁷ Srna, Zd.: *Hra je hra*. »Práce«, Brno, 13. siječnja 1965, str. 4.

⁴⁸ Bundálek, K.: *Návrat jihoslovanské dramatiky*. »Rovnost«, Brno, 18. prosinca 1964.

⁴⁹ Pazourek, V.: *Abi nebl život nesmyslný*. »Svobodné slovo«, Praha, 8. prosinca 1964, str. 3.

⁵⁰ Dorovský, I.: *Jugoslávská dramatika na brněnských scénách v letech 1939–1980*. In: *Thalí brunnensis centenaria*, Brno 1984. Str. 61.

Pred sam kraj kazališne sezone, 26. lipnja 1965. godine, ovu je Krležinu dramu izvelo praško Komorno kazalište (Komorní divadlo) pod naslovom *Legenda o svetoj Ancili*. I ovom se prigodom kao redatelj javio poznavatelj Krležinih drama Václav Hudeček, dok je scenu kreirao A. Wenig. Ni praška inscenacija Krležina *Areteja* nije, međutim, previše oduševila kritičare koji su autoru prigovarali na slaboj dramskoj podatljivosti teksta,⁵¹ koji *gledatelja odvlači u oblasti književnosti*. Redatelj je, doduše, po riječima kritike, pojačao sposobnost kazališnog priopćavanja, ali ipak nije uspio postići značajniji uspjeh. I glumci su se trudili, ali *nisu mogli umjesto autora uraditi njegov posao*. I tako, nažalost, nisu uspjeli pojačati kazališni učinak Krležina teksta.⁵²

Nakon praške izvedbe *Areteja* činilo se kao da je nastupila nekakva »zamorenost« od Krleže. Najznamenitije djelo glembajevske trilogije, *Gospoda Glembajevi*, vratilo se, naime, na pozornicu praškoga Tylova kazališta tek četrdeset godina nakon njegove prve izvedbe kod nas. Ova drama *živog klasika jugoslavenske književnosti* imala je u režiji *krležologa* Václava Hudečeka premijeru 20. siječnja 1977. godine. Kazališna kritičarka Irena Krausova napisala je: *Redatelj Václav Hudeček zajedno sa scenografom Wenigom odrekli su se svih opisa [...] nastojeći doprijeti do suštine odnosa među likovima*.⁵³

U sjajnome uspjehu inscenacije nedvojbeno su imali udio odlični glumci: Luděk Munzar u ulozi Leona i Jarmila Krulišová u ulozi baronese Castelli, Rudolf Hrušínský u ulozi Ignjata (Nace) Glembaja, zatim Jana Hlaváčová koja je glumila Angeliku, Radovan Lukavský u ulozi dr. Paula Altmana, Miloš Nedbal koji je pozajmio lik Titu Androniku Fabriciju, Petr Kostka koji je glumio Pubu Fabriciju i Václav Švorc u ulozi dr. Alojzija Silberbrandta. Zato je recenzentkinja I. Krausová s razlogom napisala: *Predstava u Tylovu kazalištu uvjerljivo svjedoči o raspadu svijeta Glembajevih u svim njegovim sastavnicama. Zbog njena učinka i pročišćavajuće snage dramu svakako vrijedi pogledati*. Jedan drugi kritičar o Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* otvoreno je napisao: *Iako drama sama po sebi ne predstavlja dramaturško otkriće (druga dva dijela se zaboravljaju), nova inscenacija potvrđuje pravilnost i svrhovitost ovoga izbora*.⁵⁴

Nakon točno pola stoljeća Krležina drama *Gospoda Glembajevi* vratila se i na pozornicu dramskoga Državnog kazališta Oldřicha Stibora (Státní divadlo Oldřicha Stibora) u Olomouci gdje je 5. prosinca 1982. godine održana njena premijera. Dramu je uprizorio redatelj Jiří Vrba u scenografiji gostujućeg arhitekta Daniela Dvořáka. U vezi s predstavom o M. Krleži se pisalo kao o *jednoj od vodećih ličnosti hrvatske umjetničke ljevice*. Dok su kritičari o režiji i o dostignućima glumaca s jedne strane pisali da *se kreću u razini dobrog standarda*, s druge su strane upućivali pohvale scenografiji. *Značenjski bitnu sastavnicu Krležine drame čini likovno rješenje scene i kostimi, djelo gostujućeg Daniela Dvořáka*. I dalje još: *Scena stimulira gledateljevu maštu, podstiče razumijevanje višeslojne drame, štoviše, sugestivno nameće atmosferu*.⁵⁵ Prvi je Krleži otvorio put na pozornicu u Olomouci redatelj Oldřich Sti-

⁵¹ *Nedivadelní Krleža*. »Mladá fronta«, Praha, 7. srpnja 1965.

⁵² *Legenda nastavljuje zrcadlo současnosti*. »Lidová demokracie«, Praha, 29. lipnja 1965.

⁵³ Krausová, I.: *Drama pádu a rozkladu*. »Svobodné slovo«, Praha, 2. veljače 1977.

⁵⁴ *Jihoslovenský autor v Národním*. »Lidová demokracie«, Praha, 4. veljače 1977.

⁵⁵ -bk-: *K premiéře v olomouckém divadle. Páni Glembajové*. »Stráž lidu«, Olomouc, 9. prosinca 1982, str. 4.

bor 1932. godine. O. Stibor je jedan od rijetkih redatelja u Europi koji je *Gospodu Glembajevu* inscenirao u Olomoucu prvi put 1. prosinca 1932. godine u Urbánkovu prijevodu na sceni Josefa Gabriela. Stoga je nova inscenacija Krležine drame nakon pedeset godina ocijenjena kao *dostojan umjetnički poduhvat koji se neformalno nadovezuje na zavjet Oldřicha Stibora*.

Ovu za sada posljednju izvedbu *Gospode Glembajevih* u Olomoucu tisak je komentirao riječima: *Publika u Olomoucu prihvatila je ovo djelo utemeljitelja moderne hrvatske dramske tvorbe, Miroslava Krleže, s izvanrednim zanimanjem. Inszenaciju je ocijenila kao značajan umjetnički poduhvat, kao ulazak u manje poznatu sferu slavenskoga dramskog stvaralaštva u kojoj je uvijek moguće otkrivati osebujna, misaono zrela i značajna djela. Među takva ulaze i Gospoda Glembajevi. Progovaraju na aktualan i sugestivan način.*⁵⁶

Iz svega što sam do sada napisao proizlazi da su upravo *Gospoda Glembajevi* u Češkoj i Slovačkoj najprisutnija Krležina drama. To potvrđuje i njihovo posljednje postavljanje u Slovačkom narodnom kazalištu u Bratislavi u režiji Miloša Pietora. Premijera je odigrana na Maloj sceni 17. i 18. svibnja 1986. godine. Iako je nedugo prije toga drama bila na programu bratislavske televizije, ipak je oduševljeno dočekana, kako od bratislavskih gledatelja, tako i od kazališnih kritičara. Slovačko narodno kazalište iz Bratislave gostovalo je 29. ožujka 1987. godine s Krležinom dramom *Gospoda Glembajevi* u Brnu. I publika i kritika u Brnu ocijenile su dramu vrlo povoljno. Kritičari su s pravom zabilježili da se raspad plemićko-građanske loze prikazuje u trenutku kadu prividan »glunc« obitelji dostiže vrhunac. *Tada dolazi dr. Leone Glembaj, [...] slikar i dekadent, koji sa zajedljivom ironijom ispod sjajnoga dekora postupno razotkriva sav unutarnji trulež. Dinamičan dijalog kao pokretač zbivanja odaje izvrsnu upućenost u opisivanu sredinu, pojedinačni likovi oblikovani su sa svom svojom psihološkom dubinom; njihovi su odnosi dovedeni do dramatične kulminacije nakon koje dolazi do neočekivanoga preokreta.*⁵⁷ Po riječima kritike, gledatelji su u liku Leona mogli pratiti *dramatični luk preobrazbe od mondenskog bjelosvjetskog putnika do neurotičnog i preosjetljivog kritičara svojega stалеža*.

Zasluge za uspjeh bratislavske inscenacije kritika je pripisala u prvome redu redatelju Milošu Pietoru ali i glumcima Martinu Huli u ulozi Leona i Emiliji Vašáryove koja je baronesu Castelli-Glembay uvjerljivo prikazala kao *damu iz velikoga svijeta, iz koje će naposljetku proviriti nekadašnja konobarica iz bečkog šantana*. Kritika je visoko ocijenila i glumu Ele Romančíka (Titus) koja *ne pretjeruje i ne karikira i nesvakidašnju kreaciju katoličkog intelektualizma u kombinaciji s licemjerstvom i kukavičlukom* Dušana Jamricha (dr. Silberbrandt).⁵⁸ Redatelj M. Pietor radio je nenametljivo ali vrlo efikasno, smatrala je kritika. Svoje je snage u potpunosti stavio u službu autora i njegova teksta, koji nadograđuje u njegovim skrivenim značenjima, poglavito uz pomoć glumaca, točnim njihovim upućivanjem i stvaralačkim poticanjem.⁵⁹

Zbog cjelovitosti prikaza rado bih još dopunio da su u jesen 1964. godine bratislavski gledatelji kao jedini imali priliku vidjeti predstavu Krležine drame *U logo-*

⁵⁶ Štěrbová, A.: *Glembajové po padesáti letech*. »Scéna«, Praha, 25. ožujka 1983, str. 4.

⁵⁷ Smejkal, Z.: *Pád mahagonevého rodu*. »Brněnský večerník«, Brno, 6. travnja 1987, str. 3.

⁵⁸ Doležel, P.: *Glembaj a spol*. »Rovnost«, Brno, 7. travnja 1987, str. 5.

⁵⁹ Smejkal, Z.: cit. djelo, str. 3.

ru. Naime, na pozornici Slovačkoga narodnog kazališta s njom je gostovao dramski ansambl Zagrebačkoga dramskog kazališta. Dramu *U logoru* režirao je Branko Gavella, međutim, u vrijeme bratislavske izvedbe već je bio pokojni (umro je 1962.). Krležina drama *U logoru* bila je od kazališne kritike ocijenjena kao realistička u najboljem smislu ove riječi, u izboru sredstava možda tradicionalna, ali ipak sa snažnim učinkom zbog zahtjevnog poticanja glumaca na izravno iskazivanje doživljavanja konfliktnih situacija kao i zbog svoje cjelokupne kazališne forme.⁶⁰

Tri godine nakon izvedbe Krležinc *dojmljive legende – Kristobal Kolon* u Narodnom kazalištu u Zenici, zenički kazališni ansambl s ovom je dramom gostovao i u Čehoslovačkoj. U okviru suradnje s bratskim Državnim kazalištem u Ostravi gostovali su s Krležinom legendom 15. lipnja 1973. u Kazalištu braće Mrštík u Brnu.

Ako se ukratko osvrnemo na prihvaćanje i recepciju Krležine dramske tvorbe u Čehoslovačkoj (recepcija njegova prozaističkog, pjesničkog i esejističkog opusa nije predmet ove studije) tijekom gotovo šest desetljeća, počevši od čehoslovačke praiizvedbe drame *Gospoda Glembajevi*, mora se reći da su najčešće izvođena prva dva dijela glembajevske dramske trilogije (*Gospoda Glembajevi* ukupno sedam puta, *U agoniji* tri puta). Osim toga, samo su dva češka kazališta stavila na repertoar i Krležinu »fantaziju« *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici*. Krležine su drame očito dospijevale na češke i slovačke pozornice samo u ograničenom izboru, te bi povratak Krležinu dramskom opusu svakako bio koristan.

Četvrti hrvatski dramski pisac kojega je češka publika upoznala već u razdoblju između dva rata, bio je Milan Begović. Međutim, nakon Drugoga svjetskog rata zanimanje za njegove drame znatno je opalo, djelomice zbog njihovih dramaturških osobina, djelomice zbog promijenjenih društvenih prilika. Na svoje »putovanje« po češkim i slovačkim pozornicama njegove su drame krenule od istočnoslovačkih Košica. Begovićevu komediju *Amerikanska jahta u splitskoj luci* (1930.) pod naslovom *Posjeta u Splitu* u prijevodu Andreja Vrbackoga postavio je redatelj J. Janda u košičkom kazalištu 22. ožujka 1947. godine. Scenu je oblikovao J. Šestina, pjesme je komponirao J. Klíma. Slovačka kritika, ocjenjujući dramu kao sadržajno plitku, ipak je dopustila da može razonoditi gledatelje.⁶²

U Češku je ova Begovićeva komedija stigla kasnije, tek nakon što je prošlo više od dvadeset godina od slovačke izvedbe. Pod naslovom *Bijela jahta u Splitu* premijerno je izvedena 31. ožujka 1969. godine u kazalištu u Kolínu. S glumcima tamošnjega kazališta pripremio ju je gostujući redatelj Boris Mrkšić koji je, po mišljenju kritike, dramu pojmió kao *artističku stvar s obiljem komedijalnih gegova*. Samo u završnom činu redatelj je, navodno, popustio sentimentu i zaboravio da ima što činiti s komedijom.⁶³ Druga Begovićeva drama koja je nakon Drugoga svjetskog rata dospjela na češke pozornice bila je drama *Bez trećega* (1931.). Izvedena je u dva kazališta i svaki puta pod drugim naslovom. Pod naslovom *Srce u oluji* drama je u prijevodu E. Soukupove otvorila kazališnu sezonu 1947./1948. u Go-

⁶⁰ Vrbka, S.: *Podněty: »Divadelní a filové noviny 8«*. Praha, 11. studenoga 1964.

⁶¹ Dorovský, I.: *Jugoslávská dramatika na brněnských scénách v letech 1939–1980*. In: *Thalia brunensis centenaria*. Brno 1984. Str. 62.

⁶² »Pravda«, Bratislava, ožujak 1947.

⁶³ »Svoboda«, Praha, 5. studenoga 1969.

ranskom kazalištu u Jihlavi gdje ju je režirao Libor Pleva. Drugi put je ova Bego-
vićeva drama izvedena u Kazalištu Vítězslava Nezvala u Karlovim Varima pod na-
slovom *Srce u vjtru*. U režiji V. Kaline i u scenografiji J. Štátnoga premijera je
održana 4. studenoga 1948. godine.

Postalo je gotovo pravilo da su kvalitetne kazališne drame domaćih i stranih
autora izvedene prvo u oblasnim kazalištima. Nije bilo drukčije ni sa mirakulom
Ranka Marinkovića *Glorija*, 1955., koji je dočekaao čehoslovačku premijeru u Go-
ranskom kazalištu u Jihlavi. Drama obrađuje sukob fanatične vjere i čiste ljubavi
koji se odvija između don Jere, slijepo odanoga Bogu i naslovnoga lika Glorije.
Kritika je pisala da *već odavno scena u Jihlavi ne pamti takav uspjeh*.⁶⁴

Redatelj Ladislav Panovec za trećinu je skratio tekst Ranka Marinkovića, pre-
veden od Dušana Karpatskoga, a da nije osiromašio životnost likova. Ukupnih 35
repriza smjestilo je Marinkovićevu dramu među ondašnje gledateljski najuspješnije
postave Goranskoga kazališta u Jihlavi. Uspješnosti uprizorenja pridonijela je i
glazba Zbyněka Mrkosa, koreografija gošće Jifine Ryšánkove i scenografija J. Mik-
šika.

Devet godina kasnije Marinkovićeva drama *Glorija* našla se u repertoarnom
planu još jednoga oblasnog kazališta – Zapadnočeskog kazališta (Západočeské di-
vadlo) u Chebu. *Gloriju* su pripremili gostujući redatelj Karel Svoboda i scenograf
Ivan Soukup. Premijera je bila 2. ožujka 1968. godine. U Kazalištu Oldřicha Stibo-
ra u Olomoucu Marinkovićevu je dramu postavio redatelj K. Nováček u scenogra-
fiji O. Šimáčka. Prva izvedba održana je 1. studenoga 1970. U ulozi Glorije nastu-
pila je J. Barášová, don Jera glumio je S. Matyáš.

U sljedećoj se kazališnoj sezoni Marinkovićev »mirakul« preselio i na scene
slovačkih kazališta. Na bratislavskoj Novoj sceni dramu je postavio redatelj O. Ka-
tuša i premijerno je izveo 2. listopada 1971. godine. Izvrstan prijevod Branislava
Chome, dosjetljiva scenografija O. Šujana, dobri glumci (F. Kovár u ulozi don Jere,
O. Zöllnerová u ulozi Glorije, Vlado Müller koji je glumio don Zane i dr.) potak-
nuli su kritičare na zaključak da se radi o *predstavi koja se može gledatelju svakako
preporučiti*.⁶⁵ Ipak, bratislavska izvedba Marinkovićeve *Glorije* izazvala je kod jed-
noga dijela kritike negodovanje. Redatelju i scenografu su prigovarali na nezah-
tjevnosti, opisnosti i stilskoj neujednačenosti čime je *težište umjetničke odgovornosti
palo na glumce*.⁶⁶ Unatoč parcijalnim zamjerkama kritike, možemo reći da je Ran-
ko Marinković preko ove jedinstvene svoje drame koja je dospjela na češke i slo-
vačke kazališne scene, obogatio češku prevoditeljsku dramsku tvorbu i stekao svoju
publiku.

Sličnu su sudbinu u češkoj i slovačkoj kulturnoj sredini doživjele i drame
dramskog pisca i esejiste Marijana Matkovića. Njegova drama *Na kraju puta*, 1954.
imala je čehoslovačku praiizvedbu na vrlo aktivnoj oblasnoj sceni Šleskog kazališta
Zdeněka Nejedloga (Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého) u Opavi 22. rujna 1957.
godine. U prijevodu Jasne Novakove dramu je pripremio mladi redatelj Miloš Ho-
ranský koji se usredotočio na vanjski iskaz ratnog ludila. Neke je dijelove postavio

⁶⁴ »Jiskra«, Jihlava, 31. siječnja 1959.

⁶⁵ »Hlas ľudu«, Bratislava, 9. listopada 1971.

⁶⁶ *Marinkovičovo mirakulum na Novej scéne*. »Práca«, Bratislava, 5. listopada 1971.

u sanjalačkim razinama, što mu je i razmjerno najbolje uspjelo. Opavska izvedba Matkovićeva dvodijelne drame *Na kraju puta, koja između ostaloga eksponira sukob između prividne objektivne istine i subjektivnih istina*,⁶⁷ nije dočekana s posvemašnjim odobravanjem. Dok su jedni kritičari hvalili rad glumaca, napr. Oldřicha Lipskoga i M. Bokůvke, drugi su kritičari prigovarali gostujućem scenografu K. Dunčiću na nedorečenosti scene, na nevjštoj rasvjeti, a istim su glumcima prigovarali da nisu savladali tekst.

Matkovićeva drama *Heraklo* (1958.) bila je već u polovini šezdesetih godina objelodanjena u prijevodu na slovački (pod latiniziranim naslovom *Hercules*) i na češki jezik, međutim u repertoarne planove je ušla tek mnogo kasnije.⁶⁸

Matkovićev *Heraklo* u prijevodu Andreja Vrbackoga čehoslovačku je praizvedbu dočekao na bratislavskoj Novoj sceni 23. siječnja 1964. pod preinačenim naslovom *Bogovi pate*. Dramu je inscenirao redatelj Pavol Haspra. *Heraklo* tu ne nastupa kao *buntovnik i junačina kojega poznajemo iz školskih udžbenika, već kao reumatičan čikica koji pati od nesаницe i koga muče sumnje o stvarnoj vrijednosti vlastita života*. Iako je kritika pozdravila izvedbu Matkovićeva drame, istodobno je primijetila da Nova scena raspoloživim ograničenim mogućnostima, te da je drama trebala biti stavljena na repertoar nekoga drugog kazališta.⁶⁹

Slično kao drama *Na kraju puta*, i Matkovićev je *Heraklo* bio izveden na sceni Šleskoga kazališta Zdeňka Nejedloga u Opavi.⁶⁹ Matkovićev je dijaloški tekst prevela Irena Wenigova, a stihove Josef Hiršal. Uz asistenciju J. Polčika dramu je režirao gost Stanislav Papež i prikazao je pred opavskom publikom na sceni J. Pirnika 8. prosinca 1974.

Uz Ranka Marinkovića i Marijana Matkovića u razvoj hrvatskoga dramskog stvaralaštva upisao se i Geno Senečić (1907.–1988.), apsolvent Sveučilišta Komenškoga u Bratislavi i vrijedan prevoditelj češke i slovačke književnosti. Njegova je tragikomedija *Neobičan čovjek* (1939.) imala čehoslovačku premijeru u praškom Kazalištu na Vinogradima (Divadlo na Vinohradech) 2. travnja 1940., dok je u bratislavskom Slovačkom narodnom kazalištu *Neobičan čovjek* izveden već 25. listopada 1941., još u vrijeme postojanja Slovačke države. Nije nezanimljiva ni činjenica da je Senečićeva tragikomedija *Neobičan čovjek* bila među prvim dramama jugoslavenskih autora koje su se pojavile na repertoaru čehoslovačkih kazališta neposredno nakon 1945. godine. U prijeratnom prijevodu Gustava Harta u Šleskom kazalištu Zdeňka Nejedloga u Opavi postavio ju je 14. listopada 1946. godine redatelj R. Kalina. Imala je osam repriza što ne predstavlja nikakav poseban uspjeh.

Iz Opave je *Neobičan čovjek* prešao i na scene drugih čeških oblasnih kazališta. 23. listopada 1947. godine drama je izvedena u Češkom Těšínu te u listopadu iste godine i u Náchodu, gdje ju je režirao Jaroslav Bittl. Zahvaljujući najvjerojatnije tome što je redatelj naglasio komedijalnu sastavnicu kao i tome što su glumci savršeno savladali svoje uloge, Senečićeva je drama doživjela uspjeh, iako predstava nije imala ujednačeni tempo.

Komedijalne tekstove anonimnih dubrovačkih autora iz 17. stoljeća, *Mada* i *Starac Klimoje*, otkrivene 1938. godine, za izvođenje na jugoslavenskim scenama

⁶⁷ *Slovník světových dramatiků. Jugoslávští autoři*. Praha 1984.

⁶⁸ *Pět chorvátských her*. Praha 1966.

⁶⁹ »Večerník«, Bratislava, 29. siječnja 1964.

adaptirao je Marko Fotez. Zajedno s tekstovim *Ljubavnici* i *Pijero Muzuvijer*, otkrivenima u dvadesetim godinama, na češki ih je jezik prevela Irena Wenigova. Pod naslovom *Dubrovačka maškarada* ove je tekstove pripremio s glumcima Mahe-nova kazališta u Brnu autor njihove kazališne obradbe Marko Fotez. Čehoslovačka premijera održana je 24. lipnja 1958. U realizaciji *Dubrovačke maškarade* sudjelovali su i drugi jugoslavenski gosti: autorica kostima J. Buić i skladatelj M. Miler. Anonimni tekstovi dubrovačkih autora ponovno su se pojavili na pozornicama moravskih kazališta nakon više od dvadeset godina. Pod malo preinačenim naslovom *Dubrovačka komedija s glumcima olomouckog Kazališta Oldřicha Stibora* pripremio ih je redatelj Jaroslav Novák i prvi put prikazao 18. veljače 1979. Komedija je uspjela gledatelje zaraziti smijehom što je predstavljalo osnovni cilj njene izvedbe. Uspješnosti predstave pridonijeli su i autor scenske glazbe, skladatelj Zdeněk Pololánik, koreograf J. Pešek i članovi glumačkog ansambla Z. Rumpík, L. Meccerodová, J. Barášová, J. Zvoník, R. Máhrl i drugi.

Ako bih trebao kratko sažeti moje izlaganje o prihvaćanju i recepciji hrvatsko-ga dramskog stvaralaštva u poslijeratnoj Čehoslovačkoj, moram *kao prvo* istaknuti da su se nakon 1945. godine u repertoarnim planovima čeških i slovačkih kazališta pojavili autori kojih su drame često izvođene u međuratnom razdoblju (Petar Petrović Pecija, nešto manje Milan Begović i Ivo Vojnović); *kao drugo*: potražnja za komedijom potakla je prikazivanje renesansne komedije *Dundo Maroje* koja je postala najizvođenijom dramom cijele jugoslavenske (ne samo hrvatske) dramske tvorbe kod nas u godinama 1945.–1990. *Kao treće*: *Gospoda Glembajevi* zadržali su naklonost međuratne publike i nakon 1945. Uz njih je stala drama *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici*, koja je, međutim, prihvaćena s nedoumicom i ni izdaleka nije postigla uspjeh *Gospode Glembajevih*.

Čak porazno djeluje činjenica da u zadnjih deset godina u repertoarnim planovima čeških kazališta, nažalost, ne figuriraju gotovo nikakve drame ne samo hrvatskih dramskih pisaca već ni autora iz drugih slavenskih narodnih književnosti. Uvjeren sam da se radi samo o prolaznoj pojavi koja će u sljedećim godinama biti nadvladana.

MAKEDONSKI PRIJEVODI
BREŠANOVE
*PREDSTAVE HAMLETA
U SELU MRDUŠA DONJA*

I.

Skopska »Večer« prenijela je u srijedu, 24. siječnja 1973. godine ulomke *redakcijskog komentara najgledanije emisije TV Zagreb Dnevnik povodom 100. izvedbe Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana u zagrebačkom Tetaru Ltd* pod karakterističnim naslovom toga vremena *Teatarska ili politička igra?* (anonim., 1973.: 7). Taj izrazito negativno intoniran redakcijski komentar pojavio se neposredno pred skopskom premijerom Brešanova djela u Dramskom teatru i već pripremljenom predstavom u bitolskom i prilepskom Narodnom teatru.

Na istoj je stranici objavljena notica o premijeri *Ekvinocija* Ive Vojnovića u štipskom Narodnom teatru koji je režirao Đorđi Trajanov a prevoditelji su bili redatelj i Vasil Šumanovski.

Redatelji makedonskih predstava Brešanova djela koje je stiglo na makedonske pozornice ovjenčano brojnim nagradama (Sterijinom, BITEF-ove publike i Gavellinom) i izvedbama u inozemstvu, te u brojnim kazalištima bivše savezne države (navodno je izvedeno u tom razdoblju u sedamnaest kazališta!), oglasili su se nakon objavljivanja ulomaka *redakcijskoga komentara* u kratkim intervjuima, nastojeći uvjeriti javnost u osobne i repertoarne dobre namjere te otkloniti svaku sumnju u sadržaj teksta.

U skopskom Dramskom teatru izvedena je u subotu, 27. siječnja 1973. premijera Brešanova djela pod naslovom *Hamlet od Dolno Gaštani*. Predstavu je režirao tada mladi Ljupčo Tozija, a prijevod je potpisao pjesnik, prozaist i dramatičar Petre M. Andreevski.

Istim prijevodom poslužio se Duško Naumovski koji je režirao predstavu u bitolskom Narodnom teatru.

U samo mjesec dana izvedeno je i prilepsko uprizorenje Brešanova teksta. Redatelj je bio Blagoja Damevski, a prevoditelj Mile Popovski koji se za razliku od Petra M. Andreevskog odlučio za prijevod izvornoga naslova pod kojim je praizveden u zagrebačkom Teatru itd (19. travnja 1971.) pa je za to uprizorenje naslov glasio *Predstava na Hamlet vo seloto Mrduša Dolna, opština Blatuša* (Mazov, 1973.: 10), iako na nultoj četverorednoj nepaginiranoj stranici autorova prijevodnog primjerka (koji mi je ljubazno ustupio za ovaj rad) doslovno piše: *Ivo Brešan (1), Hamlet vo seloto Mrduša Dolna (2), Prevod Mile Popovski (3) i 1972 godina (4)*.

Treći prijevod Brešanova djela potpisao je pjesnik i književni kritičar Sande Stojčevski. Prevedeno je na kumanovski dijalekt pod naslovom *Hamlet od Zelenu Baru* i uprizoreno u kumanovskom Narodnom teatru 1988. godine u režiji Dimitra Hristova.

Skopska, bitolska i prilepska predstava igrane su pod evidentnim političkim pritiscima koji su kulminirali 1. travnja 1973. kada je Komisija za idejna kretanja u kulturi i umjetnosti Gradskog komiteta SK organizirala u skopskom Dramskom teatru raspravu o *Hamletu*... Bila je to druga rasprava što je vođena o tom tekstu (i predstavi!). Prva je održana u skopskom Dramskom teatru dan uoči skopske premijere. Odlučeno je tada da se pripremljena predstava u režiji Ljupča Tozije može igrati.

Temeljne vrijednosti teksta i slobodu umjetničkog stvaralaštva zastupali su u tijeku prvotranjanske rasprave na tribini u skopskom Dramskom teatru Slobodan Unkovski, Georgi Stalev i Vladimir Milčin, a njima se polemikom (u dva nastavka), objavljenom u dnevniku »Nova Makedonija«, pridružio tadašnji profesor hrvatske književnosti na Filološkom fakultetu u Skopju dr. Gane Todorovski koji se izrazito kritički suprotstavio *teškim i neargumentiranim diskvalifikacijama* u kojima su upotrebljeni izrazi *neprijateljski, reakcionaran, nedobronamjeran* (1973.: 10 i 1973.: 9).

U takvom kontekstu kritičari su prvenstveno isticali vrijednosti prijevoda Andreevskijevoga i redateljsko-glumačka ostvarenja. Publika je s oduševljenjem prihvatila sve izvedbe Brešanova *Hamleta*... Prijevod Petra M. Andreevskog dobio je visoke ocjene već u razgovorima s redateljima pred same premijere u Skopju i Bitoli.

Redatelj Ljupčo Tozija odgovorio je na upit o Andreevskijevom prijevodu sljedeće: *Bilo je ljudi u kazalištu koji nisu pročitali Brešanov izvornik, nego samo Andreevskijev prijevod te su mislili kako je taj tekst niknuo ovdje kod nas. Pohvalniju ocjenu od ove, mislim, ne moram i ne mogu dati.* (Mitrevska, 1973.: 11).

Ni Duško Naumovski nije štedio pohvala kad je izjavio kako mu je *Veoma pomogao izuzetan prepjev, ako se može tako reći za prozni tekst Petra M. Andreevskog, ne samo s jezične točke gledišta. Njegova makedonizacija dala je izvjestan nov prizvuk nekim likovima, pa bi se moglo reći da ova predstava ima i nešto novo u odnosu na onu Ive Brešana.* (P. S., 1973.: 10).

Već u novinskim najavama moglo se pročitati kako je Petre M. Andreevski *tekst na makedonski jezik, demirhisarski lokalni dijaleket, adaptirao* (P. B., 1973.: 7)

odnosno govorilo se samo o *adaptaciji* na makedonski (Bakevski, 1973.: 12–13) ili *makedonizaciji* (*pomakedončuvanje*) (Bakevski, 1973.: 12–13).

Književnik i kazališni kritičar Branko Varošlija upozorio je u svojoj kritici predstave na neke nove elemente glede *makedonizacije* napisavši: *Makedonizaciju Brešanovoga teksta obavio je Petre M. Andreevski načinom što je doveden do minuciozne perfekcije koja ima autorsku pretenziju. Ne mijenjajući ništa u fabuli, Andreevski je nepogrešivim nervom pretočio u nju psihologiju našega čovjeka i atmosferu njegova života.* (1973.: 14).

Kazališni kritičar Ivan Mazov jedini otkriva kako je prevoditelj Mile Popovski u svom prijevodu *Pretstava na Hamlet vo seloto Mrduša Dolna, opština Blatuša* upotrijebio *prilepski* dijalekt kao što se Petre M. Andreevski poslužio *demirhisarskim* (1973.: 10).

Ivan Ivanovski samo je spomenuo Andreevskijevu *makedonizaciju* (1973.: 21), dok pjesnik, dramatičar i kazališni kritičar Jordan Plevneš smatra kako je ostvarena s *doista izuzetnim, zavidnim umijećem i duhovnom bistrinom* (1973.: 403).

Pjesnik i kritičar Risto Jačev napisao je u osvrtu na kumanovsku predstavu iz 1988. sljedeći vrijednosni sud o trećem prijevodu: *Jedan od odgovora o izvornosti Brešanova dramskog djela nalazi se u izuzetnom jeziku Dalmatinske zagore, odnosno u našem slučaju u izuzetnom prijevodu Petra M. Andreevskog na jedno od zapadno-makedonskih narječja, kao i prijevodu Sanda Stojčevskog na kumanovski govor, koji bravuroznim jezičnim poigravanjem našeg seljaka dovodi radnju do istine i autentičnosti te se naš čovjek prepoznaje u situacijama i pojavama* (1988.: 78–79).

Polemika Petra Kepeskog *Okolo makedonizacije Hamleta iz Mrduše Donje* pojavila se na stranicama »Nove Makedonije«, 27. veljače 1973. Autor se bezrezervno suprotstavio Andreevskijevoj tekstualnoj *transformaciji* jer izaziva *neke dvojbe*, a one proizlaze iz *pristupa* što može na najneposredniji način ugroziti integritet tako *transformiranoga* djela. Zaključke o *prijevodu-adaptaciji* makedonskoga književnika Petra M. Andreevskog donio je na temelju informacija iz »Nove Makedonije« i beogradske »Politike«. Zagrebački je profesor makedonistike smatrao kako takav postupak *može oduzeti neotuđivo pravo djelu da bude i ostane ono što faktički jest* a ne da se *intervencijom* izvana svede na *obični manipulativni predmet*. Iznio je uvjerenje kako se ovakvom *transformacijom* *mijenja gotovo sve; od stvaralačke vizije, [...], pa do tzv. minimuma doživljenog što djelo, kao umjetnost, nosi u sebi*. Kepeskijevo je uvjerenje kako takav *pristup nepovratno (i ne s malim posljedicama) ruši jedinstvo: stvaralac – djelo – korisnik, jer korisnik ne dolazi u dodir s djelom [...], nego – s njegovim surrogatom. Na taj način stvara se i uspostavlja jedan sasvim drugi odnos – izvan i usuprot umjetničkoj imanenciji – koji gradi odnosno nameće jednu sasvim drukčiju (umjetničku) istinu, i koji je zato neodrživ i s umjetničke, i s društvene, i s povijesne točke gledišta.* (1973.: 10).

Dragan Janjatov, lektor na Radio Skopju, suprotstavio se mišljenju Petra Kepeskog polemikom *Identifikacija, a ne »makedonizacija«?* što je objavljena 2. ožujka 1973. na stranicama istoga dnevnika. Temeljni nedostatak Kepeskijeve argumentacije skopski polemičar pronalazi u Kepeskijevom apstrahiranju i od takvih vrijednosti umjetničkog djela kao što su: sadržaj, idejnost i misaoni aspekt, a u konkretnom slučaju i od postupka (prijevoda i adaptacije na jedan makedonski govor), a zaokuplja ga samo pristup kojim je prema njemu ugrožen *umjetnički integritet tako*

transformiranog djela. Odbacivši Kepeskijevu argumentaciju, Janjatov kao vlastitu uvodi veliki interes prevarene publike koja prelazi preko pristupa i zadržava se na sadržaju, ideji, istini. Smatra kako je najmanje važno da li se to događa u Mrduši Donjoj (mjestu što ne postoji), ili u Donim Gaštanima (mjestu koje isto tako ne postoji) i zove li se sekretar Bogoja ili Jure, Stanko ili Mustafa. pa prema tome Kepeski razmišljajući o jednom perifernom aspektu ovoga djela, zaboravlja da je njegova najveća vrijednost u tomu što se može makedonizirati, srbizirati, slovenizirati [...], a da ne izgubi, već dobija u svom umjetničkom integritetu i u svojoj društvenoj lokalnoj univerzalnosti.

Dragan Janjatov zaključuje polemiku sljedećom ocjenom: *Što se odnosi konkretno na makedonizaciju, transformaciju i prijevod Hamleta iz Mrduše Donje općina Blatuša (Hamlet od Mrduša Dolna opština Blatuša) Ive Brešana na makedonski jezik, odnosno demirhisarski dijalekt, smatram da je autor Petre M. Andreevski imao veoma tešku, složenu i odgovornu zadaću, koju je na opće zadovoljstvo izvršio veoma uspješno.* (Janjatov, 1973.: 9).

II.

Nakon obavljenih komparativno-kontrastivnih jezičnostijskih analiza triju makedonskih prijevoda Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* zaključujemo sljedeće odlikama prijevoda i prevoditeljskih pristupa.

Prijevod tekstualno odgovaraju izvorniku koji je Ivo Brešan naslovio *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i prvi put objavio u časopisu za kulturu i umjetnost »Kolo«, novi tečaj, godina IX. (CXXIX.), 7/12, Zagreb, srpanj/prosinac 1971., 573–627.

Andreevskijev rukopis sadrži 103 stranice kojima treba pribrojiti dvije uvodne nepaginirane. Pisan je strojem s dvostrukim proredom. Na prvoj nepaginiranoj stranici nalazimo ime i prezime autora Ive Brešana, a u drugom retku makedonski naziv djela *Hamlet od Dolno Gaštani*. Pri dnu stranice nalazi se bilješka o izvorniku prema kojem je prevedeno i potvrda prevoditeljskog autorstva. U trećem je retku: *Naslov na originalot*, u četvrtom: *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, u petom *Groteskna tragedija u pet slika*, a u šestom: *Tekstot go pomakedonči Petre M. Andreevski*. Ime i prezime autora, naslov teksta i prvi redak bilješke pisani su strojem, a preostali dio makedonskom rukopisnom kirilicom. Prijevod uvodne didaskalije i popis lica s promijenjenim imenima i prezimenima je na drugoj nepaginiranoj stranici.

Na drugoj stranici prijevoda Petra M. Andreevskog nedostaje Brešanova replika Trećeg seljaka: *A očes li ti misto meneka kopati, ako se ja budem prosvičiva?* (1971.: 575), dok je prizor kartanja briškule (zamijenjen igrom *tablaneta*) kraćnjem sažet na šest replika (usp. 69–70) na temelju dvadeset i pet izvornih (1971.: 609–610). U prijevodu je ponovljena paginacija osamdesete (80) zbog čega je poremećen redoslijed replika pa bi ih trebalo čitati po sljedećem redoslijedu stranica: 80, 81 i 80a. Andreevski je napravio doista neznatna proširenja Šimurinih stihovanih replika (usp. 98–102) u završnom prizoru Brešanova teksta (1971.: 625–626).

U Andreevskijevom prijevodu ostala je neusklađena upotreba toponima, pa je tako Brešanova uvodna didaskalija s *naslovnom* sintagmom *Nezapamćena predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, općine Blatuša* (1971.: 573) prevedena kao *Pročučena pretstava na Hamlet vo selo Dolno Divjaci, opština Demir-Hisar* (1973.: 0), iako je definitivni prijevodni naslov glasio: *Hamlet od Dolno Gaštani*. Zanimljivo je da prevoditelj u tekstu prijevoda dosljedno upotrebljava toponim Dolno/Douno Divjaci kao adekvat za Mrdušu Donju (usp. str. 0, 1, 18) i Gorno Divjaci za Gornju Mrdušu (usp. str. 4, 19).

U njegovom prijevodu Dalmatinska zagora je Demir-Hisarsko (usp. str. 18, 19 i 20), a općina Blatuša *opština Demir-Hisar* (usp. str. 0), Zagreb je Skopje, a Bukovica je Suvodou (usp. str. 34), dok je Jugoslavija (usp. 16) ostala neizmijenjena kao i Sovjetski Savez / Sovetski Sojuz (usp. 15).

III.

Prijevod Mile Popovskog sastoji se od jedne nepaginirane (nulte) i sedamdeset i pet paginiranih stranica pisanih strojem s dvostrukim proredom. U primjerku (autorovom) kojim raspoložemo za ovu analizu nedostaje prijevod prve stranice Brešanova izvornika (1971.: 573). U četiri redaka nulte stranice prijevoda nalazimo: 1) autorovo ime i prezime (Ivo Brešan), 2) naslov djela (*Hamlet vo seloto Mrduša Dolna*), 3) ime i prezime prevoditelja (Prevod: Mile Popovski) i 4) godinu u kojoj je tekst preveden (1972. godina). Na priloženom ovitku zatičemo rukom pisano Ivo Brešan i grafijski stilizirani naslov *Hamlet vo seloto Mrduša Dolna*.

U Popovskijevom prijevodu nedostaju sljedeće replike Brešanova izvornika: *ANĐA: Oj Amlete, moja muška snago, // Ti si meni i milo i drago.* (1971.: 600) i *ŠKOKO: Omelijo, ti si kano bajka, // Bez tebeka jadna li mi majka.* (1971.: 600) te *PULJO: Anđe, Anđe... dvi kapule.* (1971.: 609) i *BUKARA: Vidi trice, en joj bogu materina, di se ona morala u njegu naći!* (1971.: 609), ali i *PULJO: Pazi, sine moj Learte, njezino veličanstvo Gertruda dalo joj mot od kavala!* (1971.: 610), *MAČAK: Evo fant, toliko da zasmrdi!* (1971.: 610), *ČETVRTI SELJAK* (bode ga mačem otraga): *Gospodična, šuplja vam je kanta! Triba je malo letovati!* (1971.: 613).

Mile Popovski zadržao je u prijevodu sva izvorna imena i prezimena te toponime s neznatnim pravopisno-jezičnim intervencijama (Mrduša Donja – Mrduša Dolna, Gornja Mrduša – Gorna Mrduša, Dalmatinska zagora, Bukovica, Zagreb, Jugoslavija, Sovjetski Savez – Sovjetski Sojuz).

IV.

Prijevod Sanda Stojčevskog sadrži uz prve dvije nepaginirane još 86 stranica rukopisa pisanog strojem s dvostrukim proredom i specifično grafički uređenom teksturom stranice (didaskalije su pisane ispod imena lica na lijevoj margini a paralelno s tekstom replika). Uprizoren je 1988. u kumanovskom Narodnom teatru pod naslovom *Hamlet od Zelenu Baru*. Autorov prijevodni primjerak počinje s nultom stranicom, a bez prethodne (nepaginirane) na kojoj je trebao biti naslov. Prevodi-

teljeva stranica s nultom paginacijom odgovara 573. stranici Brešanova izvornika (1971.).

Stojčevskijev se prijevod tekstološki gotovo u cijelosti podudara s Brešanovim izvornikom. U veoma malom broju replika postoje neznatne tekstualne razlike do kojih je došlo zbog manjih kraćenja ili proširenja što se mogu tumačiti i prevoditeljskim pristupom.

Sande Stojčevski prevodi Brešanovu naslovnu sintagmu u didaskalijskom uvodu *Nezapamćena predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, općine Blatuša* (1971.: 573) kao *Pročučena predstava Hamlet u selo Studenu Baru, opština Kumanovo* (1988.: 0). Istim se toponimom Studenu Baru / Studena Bara služi za Mrdušu Donju i na preostalim mjestima prijevoda (usp. str. 0, 1, 17). Gornja Mrduša zamijenjena je s Romanovce (usp. str. 3, 18) a Dalmatinska zagora s *podračje na Kumanovskatu opština* (usp. str. 16) ili s Kumanovsko (usp. str. 18), dok je Zagrebu značenjski par Skopje (usp. str. 6, a moralo je biti i na str. 16 na kojoj je omaškoo ostao Zagreb!). Bukovica je Vince (usp. str. 29 i 35), a povijesno neizbježna Jugoslavija i Sovjetski Savez (Sovetski Sojuz) ostali su nepromijenjeni (npr. 17–18).

U Stojčevskijevom prijevodu promijenjena su, osim Andinog, sva imena i prezimena lica.

V.

Kontekstualizacija u makedonski prostor pretpostavljala je izbor i upotrebu lokalnih govora (dijalekata), ali i makedonskoga jezičnoga standarda. Sva se tri prijevoda odlikuju upotrebom lokalnih govora (dijalekata) u svim replikama, dok se neznatno razlikuju u jezičnom tretmanu didaskalija.

Petre M. Andreevski iskoristio je govorne mogućnosti demir-hisarskoga govora u replikama, dok je u didaskalijama i citatima iz Shakespearea koristio makedonski jezični standard. Izuzetak od toga pravila odnosi se na navođenje političkih parola u uvodnoj didaskaliji (usp. Andreevski 1973.: 1), gdje se poslužio dijalektom (npr. *Da živej narodnijot front* i dr.).

Mile Popovski poslužio se pilepskim govorom u replikama i makedonskim jezičnim standardom u didaskalijama i citatima prijevoda Shakespeareovog izvornika. I on je poput Andreevskog upotrijebio dijalekt (npr. *Da živej Narodno front* i dr.) u uvodnoj didaskaliji Prve slike za citiranje političkih parola (usp. Popovski, 1972.: 1).

Sande Stojčevski poslužio se kumanovskim govorom u replikama. U didaskalijama upotrebljava uz kumanovski govor (npr. u uvodnoj Prvoj slici) i makedonski jezični standard za prevodenje iskaza što komunikacijski povezuju lokalnu (pojedinačnu) sredinu s državnom (općom), a odnose se na prijenose radio emisija s opširnim priopćenjima promidžbene naravi (usp. Stojčevski, 1988.: 16–18, 32–34, 69–72).

Citate iz Shakespeareova *Hamleta* prevodi makedonskim jezičnim standardom, kao što su uostalom i u Ive Brešana. Prijevodi su na ovoj razini, nazovimo je općom, interferencijskom upotrebom dijalekata i književnoga standarda, ostvarili primjerenu jezičnu dinamiku što je sukladna s izvornikom. Sande je Stojčevski

upotrebom dijalekta i u didaskalijama pokušao jezično osmisliti svoj prijevod i za čitateljsku recepciju, iako mu Ivo Brešan za to nije dao povoda.

VI.

Makedonska kazališna javnost imala je prilike vidjeti prvu izvedbu Shakespea- reovoga *Hamleta* 20. studenog 1923. godine u srpskom prijevodu dr. Laze Kostića. Režiju je potpisao Aleksandar Vereščagin a naslovnu ulogu Hamleta igrao je Lju- biša Jovanović (Panova, 1993.: 23). Novoimenovani upravitelj skopskog Narodnog pozorišta Branislav Vojinović režirao je u sezoni 1928/1929. *Hamleta* u kojem je na- slovnu ulogu dodijelio u alternaciji Milivoju Živanoviću i Petru Petroviću a ulogu Ofelije igrala je, kao i u prvoj skopskoj postavi, glumica Ivka Radenković.

Prvu izvedbu *Hamleta* na makedonskom jeziku režirao je Ljubiša Georgievski 1964. godine u Narodnom teatru u Bitoli. *Iako nema na plakatu prevoditeljeva ime- na ovoga djela, sa sigurnošću se zna da je igran maestralni prijevod Ace Šopova* (Iva- novski, 1984.: 30–31), napravljen prema ruskom prijevodu Borisa Leonidoviča Pa- sternaka, a koji je Bogomil Đuzel, najcjenjeniji makedonski prevoditelj Shakespea- rea, podvrgao još 1960. kritičkim komentarima zbog izvjesnih nedostataka (Pano- va, 1993.: 339–340). Naslovnu ulogu Hamleta igrao je u Georgievskovoj podjeli Aco Stefanovski, dok je Ofeliju glumila Joana Popovska.

Hamlet u režiji Slobodana Unkovskog izveden je u skopskom Dramskom tea- tru 1977. godine u prijevodu Bogomila Đuzela. Hamleta je igrao Meto Jovanovski, Ofeliju Lenče Delova, Klaudija Ilija Džuvalekovski, Gertrudu u alternaciji Sabina Ajruļa i Ljiljana Georgieva, Polonija Aco Đorčev, Laerta Blagoja Čorevski a Hora- tija Stevo Spasovski. Scenografiju je potpisao beogradski gost Miodrag Tabački, kostimografiju Elena Dončeva-Tančeva a glazbu je skladao Ljupčo Konstantinov.

I Albanska drama izvela je 1988. *Hamleta* (sa smanjenim brojem likova!) u Te- atru narodnosti a u režiji Ahmeta Jakupija.

Brešanove citate iz Shakespearovoga *Hamleta* koji počinju s *Sad sam sam. / O rđa sam i nitkov kukavan!* (1971.: 593) i *Bit ili ne bit – to je pitanje!* (1971.: 616–617) preuzeti su u Andreevskijevom (1973.: 37) i Popovskijevom (1972.: 28) tekstu iz Šopovljeva prijevoda (usp. 1976.: 81–82 i 87–88). Obojica prevoditelja re- produciraju gotovo u cijelosti prvi navedeni Brešanov citat, dok Andreevski drugi kratki gotovo za polovicu a Popovski ponavlja u cijelosti. Sande Stojčevski u cijelosti prevodi oba citata, služeći se prijevodom Bogomila Đuzela.

VII.

Na leksičko-sintaktičnoj razini lingvističke stilistike Petre M. Andreevski deri- vacijski interpretira razlikovnu funkciju između toponima Mrduša Donja i Gornja Mrduša. Nastojao je očuvati s *Dolno Gaštani*, ipak ne u potpunosti, stilsku konota- tivnost naslovne sintagme koja posjeduje naglašeni humorno-ironijski naboj ostva- ren osmišljenim izborom riječi i njihovim redosljedom. Razvidna je namjera da se imenicom Mrduša prizovu funkcionalne razine glagola mrdnuti (se) koji predmije-

va razgovorno, žargonsko i ekspresivno značenje (Anić, 1994.: 485), dok pridjev donji (pa Donja) kontekstualizira dramsku radnju i njezine idejno-ideološke silnice u simboličnom *negativnom* mjestu na ikonično zamišljenoj prostornoj vertikali (gore/Gornja – dolje/Donja). Bez obzira na prevoditeljevo približavanje semantičkoj konotativnosti izvornika, izostalo je i u Andreevskijevom a još i više u Stojčevskijevom prijevodu brešanovski zamišljena i ostvarena sintaktostilematičnost naslovne sintagme utemeljena na neučestaloj i neuobičajenoj inverznosti toponimske sintagme Mrđuša Donja. Uobičajeni i očekivani red riječi bio bi Donja Mrđuša (poput postojeće Gornje Mrđuše), a ovako je postpozicioniranjem atributa, tj. inverzijom, postignuto odstupanje koje je intonacijski inovativno ali i značenjski pojačano jer je element suprotnosti (Donja, tj. donji) stavljen na sam kraj naslovne sintagme (*Predstava Hamleta u selu Mrđuša D o n j a*), kao da se tim izborom željevo realno i simbolično pozicionirati društveni i politički kontekst.

Preimenovanja hrvatskih toponima svjesno je izabrani postupak društvene i političke (pa i nacionalne) kontekstualizacije u makedonsku sredinu koja je pro(živjela) istu/sličnu povijesnu dionicu utemeljenu na jednoznačnoj / istoznačnoj ideološkoj matrici i s identično organiziranom i funkcionaliziranom političkom infrastrukturom. Tako koncipiranom prevoditeljskom praksom pojačana je recepcija Brešanova djela koje je publika prihvatila s izrazitim interesom i odobravanjem, dok su kritičarske prosudbe ispisivane pod opterećenjem ideološke kampanje što je prethodila makedonskim uprizorenjima (usp. Pavlovski, 1997.: 657–673).

VIII.

Postupak lokalizacije u makedonsko podneblje proizveo je lančanu reakciju sastavljenu od prekodiranih civilizacijsko-kulturoloških kodova. Uz već uočene i opisane prekodacije naslovne sintagme, valja spomenuti liste preimenovanja Brešanovih likova koji su u Andreevskijevom adresaru dobili sljedeća imena i prezimena: Mate Bukarica (Bukara) je Bogoja Bogdanovski (Bogoja), Mile Puljiz (Puljo) je Gorjan Golavoda (Gole), Mare Miš (Majkača) je Bosilka Rakidžieva (Bosica), Mačak je Misajle, Joco Škokić (Škoko) je Jordan Kvačkovski (Joce), Andro Škunca je Siljan Popovski, Šimurina je Lapnijare, a Anda je ostala Anda.

I Sande je Stojčevski preimenovala Brešanove likove tako da je Mate Bukarica (Bukara) postao Božin Vasiljov (Boško), Mile Puljiz (Puljo) je Mile Bačrdanov (Bačrdan), Anda je ostala Anda, Mare Miš (Majkača) zove se Darinka (Darka), dok je Mačak Laze, Joco Škokić (Škoko) je Jovan Petlevski (Jovče), Andro Škunca je Stojan Stojanovski a Šimurina je Simitlija.

Obojica su prevoditelja nastojali resemantizirati autorovu koncepciju simbolične konotativne stilematičnosti osobnih imena i prezimena. Andreevski odabirom osobnog imena Bogoja (pa još i Bogdanovski) za Bukaru ističe njegovu simboličnu ali istodobno i stvarnu hijerarhijsku poziciju u društvenoj i političkoj infrastrukturi zajednice kao i funkcionalnu ulogu u samoj radnji. Većina makedoniziranih prezimena teže izravnom značenjskom oblikovanju pojedinog lika kojem se pridaje imenovanjem tipična karakterna crta. Golavoda-Gole kao složenica asocira ogoljelu ili nugu osobu, Bosilka Rakidžieva-Bosica nosi u prezimenu svoje zvanje (krčmarice),

Jordan Kvačkovski-Jocc (Hamlet) povezuje se s glagolom *kvači* što se može tumačiti *ironično i zajedljivo* u slučaju da netko ne želi odgovoriti što upravo radi, a u frazi *kvačam jajca* doslovno znači tračiti vrijeme (Koneski, 1986.: 327). Ironijski koncipirana složenica Lapnijare izvedena iz glagola lapa (gutati lakomo, žderati) (Koneski, 1986.: 378) i imenice jare nastoji gotovo na razini leksičke dosjetke karikaturalno ocrtati temeljnu odliku toga lika.

Zanimljiva je podudarnost da i Sande Stojčevski dovodi Bukaru u svezu s Bogom jer ga preimenuje u Božina (Boška), onoga koji pripada najvišem mjestu u hijerarhiji. Preimenovanje Jocc Škokića (Škoke) u Jovana Petlevskog (petle = pijetao!) ima stilematični značaj ironijskoga karaktera. Vrijedno je pažnje, ponovno ironizirano, preimenovanje Šimurine, komentatora i tumača predstave, u Simitlija kojim se asocira simit (tj. simid; u tom prostoru karakterističan bijeli hljepčić zamiješan s posebnim kvascem) odnosno na simidžiju / simitčiju tj. prodavača simita ili pekara (Koneski, 1986.: 1294 i 1295, Klaić, 1989.: 1227). Na taj se način osobno ime i njegova dramska funkcija povezuje sa svagdanjom karakterističnom materijalnom činjenicom koja se može označiti tipičnom u tom civilizacijsko-kulturološkom kodu što se oblikovao pod znatnim stranim utjecajima.

Brešanova humorno-ironijska govorna lokalizacija imena Shakespeareova dramskoga naslova *Hamlet* u *Omlet* (1971.: 577 i dr.) odnosno likova Hamleta u Amleta, Ofelije u Omeliju (1971.: 578 i dr.) i Horacija u Kuracija (1971.: 588) te Learta (Laerta u popisu likova, 1971.: 573) i inačice Lajerta (usp. 1971.: 610, 621) ponovljena je u makedonskim prijevodima u kojima se koriste doslovnim adekvatima: *Hamlet / Omlet*, *Hamlet – Amlet*, *Ofelija – Omelija*, *Horacije – Horacie*, *Kuracije – Kuracie*, izuzev u slučaju *Laerta / Laerta* koji je isključivo shakespeareovski *Laert* i svega jednom kod Stojčevskog *Lajert* (usp. 1988.: 77).

IX.

Prevođenje je osmišljena potraga za stilskom supstancom izvornika zbog čega pretpostavlja upotrebu širokog i sadržajnog rastera jezikoslovnih i kulturoloških odlika. Najveće se prijevodne razlike uočavaju u frazeologiji i tipičnim kulturnim (ali i prirodnim) kodovima prostora u kojem egzistira određeni jezik kojim se posreduje izvornik.

Brešanov tekst gusto je protkan specifičnim tipovima psovke, kletve i zaklinjanja koje u svom semantičko-sintaktičkom ustroju apostrofiraju izabrani i značenski relevantan kršćanski (svetih) osoba i lica (Boga, Isusa Krista, Majku Božju, Djevicu Mariju) i njihovih pridjevnih izvedenica. Brešanov bogati repertoar toga tipa izražavanja znatno je reduciran u svim trima makedonskim prijevodima, a naročito u onim *psovačkim* frazeologizmima koji imaju *negativnu* kontekstualizaciju određenoga lica i osobe ili pojma iz kršćanske nomenklature.

U Brešanovom tekstu najučestalije psuju Bukara i Škoko, a znatno manje Šimurina i seljaci, dok se Anda u pravilu zaklinje ili koga proklinje. Bukarine i Škokine psovke i kletve koje spominju *Isusa*, *Gospu*, *božju mater*, *svetu nedelju*, *boga*, *divicu Mariju*, *sveti sakrament* u makedonskim prijevodima nemaju semantičke adekvate i u pravilu nisu ni doslovno ali ni značenjski sadržajno prevedeni. Bukari-

ne psovke *en ti mliko Isusovo* (1971.: 576), *en ti krv Isusovu* (1971.: 581), *en ti suze Gospine* (1971.: 587), *Neka ide u božju mater* (1971.: 589), *en ti milost Isusovu* (1971.: 591), *boga ti tvoga* (1971.: 592), *En ti oči gospine* (1971.: 592), *En ti opanke Isusove* (1971.: 612) i zaklinjanje *svete mi nedelje* (1971.: 590) i Škokine *tako mi divice Marije / Divice mi Marije* (1971.: 584 / 624) *Svetu ti nedelju / Tako mi svete nedelje* (1971.: 585 / 623), *sveti sakrament* (1971.: 585) *krunu ti gospinu* (1971.: 586) u *božju mater* (1971.: 606), *En ti krv Isusovu* (1971.: 624), Petre M. Andreevski i Sande Stojčevski prevode sa znatnim semantičko-sadržajnim odmakom. Niti Mile Popovski ne pokazuje pretjeranu sklonost ponavljanju Brešanove izvorne psovke ili kletve. Petre M. Andreevski nije upotrijebio niti na jednom mjestu u negativnom kontekstu Isusovo ime, spomenuo Gospu ili boga, već je tragao za neutralnim frazama tradicijske kulture u makedonskom podneblju koje su poslužile kao zamjenske sintagme. Po njegovom osobnom mišljenju i spoznajama, izrečenim u razgovoru povodom ovoga problema, iznio je konstataciju da narodna tradicijska kultura u Makedonaca ne gaji navedeni tip psovki s negativnom kontekstualizacijom gorenavedcnih osoba, već su psovački iskazi, kletve i proklinjanja koncentrirani na značenjska polja izvan sfere kršćanske ikonografije.

Bukarinu repliku *Evo, en ti krv Isusovu...* (Brešan, 1971.: 581) Andreevski prevodi *Ebati krvta tvoja...* (1973.: 13) a Stojčevski *Eve, semki li ti ga ebu...* (1988.: 20), dok je u Popovskijevom prijevodu uopće ne nalazimo. Slična je situacija s Bukarinom psovkom *Neka ide u božju mater...* (Brešan, 1971.: 589) koju Andreevski interpretira kao *E hamu burnata što go počese...* (1973.: 29), a Popovski i Stojčevski prevode *Neka sibat majkata...* (1972.: 23) odnosno *Neka si ebe majku...* (1988.: 25). Škokina psovačka / kletvena konstatacija *Anđe, krunu ti Gospinu, što si guzata*. (Brešan, 1971.: 586) dobila je sljedeće interpretativne sadržaje: *Ah, što si gazlesta mori, Anđe, bamiti cickata što te zadoj!* (Andreevski, 1973.: 24), *Anđe, majčina ti, što gazlesta si!* (Popovski, 1972.: 19) i *Ah, kakvi g'zenca imaš, mori Anđe!* (Stojčevski, 1988.: 22).

Andine kletve (u kojima vrug ima temeljnu ulogu!) sljedećega tipa: *Aj, k vragu tamo...* (1971.: 582), *Svu ti sriću vrug odnija, tebi i bogu ti!* (1971.: 585) i *O, sriću ti vrug odnija...* (1971.: 586), zakletve: *tako mi divice Marije* (1971.: 586), *tako mi milosti božje* (1971.: 604), *tako ti krvi Isusove* (1971.: 605), molba: *za ine božje* (596), *ki majku božju* (1971.: 602), *molim te ki Isusa* (1971.: 604) i zahvala *Fala bogu* (1971.: 602) naišle su na sasvim drukčiju prevoditeljsku interpretaciju u odnosu na psovke. Različiti su prevoditeljski pristupi i rješenja u svezi s kletvama u kojima se spominje vrug jer Andreevski ga uopće ne spominje za razliku od Popovskog i Stojčevskog. Andreevski prevodi Andinu kletvu *Svu ti sriću vrug odnija, tebi i bogu ti!* s *Da ti kapnit, da ti isušit!* (1973.: 21), a *O, sriću ti vrug odnija* (1973.: 24) s *O, gospod da l' otepat...* (1973.: 24), a Popovski iste primjere s *Đaol da te nosit, bezdar eden*. (1972.: 17) i *O, đaol da te zemit* (1972.: 23), dok Stojčevski prevodi prvi primjer s *Ruka da ti se isušit, da dade Gospod* (1988.: 19), drugi *O da tresneš, da bog da...!* (1988.: 22). Iskaz *Aj, k vragu tamo* (1971.: 584) Andreevski preobražava u *Aj, krši glaa tamu!* (1973.: 20), Popovski interpretira s *Potamu da vatiš...* (1972.: 17) a Stojčevski prevodi s *Idi u davola* (1988.: 19).

Andina zaklinjanja za ime božje (1971.: 596) prevode s *žimi videloto* (Andreevski, 1973.: 43) i *žiti boga* (Popovski, 1972.: 34), *molim te ki boga* (1971.: 603) prevedena je *te molam ko gospod* (Andreevski, 1973.: 56) odnosno *žiti bogu* (Popovski,

1972.: 43) i *žiti majka* (Stojčevski, 1988.: 47), a *molim te ki Isusa* (1971.: 604) s *te molam ko gospoda!* (Andreevski, 1973.: 59), *te molam ko boga!* (Popovski, 1972.: 46) i *živti mene* (Stojčevski, 1988.: 49), dok *tako mi milosti božje* (1971.: 604) sa *žiti se najmilo* (Andreevski, 1973.: 58), *žiti boga* (Popovski, 1972.: 44) i *kako majku te molu* (Stojčevski, 1988.: 48). Ustrdni Anđin iskaz *molim te ki Isusa* (604) prevode s *te molam ko gospoda!* (Andreevski, 1973.: 59), *te molam ko boga!* (Popovski, 1972.: 46), *živti mene* (Stojčevski, 1986.: 49), a onaj *tako ti krvi Isusove* (1971.: 605) sa *žiti zdravje* (Andreevski, 1973.: 60), *žiti boga* (Popovski, 1972.: 46) i *Da ti umru...* (Stojčevski, 1988.: 50). Za općecivilizacijski (Anđin) frazeologizam *Fala bogu...* (1971.: 602) makedonski su prevoditelji ponudili: *Spolaj mu na gospoda* (Andreevski, 1973.: 55), *Vala bogu* (Popovski, 1972.: 43) i *Fala bogu* (Stojčevski, 1988.: 46).

Zajedničkom prevoditeljskom odlikom mogli bismo smatrati prevodenje afirmativnih frazeologizama i izbjegavanje ili sadržajno prcumsjcravanje negativno intoniranih frazeologizama u neutralne iskaze koji su tipičniji za makedonsku tradicijsku kulturu.

X.

Najtipičnije sadržaje tradicijske kulture prevoditelji su podastrli domišljatom makedonskom gastronomskom ponudom koja je trebala odgovoriti na značenjsku zasićenost jestvinama iz podneblja Dalmatinske zagore. Taj Brešanov karnevalizacijski intoniran i rableovsko-krležijanski inspiriran jelovnik pod čijim se delicijskim teretom savijaju stolovi potaknuo je zadivljujuću prevoditeljsku maštovitost koja je otkrila na objema stranama *kaj su jeli naši stari*, i pili.

Na Brešanovu verzifikacijski oblikovanu (i rimovanu) listu jela:

*Čaše, pijati, – lice botiljuni,
pečeno meso i dobri bokuni,
pohano pile i but od janjca,
teleća noga i bubreg od prasca,
papršnjak, kapula, frigana jetra,
vino iz konobe svetoga Petra,
slanina, kobasa i srce na žaru,
donesi, kumašine, rakiju staru,
pršut, kapulu i paški sir,
neka se znade da nam je pir!* (1971.: 625)

*Opol, maraština, šunka, salama,
Muništra, fužol. srdela slana.* (1971.: 626)

*Džigericu frigana, ženske mudante,
godišnji odmor, narodne aute.* (1971.: 626)

Andrevskijev je odgovor:

*Lajci, pajnci, kotli i čaši,
pečeni glavčinja od ovci naši,
pilav od pile, po but na klinče,*

*teleški noze, mevca od svinče,
čomleci, bubrezi, jajca i getar,
vino od vizbite na sveti Petar.
Slanini, džigeri, zeunik so pura,
aj, nunko donesi, rakija stara,
kaurmi, pači, koubasi v raka,
site dušmani d umrat od maka. (1973.: 98–99)*

*Sirenje, urda, izvarka molena,
ripčinja pečeni, pastrma solena. (1973.: 100)*

*Taratur, turšija, mrseni kori,
narodni traktori, godišni odmori. (1973.: 100)*

Popovskijev:

*Čaši, lajci, nožoj, viljuški,
Pečeno meso i jagneški but,
Teleška noga i bubreg od prase,
Crevca, džigeri, splinki i mevca,
vino staro, kolbasi i srce na žar,
donesi, kume, rakija luta,
sirenje mrsno, luk i pršuta,
Nek se znaj – daj, daj, daj! (1972.: 74)*

*Šunka, salama, sekira v med,
Staž i plata, se e vo red! (1972.: 74)*

*Godišni odmori, džigeri prženi,
Kuratari, glavuči, ženski drženi! (1972.: 74–75)*

i Stojčevski:

*Čaše nadigni, s's lažicu tropni,
meso lapni i vino opni,
prženo pile i od jagnje glavče,
kopan i čvarke, bubreg u tavče,
prženi jajca, meki džigerčinja,
bieno sirenje, ljuti piperčinja,
slaninu, kobasicu, od Studenu Baru,
daj kumašine, rakiju staru,
grašče na tašče, i mrsni zelnik,
samo lapaj, i praznik i delnik. (1988.: 84)*

*Lažicu, viljušku, pred tebe skrsti,
utepaj banicu, izliži prsti. (1988.: 85)*

*Prženi crevca, i crni vina,
Godišnji odmor i limuzina. (1988.: 85)*

Tipične razlike su evidentirane i najizravniji su znakovi kulturoloških kodova koji oblikuju ozračje i prehrambene tradicije u dijelu Hrvatske odnosno dijelovima Makedonije u koje se tekst želi lokalizirati. U ovom se prevoditeljskom aspektu iskazuju izvjesne dvojbe glede Popovskijeve odluke da zadrži dramsko zbivanje u izvornom prostoru a ne u sredini kojoj jezično, ali i kulturološki (da ne kažemo gastronomski!) pripada.

Istodobno su sve to izazovni primjeri za tumačenje korespondentnosti versifikacijskih rješenja i zadržavanja odnosno ostvarenja visoke razine jezične dinamike koja je ostvarena u Brešanovom izvorniku. Svi prevedeni stihovi, bez obzira na izvjesna sadržajna odstupanja, temelje se na primjerenim ritmotvornim i intonacijskim elementima te nastojanju da ostvare rime koje odlikuju Brešanovu organizaciju stiha.

XI.

Makedonski su prevoditelji pristupili prevodenju Brešanove *groteskne tragedije u pet slika* s punom ozbiljnošću i kreativnom motivacijom koje su rezultirale trima prijevodima visoke prevoditeljske razine. Taj prevoditeljski zahtjevan tekst, prepun jezičnih i stilskih posebnosti, dobio je tri autentična prevoditeljska tumačenja s većim ili manjim brojem odstupanja od izvornika ali i međusobnih razlika u tretmanu makedonske frazeologije i izraza tradicijske kulture. Svaki od prijevoda ima neku temeljnu karakteristiku: Andreevskijev ima neku čudesnu izražajnost gotovo zaboravljene jezične arhaičnosti, Popovskijev težnju da se što adekvatnije približi Brešanov izvornik, dok je Stojčevskijev sav prenapregnut od jezičnih i stilskih razlikovnih elemenata u odnosu na prijevode koji su mu prethodili. Hrvatska kulturna javnost može biti u svakom slučaju izuzetno zadovoljna svim trima makedonskim prijevodima koji su omogućili jednu od najzapaženijih i najuspjelijih promocija hrvatske dramske riječi na makedonskom tlu. Skopsko uprizorenje Brešanova teksta, u Andreevskijevom prijevodu, doživjelo je da ga se čak smatra jednim od bitnih datuma u suvremenom makedonskom kazalištu, dok su sva ostala upisana u gledateljsku i kritičarsku memoriju po nezaboravnim glumačkim ostvarenjima. Velikom kazališnom uspjehu Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* izuzetan su kreativni prilog dali i makedonski prevoditelji Petre M. Andreevski, Mile Popovski i Sande Stojčevski.

LITERATURA

Petre M. Andreevski: *Hamlet od Dolno Gaštani*. Premijera: Dramski teatar, Skopje, 27. siječnja 1973. Napomena: U autorovom primjerku nema godine kad je djelo prevedeno zbog čega je korištena godina uprizorenja, iako vjerujemo da je prijevod urađen tijekom 1972.

Petar Bakevski: *Brešanoviot Hamlet od Dolno Gaštani*. *Pred utrešnata premiera vo Dramskiot teatar*. »Večer«, XI., 2997, Skopje, 26. I. 1973., 7.

Petar Bakevski: *Dve premieri na Hamlet od Dolno Gaštani*. »Večer«, XI, 3003, Skopje, 2. 2. 73, 12–13.

- Ivo Brešan: *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. »Kolo«, Novi tečaj, IX. (CXXIX.), 7, Zagreb, srpanj 1971., 573–626.
- Ivan Ivanovski: *Poveće interesni scenski ostvarivanja*. »Kulturen život«, XVIII., 2–3, 1973., 20–21.
- Ivan Ivanovski: *Šekspir na profesionalnite dramski sceni vo Makedonija*. »Teatarski glasnik«, 24, Skopje, fevuari 1984., 24–35.
- Risto Jačev: *Brešan na kumanovski*. »Beseda«, 1988., 78–81.
- Dragan Janjatov: *Identifikovanje, a ne pomakedončuvanje*. »Nova Makedonija«, XXVIII., 9378, Skopje, 2. mart 1973. godina, 9.
- Petar Kepeski: *Okolu pomakedončuvanjeto na Hamlet od Mrduša Dolna...* »Nova Makedonija«, XXVIII., 9375, Skopje, 27. fevuari 1973., 10.
- Ivan Mazov: *I vo Prilep pretstavata na Hamlet*. »Nova Makedonija«, XXVIII., 9376, Skopje, 28. fevuari 1973., 10.
- N. Mitrevska: *Pretstava na samokritika*. »Nova Makedonija«, XXVIII., 9343, Skopje, 26. januari 1973., 11.
- P. S.: *Hamlet od Dolno Gaštani*. »Nova Makedonija«, XXVIII., 9347, Skopje, 30. januari 1973., 10.
- Tatjana Panova: *Anglo-američka drama na skopskoj profesionalnoj sceni (1915–1988)*. Magistarski rad. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Borislav Pavlovski: *Što je Brešanov Hamlet Makedoncima? Prvi hrvatski slavistički kongres*. Zbornik radova II. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1997.: 657–673.
- Jordan Plevneš: *Za vrednosta ili bizarnosta na tvorečkite aspekti i za dvete premierni izvedbi na Hamlet od Dolno Gaštani*. »Sovremenost«, XXIII., 3–4, Skopje, 1973., 403–406.
- Mile Popovski: *»Hamlet« vo seloto Mrduša Dolna*. Skopje / Prilep, 1972.
- Sandre Stojčevski: *Hamlet od Zelenu Baru*. Skopje / Kumanovo, 1988. Napomena: Ni u ovom slučaju ne raspolažemo drugom godinom objelodanivanja prijevoda osim godine uprizorenja, pa se zato njome koristimo u ovom radu.
- Gane Todorovski: *Brešanoviot Hamlet pomeđu pošulbite i odrečuvanja*. – *Beleški kon eden nedovršen razgovor*. I dio. »Nova Makedonija«, XXVIII., 9389, Skopje, 13. mart 1973., 10; II. dio. »Nova Makedonija«, XXVIII., 9390, Skopje, 14. mart 1973., 9.
- Branko Varošlija: *»Hamletovština« po našinski*. »Nova Makedonija«, XXVIII., 9352, Skopje, 4. fevuari 1973., 14.
- (anonim): *Teatarska ili politička igra*. »Večer«, XI., 2995, Skopje, 24. I. 1973., 7.

ULOGA HRVATSKIH REDATELJA U STVARANJU BUGARSKOGA PROFESIONALNOG KAZALIŠTA I RECEPCIJA HRVATSKE DRAME U BUGARSKOJ

U povijesti svakoga nacionalnog kazališta postoje epizode koje igraju odlučujuću ulogu za njegov daljnji razvoj. Po pravilu one su vezane za djelatnost pojedinačnih stvaratelja kojima na neki način uspijeva reformirati tradicionalnu scensku praksu ili, pak, uvesti kvalitetne promjene u oblik predstave. Takva epizoda u povijesti bugarskog kazališta jest jednogodišnji rad Adama Mandrovića u Sofiji u svojstvu umjetničkog ravnatelja kazališne družine »Suza i smijeh« (»Šalza i smjah«).

Mandrović je pozvan da bi ravnao jedinom od države dotiranom trupom kod nas baš u trenutku kada ona doživljava ozbiljnu umjetničku i stvaralačku krizu. Predstave »Suze i smijeha« sve češće izazivaju nezadovoljstvo upućene kazališne publike. Masovni kritičarski atak usmjeren je i prema repertoarnoj politici teatra i prema izvođačkoj maniri igre te prema cjelovitom umjetničkom obliku predstava koji očevidno ne odgovara suvremenim kriterijima umjetnosti, odnosno kriterijima o vjerodostojnosti scenske iluzije i istinitosti glume.

Jedinstveni u svojim konstatacijama o postojanju krize u radu »Suze i smijeha«, kritičari se drže različitih mišljenja o uzrocima te pojave. Dio analitičara otkriva ih u nekompetentnosti Upravnog odbora, te još u zakulisnim odnosima među glumcima kojima nije tuđa kolegijalna zavist, kao i u slavohlepnim ambicijama i stalnim osobnim neprijateljstvima. Međutim, s vremenske distance jasno je da je nastanak krize objektivno prouzrokovan nevjerojatno dinamičnim i vrlo radikalnim promjenama u mentalitetu i vrijednosnim predispozicijama bugarskoga društva koje je već utonulo u proces »ubrzan« modernizacije i europeizacije svojega političkog i kulturnog života. Ove promjene neizbježno se projiciraju i u idejnim i estetskim viđenjima o teatru koja se samo u tijeku nekih desetak godina preokreću za 180 stupnjeva.

U prvim se godinama nakon Oslobođenja o kazalištu mislilo prije svega kao o javnom odgajatelju kojeg je osnovna misija »oplemenjivati« i »civilizirati« krute društvene norme.

Na temelju takvih motrišta formira se gledateljski »horizont očekivanja« koji se zalaže za izgradnju predstave kao »modela života« predstavljajući neiskusnoj publici »uzorke« dostojne oponašanja. Dinamične društvene promjene, međutim, prebrzo odbacuju aktualnost ovoga tipa »civilizatorskih« nastava. Publika 90-ih godina po svojem se socijalnom sastavu ne razlikuje od publike 80-ih, pa joj više i ne treba »teatar-odgajatelj« već traga za teatrom koji odražava društvene mane. Očevidno je da se te nove potrebe gledateljstva ne bi mogle zadovoljiti a da se ne promijeni sâm »algoritam« stvaranja teatra, odnosno bez pretvaranja kazališnog »modela o životu« u prepoznatljiv i vjerodostojan »model o stvarnosti«.

Ovo se, međutim, pokazalo skoro nedostižno za glumce »Suze i smijeha« kojih se profesionalizam »zatvarao« u dobrom vladanju glumačkim tipizacijskim manirima, te u uvjerljivom plasmanu odgovarajućih kazališnih šablona u gradnji scenskog lika. Talentiraniji, naravno, čine sporadične pokušaje zamjene uvjetne geste i intonacije s više »sličnim životu« kako bi obogatili društveno-reprezentativnu karakteristiku scenskim ophođenjem i životnim detaljima. No, kad bi čak i poduzeli takve »rizike« nikako im nije uspijevalo biti dosljednima do kraja. Njihove interpretacije u cjelini ostaju podređene tradicionalnim (staromodnim) tumačenjima teatralnosti, premda ih je i sama kritika često puta nastojala uvjeriti da: *Ono što se do jučer sviđalo, danas se čak i ne dopada. Stalna štucanja, prigušivanja glasa, snažno proširenje i opuštanje pluća – sve ovo zapravo karikira i najdopuštenije afekte na pozornici. Sve ovo zna poružniti i neugodno je. Egzaltiranje geste i dikcije su stvari već zastarjele. Prirodna gesta i intonacija glasa, vjerna mimika i psihološki točno proživljena igra kod različitih stanja junaka moraju biti shvaćene neophodno kao rukovodni element u gradnji dobroga glumca. Manje deklamacije i retorike – više udubljenja i proučavanja uloge.*¹

Upućeni kazališni ljudi i kritičari vodili su, dakako, računa da su stari glumci – »Suze i smijeha« već dostigli vrhunac svoje kompetencije. U tom trenutku njihova očekivanja za budućnost usmjerena su prema nastupima prvih državnih stipendista – povratnika iz inozemstva čiji su scenski debiji početkom sezone 1899./1900. više nego obećavajući. No, budući da prilično dobro poznaju naše kazališne običaje, znaju da bi uključivanjem *mladih snaga* u sastav skupine mogli čak i produbiti one dakako teške konkurentne ambicije starih glumaca. Jedini izlaz iz ovog stanja ljudi odgovorni za kazalište vide u angažiranju nekog nesumnjivo autoritativnog, iskusnog i kompetentnog redatelja – stranca za upravitelja dramske skupine, koji bi bio u stanju ujediniti i, istodobno, podići kvalitetu predstava do razine suvremenoga europskog teatra.

Primajući prijedlog Ministarstva prosvjete o preuzimanju »Suza i smijeha« A. Mandrović vjerojatno nije imao jasnu predodžbu o kompliciranom kazališnom stanju koje ga je očekivalo u Sofiji. U svakom slučaju, on se vrlo dobro orijentira – i u skupini i o njezinom umjetničkom potencijalu, te o ukusima i potrebama publike. Premda je sigurno bio neugodno iznenađen mizernim materijalnim i tehničkim uv-

¹ Dr. Petkov, N.: »Svjat«, br. 37, 6. 10. 1900.

jetima (skupina ne posjeduje posebnu kazališnu zgradu; uska konusna pozornica s vrlo lošom akustikom; plinsko svjetlo; star i siromašan dekor), ipak je vrlo brzo uspio izraditi cjelovitu strategiju »europeizacije« bugarskoga kazališta.

U prvom redu Mandrović postavlja za cilj *staviti u red tok zanimanja*, odnosno uvesti pravu profesionalnu disciplinu u rad trupe. U kratkom vremenu uspijeva slo-
miti bugarsku tvrdokornost i raspuštenost svojim osobnim primjerom, *blagim gla-
som i krotkom riječju, te izvanrednom egzaktnošću i marljivošću*.²

Istodobno, Mandrović odlučno mijenja repertoar i utemeljuje ga na uzorcima klasične zapadnoeuropske dramaturgije, s jasnim prioritetom na žanru komedije.

Mandrović debitira kao redatelj »Suze i smijeha« *Umišljenim bolesnikom* Mo-
lièrea 24. listopada 1899., nakon što radi i *Škrca*. Na opće iznenađenje glavnu ulogu u oba spektakla dodijelio je najstarijem glumcu skupine K. Sapunovu koji je svojim opakim karakterom i »stvarateljskom« svojevolsnošću izazivao puno glavobolja dobronamjernom Hrvatima. Geno Kirov svjedoči da je Sapunov kategorično ot-
kazao ravnati se prema uputama Mandrovića, te da je *svojom ekscentričnošću odigrao i Škrca i Umišljenog bolesnika onako kako je znao*.³

Ova Mandrovićeva gesta dodjele glavnih uloga »veteranu« naše scene otkriva redateljsku taktiku prema već prilično šarolikom sastavu ansambla kao i realistički odnos redatelja prema našim kazališnim prilikama. Umjesto borbe s opakim Sapunovim ostavlja mu pravo vlastite interpretacije i usmjerava se prema vanjskom stilističkom jedinstvu predstave. Stalni kazališni kritičari odmah to primjećuju i traže u predstavama *vještu ruku novog redatelja*.⁴

Premda *Umišljeni bolesnik*, dakako, i nije pravi uspjeh nego samo poluuspjeh, ta je predstava razvezala Mandroviću ruke za daljnji rad. Od tada pa nadalje usredotočuje pozornost pretežno na *mlade* u skupini, što se, međutim, nije moglo kvalificirati kao osobna pristranost ili, pak, kao neko potcjenjivanje *starih*. Slučaj Sapunova stavlja izvan svake sumnje profesionalnu etiku Mandrovića. Štoviše, njemu uspijeva uvjeriti sve glumce u koristnost striktnog pridržavanja njegovih redateljskih uputa i pedagoških »uputa«.

Nakon *Umišljenog bolesnika* i *Škrca* Mandrović redom postavlja Shakespeareova *Tartuffea* i *Othela*, Beaumarchaisova *Seviljskog brijača* te Lessingovu *Emiliju Gallotti*. U odjecima o ovim njegovim radovima ističe se da je redatelju uspjelo ne samo vidljivo omekšati ono razdražujuće teatraliziranje u glumi *starih* aktera, već dati i snažan stvarateljski impuls artistsičkom samootkrivanju *mladih*. Dapače, patos kritičarskog odobravanja usmjeren je prije svega ka njihovim fascinantnim interpretacijama koje recenzenti po pravilu razmatraju izvan veze s režijom. Ali sami glumci poprilično su svjesni da za njihov uspjeh glavnu zaslugu neosporno ima Adam Mandrović.

Tako, u biti, i jest. Svojim dugogodišnjim iskustvom kazališnog pedagoga, Mandrović brzo i nepogrešivo procjenjuje individualne scenske kvalitete »mladih« i dosljedno im dijeli uloge koje potpuno odgovaraju njihovim glumačkim nakhlonje-

² Kirov, Geno: *Adam Mandrović v našiia teatär*. »Izkustvo i kritika«, br. 4, str. 207.

³ Ibid., 212. str.

⁴ Z. Š.: *Väobräzueimij bolcn*. »Bälgarski pregled«, br. 2, 1899., str. 152.

nostima. Tako, Mandrović ne samo što osigurava praktičnu realizaciju njihovih osobnih stvarateljskih potencijala, već mu uspijeva i stvoriti dojam o cjelovitoj predstavi ansambla.

Razumije se, ovo nije *ansambl* u suvremenom tumačenju te riječi, kao što i sâm Mandrović nije redatelj u današnjem smislu tog pojma. Njegove sofijske predstave nose sva obilježja tzv. *glumačke režije* 19. stoljeća koje je osnovni cilj vezan za gradnju, za vanjsko stilističko jedinstvo predstave, a ne za misaonu interpretaciju drame.

Po pravilu, *glumačka režija* nema za cilj problematizirati konflikte među osobama nego davati *vjerno tumačenje* likova, odnosno rastvoriti *pravu* bit njihovih autonomnih, *čvrstih* u sebi i cjelovitih karaktera, prateći *kretanja osjećaja* u svakoj pojedinačnoj situaciji. Pritom se dinamika i istinitost scenskog djelovanja vežu za glumačko umijeće izvođenja karakterno pretpostavljene logike u doživljajima pojedinačnih osoba, a ne za spontanost emotivnih reakcija u dijalogu s partnerom. Sve ovo prirodno vodi prema određenoj *solo-igri* čije nadilaženje, međutim, i nije cilj *glumačke režije*. Uspjeh takve predstave ovisi prije svega o uvjerljivim individualnim izvedbama glumaca, s tim da se i sama publika znatno više zanima za *pravu* bit suprotstavljenih karaktera. Istodobno, *glumačka režija* vodi računa i o tome da je uspjeh nedostižan ako glumačke *solo-interpretacije* nisu međusobno kvalitativno uravnotežene.

U biti, *glumačka režija* dostiže sebi svojstvenu neophodnu egzaltaciju na vrlo lak način – njezina je *tajna* za izradu kompletne predstave ansambla u »pravilnoj« podjeli uloga. Ovo je i Mandrovićeva *tajna*. Njegove su podjele uloga zasnovane na realnim mogućnostima glumaca u izradbi uloge metodom sentimentalističke identifikacije s osobama, odnosno preko *ja u danim situacijama*. Držeći se toga principa, redatelj osigurava mogućnost individualizacije *klasičnih* likova u skladu s osobnim psihofizičkim karakteristikama izvođača te, istodobno, zadržava njihove interpretacije u okvirima već u kazališnoj tradiciji apriori utvrđenog *vjernog* tumačenja likova. Tako Mandrović daje impuls eksponiranju neponovljive stvarateljske posebnosti *mlađih* glumaca i time zadovoljava normativna očekivanja publike za *prirodnu* i *istinitu* glumu.

U cijelosti, *klasične izvedbe* A. Mandrovića ne napuštaju okvire dobre kazališne tradicije. Možda zbog svojih pedagoških ciljeva ili iz kojih drugih razloga, no on izbjegava *aktualizaciju* čak i u takvim komadima kao što su *Ženidba Balzamino*va ili, pak, *Škrtac*. U ovim predstavama Mandrović očevidno ne traga za satirizacijom nego za jednim lakšim humorom koji prirodno proizlazi iz samih dramskih situacija, te iz eksponiranih dramskih karaktera. Iz svega, tim povodom objavljenog u našem tisku, stječe se dojam kao da su Mandroviću čista estetika, *vjerni* tok djelovanja i umjetnička forma bitniji od aktualiziranih idejnih sugestija.

Vjerojatno zbog toga, svoj redateljski trijumf u Sofiji Mandrović doživljava ne izvedbom nekog klasičnog djela, već suvremenom komedijom V. Krilova *Ludonja*. U ovoj predstavi redatelj više ne *poučava* i ne disciplinira glumce, nego demonstrira puni rezultat svoga pedagoškog rada s njima. U *Ludonji* izvođači su do krajnje mjere oslobođeni – ne samo što glume organski vezano, već se natječu u improvizacijama kojima reljefno ocrtavaju tipizirane karaktere. Iako je uopće za predstave ovoga tipa prikladna riječ »improvizacija«, ona bi ovdje bila na svom mjestu. Sigur-

no je da zbog svega ovoga *Ludonja* izaziva veliko divljenje kod publike i kod kritičara i da je ovom predstavom A. Mandrović ne samo potpuno zadovoljio kritičarske pretenzije o životnoj vjerodostojnosti i prirodosti glumce, nego izazvao i spontani smijeh gledališta.

Za oko godinu dana *klasičar* Mandrović uspijeva *reformirati* oblik bugarskog kazališta. Premda i njegov rad nije usko vezan za neki novi netradicionalan *algoritam* oblikovanja teatra, njemu je pošlo za rukom uvesti nemale radikalne promjene u ostvarivanju cjelovitoga umjetničkog »lika« predstava, pa i u profesionalni mentalitet kazališne skupine. Štoviše, tijekom svoga rada s družinom »Suza i smijeh« Mandrović zapravo korigira okoštale pojmove glumaca o *istinitoj* teatralnosti i odgaja ukus prema vjerodostojnoj i *sličnoj životu* glumačkoj interpretaciji. Na taj način ostvaruje dio objektivno neophodnih pretpostavki *ubranog* integriranja bugarskog teatra u europski kazališni prostor.

No, na početku stoljeća problem integracije teatra, kao i naše umjetničke kulture u cjelini, više se veže za samo dosljedno reproduciranje *klasičnih* tradicija, nego za ideju o praktičnom osvajanju onih umjetničkih otkrića koja određuju oblik *moderne* europske umjetnosti. U tome Mandrović nikako nije mogao pomoći – jednostavno zato što njegova idejna i estetska viđenja i tumačenja o scenskom realizmu nose pečat prošloga 19. stoljeća.

Mlada i nestrpljiva bugarska inteligencija vrlo brzo mijenja svoj odnos prema ovom tipu realizma koji, međutim, nije stran niti romantičarskoj idealizaciji i polarizaciji likova, niti patetičkoj moralističkoj *propovijedi*. Intelektualci u tom trenutku već imaju druge potrebe. *Nama je potrebno nešto suvremenije, nešto u čemu bismo se ogledali, nagi – kakvi i jesmo – vidjeti se i ... razmisliti.*⁵ Zato i upućeni kazališni ljudi vode *pravi rat* protiv repertoarne politike tadašnjeg Upravnog odbora i svim snagama se trude dokazati da budućnost bugarskog teatra ovisi ne toliko o osvajanju *klasike*, koliko o promoviranju nove europske dramatike koja bi jedina, prema njima, mogla izvesti glumce iz inercije *stare* teatralnosti i približiti ih *modernom* scenskom realizmu.

Ali to se u praksi pokazalo vrlo teško sprovedivim – i to ne samo zbog toga što tijekom dviju godina (od siječnja 1900. kada Mandrović odlazi, pa do prosinca 1900.) kazališna družina ponovno ostaje bez redatelja. Ta se činjenica pogubno odražava na njezin rad u kojemu je vidljiv umjetnički regres. Srećom, 1903. godine za ministra narodne prosvjete imenovan je dr. Ivan Šišmanov koji započinje niz odlučnih mjera u reformiranju kazališnog stvaranja.

U prvom redu Šišmanov mijenja princip upravljanja – razriješava tročlani Upravni odbor »Suze i smijeha« i na njegovo mjesto postavlja intendanta koji snosi odgovornost za stanje i rezultate rada skupine. Šišmanov za intendanta imenuje Iliju Milarova koji se odavno već dokazao kao jedan od najaktivnijih i kompetentnijih kazališnih kritičara. Budući da je Milarov sasvim načisto s unutarnjim problemima trupe, pa i s gledateljskim *horizontom očekivanja*, njegova je prva briga pronaći novog redatelja kojega bi, slično Mandroviću, potaknuo razvoj kazališta na traganje u željenim smjerovima.

Novoimenovani intendant bez oklijevanja počinje pregovore sa Zagrebom. Sam Milarov, kao polaznik Pravnog fakulteta Zagrebačkog sveučilišta i suprug glu-

⁵ Zr. Petkov, N.: *Teatar. Besedi i kritika (1899.–1929.)*. S. str. 21.

mice Ivke Kraljeve, dobro je poznao i visoko cijenio umjetnost stvaratelja zagrebačkoga kazališta s kojima je održavao i prisne osobne veze. Međutim, bitnije je što su se već nakon Mandrovićevog boravka u Sofiji svi upućeni kazališni ljudi uvjerali u realnu osnovu *europskog* prestiža hrvatskih scenskih *kadrova*, te u praktičnu korist *implantiranja* njihovoga bogatog kazališnog iskustva kod nas.

Bez sumnje, živa je uspomena na Mandrovića također pridonijela toplim očekivanjima kazališne javnosti od dolaska Srđana Tucića u Sofiju. Ovo je sasvim normalno, imajući u vidu da je u trenutku kada je imenovan za glavnog redatelja »Suze i smijeha« (prosinac 1903.) bugarska publika vrlo malo znala o Tuciću osobno. Njegovo ime povezuje jedino s komadom *Truli dani* (kojeg je družina izvela otprilike godinu dana prije – u siječnju 1903.) i nema nikakve predodžbe o njegovom scenskom iskustvu. Mladost novog redatelja, razumije se, rađa izvjesna pribojavanja o mogućnosti ostvarivanja njegovog autoriteta u dorečenom obliku, ali uspojedno žive i nade da će, kao sposoban i obrazovan literat s izrazitim ukusom prema novome u umjetnosti, pokušati privesti predstave u sinhroniji u *duhu modernih vremena*.

Redateljski debi Tucića potvrđuje više ta pribojavanja nego nade. Njegova izvedba *Marije Stuart* (21. prosinca 1903.) vidljivo razočarava kritičare prema kojima redatelj nije mogao riješiti niti jedan od tipičnih nedostataka *starog* kazališta. Ali uskoro nakon toga Tucić postavlja *Moć imine* L. N. Tolstoja i *Malogradane* M. Gorkoga s kojima se u znatnoj mjeri rehabilitira u očima kritike.

Iz napisa o njegovim postavama postaje jasno da Tucić svoje redateljske napore usmjerava prije svega prema pretvaranju misaono neutralnoga scenskog ambijenta u znakovnu teatralnu sredinu i prema ostvarivanju emotivne atmosfere koja odgovara konkretnom djelu. Ali evidentno je također i da on postiže ove svoje ciljeve u prvom redu pomoću *vanjske režije* (odnosno pomoću dekora, svjetlosnih i zvučnih efekata itd.), a ne preko nametanja svoje jedinstvene redateljske volje glumačkim interpretacijama likova. U biti, Tucić slijedi tradicionalni *algoritam* stvaranja predstave – brine o izboru komada, o *pravilnoj* podjeli uloga i o stilskom oblikovanju predstave, međutim, ne i o *pravilnom tumačenju* konkretnih dramskih karaktera. Njegovu izvođačku strategiju određuje pozicija redateljskog *neutraliteta* prema ideji pojedinačnih interpretacija. Ovo faktički znači da svaki izvođač mora sâm tragati za *rješenjem* dramskog lika (odnosno sam sebi stavljati scenske zadaće i pronaći iskazna sredstva za njihovo rješavanje).

Ova se činjenica loše odražava na misaonu i umjetničku cjelinu Tucićevih radova koja u više slučajeva ostaje čak i nezapaženom. Rukovodeći se principom nemiješanja u glumački rad, Tuciću ne uspijeva svladati očevitne stilске nepodudarnosti u igri izvođača koji sami međusobno dijele vrlo različita viđenja o biti scenske interpretacije. U ono doba većina glumaca *rješava* lik bez napuštanja okvira tradicionalnih stereotipa ili bez prevladavanja vidljivih društveno reprezentativnih karakteristika. Zato su i optužbe o suvišnoj tipizaciji i o zalaganju za *životni naturalizam* opća mjesta u kritičarskim odjecima o Tucićevim predstavama.

Ali među glumcima »Suze i smijeha« bilo je i stvaratelja koji su se stvarno trudili pretvoriti svoje interpretacije u značajne osobne *govore* o problemima *moderne drame*. Cilj je definirati ne samo društvenu bit pojedinačnih likova već i ukazati na njihovu osobnu neponovljivost. Zato ti glumci preusmjeruju svoje stvarateljske napore s *vanjske* prema *unutrašnjoj* strani lika, odnosno pokušavaju prevladati tipolo-

loške granice karaktera i ocrtati individualnu psihologiju svojih junaka. A činjenica je što prve uspješne korake u tom smjeru rade u *modernim* predstavama S. Tucića, premda se njegove osobne zasluge možda i ograničavaju repertoarnim izborom.

Primijećene od strane kritike nove tendencije u umjetnosti najtalentiranijih stvaratelja »Suzi i smijeha« samo izoštravaju nepodnošljivost prema uporno ponavljajućim nedostacima Tucićeva redateljskog rada. Neosporna glumačka dostignuća gotovo svih izvođača u *Moći tmine*, kao i neke njihove fascinantne solo-izvedbe u drugim Tucićevim predstavama, samo uvjeravaju kritičare da: *Trupa ima blještave talente, samo oni moraju čitati, izučavati, te dostići vrijeme osjećajima i mislima. A prije svega ovo mora postići režija, zato što je u modernim dramama cilj predstava, a ne pojedinačna uloga.*⁶ Nažalost, Tucić nije u stanju odgovoriti ovim kritičarskim pretenzijama. I to ne samo zato što sâm nije svladao svojevrstu poetiku *nove drame*, nego jednostavno nije vladao redateljskim ključem o njezinom adekvatnom scenskom razotkrivanju. Njegove redateljske ambicije očividno i nisu bile *reformatorske* – u protivnom on ne bi priznavao da njegove izvedbe *Tkalaca* i *Na dnu* doslovno kopiraju predstave Kleines Theatera. Premda ne daje slične izjave povodom drugih svojih izvedbi, malo je vjerojatno da su one izvedene na neki drugi način – »matrice« nisu posuđene od Berlina već od Zagreba.

Srdan Tucić, razumije se, ima za ovo dovoljno motiva. Dakako, ne samo subjektivnih. Kratko nakon svoga dolaska u Sofiju on organizira dugotrajno gostovanje Andrije Fijana u Sofiji, a sljedeće godine i Marije Ružičke-Strozzi. S obzirom na njihova gostovanja Tucić uključuje u repertoar drame koje sadrže neke od »krunskih« uloga hrvatskih zvijezda, pa ih postavlja trudeći se reproducirati maksimalno točno mizanscene zagrebačkoga narodnog kazališta.

Gostovanje Fijana u ožujku 1904. pretvara se u najveći kazališni događaj sezone. Tijekom dva tjedna bugarskoj se publici predstavlja u ulogama Othela, De la Marrea u *Gospodinu ravnatelju* Bissona, Villija Janikova u *Propasti Sodome* Sudermanna, Tetereva u *Malograđanima* Gorkoga, grofa Essexia iz Laubeove drame, te Ivana Viskine iz Tucićeve drame *Truli dom*. Njegove su interpretacije izazvale jednostavno ushićenje publike, pa i kritičara. Nitko ne skriva svoje divljenje širokim dijapazonom njegovoga talenta, od podjednake uvjerljivosti Fijanovih transformacija u klasičnoj tragediji, kao i u modernoj drami, pa i u lakoj salonskoj komediji. Bugarsku je publiku zapanjila naravnost njegovoga detaljiziranog scenskog ponašanja, umjetnička preciznost scenske forme, te emotivni utjecaj stvaranih likova. Kritičari ne propuštaju prabilježiti da u usporedbi s njim, s njegovom uzora vrijednom igrom, nastupi bugarskih partnera djeluju nekako proračunato, falšno i skovano, više nalik amaterskima nego profesionalnima. Prijekori valjda i nisu neosnovani iako djeluju malo pretjerano – ali ovo je, međutim, skoro neizbježno u uvjetima *ubranog* kulturnog razvoja.

Gostovanje Marije Ružičke-Strozzi u ožujku 1905. prolazi na sličan način, međutim, kritičari bezrezervno primaju jedino interpretaciju Margueritte Gautiera iz *Dame s kamelijama* A. Dumasa – sina a nešto su suzdržaniji u odnosu na njezine nastupe kao Marije Stuart i Adrienne Lecouvreur iz istoimenih drama Schillera i Scribea.

⁶ Strašimirov, A.: *Krajut na Sodom*. »Den«, 10. 11. 1904.

Rezultati gostovanja A. Fijana i M. Ružičke-Strozzi u Sofiji pokazuju se čak i proturječnima. S jedne strane glumci »Suze i smijeha« uspijevaju izvući nemalu praktičnu korist od svoga neposrednog kontakta s kolegama. S druge strane, međutim, konstatirane umjetničke razlike između interpretatorske manire hrvatskih zvijezda i manire bugarskih glumaca u nekom se smislu prima i kao neposredna svjedodžba o umjetničkoj bezrezultatnosti skoro dvogodišnjega Tucićeva rada s družinom.

S distance vremena stvari djeluju nekako drukčije. Istina, Tucić ne uvodi nikakve bitne promjene u tradicionalnu praksu »Suze i smijeha« – ali, unatoč tome njemu dakako uspijeva stvoriti realne pretpostavke za njezino buduće reformiranje. Te pretpostavke stvara preko *moderniziranja* repertoara u kojem osim već spomenutih naslova figuriraju još *Ujak Vanja* Čehova i *John Gabriel Borkman* Ibsena, *Za sreću* S. Przybyszewskog, *Semberijski knez* Nušića, kao i njegov vlastiti komad *Povratak* (izveden pod naslovom *Badnja večer*). Vjerojatno i nije potrebno ponavljati da problemske likove *novih ljudi* iz tih komada glumci primaju kao velik stvarateljski izazov koji stavlja na kušnju njihove osobne kreativne sposobnosti. Tim likovima, razumije se, oni dostižu do umjetničkog usklađivanja ne u Tucićevim izvedbama, nego više godina kasnije nakon što su akumulirali dovoljno životnog i profesionalnog iskustva. I premda S. Tucić nije neposredno zaslužan za njihova zrelija dostignuća, u izvjesnom smislu oni to duguju i njemu – iz jednostavnog razloga što je faktički upravo on inicijator njihova prvog susreta s junacima *moderne drame*. A on, moramo priznati, dakako nije beznačajan.

Krajem prošloga i početkom našeg stoljeća cjelokupni umjetnički život u Bugarskoj podređen je ideji o *ubrzanom razvoju* i izjednačavanju s dostignućima *naprednih i civiliziranih* naroda. U više slučajeva *primjere* vrijedne uzora otkrivamo u djelima suvremenih razglašanih zapadnoeuropskih autora. Istodobno, bugarska inteligencija sve češće skreće pozornost prema umjetničkoj kulturi *naprednih u civilizacijskom* smislu ali i bliskih duhom, jezikom i sudbinom slavenskih naroda. Spontana ideja o kulturnom približavanju i ujedinjenju južnog slavenstva postaje sve više aktualna i vrlo brzo pronalazi svoju realizaciju. I premda se uzajamno spoznavanje ostvaruje prije svega preko književnosti i likovne umjetnosti, kazalište također igra svoju ulogu u tom procesu.

Činjenica da je samo pet hrvatskih drama izvedeno kod nas od početka stoljeća pa do kraja 40-ih, ne govori uistinu o nekom jačem interesu prema hrvatskoj dramatici. Međutim, ovo nije sasvim točno – jednostavno, u ono doba hrvatska se drama prima isključivo kao integralni dio jedinstvene južnoslavenske književnosti.

Prvi je hrvatski komad izveden na bugarskoj sceni *Truli dom* S. Tucića. Poznate su dvije scenske realizacije – prva je djelo I. Popova, a druga – samog autora. Od malobrojnih odjeka na prvu izvedbu postaje jasno da je djelo primljeno s velikim interesom od strane publike i da je postiglo snažan emotivni efekt. Taj je efekt pretpostavljen sadržajnim razvojem djelovanja i neočekivanim tragičnim finalom koji je izazvao nesuzdržane suze gledališta. Svoj nesumnjivi uspjeh djelo duguje i činjenici da je scenska realizacija u skladu s učvršćenim estetskim pojmovima »šireg« gledateljstva, odnosno glumci interpretiraju komad ne kao naturalističku dramu već kao senzualnu i dirljivu melodramu.

Autorska Tucićeva verzija ne doživljava ništa manji uspjeh kod »šire publike« – štoviše, u ulozu Viskina nastupa Andrija Fijan. Međutim, kritike o predstavi vrlo

su proturječne – ne o scenskoj interpretaciji, nego o samom tekstu. Analiza u recenziji A. Protića zapravo je uništavajuća: *O dramskoj radnji u Trulom domu gotovo i ne možemo govoriti, budući da se ona počinje odvijati potpuno slučajno (nazočnošću dječaka onom poljupcu) i zato što u ovoj drami kao da nema stvarnih dramskih karaktera koji bi vukli radnju.*⁷ Dalje argumentira svoju tezu ističući nedosljednost Katje jer zbog te nedosljednosti nije jasno koji je osnovni *motiv njezine volje*, kao i to što je glavni sukob između bolesnog, u postelji okovanog Viskina i njegove bezobzirne mlade žene budući da njihov sukob – *lišen svake dramatičnosti – nije sukob između volje i duhovne bespomoćnosti, nego između volje i fizičke nesposobnosti*. Kritičar oštro napada Tucića za prekomjernu detaljizaciju fizičkih patnji te ga poučava da *u dramskom djelu ima mjesta samo duševna patnja, a ne i fizička, budući da ona kod gledatelja stvara osjećaj odvratnosti i bezuvjetno ubija estetsku nasladu.*⁸

Mišljenje Protića očevidno, u većoj ili manjoj mjeri, dijele i drugi kritičari budući da se u tisku ne pojavljuje čak niti jedan *demanti* njegova članka. Gotovo se isto ponavlja i nakon publikacije sljedeće Protićeve recenzije, ovaj put o *Badnjoj večeri*, u kojoj je Tucić ponovno okrivljen zbog dramaturške neutemeljenosti. Ali ovoga puta kritički argumenti Protića osnivaju se ne samo na normativnoj Hegelovoj estetici već se vežu i za neke od osnovnih teoretskih postulata naturalizma.

Kao prvo, Protić ističe da autoru nije uspjelo uvjerljivo motivirati niti prošla niti sadašnja ponašanja svojih junaka, imajući u vidu ponajviše Jelinu *nevjeru* kao pretpostavku izbijanja budućega sukoba. Prema Protiću, pokušaj mladoga dramskog pisca da poveže *nevjeru* s pogubnim utjecajem seljačke sredine na junakinju i da je *opravda* njezinom mladošću i ljubavlju prema Stanku, zapravo je promašen. Kritičar je kategoričan da, za razliku od autora kao što su Zola i Tolstoj u čijim djelima *sva lica stvaraju sudbonosnu sredinu... kod Tucića pojedinačna lica ne ujedinjuju se, već svatko od njih stoji sam za sebe nemajući zajedničke crte s drugima.*⁹ Jelina ljubav spram Stanku, prema Protiću, uopće nije niti *prikazana na sceni*, ukoliko lirična scena između njih nije *ništa više i ništa manje no banalnost*.¹⁰ Recenzent smatra da Jelin lik ne trpi istiniti dramski razvoj, dok preokreti u njezinom ponašanju nisu logički osnovani. Protić napada i lik Ive koji je prema njemu *dovoljno proračunat i afektiran* te podređen autorskim špekulacijama za *senzacionalan efekt* nad osjećajima publike.

Kod recenzenata, dapače, mogu se naći i oni koji se odnose manje kritično prema Tuciću naglašavajući da je on *vješto obrudio taj izrazito dramatični siže i da nije veliku šteta što njegovi junaci govorkaju malo više, a sama ljubav između Stanka i Jele nije motivirana.*¹¹

Konkretno umjetničke pretenzije koje bugarska kritika ima prema dramama Tucića nisu potpuno neosnovane, premda je dio njih utemeljen na estetskim kriterijima očevidno neodgovarajućima autorskoj poetici. U biti, ove pretenzije otkrivaju proturječni odnos prema naturalističkoj drami uopće, čije se refleksivne i analitičke mogućnosti bugarskoj kritici doimaju nekako ograničeno.

⁷ Sv. Popov (A. Protić): *Gnil dom*. »Prjaporec«, br. 87, 1904.

⁸ Ibid.

⁹ Protić, A.: *Bādnij večer*, drama od S. Tucić. »Prjaporec«, br. 84, 1904.

¹⁰ Ibid.

¹¹ *Bādnij večer*, drama od S. Tucić. »Večerna pašta«, br. 1188, 1904.

Sljedeći susret bugarskog kazališta i publike s hrvatskom dramatikom ostvaruju se nakon jedne duge, skoro 20-godišnje stanke – 1927. godine kada Hrisan Cankov režira u Narodnom teatru komad Milana Begovića *Pustolov pred vratima*.

Redatelj H. Cankov određuje žanr drame kao *suvremeni misterij* i oblik predstave gradi u jedinstvu s tim svojim tumačenjem. Premijera je održana 10. prosinca 1927. i izaziva brojne komentare u tisku. Kritičarska mišljenja, međutim, nisu sasvim jednoglasna – kreću se širokim dijapazonom od bezuvjetnog odobravanja do kategorične negacije. Pri tome, estetska *bitka* razgara se ne toliko o predstavi koja se sviđa skoro svim recenzentima, koliko o misaonim i umjetničkim vrijednostima samoga komada.

U biti, diskusije se uglavnom bave pitanjem je li komad stvarno suvremen i originalan ili nije. Zanimljivo je što branitelji drame dokazuju njezinu *modernost* inzistirajući na egzistencijalnom univerzalizmu početne situacije, te na pokretačkoj psihološkoj motivaciji daljnjeg ponašanja Agnese. *U svojoj biti komad je star koliko je star i svijet, koliko je star i život koji prikazuje... I scenski postupci nisu novi: viđenja u snu imamo u puno komada... Ipak, šablon je ovdje izbjegnuto... Milan Begović je shvatio i prikazao težnje novog vremena, težnju novih ljudi za prividima (za kojima su trčala i prva pokoljenja), pa makar i fokstrotom, jazz-bandom i svim vanjskim uvjetima novoga života, uvrštavajući tim postupkom vječne elemente ljudskih čežnji u vanjsku stranu života našeg doba.*¹²

U sličnom su duhu i recenzije mnogih drugih autora koji ponajčešće završavaju dosjetkom da *ovo u svojoj zamisli dobro skrojeno i zaokruženo djelo u kojem se umjetnička ideja ne razilazi s realnim uvjetima, opravdano zauzima mjesto na repertoaru Narodnog teatra.*¹³

Negatori djela, međutim, drže se točno suprotnog mišljenja. Najkategoričniji među njima je Njusin koji tvrdi da je komad *previše usiljen i prezasićen* i da *više slič* nekom kinematografskom komadu s psihološkom nijansom nego pravoj drami. Po njemu u komadu nema nikakvog realizma budući da autor prikazuje život jedino *povećanom opakom stranom*, preko *izopačenih i bolesnih, gotovo nemogućih tipova*. Njusin ne poriče da *komad posjeduje originalnost, ima lijepo iskazanih vjernih misli, postoji izvjestan moderan kolorit i napregnuta dinamika radnje*,¹⁴ ali potpuno je kategoričan da ove kvalitete uopće nisu dovoljne za uvrštavanje drame u repertoar Narodnog teatra.

Naravno, nisu svi *negatori* komada ovako krajnji – kritičarske primjedbe nekih od njih daleko su objektivnije. Na primjer, P. Zakarijev-Čemera piše da *ovo nije drama ljudske duše budući da je dovoljno jednostrana i ostvarena samo u okviru ljubavnih pustolovina*. Po njemu M. Begoviću nije uspjelo *usuglasiti se dovoljno uvjerljivo sa složenom idejnom problematikom graničnog egzistencijalnog stanja*. Čemera smatra da je dijalog između Djevojke i Sestre milosrdnice u I. slici kao i finalna molitva Agnese ispunjena blijedim i banalnim razmišljanjima koja su *posuđena izvan snažne intervencije scenskih efekata i dostižu jedva neku mladalačku filozofiju*. Istodobno, kritičar bilježi da *kod Begovića ima nešto vrijedno i originalno, samo nje-*

¹² Tomov, T.: *Avantjuristät pred vratata*. »Mir«, br. 8252, 1928.

¹³ Sagaev, K.: *Avantjuristät pred vratata*. »Teatär i izkustvo«, br. 53, 1927.

¹⁴ Njusin: *Avantjuristät pred vratata*. »Mir«, br. 8252, 1928.

govo, a to je umijeće majstorski kombinirati Strindbergovu formalnu maniru o tretmanu modernog života posredstvom vlastite stvarateljske filozofije životnom finesom, nalik francuskoj lakoj drami novijega vremena.¹⁵

1942., opet na sceni Narodnog teatra, izvedeno je hrvatsko narodno djelo – *Ognjište*, Rabadanova dramatisacija romana Mile Budaka. Redatelj predstave ponovno je H. Cankov koji je uloge podijelio najafirmiranijim glumcima ansambla. Na premijeri koja je održana 19. travnja nazočni su M. Budak i V. Rabadan. Poslije predstave oni doživljavaju gromki pljesak.

Odjeci na predstavu brojni su i skoro jedinstveni u ocjenama djela Budaka i uspješne dramatisacije Rabadana. Prema kritici glavne vrijednosti *komada* su u značajnosti ideje o *svetosti* ognjišta, odnosno u neophodnosti očuvanja onih moralnih načela na kojima se temelje nacionalna bitnost i duhovna uzvišenost naroda. Istodobno ističe se da se jasna autorska intencija ne nameće izravno već je odjevena u uvjerljivu umjetničku formu. Prema kritikama snaga poetičke sugestije proizlazi iz misaone konotacije između vjerodostojno prikazane seoske svakodnevice i romantičarski simbolizirane uzvišenosti dramskih likova. Njihovi prepoznatljivi karakteri, međusobni odnosi i sukobi postupno dobijaju mitološke dimenzije. Kritičke primjedbe, tamo gdje ih ima, usmjerene su jedino prema redatelju kojemu, po nekima od recenzenata, nije uspjelo sačuvati potrebnu ravnotežu između realizma i *bajkovitosti* scenske radnje.

Unatoč tome, scenski je život predstave vrlo kratak – izvedeno je samo osam predstava. To djeluje na neki način paradoksalno, no, najmanje zbog toga što običnom bugarskom čovjeku simbol *ognjišta* nije ništa manje sakralan, nego Ličaninu Budaku. Ali kad uzmemo u obzir da se predstava pojavljuje u jednom napregnutom i dramatičnom vremenu, taj paradoks postaje lako razumljivim.

Klasično remek-djelo M. Krleža *Gospoda Glembajevi* pojavljuje se na bugarskoj sceni vrlo kasno – tek 1947. godine. Naravno, to ne znači da je opus velikoga hrvatskog pisca bio nepoznat bugarskim kazališnim ljudima – inače se drama ne bi nalazila na repertoarnom planu Narodnog teatra još sezone 1936.–1937. ali iz nepoznatih razloga nije onda, nažalost, realizirana. Odgođeni susret bugarskih stvaratelja s *Glembajevima* ostvaruje se u već posve različitim društvenim uvjetima što se manje-više odražava i na karakter interpretacije.

Čija je inicijativa za izvedbu *Glembajevih* 1947. – uprave kazališta ili gostujućeg redatelja Raše Plaovića – nije poznato. Vjerojatno je gostu bila dana mogućnost birati dramu i glumačku ekipu s kojom bi ju predstavio bugarskoj publici i kojom bi istodobno predstavio i samoga sebe.

Još prije same premijere pojavljuje se u tisku razgovor s redateljem i glumcima u kojima oni iskazuju svoje uzajamno zadovoljstvo zajedničkim radom na predstavi. Premijera 4. listopada potvrđuje da je taj rad doista bio plodan i da je donio neosporan umjetnički rezultat.

Zanimljivo je da gotovo svi recenzenti ocjenjuju scensku pojavu drame sasvim pravodobnom i ističu da u *okvirima osobne i obiteljske drame Krleža otkriva skrivene federe osobnih postupaka i društveno-političkog ponašanja onih koji grade svoju dobrobit preko suza i patnji narodnih masa; prikazuje sliku moralnog pada i pohlepni*

¹⁵ P. Zahariev-Čemera: *Avanturistät pred vratata*. »Obšestvena misäl«, br. 4, 1928, str. 217–220.

*pobuda onih koji i jučer i danas hoće ostati gospodarima svijeta.*¹⁶ Kritičari, dapače, primjećuju da se socijalni patos komada eksponira indirektno preko posebnog karaktera dijaloga i napregnutoga unutrašnjeg djelovanja, preko konkretnih postupaka i proturječnih psiholoških doživljaja junaka. Međutim, istodobno oni uvjereni tvrde da *veliko* u komadu jest njegov društveni patos i gotovo ne obraćaju pozornost umjetničkim kvalitetama drame.

Gotovo nitko od kritičara ne pokušava analizirati svojevrstu poetiku djela premda se ona vrlo jasno nazire u predstavi R. Plaovića. O tome svjedoči opći ton recenzija, dobar dio kojih kao da navodi da je redatelja znatno manje zanimala *glembajevština* kao društvena kategorija, njezin prijelom u individualnoj psihologiji i osobnoj sudbini likova. Svoj uspjeh predstava duguje tom redateljskom postupku zahvaljujući kojem glumci izgrađuju monolitne i jarke likove, pune unutarnje dinamike.

Gospoda Glembajevi su dvadeset i tri puta izvedeni u sezoni, te još tri puta u sljedećoj. Broj predstava ne daje nam pravu sliku o stvarnom interesu široke publike. Jednostavno zato što u novim političkim uvjetima život predstave ne ovisi više o gledateljskom interesu nego o mnijenju nadležnih partijskih *drugova*, ili – o *klasnoj i odgajateljskoj koristi* djela. Najvjerojatnije je predstava R. Plaovića izazvala proturječne osjećaje *drugova* budući da ogoličavajući patos nije bio dovoljno snažan da bi uništio *diskretni šarm buržoazije*, lako prepoznatljiv u nekim glumačkim interpretacijama.

Drugo remek-djelo hrvatske klasične dramatike – *Dundo Maroje* M. Držića – igra se prvi puta na bugarskoj sceni 1956. godine u režiji prof. dr. Ki. Mirskoga u Teatru transportnih radnika. Nažalost, kritičarski napisi o toj predstavi nisu nam poznati. Kao i o drugoj scenskoj realizaciji Držićeva komada 1965. godine u Dramskom teatru grada Gabrova. Bugarska publika faktički otkriva djelo tek 1979. kada je komedija izvedena u Narodnom teatru mladeži u adaptaciji Marka Foteza i režiji Miroslava Belovića.

Publika prima predstavu neskrivenim oduševljenjem i pretvara je u jedan od najzapamćenijih događaja kazališne sezone. Rješenje Belović ostvaruje na principu *teatra u teatru*. Radnja se odvija kao ulična predstava putujućih renesansnih komedijanata, režija oslobađa stihiju glumačkih improvizacija, te se istodobno trudi komadom aktualizirati suvremenije sugestije. U strukturi ove izvanredno vedre, vitalne i spektakularne predstave, koje se scensko djelovanje odvija održavanjem visokog ritma i popratnim smijehom gledališta, postoje svojevrсни *stop kadrovi* u kojima smijeh često odstupa čak i ne potpuno veselim zamislama o nepromjenjivoj biti ljudske prirode. U svojoj analitičkoj recenziji doajen bugarske kazališne kritike prof. L. Tenev ističe da ljudska duhovna vitalnost, osim što ne dozvoljava dogmatizirati ljudsku bit, prirodno *rađa zamisao o ljudskoj karni i sudbini, rađa nekoga novog gospodara u odjeći sluga, pjesnika života koji poznaje cijenu radosti i bitke unatoč gorkom ukusu povijesnoga vremena.*¹⁷

Svoj glasoviti uspjeh predstava koja se tijekom triju sezona igrala pred prepunim gledalištem, u najvećoj mjeri duguje režiji koja ne *iznevjerava* renesansni duh djela i univerzalizam likova, te uspijeva pronaći njihove suvremene projekcije i razotkriti filozofsku dijalektiku smijeha u blještavoj komediji Držića. Međutim, pred-

¹⁶ Andonov, M.: *Gospoda Glembajevi* u Narodnja teatar. »Teatar«, br. 4, 1947, str. 23–24.

¹⁷ Tenev, L.: *Teatarët e i žizneradost*. »Narodna kultura«, 14. 12. 1979.

stava posjeduje i zaraznu vitalnost kojom se pretvara u svojevrsni *socijalni ventil* za gledatelje kojih svakodnevica nije sasvim bezoblačna i vedra.

Sljedeći hrvatski komad realiziran u Bugarskoj ponovno je komedija – *Smrt predsjednika kućnog savjeta* Ive Brešana, u režiji Svetoslava Atanasova na sceni Dramskog teatra grada Kjustendila, 1981. godine. U centralnom se tisku pojavljuje jedna jedina recenzija o toj predstavi. Autorica daje visoku ocjenu djelu i navodi da u toj burlesknoj komediji I. Brešan slijedi najbolje tradicije »jugoslavenske« komediografije: *efektne scene podsjećaju na komade M. Begovića, a satirički ubod i žuboreći humor – na djela M. Krleža i B. Nušića*.¹⁸ Popivanova smatra da svojom oštrom i problematičnom, živom i pametnom, te aktualnom komedijom, Brešan nadmašuje granice etnopisa i *preko logičnih žanrovskih transformacija i djelovanja doseže značajne filozofske izvode – počinje kao farsa pa završava kao tragična groteska*.

Iste 1981. godine na sceni Satiričnog teatra u Sofiji prikazan je i najpopularniji Brešanov komad *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Režiser je Uljana Mateva, koja uloge dodjeljuje »zvijezdama« toga kazališta. Komedija ima ogroman gledateljski uspjeh tako da ostaje na programu do kraja sezone 1986./1987., a odigrano je ukupno 205 predstava. No, dok se publika gomila pred teatrom, kritika uporno šuti – o spektaklu izlazi samo jedna recenzija, i to u stručnom časopisu »Teatar«. Premda ovaj napis daje vrlo visoku ocjenu režiji i osobito glumačkim nastupima, autorica ne poklanja gotovo nikakvu pozornost samom komadu. Jedva spominje da je *spektakularnost koju je režija uzdigla u načelan princip uložena već u tekstu i kompozicijskom tkivu komada*, te potom dodaje da Brešan *diskutira neki svojevrsni bitni realistički model u kojemu i dalje traje otvoreni sukob između dobra i zla, još uvijek se ne stišavaju osobni konflikti i svađe, te je licemjerje i dalje u nastupu*.¹⁹ Tek toliko.

Odbijanje kritike da komentira Brešanovo djelo nije slučajno. Bilo kako bilo, ne radi se o nezainteresiranosti, još manje o nedopadljivosti ili, pak, o neumijeću *pravilnog* tumačenja komada. Štoviše, kritičari vrlo dobro razumiju da ova, do suza smiješna *groteskna tragedija*, u biti jest otvorena politička satira koja se ne poigrava toliko s prostačkom svakodnevicom koliko s ciničnim društvenim moralom vladajućih *sluga naroda*. Budući da vode računa da publika i te kako prima predstavu kao društvenu alegoriju, kritičari namjerno šute – jednostavno da ne privlače pozornost partijske cenzure. Šutnja kritičara u velikoj mjeri osigurava *govor* predstave, točnije – jamči joj mogućnost funkcioniranja kao stranice *neovisnih novina*. Na opću radost glumaca i publike, budući da je do boja poznato da u ono doba *slobodni tisak* u Bugarskoj ne postoji.

Ovakva je otprilike sudbina recepcije hrvatske drame do 1989. godine. Kakva će ona biti u novim društvenim i kulturnim uvjetima, još uvijek je nedovoljno jasno. U svakom slučaju, izvedba komada Mire Gavrana *Ljubavi Georgea Washingtona* (u briljantnom prijevodu Aleksandre Ziven) na maloj sceni Narodnog teatra mladeži 1996. pothranjuje optimističke nade za ubuduće.²⁰

S bugarskog preveo Konstantin Oruš

¹⁸ Popivanova, S.: *Smärta na predsedatelja na domsaveta*. »Narodna kultura«, br. 5, 1981.

¹⁹ Basmađžieva, M.: *Satiričen teatar* (sezona 1981./1982.). »Teatar«, br. 9, 1982, str. 33.

²⁰ Nakon raspada bivše države Jugoslavije u Bugarskoj je izveden još jedan hrvatski komad – *Kreontova Antigona* Mire Gavrana. Premijera je održana u lipnju 1992. na Maloj sceni teatra u Dvorani kulture u Sofiji. Redatelj je Ivanka Dimitrova. (b. pr., K. O.).

LITERATURA:

- Saer, B.: *Adam Mandrović. U: Istorija na bálgarskija teatár, t. 2, S. 1997., str. 147–155.*
- Kirov, G.: *Adam Mandrović v našiija teatár. Čas. »Izkustvo i kritika«, br. 4, 1939.*
- Penev, P.: *Adam Mandrović. U: Istorija na bálgarskija teatár, S., 1975., str. 280–285.*
- Mavrodiev, V.: *Teatralnite vrazki meždu Hrvatsko i Bálgarija. U: Godišnik na VITIZ, t. 9, str. 331–336.*

PRILOG 1

POSTAVE HRVATSKIH REDATELJA U BUGARSKOJ

I. Od listopada 1899. do prosinca 1900. Adam Mandrović režirao je u teatru »Sälza i smjah« (»Suze i smijeh«):

1. *Umišljeni bolesnik* – Molière
2. *Škrtac* – Molière
3. *Tartuffe* – Molière
4. *Othello* – W. Shakespeare
5. *Emilija Galotti* – G. E. Lessing
6. *Seviljski brijač* – P.-A. C. de Beaumarchais
7. *Kontrolor spavaćih vagona* – A. Bisson
8. *Ženidba Balzaminova* – A. N. Ostrovski
9. *Lihvar* – M. Kropivnicki
10. *Ludonja* – V. Krilov
11. *Ljudevit XI.* – C.-J.-F. Delavigne
12. *Novinari* – G. Freytag
13. *Oporuka barona* – J. Vrchlicky (?)
14. *Ivanko* – V. Drumev
15. *Svadba u Boljarovu* – A. Strašimirov
16. *Apostol* – I. Milarov

II. Od prosinca 1903. do rujna 1905. Srdan Tucić režirao je u teatru »Sälza i smjah« i u Narodnom teatru*:

1. *Marija Stuart* – F. Schiller. (26. 12. 1903.)
2. *Moć tmine* – L. N. Tolstoj. (odigr. 10 puta 1904./1905., prem. 11. 1. 1904.)
3. *Hoće da vraguje* – J. N. Nestroy. (8. 2. 1904., odigrano jedanput)

* Od 1904. teatar »Sälza i smjah« preimenovan je u Narodni teatár. (b.a.)

4. *Malogradani* – M. Gorki. (29. 1. 1904., odigrano 5 puta 1904./1905; u ožujku s A. Fijanom)
5. *Othello* – W. Shakespeare. (4. 3. 1904, s Fijanom, odigr. 3 puta)
6. *Gospodin ravnatelj* – A. Bisson. (6. 3. 1904., s A. Fijanom, odigrano 2 puta)
7. *Propast Sodome* – H. Sudermann. (7. 3. 1904., s A. Fijanom, odigrano 2 puta)
8. *Truli dom* – S. Tucić. (11. 9. 1904., s A. Fijanom)
9. *Ujak Vanja* – A. P. Čehov. (28. 3. 1904., odigrano 3 puta)
10. *Adrienne Lecouvreur* – E. Legouve i E. Scribe. (2. 10. 1904., odigrano 3 puta; 1905. s M. Ružička-Strozzi)
11. *Cvrčak* – Ch. Birch-Pfeiffer. (9. 10. 1904., odigrano 4 puta)
12. *Sablasti* – H. Ibsen. (16. 10. 1904., odigrano 3 puta)
13. *Kći Sefta* – (?). (26. 10. 1904., odigrano 2 puta)
14. *Maschere* – R. Bracco, *Budnja večer* – S. Tucić i *Epidemija* – O. Mirbeau (10. 11. 1904., odigrano 2 puta)
15. *Na dnu* – M. Gorki. (28. 11. 1904., odigrano 7 puta 1904./1905.)
16. *Pater Benedikt* – E. Gveraci (?). (25. 12. 1904., odigrano 4 puta)
17. *John Gabriel Borkman* – H. Ibsen. (23. 1. 1905., odigrano 3 puta)
18. *Semberijski knez* – B. Nušić i *Za sreću* – S. Przybyszewski. (27. 1. 1905., odigrano 2 puta)
19. *Tkalci* – G. Hauptmana. (20. 2. 1905., odigrano 4 puta)
20. *Apostol* – I. Milarov. (13. 3. 1905., odigrano jedanput s učešćem M. Ružička-Strozzi)
21. *Dama s kamelijama* – A. Dumas–sin. (17. 3. 1905., odigrano 4 puta 1905./1906.; 2 puta s M. Ružička-Strozzi)
22. *Fedora* – V. Sardou. (20. 3. 1905., 2 puta s M. Ružička-Strozzi)
23. *Novella d'Andrea* – (?). (1. 10. 1905., odigrano 3 puta)

III. U sezoni 1938./1939. dr. Branko Gavella režira u Narodnom teatru *Zimsku priču* W. Shakespearea. Dekori i kostimi prema eskizama V. Žedrinskoga. Premijera je održana 17. 12. 1938. Odigrano 20 puta.

PRILOG 2

HRVATSKI KOMADI IZVEDENI NA BUGARSKOJ SCENI

1. *Truli dani* Srđana Tucića.

Realizirana u teatru »Sälza i smjah« 1903./1904. Prijevod: dr. F. Gundrum.

Uloge tumače: Vasil Kirkov, Hristo Gančev, Šenka Popova, Sultana Nikolova, Atanas Kirčev, Geno Kirov, Ivan Popov, D. Vetrovna, Marija Hlebarova, Marija Toromanova, Krsto Sarafov.

Napisi: n. »Nov vek«, 1903., br. 559; n. »Sofijski vedomasti«, 1903., br. 137; n. »Dnevnik«, 1904., br. 629, s. 2; n. »Prjapovec«, 1904., br. 87 (A. Protić).

Predstava je igrana tijekom sezone 1908./1909. za vrijeme gostovanja Narodnog teatra u Plovdivu, Pazardžiku, Staroj Zagori, Burgasu i Velikom Tärnovu. Komad su izvodile i lokalne i putujuće trupe u Slivenu (1914.), Varni, Staroj Zagori i Burgasu (1925.), Pazardžiku (1928.), Rusama (1932.), Perniku (1937.).

2. *Badnja večer (Povratak)* Srđana Tucića.

Izvedena u teatru »Sälza i smjah« 1904./1905.

Uloge tumače: Krsto Sarafov, Adrijana Budevaska, Ekaterina Zlatareva, Petär Stojčev, Marija Hiebarova, Ivan Popov, Belju Belčev.

Napisi: n. »Večernja pošta«, 1904., br. 1188, s. 1; n. »Nov vek«, 1904., br. 814, s. 4 (P. Zavojev); n. »Prjaporec«, 1904., br. 84, c. 2-3 (A. Protić).

3. *Pustolov pred vratima* Milana Begovića.

Izveden u Narodnom teatru sezone 1927. (28 predstava.) Prijevod i režija: Hristan Cankov. Scenografija: Ivan Penkov.



Uloge tumače: Petja Gerganova, Vela Uševa, Dobri Dundarov, Ljubomir Zolotović, Vladimir Trandafilov, Georgi Stamatov, Milka Stublenska, Ljuba Filipova i dr.

Napisi: n. »Komedija«, 1927., br. 116, s. 1-2 (S. Dimov); čas. »Obštestvena misäl«, 1928., br. 4, s. 217-220 (P. Zahariev-Čemera); n. »Literarni novini«, 1928., br. 15, s. 3 (D. B. Mitov); n. »Svobodna reč«, 1927., br. 1131, s. 3; čas. »Teatär i izkustvo«, 1927., br. 53, s. 1-2 (K. Sagaev); n. »Slovo«, 1927., br. 1651, s. 1 (Sirak Skitnik); n. »Mir«, 1928., br. 8252, s. 3 (T. Tomov i Njusin).

Komad je realiziran i u Plovdivskom općinskom teatru sezone 1929./1930. Redatelj: G. A. Stomatov.

4. *Bez trećega* M. Begovića

Izveden u Rusenskom općinskom teatru sezone 1942./1943. (nema više podataka o predstavi).

5. *Ekvinocijo* Ive Vojnovića.

Izveden pod naslovom *Uragan* u Bugarskom pokrajinskom teatru sezone 1934./1935. (Drugih podataka više nema.)

6. *Ognjište*, Rabadanova dramatisacija romana Mile Budaka.

Izvedeno u Narodnom teatru sezone 1941./1942. Prijevod: Lj. Božinova; režija: Hristan Cankov; scenografija: Asen Popov; glazba: suvremeni hrvatski skladatelji u izboru prof. Z. Grgoševića.



Uloge tumače: Vladimir Tenev, Georgi A. Stomatov, Ojga Kirčeva, Plamen Čarov, Zorka Jordanova, Ivan Dimov, Stefan Sárbov, Marija Jasnikova, Marta Popova, Dimităr Pešev, itd.

Napisi: n. »Zora«, 1942., br. 6854, s. 6 (J. Badev); br. 6847, s. 6 (V. Vasilev); n. »Bálgarija«, 1942., br. 17, s. 4 (N. Dončev); n. »Naroden teatăr«, 1942., br. 110, s. 1–2 (K. Zclkov); n. »Dága«, 1942., br. 474, s. 4 (C. Ivanov); n. »Literaturen glas«, 1942., br. 553, s. 4 (V. Ivanov); n. »Slovo«, 1942., br. 5926, s. 4 (P. Peev) i br. 5928 s. 4 (E. Koralov); čas. »Bálgarska misál«, 1942., br. 4, s. 254–255 (Geo Kränzov); nov.

»Zarja«, 1942., br. 6193, s. 6 (S-v, T.); n. »Dnevnik«, 1942., br. 12694, s. 4 (L. Stajkova) i br. 12697, s. 4 (V. Stefkov); čas. »Izkustvo i kritika«, 1942., br. 4, s. 165–167 (L. Tencv); čas. »Zlatorog«, 1942., br. 4, s. 195–197 (P. Uvalicv).

7. *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže.

Izvedeni u Narodnom teatru 1947./1948. Prijevod: Mladen Isaev, Bogomil Nonev; režija: Raša Plaović; scenografija: Asen Popov.

Uloge tumače: Georgi A. Stamatov, Petja Gerganova, Ivan Simov, Ruža Delčeva, Nikola Ikonomov, Konstantin Kisimov, Ivan M. Popov, Boris Mihajlov, Stefan Sărbov i dr.

Napisi: čas. »Teatăr«, 1947., br. 4, s. 23–24 (Mico Andonov); čas. »Balkanski pregled«, 1947., br. 8, s. 81–83 (A. Georgiev); n. »Novini«, 1947., br. 139, s. 4 (Goče Gočev); n. »Otečestven front«, 1947., br. 949, s. 6 (K. Zidarov); n. »Narod«, 1947., br. 899, s. 4 (A. Ivanov); n. »Literaturen front«, 1947., br. 4, s. 2 (E. Koralov) i br. 13, s. 2 (L. Tencv); n. »Rabotničesko delo«, 1947., br. 244 (T. Pavlov); čas. »Izkustvo«, 1947., br. 8, s. 806–812 (L. Tencv); n. »Izgrev«, 1947., br. 923, s. 4 (L. Cvetarov).

8. *Dundo Maroje* Marina Držića.

Izveden je 1956. u Teatru transportnih radnika u režiji prof. Krste Mirskoga; 1965. u Gabrovskom dramskom teatru u režiji Georgija Popova. U sezoni 1979./1980. – na sceni Narodnog teatra mladeži (Sofija) u režiji Miroslava Belovića, u prijevodu Sijke Račeva i scenografiji Zvonka Šulera, uz glazbu Veljka Marića.



Uloge tumače: Ivan Hadžiračev, Nikolaj Ivanov, Dobromir Manev, Georgi Georgiev, Stefan Mavrediev, Vladimir Smionov, Petăr Petrov, Pančo Černev, Javor Spasov, Banko Bankov. Ginka Stančeva, Miroslava Stojanova, Darinka Mitova i dr.

Napis: n. »Narodna kultura«, 1979., br. 50, s. 6 (prof. Lj. Tenev); čas. »Teatăr«, 1980., br. 8, s. 25–26 (M. Basmadžieva).

9. *Smrt predsjednika kućnog savjeta Ive Brešana.*

Igrano u Dramskom teatru grada Kjustendila 1981./1982.

Režija: Svetoslav Atanasov; scenografija: Galina Angelova; glazba: Dobri Pačiev.

Napis: n. »Narodna kultura«, 1981., br. 5, s. 4 (S. Popivanova).

10. *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana.*

Igrano na sceni Satiričnog teatra u Sofiji – 1981./1982.



Režija: Uljana Mateva; scenografija: Stefan Savov; kostimi: Konstantin Radev; skladatelj glazbe: Dimităr Vălčev.

Uloge tumače: Konstantin Kocev, Ivan Grigorov, Georgi Parcalev, Pepa Nikolaova, Ljudmira Zakarieva, Stojanka Mutafova, Latinka Petrova, Simeon Viktorov, Ivan Obretenov, Angel Georgiev, Plamen Dončev, Kosta Karageorgiev, Veselin Pavlov, Dimităr Georgiev, Rumjana Părvanova, Reni Kitanova.

Napis: čas. »Teatăr«, 1982., br. 9, s. 33 (M. Basmadžieva).

11. *Kreontova Antigona* Mire Gavrana; prijevod: Daniela Zahova.
Igrano na maloj sceni Dvorane kulture u Sofiji, 1992./1993. (Premijera u lipnju 1992.). Režija: Ivanka Dimitrova.
Uloge tumače: Tanja Petrova, Stojčo Mazgalov.

12. *Ljubavi Georgea Washingtona (Tajnetna na George Washington)* Mire Gavrana.
Prijevod: Aleksandra Liven; režija: Vladimir Simov; scenografija: Marina Janeva.
Uloge tumače: Nina Stamova, Ani Petrova.

HUDOŽESTVENICI U OSIJEKU

KONTAKTNOST HRVATSKOGA S RUSKIM KAZALIŠTEM I PRVO GOSTOVANJE

Devedeseta obljetnica osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku ujedno je i devedeseta obljetnica prvoga gostovanja jednoga ruskog većeg kazališnog ansambla u Zagrebu i Hrvatskoj: peterburškoga dramskog Novoga teatra njegove utemeljiteljice kneginje Lidije Barjatinske, poznate otprije pod kazališnim imenom Lidije Javorske. O velikom zanimanju koje je u Zagrebu pobudilo to gostovanje, kada se u ožujku 1907. s hrvatske pozornice prvi put čula kultivirana ruska riječ (premda u neruskim dramama), a ruska dramska umjetnost na njoj slavila svoje *velike trijumfe*, izvijestio je Slavko Batušić u zagrebačkom »Kazališnom listu« 1947. pod obljetničkim naslovom *Četrdesetgodišnjica prvog ruskog gostovanja u Zagrebu*.¹ U njemu je on dao izvorima potkrijepljen pregled prethodnih gostovanja ruskih reproduktivnih i dramskih umjetnika Zagrebu od 1862. do 1907. godine, ali i obavijestio o dva neostvarena dramska gostovanja. Imala su ih predvoditi dvije kazališne umjetnice, posljednje *velike individualnosti* u povijesti ruskoga glumišta na prijelazu u 20. stoljeće: glumice Marija Gavrilovna Savina (1896. godine na poziv intendantanta Stjepana Miletića, koji je s njom korespondirao) i Vjera Fjodorovna Komisarževska (1906.). Zato one nužno privlače i našu pozornost. Obje su se proslavile u imperatorskom Aleksandrinskom teatru u Peterburgu, a posljednja i prvom ulogom Nine Zarječne u prazvedbi drame *Galeb*, prve od četiriju velikih Čehovljevih drama: ta *stinja ptica* postat će zaštitnim znakom, a *raskriljeni* Čehov paradigmom za novu dramaturgiju Moskovskoga hudožestvenog teatra (MHT) u njegovom premijernom pothvatu u svojoj nastupnoj 1898. godini. Miletić i uprava Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, pregovorima s njima dvjema i pozivom na gostovanje upravo njihovih ansambala, posvjedočili su svoju dobru obaviještenost o kretanjima i kreatorima u ondašnjem ruskom kazalištu. Osobito se to odnosi na slavnu Komisarževsku (1864.–1910.), kćerku glasovitog tenora Fjodora P. Komisarževskog: Vjera Fjodorovna ušla je u počasni krug ruskih entuzijasta, kazališnih *anti-teatralista* i apologeta, inovatora i tvoraca modernoga ruskoga teatra, a po svojim iz-

¹ Batušićev osvrt u podnaslovu naznačuje nositelja toga gostovanja: *Lidija Javorska s Novim teatrom iz Petrograda*. »Kazališni list«, br. 29, str. 3–5, Zagreb 1946./1947.

noviteljskim pregnućima i *duhovnosti*, najviše se bila približila reformatorima histrionstva iz Novoga teatra – Aleksandru P. Lenskom, i MHT-a – Stanislavskom, Njemirovič-Dančenku i njegovu učeniku Mejerholjdu, premda poziv njegovih utemeljitelja da napuštanjem Aleksandrinskog teatra stupi u MHT nije prihvatila. Poduhvatila se velike turneje gradovima carske Rusije, da namakne sredstva za osnivanje svoga Dramskog teatra V. F. Komisarževske u Peterburgu, u *Pasažu na Oficerskoj* (1906.–1909.). Njezino kazalište promicalo je modernizam, simbolističku dramu nasuprot naturalističkoj i postalo središtem okupljanja i eksperimentiranja simbolista. U njemu je *izrođeni učenik* MHT-a, mladi Vsevolod E. Mejerholjd, veliki eksperimentator u stapanju glumišta s gledalištem i scenski konstruktivist, postulirao i okušao svoja ishodišna načela redateljskog autokratizma, tzv. *mejerholjdovske režije* (1906.–1908.), zbog čega se Komisarževska razila s njim. U vrijeme najavlivanja predviđenoga gostovanja njezina kazališta u zagrebačkom novinstvu (1906.), ona je izjavljivala *da sada živi samo za budući teatar, svoj*.²

Prvo gostovanje na koje se S. Batušić potanje osvrće ostvarila je iduće godine spomenuta Lidja Barjatińska-Javorska s peterburškim Novim teatrom. Nije to bilo moskovsko kazalište Lenskoga (1898.–1903.), nego njezino, po mužu kneževsko, osnovano 1900. godine. U njemu nije bilo velikih glumačkih imena iz poznatih carskih ili nedržavnih malih kazališta u kojima je i sama nastupala, u Moskvi (Teatar Korša) i Peterburgu (Teatar književno-umjetničkog društva, s mladim Kačalovim). Kao vodeća umjetnica, Javorska je sama, svojom glumom i predstavama, dala ansamblu od dvadesetak imena jedinstvene značajke i kolektivno značenje, a zagrebačka publika i kritika ih je zdušno prihvatila. Od 9. do 11. ožujka 1907. ona je izvela četiri predstave, ali niti jednu dramu ruskih dramatičara *kakve su u ono vrijeme imale na petrogradskim i na moskovskim pozornicama svoj ustaljeni oblik i veliku tradiciju. I tako je Zagreb prigodom toga gostovanja čuo s pozornice prvi put rusku riječ, ali od autora Francuza i Šveda, prevedenih na ruski.* (S. Batušić.) No, upravo njihove drame, Maupassantovu *Mademoiselle Fifi* i *Gospodicu Juliju*, ...u ono vrijeme pobijanog i revolucionarnog *Strindberga*, Zagreb je prvi put tada vidio: Strindbergovo opsesivno remek-djelo imalo je, gostovanjem i kreacijom Javorske, svoju zagrebačku praišvedbu.

Izvornost kreacije ruskih umjetnika u dramama ruskih pisaca, Zagreb će moći prosuditi prvi put tek 1919. godine, nastupom hudožestvenika. S tom godinom ponovno započinju ruska kazališna gostovanja u Zagrebu, nastavljaju se 1920. i 1921. dolaskom manjih trupa hudožestvenika, a kulminiraju 1922. prvim dolaskom u Zagreb glasovitoga Moskovskoga hudožestvenog teatra u punom sastavu i pod vodstvom njegova utemeljitelja Konstantina Sergejeviča Stanislavskog. O tim gostovanjima hudožestvenika, i o Stanislavskom, iscrpnije i dokumentacijski zasnovano pisao je opet Slavko Batušić.³ Prije i poslije njega o MHAT-u i hudožestvenicima pisali su i drugi, a među prvima i Miroslav Krleža.⁴

² O ruskom kazalištu, glumcima i MHT-u vidi: *Russkaja hudožestvennaja kultura konca XIX – načala XX veka. Zreličnye iskustva. Muzyka*. Kn. I–III, Izdateljstvo »Nauka«, Moskva 1977. Moja zahvalnost profesoru Aleksandru Flakeru za korištenje ovih knjiga.

³ Slavko Batušić: *25-godišnjica gostovanja Hudožestvenika pod vodstvom Stanislavskoskova. Od 8. do 19. studenoga 1922.* »Kazališni list« br. 6, str. 5–8 i br. 7, str. 3–6, Zagreb 1947/1948; *Hudožestvenici o Krležinoj »Golgoti«*. Ibidem str. 6–7; *Stanislavski u Zagrebu*. »Mala biblioteka Nakladnog zavoda Hrvatske« br. 29. Zagreb 1948; *Hudožestveni teatar u Zagrebu*. »Vjesnik«, 13. svibnja 1956.

⁴ Miroslav Krleža: *Kazališna Moskva*. »Obzor«, 66./1925., br. 266, str. 5–7, od 3. listopada. Isto, u knj. *Izlet u Rusiju 1925*. Zagreb 1926; *Otac od Augusta Strindberga* (Refleksije... prigodom reprize te no-

OSJEČKA GOSTOVANJA I MHAT

U povijest hrvatskog kazališta i Moskovskoga hudožestvenog teatra (1920. podignut na stupanj akademskog – MHAT), teatrolozi nisu zapisali gostovanja moskovskih hudožestvenika drugom hrvatskom profesionalnom kazalištu, upravo ovom, osječkom. Krležini dani u Osijeku i jubilej osječkog kazališta 1997. godine prigoda su da ih osvjetlimo. Ali, na njih ne ukazujemo samo jubileja radi. Veliko stablo ostavlja za sobom dugu sjenu. Gdje god su hudožestvenici na svojim turnejama nastupali, sve od 1906. godine, od malih gradova s dugom kazališnom tradicijom, koji imaju razumijevanje, duha i srca za teatar i umjetnost, kao što je oduvijek imade Osijek, do velikih europskih i američkih metropola, koje pišu internacionalnu povijest svjetske kazališne umjetnosti, Moskovski akademski hudožestveni teatar donosio je sobom, ugradio je u nju dio svoje povijesti, silno je u njima potrebao kazališnim duhovima, odlazio je iz umjetničkih središta trijumfalno i vraćao se u slavlju. Pa i tada kada su, poslije boljševičkog Oktobra i rušenja ruskoga carskog poretka prevratom, hudožestvenici nastupali u manjim trupama, *odrezani od svoje matice* (kako se izrazio S. Batušić), oni su u igranom repertoaru čuvali liberalno-demokratsku tradiciju i poruke ruske realističke književnosti kao njezini artistički užitnici, a u redateljskim postavama pojedine predstave, u pojedinačnim kreacijama, u svemu glumišnom, prenosili su na scenu sami sobom i dio svoje glumačke povijesti, ugrađene u njihove naslovne i životne role. Oni prvi i najveći, kao npr. Olga Leonardovna Knipper-Čehova, Leonid Mironovič Leonidov, Ivan Mihajlovič Moskvin i njegov brat Mihail Mihajlovič Tarhanov, Vasilij Ivanovič Kačalov, Polikarp Arsenjevič Pavlov, Nikolaj Osipovič Masalitinov, Ivan Nikolajevič Bersenjev, Vasilij Nikolajevič Bakšejev, pa Marija Nikolajevna Germanova i Vera Miljtinadovna Greč, ali i drugi, unijeli su i iskustvo moskovsko-petrogradskih nedržavnih dramskih *malih, novih i komornih* kazališta i privatnih trupa, a izrasli pod njegovom krošnjom, reprezentirali su nasljedeni organon *uzvišenog realizma*, sustav *životnog znakovlja i življenja na sceni* svojih utemeljitelja i učitelja: Vladimira Njemiroviča-Dančenkina i Konstantina S. Stanislavskog. Od njihovih učenika postali su zamjetni glumišni učitelji ili redatelji i novi reformatori, za koje se kod nas dobro znalo, kao što su bili Vsevolod E. Mejerholjd, Jevgenij B. Vahtangov i Aleksandar J. Tairov. Ostavljali su za sobom vidljiv trag silinom dojma i utjecaja.

Gotovo svim spomenutim hudožestvenicima duuguje i osječko kazalište, u kojem su oni nastupali od 1921. do 1930. godine u pet svojih mahom kraćih prolaznih gostovanja s ukupno sedamnaest predstava i redateljskih postava iz svoga prepoznatljivoga i ovjerenoga reprezentativnog repertoara. Taj dug najbolje se očituje u potaknućima dramaturzima, ravnateljima drame i redateljima, u stvaranju repertoara osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i u redateljskim postavama Milivoja Barbarića, Aleksandra Gavrilovića, Viktora Becka i Tomislava Tanhofera, pa ruskih emigranata Josipa Osipovića, Aleksandra A. Vereščagina, Nikolaja S. Ljeskova, Lidije Mansvjetove i scenografa Vasilija M. Uljaniševa. Privrženik i izravni učenik MHAT-a bio je i slovenski književnik Pavel Golia, intendant i redatelj osječ-

vouvezbane žalosne igre, dne 10. IX. 1924.). »Književna republika«, Zagreb, II./1924, knj. II, br. 2. str. 67–64. Isto u knj. *Eppur si muove*, Zagreb 1938. Krleža je kritičan na anakroničnost i perpetuizam klasičnog repertoara MHAT-a, ali je bio oduševljen izvedbom Čehova, a MHAT-ovci predstavom njegove *Golgote*, u postavi B. Gavelle, koja je posebno za njih bila upriličena.

kog Hrvatskoga narodnog kazališta za drugoga i trećeg gostovanja hudožestvenika, koji je u Prvom svjetskom ratu kao austro-ugarski časnik sa cijelom svojom satnijom prešao Rusima, a potom živio u Moskvi kao novinar. U Moskovski hudožestveni teatar i njegov kazališni svijet uveo ga je ruski pjesnik i litvanski diplomat Jurij K. Baltrušajtis, a oko njega i pjesnika Valerija Brjusova se taj svijet i okupljao. Povratkom je postao dramaturg i ravnatelj ljubljanske drame, pa intendant i redatelj osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, u kojem je režirao *svakodnevnu tragikomediju* Osipa Izidoroviča Dymova *Nju*, Gogoljeva *Revizora*, najpopularnijega ruskog djela na osječkoj pozornici, i scene iz romana *Idiot* F. M. Dostojevskoga, koje je napisao Tito Strozzi.

Jednako tako, osječkom kazalištu i publici bili su poznati i prije dolaska hudožestvenika ruski klasici i druge drame iz njihova repertoara. U repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta već je prvi intendant Nikola Andrić uvrstio Čehovljeva *Medvjeda* (izveden 1908.), a drugi intendant, Srđan Tucić, režirao je *Na dnu* Gorkoga (1908.) i *Ignis Sanat* Leonida Andrejeva (1910.). Izvođeni su i Gogoljev *Revizor* i *Ženidba*, kao i Čehovljeva *Prosidba*, te *Braću Karamazovi* i *Zločin i kazna* Dostojevskoga, *Uskrnuće*, *Moć tmine* i *Ana Karenjina* Tolstoja, pa i *Ljubomor* Arcybaševa i drame drugih ruskih pisaca. A na sam dan njihova prvog dolaska, 14. ožujka 1921. godine, uoči njihova premijernog nastupa s Čehovljevim *Trešnjikom* (*Višnjik!*), izvođena je osječka premijera *Evgenija Onjegina*, lirske opere Petra Iljiča Čajkovskog.

Zanimanje za dolazak hudožestvenika u Osijek, a i njihovo za višekratna gostovanja u Osijeku, događalo se valjda od prvoga stečnog dojma da su se obreli u srodnoj sredini kojoj *slavenska osjećajnost* ruske umjetnosti nije tuda i nepoznata, ali i među svojim sunarodnjacima, obostrano je pojačano činjenicom da je u Osijeku obitavala kolonija ruskih emigranata, među kojima i obitelji intelektualaca pa i kazalištaraca. Da im ovdje nisu cvjetale ruže, svjedoči i afiša koju su sudionici Kiležinih dana mogli zapaziti u prigodnoj izložbi kazališnih plakata i cedulja, postavljenoj u foyer Hrvatskoga narodnog kazališta, s rasporedom velikoga vokalno-instrumentalnog koncerta upriličenog 7. travnja 1922. u korist gladujućih obitelji ruskih umjetnika osječkog kazališta.⁵

PRVO GOSTOVANJE: OD 15. DO 19. OŽUJKA 1921.

Dolazak dramske trupe MHAT-a u Osijek objavljen je početkom veljače 1921. g., kada je uprava Hrvatskoga narodnog kazališta, intendant Đuro Prejac i ravnatelj drame Mirko Dečak, uglavila uvjete gostovanja s umjetničkim predstavnikom trupe Ivanom N. Bersenjevim i uprave Leonidom M. Leonidovim, koja je tada u sklopu svoje velike turneje po gradovima Ukrajine i Gruzije, pa u Carigradu, Sofiji i Beogradu, predstavljala naizmjenično u Zagrebu i u Ljubljani. U prezentnim člancima o trupi i gostovanju koje je donosio »Hrvatski list« (*Hudožestveni teatar u Osijeku; Gostovanje Moskovskog Hudožestvenog teatra u Osijeku*) najavljeno je:

⁵ Izvođene su arije iz ruskih opera uz sudjelovanje emigranata u Osijeku: skladatelja N. Sļjepcova Baženova i ruskih umjetnika: V. Levickog, N. Arhipovc, A. Oksanskog, M. Černjenkove, N. Baranova, L. Vasiljeve, V. Sevastjana i domaćih umjetnika: Lava Mirskog, D. Mitrovića, R. Bukšeka, G. Kraus i drugih. Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

uslijedit će na našem kazalištu gostovanje najslavnijeg kazališta Moskovskog Hudožestvenog teatra, koje u ovaj čas slavi pravo slavlje u Zagrebu, pa je kroz šesnaest predstava, što je tamo odigrano, kuća uvijek bila do posljednjeg mjesta rasprodana. Zagrebačka kritika, koja je nada sve stroga, piše samo ditirambe o toj trupi, a svatko, ko je jedanput gledao te umjetnike, mora priznati, da su oni u svojoj nedokučivoj umjetnosti nedostiživi pa da i sama pariška kazališta daleko zaostaju za Hudožestvenim teatrom.⁶

U istom broju, a na idućoj stranici osječkog dnevnika, nepotpisani najavljuju gostovanja, očito njegov pratitelj u Zagrebu, obavješćuje o profesionalnom sustavu i mehanizmu redateljsko-tehničkog rada umjetničkog vodstva MHT-a u pripremi dramskog noviteta, prenoseći riječi glavnog administrativnog upravitelja gostovanja (ravnatelja te družbe) Sergeja L. Bertensona:

Nakon što je komad izabran i kad su uloge podijeljene, saziva se konferenca svih redatelja kazališta, kojoj prisustvuje upravitelj družbe i dekorator, kojemu je povjerena inscenacija komada. Konferenci predsjedaju: Stanislavski i Nemirovič-Dančeko, koji su doživotni članovi umjetničkog savjeta. Kad su principi inscenacije i režije djela postavljeni, saziva redatelj sve glumce, koji su u komadu zaposleni i sada zopočinju rad kod stola, gdje se razgovara o komadu, o bitnosti djela, ili kako oni nazivaju o osi, o »Leitmotivu« koji djelo vodi. Kad je taj »Leitmotiv« nađen, rastavljaju se pojedine uloge na t.zv. psihološke komadiće. Ovaj posao traje obično nekoliko mjeseci, a i godinu dana. Bilo je iznimnih slučajeva, da je ovakav studij »kod stola« trajao i nekoliko godina. [Npr. »Selo Stepančikovo« Dostojevskog]. Glavni posao obavlja se kod ovakvih dogovora i razgovora, a pravi se jako malo pokusa na pozornici, jer komad mora biti potpuno zreo, kad dođe na daske. Istom kad je glumac potpuno shvatio psihologiju komada i svoje uloge, kad se potpuno u nju prenio i kad je zaboravio na svoju individualnost, prelazi se na scenu. Redatelj ne propisuje situacije – umjetnici ih sami nalaze. Kad se insceniraju klasični autori, kao Gogolj, Tolstoj, Ostrovski, pozivaju se književnici i literarni historičari, poznavaoци pojedinog pisca, da pomognu svojim savjetom.⁷

U Osijeku su hudožestvenici svoj program otpočeli 15. ožujka 1921. predstavom *Trešnjik* Antona Pavloviča Čehova, četvrtom dramom iz četveroevanđelja čehovljevskih drama, čija je uloga od samog početka (1898.–1904.) bila odlučna u stvaranju repertoara, smjera novog kazališta i artističkih načela MHAT-a. Izveli su je u svojoj obnovi prema klasičnoj postavi Prvog studija Stanislavskog, u kazalištu ispunjenom do zadnjeg mjestanca, s osobitim umijećem i na izvanredan užitak gledateljstva. Sutradan, 16. ožujka, izveli su dramu *Potop* švedskog pisca Henninga Bergera s angloameričkom društvenom tematikom. Ona je u Rusiji bila poznata samo po eksperimentalnoj postavi i glumi Jevgenija B. Vahtangova iz 1915., a kod nas nikad nije bila izvedena. Ovaj ansambl, međutim, izvodio je dramu u *zlosretnoj* pre-

⁶ Anonim: *Hudožestvenici u Osijeku*. »Hrvatski list«, II./1921., br. 26, str. 2, od 2. veljače.

⁷ O sustavu Stanislavski u novim uvjetima, nakon što je Rusija padala pod holševičkim jarmom, Tomislav Tanhofer je 1922. g. iz »Berliner Tageblatta« prenio članak iz pera Ericha Wulfa *Posjet kod Stanislavskog. Hudožestvenici u Berlinu koji će nesumnjivo zaninirati sve poklonike ruske umjetnosti*. »Kazališni list«, I./1922., br. 9, str. 4–6, od 21. listopada. Prije toga (u br. 6, str. 7) prenio je bilješku *Pozorište u sovjetskoj Rusiji o raspravama glumac-proleter nasuprot glumcu-profesionalcu*, koju zaključuje rečenica: *Naprotiv, profesionalci su pobedili, postali neprimitljivi učitelji. O tome se vode raspre. Čak i u tamicama.*

mijernoj postavi Nine N. Litovcevc, Kačalovljeve supruge, jer je predstavu u režiji i izvedbi Prvog studija, u tzv. Studentskom studiju Vahtangova, *slabo poznavao*, a od njih *nitko nije sudjelovao u njezinu stvaranju*.⁸ Treća Čehovljeva drama *Ujak Vanja*, najavljena za 17. ožujka, nije igrana, pa je kao treća predstava 18. ožujka prikazana drama *Jesenje gusle* emigrantskog pisca Ilje Dmitrijeviča Sorgučova, praizvedena kao dramski novitet još iste 1915. u postavi Vladimira Njemiroviča-Dančenka, drugog utemeljitelja MHAT-a i voditelja Drugog studija, glazbeno-scenskog, a u Osijeku kao obnovljena suredateljska predstava Bersenjeva i Masalitinova, dvojice reprezentanata trupe, u kojoj je briljirala Olga Knipper-Čehova u sjajno iznijansiranoj ulozi žene – ljubavnice u opasnim godinama, prisiljene sahnuti s jesenjim lišćem. Potom su dvoje slavni hudožestvenika, ponovno Knipper-Čehova i Vasilij Ivanovič Kačalov, priredili 19. ožujka 1921. samostalno *Književno-dramsku večer* kao oproštajnu predstavu. Bio je to dramski quodlibet iz faha proslavljenih umjetnika ruske riječi, ujedno i u ulozi konferansjea – *raskazčika*, koji su inscenirali dramske minijature iz Čehovljevih *Priča (Dobar završetak, Zaboravio i Kirurgija)*, Maupassantova *Pristaništa*, Shakespeareva *Julija Cezara*, Čehovljevih *Priča gospođe N. N.*, Londonove *Raspuštenice* i *Anateme* Leonida Andrejeva.

Prema tome, bio je to kratak program kratkog gostovanja, ipak s tako izabranim predstavama i protagonistima koji su mogli uvesti gledateljstvo u glumišnu radionicu MHAT-a iz njihova klasičnog i studijskog ispitivačkog repertoara, ali i onoga drugog, kompromisno-zabavnog, korespondentnog građanskom ukusu. Osječka kazališna kritika, navlastito Ljubomira Marakovića, uzdizala je glumačke kreacije u svim izvedbama i upućivala na *Potop* kao na *samo dobru školu našim glumcima i režiserima*, i primjer kako se i neliterarno djelo može iznijeti s velikim uspjehom. Hudožestvenici su, ističe kritičar, od toga medijskog i kinematografsko-kazališnog žanrovskog galimatijasa, složenog od kojekako nabacanih tehničko-glumišnih sredstava (bure, kiše, svjetlosnih varijacija, bučnih i plačnih dijaloga, besmislenih govora, neprirodnih situacija) načinili čudesno djelo glumacâ i glume i efektnom utakmicom oprečnih kreacija spasili slabašno djelo od neuspjeha.⁹

Usputna zapažanja o neprolaznom značenju kratkotrajnog gostovanja ovoga dramskog ansambla od dvadesetak hudožestvenika, čija su imena činila kreativnu glumačku jezgru MHAT-a, sažeo je poslije Tanhofer u rečenici (1925.): *Kakogod iz kriške sira možeš saznati kakav je cijeli sir, štoto bi rekao Menjšikov, tako po jednom Hudožestvenjiku upoznaš visinu sve njihove umjetnosti*. Njome su obuhvaćena i gostovanja disidenata secesijske, tzv. *praške skupine* MHAT-a, koja će uslijediti. Sva su ona bila povezana s maticom, kao što je *praška*, koju su umjetnički vodili Marija Nikolajevna Germanova pa Polikarp Arsenjevič Pavlov te s tzv. *američkom skupinom* MHAT-a, koju je predvodio utemeljitelj Stanislavski. Isto tako su osječka gostovanja hudožestvenika bila povezana sa zagrebačkim. A kad ih u Osijeku nije bilo, pratilo ih je osječko novinstvo i njihov poklonik Tomislav Tanhofer u svom »Kazališnom listu«.

U kratkom panoramskom osvrtu, naznačit ćemo i naredna gostovanja.

⁸ Vadim V. Šverubovič: *O ljudima o kazalištu i o sebi*, u: »Novi Prolog«, 3, str. 94, Zagreb, siječanj–veljača 1987. Poticajan i dobrodošao uvod i prijevod s ruskog Vide Flaker, kojoj zahvaljujem za ustupljenu reviju.

⁹ Ljubomir Maraković, (šf. Prof. Lj. M.): *Gostovanje Hudožestvenoga teatra. H. Berger: Potop*. »Hrvatski list« II./1921., br. 63, str. 3, od 18. ožujka.



Predstava 190.

Izvan predbrojke.

Gostovanje članova
Moskovskoga Hudožestvenoga teatra

U utorak 15. ožujka 1921.

TREŠNJIK

Komedija u 4 čina od A. P. Čehova.

L I C A :

Ljubov Andrejevna Ranjevska, vlastelinka	O. I. Knipper-Čehova
Anja, njena kći	E. F. Krasnopoljskaja
Varja, njena pokćerka	M. A. Križanovskaja
Leonid Andrejev Gajev, brat Ranjevske	V. J. Katalov
Jermolaj Aleksjev Lopahin, trgovac	N. O. Masalitnov
Pečja Trofimov, student	I. N. Bersenjev
Simeonov-Pišcik, osirotičiji vlastelin	P. A. Baksejev
Šarlota Ivanovna, guvernanta	V. M. Greč
Semjon Epihodov, knjigovodja	M. M. Tarhanov
Dunjaša, sobarica	V. G. Orlova
Firs, stari lakaj	P. A. Pavlov
Jaša, mladi lakaj	N. G. Aleksandrov
Skitalac	P. F. Šarov

Predstavnik trupe: I. N. Bersenjev. Predstavnik administr.: L. D. Leonidov.

Slikar: I. J. Gremislavski.

ULAZNE CIJENE: Velike lože K 500— Male lože K 450— Lože u i. katu K 400— **Circle** I. red K 100—, II. red K 100— **Parquet** I. red K 90—, II. i III. red K 90—, IV. i V. red K 80—, VI. i VII. red K 80—, VIII. i IX. red K 70—, X. i XI. red K 70— **Balkon** I. red K 60—, II. red K 50—, III. red K 40—, IV. red K 30—, V. red K 30—, VI. red K 30— **Galerija** postrance K 10—, I. red K 20—, II. red K 15—, III. red K 10— Djački parter K 10— Stajanje na galeriji K 10—

Osim navedenih cijena ima se još nadoplatiti 10% kao državni porez.

Početak u pol 8 sati na večer.

Blagajna otvorena od 9—12, 3—5, 7 do pol 8.



Predstava 193.

Izvan predbrojke. 128.

Gostovanje članova
Moskovskoga Hudožestvenoga teatra

U petak 18. ožujka 1921.

JESENJE GUSLE

Drama u 4 čina od J. D. Sorgučeva.

Redatelj: Masalitinov i Bersenjev.

Slikar: I. J. Gremishovski.

L I C A :

Dmitrij Ivanović Lavrov, advokat
Varvara Vasiljevna, njegova žena
Vjeročka, njihova pokćevka
Viktor Ivanović Baranovski, advokat
Oruša, sobarica
Vasilij, vratar

N. O. Masalitinov
O. L. Knipper-Čehova
V. G. Orlova
I. N. Bersenjev
E. F. Krasnopol'ska
P. A. Pavlov
V. M. Oreč
M. A. Križanovskaja
E. F. Skulskaja
N. G. Aleksandrov
A. S. Astarov
P. A. Bakšev
V. I. Vasiljev
S. M. Komisarov
P. F. Šarov

Gosti

Predstavnik trupe: I. N. Bersenjev. Predstavnik administr.: L. D. Leonidov.

ULAZNE CIJENE: Velike lože K 500— Male lože K 450— Lože u I. katu K 400— **Oruše** I. red K 100—, II. red K 100— **Parquet** I. red K 90—, II. i III. red K 90—, IV. i V. red K 80—, VI. i VII. red K 80—, VIII. i IX. red K 70—, X. i XI. red K 70— **Balkon** I. red K 60—, II. red K 50—, III. red K 40—, IV. red K 30—, V. red K 30—, VI. red K 30— **Galerija** postrance K 10—, I. red K 20—
II red K 15—, III. red K 10— Dječji parter K 10— Stajanje na galeriji K 10—

Uzim navodenih cijena ima se još nadoplatiti 10% kao državni porez.

Početak u pol 8 sati na večer.

Blagajna otvorena od 9—12, 3—5, 7 do-pol 8.

DRUGO GOSTOVANJE: OD 6. DO 9. TRAVNJA 1924.

Za značajnog gostovanja MHAT-a 1922. u Zagrebu kada je ovaj teatar došao i nastupao sa cjelokupnim svojim umjetničkim i tehničkim fundusom, na pozdrav ravnatelja drame Branka Gavelle 19. studenoga, nakon oprostajne predstave Čehovljeva *Višnjika*, u svom odgovoru Stanislavski je naglasio *potrebu osnivanja saveza slavenskih kazališta*, pa izjavio: *Akcija u tom pravcu provedena je već u Pragu, pa treba da se nastavi.* (S. Batušić, *25-godišnjica...*) Nastavljena je praškim susretima obiju skupina MHT-a, sa svrhom njihova fuzioniranja, združenih gostovanja i povratka u Moskvu.

Prigodom toga zagrebačkog gostovanja Tanhofer je u svoj dnevnik unio kraći zapis: *18. XI. 1922. Predstavama »Hudožestvenog teatra« u Zagrebu prisustvovali od našeg ansambla gđa Zlata Markovac, gg. Aca Gavrilović i A. V. Bek. Danas su se svi vratili.*¹⁰ O samom zagrebačkom gostovanju bilježio je vjestice u »Kazališnom listu« (1922., br. 10, 12), s naglaskom da ga predvodi sam Stanislavski s dramom *Car Fjodor Ivanovič Alekseja K. Tolstoja*, s kojom je bio otvoren i MHT, a 5. siječnja 1923. (br. 17) donio je bilješku *Internacionala kazališne umjetnosti*, u kojoj obavješćuje:

Kako je poznato Hudožestveni teatar iz Moskve, koji je nedavno gostovao u Zagrebu otputovao je u Pariz, a odanle je krenuo u Ameriku. Ovaj put Hudožestvenika ima svakako veću važnost, nego se to na prvi pogled čini i bit će svakako u vezi s pokretom za internacionaliziranje kazališne umjetnosti. Na čelu ovog pokreta stoje direktori nekih američkih kazališta, tako u prvom redu generalni direktor Schubert, kazališni magnat najvećeg stila, koji posjeduje u Americi oko 136 kazališta.

O turneji i predstavama praškog ansambla u Zagrebu, u veljači 1924., pod vodstvom Germanovc, obavješćavao je Osječane posebni izvjestitelj »Hrvatskog lista« Stjepan Ilijić, a »Hrvatski list« objavio je i brzojav od 20. veljače *Oproštaj hudožestvenika sa Zagrebom:*

Na oproštajnoj predstavi sa Hudožestvenicima čitava je pozornica pretvorena u cvijetni perivoj. Oni što nisu našli mjesta u gledalištu, čekali su pred kazališnom zgradom dok se svršila predstava. Nakon posljednjeg čina, došlo je do ovacija kakovih ne pamti ni Zagreb. Hudožestvenici morali su čitavih pola sata dolaziti pred zastor, gdje su zatrpani cvijećem. Od oduševljenja plakala je publika i oni, kojima su te ovacije priređene.

*»Ovo je naša druga Moskva!« klicali su Hudoženstvenici Zagrepčanima. Pred kazalištem nastavilo se ovacijama, koje su trajale čitav sat u prisustvovalo im je nekoliko hiljada ljudi. Gosti su izjavljivali, da nigdje nisu dočekali takovo oduševljenje i shvaćanje svoje umjetnosti kao kod svojih milih Hrvata s kojima se najteže rastaju i kojima će ponovno najrađe doći.*¹¹

Isti taj ansambl došao je u Osijek u pratnji dramaturga zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta Jozc Ivakića i nastupio s istim repertoarom, s tim što je umjesto *pjesničkog umotvora Rabindranata Tagorea Kralj mračne odaje* (koji se zbog *neuklonivih tehničkih razloga ne može prikazati*) gostovanje otpočeo 6. travnja s dra-

¹⁰ Dnevnik Tomislava Tanhofera, str. 4–5. Tiposkript. Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

¹¹ »Hrvatski list« V/1924., br. 47, str. 2, od 26 veljače.

matizacijom romana Dostojevskog *Selo Stepančikovo*, nastavio s dramama *Gospođa s mora* H. Ibsena i *Ujak Vanja* Čehova, a zaključio 9. travnja s dramatizacijom Dickensova romana *Bitka života*. Ansambl Germanove od 25 glumaca, pojačan sa *stupovima drame bivšeg MHT-a* Nikolajem O. Masalitinovim, Polikarpom A. Pavlovim, Verom M. Grečovom i drugima, svečano je ispraćen za Sarajevo od Gospojinskog društva Josipe pl. Glembay. Gostovanje, imena ansambla i prikaz drame *Selo Stepančikovo*, posljednje velike predstave MHT-a prije revolucije poznate po studentskoj režiji Njemirovič-Dančenka (1917.), objavio je Tanhofer, a o predstavama je izvješćivao Mirko Dečak.¹²

TREĆE GOSTOVANJE: OD 5. SVIBNJA DO 8. SVIBNJA 1925.

Ostvarila je ista *praška skupina* hudožestvenika Marije N. Germanove, *disidenata* s domicilom u Pragu, a pod umjetničkim vodstvom publici poznatog Paše, Polikarpa A. Pavlova, koji u njoj zauzima najuglednije mjesto. Trupa je doputovala subotičkim vlakom *pojačana s nekoliko novih prvaka njihove centrale* – kako je pisao Tanhofer u »Kazališnom listu« – *među kojima je i znameniti Bakšejev*, pa Pavlov, Grečova i P. F. Šarov, poznati po prethodnim gostovanjima, od prvoga, i drugi glumci. Bili su smješteni u hotelu »Royal«, praćeni u svakom koraku. Izveli su Gogoljevu *Ženidbu*, dramu *Braća Karamazovi* prema istoimenom romanu Dostojevskog, *Na dnu života* M. Gorkog i Euripidovu *Medeju*, u studentskoj postavi *izučenoj* u Pragu, koju je kreirala Germanova. Kritičari, Tanhofer i anonimi pod šifrom -a i G. (Gavella?) stavljali su u prvi plan osamostaljene kreacije spomenutih protagonista, *slivene u jedinstvenu harmoniju gigantskom zajedničkom snagom: Nije slugao onaj – pisao je G.- koji je rekao za H u d o ž e s t v e n i k e, da oni ljepše i bolje igraju, nego mi uopće živimo...* Opetovani su već poznati superlativi i već konvencionalan poziv: *Posjetite nas što češće!*¹³ Iz toga zaključnog osvrta ne previđamo, ipak, ovom gostovanju primjerene ulomke:

... gledali smo posljednje četiri večeri nu daskama naše pozornice Hudožestvenike, koji su dokumentirali nepobitno, da stoje na visokoj visini umijeća. Svaku je večer, premda inače nekoliko sati dugačka, ipak izgledala gotovo onaj nedostižni hip, koji su nam dočaravali ovi samostalni slobodni i poput isklesanih kipova majstorski umjetnici, slivajući sve u jedno, u cjelinu, koncentrirajući sve zrake u jedan fokus, a sve su zrake približno jednake...

Tko da zaboravi realno prikazanu »Ženidbu« koja je neke vrsti rugalica, farza, a u kojoj je svaki pojedinac izgrađeni tip, crpljen iz života, trivijalno rečeno: gdje je svaki pojedinac proživljenu inspiraciju pisca probavio u tančine i gdje su svi zajedno dali sliku, neizbrisivu sliku, kraj koje nam je morao stati dah, pa je čovjek i nehotice pomišljao na onaj dio idiotske, kretenske Rusije, koja je ubila sebe samu i nosi svu golemu krivnju za sve ono, što se tamo dogodilo i što se događa. Eno vam onaj lijeni

¹² [T. Tanhofer], »Kazališni list«, II./1924., 14, str. 1–2. Mirko Dečak (šf. -ak), »Hrvatski list«, V./1924., br. 85, 86 i 87, od 8., 9. i 10. travnja.

¹³ Anonim (-a): *Odlični gosti u našem kazalištu. Gostovanje Moskovskog hudožestvenog teatra.* »Hrvatski list«, VI./1925. br. 03. str. 5, od 5 svibnja. Anonim (Tanhofer, šf. -r.): *Gostovanje članova Moskovskog hudožestvenog teatra. Braća Karamazovi.* Isto, br. 96, str. 6, od 8. svibnja. Anonim (G.): *Treće gostovanje Hudožestveog Teatra u Osijeku.* Isto, br. 98, str. 2, od 10. svibnja (zaključni osvrt).

činovnik Podkolesin (Pavlov), onaj umirovljeni pukovnik (Sjerv), provodačnica Fiokla (Grečova) i t. d. – svaki pojedinac je ton sa svojim tonovima na slici.

Od komedije su nas vodili gosti k filozofu Dostojevskome. »Braća Karamazovi«, koje su oni tako oživili i cijelom igrom, onom svojom prirodnom i slobodnom igrom uzdigli do tolike slikovne filozofske visine, da su sve zadivili, o čem je već prekjučer rečeno. – Germanova je rođena plastika.

Postepeno su nas vodali gosti u svom umijeću. U Gorkijevoj drami: »Na dnu života« su možda svojim prirodnim i realnim prikazivanjem nadvisili i samog Gorkoga, koga su dali tako vjerno, potresno i upravo gigantskom zajedničkom snagom. Protuhe i propalice, lijenčine i pijanice, koji ne će da rade, a sve se jedan drugom u bijedi podsmijavaju. Opskurni, mračni i natražni tipovi, među kojima odskakuju svojom dobrotom stranac Luka (Pavlov) i svojom marljivošću i radošću bravar Klješć (Bogdanov) kao jedini pozitivni tipovi.

!...! Ova je predstava bila najpotresnija, najprirodnija, jedinstvena, i psihološki duboko zahvaćena, što je posebna sposobnost Hudožestvenika. !...!

Umjetnost postoji u raskošnom salonu, a bogme postoji i u špilji, gdje se cijedi voda, čađa i svaka životna bol. Nije slagao onaj, koji je rekao za Huldožestvenike, da oni ljepše i bolje igraju, nego mi uopće živimo, pa jedino pojmvivši svu duboku istinu, možemo ih shvatiti u njihovom naprezanju i u njihovom umijeću.

Posljednju večer su nam pružili grčki komad Evripidovu »Medeju«, koja premda nema one moderne radnje i dramatičnosti, ipak djeluje u njihovoj režiji snažno i mi smo daleko, daleko od časa, kad bi mogli gledati sličnu stvar u domaćoj režiji. Germanova, koja imade za svaki osjećaj svoj posebni ton, kreirala je Medeju za nas neočekivano, kao što je i cijela izvedba na visini, na kojoj se nalaze ovi umjetnici velike Rusije.

Još nešto. Njihov smijeh, timbriranje riječi i rečenica glasom, njihova sloboda stvaranja bili su onaj tajni spiritus agens, koji je morao svakog prisutnog zadiviti. Koga nije zadivio, moglo bi jedino značiti to, da nije dorasuo razumijevanju njihove umjetnosti. Pa da su i grčki igrali Medeju, efekat ne bi smio izostati.

Smijeh Germanove je neki iskonski, osjećaj boli nedostiživ, ponos izražen glasom i osjećajnošću dirljiv.

Gosti su posljednju večer obasipani cvijećem, čiji je lijet naličio nekom oduševljenom gudanju.

ČETVRTO GOSTOVANJE: OD 12. DO 14. SIJEČNJA 1930.

Hudožestvenike iste praške skupine, umjetnički ovaj put predvode respektabilni Pavlov i Hmara., duboki glumac, europskog formata (V. V. Šverubović). Dali su tri dramske predstave: inscenaciju romana *Zločin i kazna* Dostojevskog, Gogoljevu klasičnu *Ženidbu* i Dickensonovu poetičnu i romantičnu melodramu *Cvrčak na ognjištu*. Gostovanje je najjavio tajnik Hrvatskoga narodnog kazališta Tanhofer, predstavljajući najpoznatijih glumaca, a na prvom mjestu već poznatog Polikarpa A. Pavlova po sjajnoj ulozi Fome Fomiča u *Selu Stepančikovu* i Luke u drami *Na dnu*: on će nastupiti u Gogoljevoj *Ženidbi* kao Podkoljesin, zatim u ulozi istražnog suca Porfirija Porfiroviča u *Zločinu i kazni* i majstora igračaka Kaleba u *Cvrčku na*

ognjištu.¹⁴ Najugledniji drugi protagonist je Hmara, predstavnik trupe, dobro poznat i kao filmski glumac, po snažnoj ulozi Raskoljnikova s kojom je doživljavao ovacije, a od glumica najpoznatija je Osječanima s prethodnih gostovanja Vera Miljtinadovna Greč, velika umjetnica i virtuoz riječi, mimike i maske. Navedeni su i ostali, glumice: Tokarska, Levicka, Senjevič, Korsak, pa glumci: Duvan-Torcov, Espe, Bogdanov i Naltov. Nevelik ansambl koji ne poznaje *epizode* i *epizodiste*. Predstave je u »Hrvatskom listu« prikazivao kazališni kritičar Ernest Dirnbach ističući homogenu igru cijelog ansambla, a nadalje kreacije Hmare, umjetnika velikog registra, i *nadrealnog* Pavlova, koji po njemu *sigurno spada danas među najveće scenske umjetnike unutar kazališnog svijeta*.¹⁵

PETO GOSTOVANJE: OD 21. DO 22. STUDENOGA 1930.

Bilo je dvodnevno, zaustavljeno u proputovanju i ujedno posljednje, a najavio ga je opet Tanhofer.¹⁶ Pišući o značenju Moskovskoga hudožestvenog teatra s *umjetničkog* i *sa socijalno-etičkog gledišta*, obavijestio je o sastavu i repertoaru već renomirane i Osijeku poznate *praške skupine*, koju na posljednjem gostovanju u Osijeku vodi Pavlov. Izvest će Gogoljeva *Revizora* i *Na dnu života* M. Gorkog. Osvrte na ove predstave svodimo na apstrakt. U *besmrtnom standard-djelu* ruske književnosti i hudožestvenika, u komediji *Revizor*, u središtu pažnje stajao je iznova Pavlov; kreacijom gradonačelnika dao je i ovaj put savršenu, upravo klasičnu glumu i dokaz velike stvaralačke snage. Osim njega i ostali protagonisti ostvarili su profesionalno savjestan, uigran i precizan umjetnički nastup. Pored njega u obje drame glavne uloge nosila je već poznata i jednako slavna umjetnica Grečova. Uz njih u ansamblu se nalaze: Dnjeprava, Korsakova, Kirijevska, Levicka, Tokarska, Galina, Alekin, Aleksejev, Borozov, Bogdanov, Mihajlovski, Naletov, Svoboda, Jarov i drugi. Zapažen je među njima i glumački nastup bivšeg redatelja osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta, a potom i škopskog kazališta Aleksandra A. Vereščagina, koji je 1923. ostvario uprizorenja Čehovljeve novele *Soba br. 6* i pripovijesti *Vještica*. Njihovo gostovanje u Osijeku značilo je nezaboravan kulturni događaj. Posljednja rečenica kojom je u osječkom novinstvu on zaključen, okrenuta je prema ruskom dramskom novitetu u repertoaru osječkog kazališta: *Sprema se Kvadratura kruga, lakrdija od modernog ruskog pisca Valentina Katujeva*. A pripremao ju je psihološki nijansirajući likove s *umjetničkog* i *sa socijalno-etičkog gledišta* u svojoj redateljskoj postavi upravo Tomislav Tanhofer. Da li bi i do tog noviteta došlo, bez svih ovih gostovanja hudožestvenika u Osijeku?

Uza sve rečeno, osječka gostovanja i predstave dramske trupe MHAT-a najbolje se ogledaju u dva prateća izvora: u osječkom dnevniku »Hrvatski list«, kojemu je odgovorni pa i glavni urednik desetljećima bio Josip Pavišić, ruski zarobljenik i povratnik iz sovjetske Rusije, koji je cijela godišta ispunjavao člancima o ru-

¹⁴ *Gostovanje Hudožestvenika*. »Hrvatski list«, XI./1930., br. 10, str. 7, od 11. siječnja.

¹⁵ *Sinoćnje prvo gostovanje Hudožestvenika*. (Zločin i kazna F. M. Dostojevskog.) Isto, br. 12, str. 3, od 13. siječnja. *Sinoćnju predstava »Ženičbe« u izvedbi Hudožestvenika*. Isto, br. 13, str. 4, od 14. siječnja. »*Cvrčak za ognjištem*«. Isto, br. 14, str. 7, od 15. siječnja.

¹⁶ *Hudožestvenici opet u Osijeku*. *Značaj Hudožestvenog teatra s umjetničkog i sa socijalno-etičkog gledišta*. Isto, br. 322, str. 7, od 20. studenoga. Članak nepotpisan, ali su formulacije iste o *praškoj grupi* kao u Tanhoferovu članku iz siječnja 1930.

skoj književnosti (Dostojevskom, Tolstoju i Maminu-Sibirjaku), o dramama Čehova i Gorkoga, o Prišvinu i Katajevu te prijevodima disidentskih pisaca Arcybaševa, Zamjatina, Vasilija Njemiroviča-Dančenka, Alekseja Tolstoja, Marijenhofs, Vjačeslavskog, Bulgakova, a ponajviše Averčenska i Zoščenska, i u drugom izvoru, tjedniku »Kazališni list«, koji je pokrenuo i uređivao sveđjelatni Tomislav Tanhofer. Svoje saopćenje zasnivam na njima. Ali, na kraju, ne mogu previdjeti i ne upozoriti zauzetog čitatelja na autobiografsko-memoarske zapise i zapamćenja Vadima Vasiljeviča Šveruboviča (v. bilješku 8), sina slavnihih roditelja i hudožestvenika Vasilija Ivanoviča Kačalova, kojemu je to pravo prezime, i Nine Nikolajevne Litovceve, glumice i redateljice. Na gostovanjima s njima bio je pomoćnik u putujućem teatru nezamjenjivog scenografa i inspicijenta Ivana Jakovljeviča Gremislavskog, slikara i velikog meštra scene, koji ga je oduševljavao svojim *ad hoc* tehničkim rješenjima u vrijeme prvoga osječkog gostovanja. Kao pisac perceptivnog talenta, tankočutan na primanje dojmova, on se s uzbuđenjem sjeća i sa zanosom opisuje turneju u sezoni 1920./1921., i kazališta u Zagrebu i Ljubljani, voditelje Bersenjeva i Leonidova, repertoar, predstave i glumce, redateljski i tehnički dio posla, oduševljen dočekom, uzajamnom suradnjom, kritikama, boravkom i ispraćajima, gostoljubivošću i naklonošću zapamćenom za sva vremena, a doživljenom na gostovanju u Zagrebu i Ljubljani, gradovima s visokom kazališnom kulturom i životom, koje opisuje, s osvrtom i na osječko gostovanje MHT-a:

Tamo smo odigrali četiri predstave. [...] Najveći uspjeh imale su »Jesenje gusle« – možda zato jer je to bila posljednja predstava. Ali smo s njom doživjeli pravi uspjeh.

Meni osobno desila se velika nepritika koju je naša trupa prihvatila sa smijehom. Za »Potop« mi je trebalo četiri-pet okruglih stolića (za kavanu-bar). Kraj kazališta u parku se nalazila kavana zatvorena preko zime.

Izmolio sam od vlasnika četiri željezna stolića s mramornim pločama i s mukom sam ih doteglio u kazalište. Poslije »Potopa« htio sam ih vratiti, ali sam s prvim stolom pao i razbio mramornu ploču. Uplašivši se skandala, odlučio sam da ih vratim u posljednji trenutak, ujutro prije odlaska parobroda. Tako sam i učinio: dovukao sam ih u kavanu u sedam sati ujutro, pojurio na pristanište i tamo se krio do polaska, pa se tek na posljednji znak sirene provukao na parobrod.

Ova potankost u prisjećanju na osječko gostovanje nije bogzna što, ali je valja uklopiti u kontekst njegova ukupnog kazivanja. U njemu se ogleda životna sudbina ahasverstva ove kazališne družine, u rasponu od grubosti i uvreda, poniženja i negostoljublja prije dolaska u Hrvatsku (Carigrad, Beograd) do žudene ljubaznosti i ljudske topline, kojom su svi ovdje bili okruženi: *u našem životu tih godina... takve uzajamne zaljubljenosti nigdje nije bilo.* Zagreb im se učinio da je Beč, Pariz, svjetski centar i čudesan grad:

Prema nama kao teatru, kao umjetničkoj pojavi, oni su se odnosili oprezno-sumnjičavo. U njihovim očima, očito bečki odgojenih ljudi, svi su gosti s Istoka i Juga bili pomalo divljaci. No, najprije naš odnos prema poslu – postavljanje scene, probe, priprema kostima, vlasulja itd., a zatim same predstave (to, naravno, najviše) uvjerile su ih u kulturni domet našega rada i umjetnosti.

Njima samima su se Hrvati, uglavnom kazališni ljudi, o kojima su stvarali sudove, spram grubih Srba činili gipki, duševno i fizički graciozni:

u sebi [su] čarobno spajali dobroćudnost, dobromamjernost prema ljudima, duševnu širinu, srdačnost, mekoću, karakteristične za njih kao za slavenski narod, s austrijskom urednošću, poslovnošću i posebnom bečkom uljudnošću i ljubaznošću...

Druga težišnica u Šverubovičevu kazivanju donosi potankosti o njegovoj majci Nini N. Litovcevoj kao redateljici i njezinu radu s pojedinim glumcima, najviše o neuspjehu drame *Potop*. Pisalo se da samo blistava izvedba vahtangovaca spašava tu dramu, ali se, ne prihvaćajući dramu, ipak hvalilo predstavu:

Mislim da »Potop« stvarno nije uspio [...] Osim toga, koliko me god to žalostilo, moja se majka pokazala vrlo lošim redateljem u ovom slučaju.

Sve što je do tada grupa izvodila bilo je u manjoj ili većoj mjeri obnova, rekonstrukcija starih tradicija. [...] Pritom, ona (Litovceva) uopće nije glumcima nametnula lik, intonaciju, postupke prvih izvođača tih uloga [Mihaila P. Čehova, Vahtangova, Hmare, Liline, supruge Stanislavskog], već je pomagala da nađu svoj lik, svoju liniju ponašanja... A Bersenjev i Tarhanov [brat proslavljenog Ivana M. Moskvina] stršali su nekako svaki za sebe [...]: ni Zagreb, ni Osijek... nisu prihvatili taj naš rad, i kako tisak tako i reakcija publike bili su još gori nego u Ljubljani. Majka je pokušala naći spas u vanjskim efektima, najviše u zvukovima.

U zaključnom osvrtu na posljednje predstave u Zagrebu i na drugim gostovanjima, kao i na ovu turneju, u Šverubovičevim memoarima čitamo da je prošla trijumfalno: nije to bio trijumf predstave već trupe, teatra. U njemu je najviše participirao Zagreb: ne samo da se Zagreb pokazao pravom malom Evropom, nego je nama otvorio i vrata u veliku Evropu... U Beč. Na prvi veliki ispit, na koji su hudožestvenici pošli iz Zagreba preko Osijeka. Poslije dva prijateljska veselozaplakana ispraćaja, i to zagrebačkoga i osječkog, oni nisu pali u zaborav, nego su reprizirani kroz cijelo desetljeće.

Natalija M. Vagapova

HRVATSKO KAZALIŠTE 20. STOLJEĆA I UMJETNOST MOSKOVSKOGA HUDOŽESTVENOG TEATRA

Tipološku srodnost estetike Moskovskoga hudožestvenog teatra i umjetnosti hrvatskih redatelja koji razmišljaju u europskim kategorijama, najbolje ilustrira dobro poznato neveliko poglavlje u studiji Branka Gavella *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*.¹

Gavella, napomenimo, svoja razmišljanja o tome namjerno izdvaja u zasebno poglavlje *Hudožestveni teatar*.

*Radi se o tomu da sam unatoč pregledu svih utjecaja koji su izvana djelovali na nas mimoišao pojavu »Hudožestvenog teatra«. Ja sam posljednji koji bi mogao i smio prešutjeti tako značajnu pojavu kao što je bio naš direktni kontakt s tim teatrom. Tu je pojavu nemoguće podcijeniti, ali je isto tako svatko koji je dublje pratio moja izlaganja [...] mogao lako vidjeti da veliki hudožestvenici nisu u pogledu stilskoga trućenja donijeli za nas ništa što ne bi već i prije latentno živjelo u našoj kazališnoj svijesti. Oni su zapravo donijeli ogromno »ostvarenje« naših, možda i maglovitih, ali ipak imanentno živih snatrenja. Nisam toliko prepotentan da ustvrdim da bismo i sami iz vlastitih mogućnosti bili ikad mogli postići i mali dio njihovih rezultata, ali oni su nam bili tako intimno blizu da je bilo moguće – bez ikakvog samoobmanjivanja ili samouveličavanja – u njihovoj svjetlosti ugledati i mali, možda posve mali djelićak nas samih. I dalje: Drugim riječima, trebalo je iz vlastitog karakternog fundusa tražiti elemente koji će nam omogućiti da se bar približimo jedinstvenim dostignućima hudožestvenika.*²

Riječ je, kao što je poznato, o gostovanjima trupe MHT-a u Zagrebu godine 1922. Branko Gavella, po svoj prilici, ima na umu i svoje dojmove o predstavama

¹ Branko Gavella: *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86. Zagreb 1971. Str. 293–372.

² *Ibid.*, str. 364–365.

Kačalovljeve grupe glumaca MHT-a u Zagrebu 1920.-1921. Ne treba zaboraviti ni to da je grupa glumaca MHT-a koja je definitivno ostala u Europi, i obično se nazivala *praškom grupom*, dosta dugo, sve do sredine 30-ih godina, nastavila posjećivati Zagreb, Osijek i druge hrvatske gradove.

Prema tome, neposredni su kontakti s glumcima MHT-a bili u Hrvata doista češći i dugotrajniji nego s bilo kojim drugim europskim kazalištem. Ali, naša zadaća u ovom tekstu nije u tome da podsjetimo na činjenice dobro poznate hrvatskim teatrolozima. Pokušat ćemo, oslanjajući se na svjedočanstva suvremenikâ i na neka vlastita istraživanja, utvrditi one momente u razvitku MHT-a i hrvatskoga teatra, prije svega Hrvatskoga narodnog kazališta, koji su bili presudni za činjenicu da nisu samo Hrvati oduševljeno prihvatili umjetnost MHT-a kao nešto duhovno vrlo blisko, nego su i ruski glumci uvijek izdvajali zagrebačko kazalište i zagrebačku publiku iz svega što su susreli u Europi.

Navest ću nekoliko opširnih citata iz knjige koja jamačno nije poznata hrvatskim čitateljima.* Njezin je autor – sada već pokojni Vadim Vasiljevič Šverubovič, sin velikoga ruskog glumca Vasilija Ivanoviča Kačalova, jednog od najpoznatijih Hudožestvenika čije su stvaralaštvo zagrebački gledatelji mogli upoznati u najmanju ruku dva puta. Bila su to gostovanja *Kačalovljeve grupe glumaca MHT-a* pod njegovim vodstvom u jesen 1920. – zimi i ranog proljeća 1921., a također i gostovanje cijele trupe *velikoga MHT-a* pod vodstvom K. S. Stanislavskoga u 1922. godini. Odmah napomenimo da Stanislavski nije u prvotne planove gostovanja po Europi uključio put u Hrvatsku. Ali su članovi *Kačalovljeve grupe* koji su nedavno bili u Zagrebu, a ponajviše sâm Kačalov, nagovorili Stanislavskog da skrene s ranije naznačene maršrute. Voditelji MHT-a su pristali i nisu požalili.

No, vratimo se na prvi posjet Zagrebu grupe glumaca MHT-a. Na putovanju 1920.-1921. pratio je V. I. Kačalova i njegovu suprugu, glumicu Ninu Nikolajevnu Litovcevu, njihov devetnaestogodišnji sin Vadim koji je prije toga služio u Bijeloj gardi. Nije služio iz vjerenja, nego vjerojatno zbog spleta okolnosti, ali tada je i to bilo dostatno za odluku obitelji Kačalov da makar privremeno otputuje iz Rusije. Kad im je kasnije svima bio zajamčen častan prihvati i rad, Kačalovi su se vratili u Moskvu zajedno s onim svojim glumcima koji su vjerovali da je njihova budućnost u Rusiji.

Na prvom europskom putovanju, taj se mladić – koji je nosio pravo prezime svoga oca i djeda Bjelorusa – pokazao korisnim kao *rekviziter*. Istu je dužnost obavljao i na drugom putovanju MHT-a u inozemstvo, a po povratku i u Moskvi. U tadašnjoj Rusiji jedan od najboljih stručnjaka za odabir rekvizita, postavljanje dekoracija i druge potankosti u organizaciji pozornice, V. V. Šverubovič bio je dugo godina dekan scensko-tehničkoga fakulteta Škole – studija MHT-a. Odgojen u kulturnoj sredini »vrhnja« ruske inteligencije, taj je čovjek bio poznat u kazališnim krugovima Moskve i Petersburga kao vrstan i književno nedvojbeno nadaren pripovjedač.

Još šezdesetih godina časopis »Novyj mir« počeo je objavljivati sjećanja V. V. Šveruboviča u kojima je velik dio pripao dojmovima o inozemnim putovanjima u

* Knjiga V. V. Šveruboviča doista nije poznata u cijelosti hrvatskim čitateljima. No ulomke iz poglavlja *Jugoslavija* mogli su ipak pročitati u prijevodu Vide Flaker, zajedno s njezinom popratnom bilješkom *Rusi dolaze*, jer su tiskani u časopisu »Novi Prolog«, br. 3 (65), str. 87-100, Zagreb, siječanj-veljača 1987. (Opaska priređivača B. H.)

dvadesetim godinama. Godine 1976. njegovi su memoari objelodanjeni u zasebnoj knjizi.³ Mnogo toga što je autor htio ispričati, napose o kratkom ali dojmovima bogatom emigrantskom životu, o prijateljima glumcima koji su kao emigranti ostali u Europi, nije ušlo u tu knjigu. Kao što se zna, svako objektivno svjedočanstvo o ruskim emigrantima bilo je u SSSR-u nepoželjno u to doba.

Godine 1990., za *perestrojke* i Gorbačovljevih reformi, objavljeno je novo izdanje Šverubovičevih memoara.⁴ Iz toga dosad posljednjeg izdanja, navest ću one ulomke koji svjedoče da u pripovijesti o inozemnim putovanjima *Kačalovljeve grupe* (poglavlja *Sofija, Jugoslavija, Beč, Prag, Berlin*) – Zagreb, njegovo kazalište, njegovi gledatelji zauzimaju posebno mjesto.

Sljedeći grad na našem putu bio je Zagreb, piše Šverubovič, nakon što je opisao posjet svoje grupe Sofiji i Beogradu, gdje je grupa izvodila uglavnom Čehovljeve drame, repertoar tipičan za Hudožestveni teatar.

Zagreb nam se učinio kao da je Beč, Pariz – ukratko: svjetski centar. Bio je to čudesan grad. [...] Imao je dvije kazališne zgrade, jednu od njih prvorazrednu, pet–šest pristojnih, odličnih hotela, galeriju slika, krasan prigradski park [...] (zvao se, čini mi se, Tuškanac), glavni je trg – Jelačićev – okružen lijepim baroknim zgradama. Glavna ulica – Ilica – uvijek je vrvjela ljudima, živahna, s elegantnim izlozima trgovina među kojima se nalazila golema knjižara, gdje su već od prvog dana našeg dolaska bila izložena divna izdanja Čehova, Dostojevskoga, Gorkoga, Hamsuna na jezicima srpskom, hrvatskom, njemačkom i ruskom, te veliki portreti Vasilija Ivanoviča, Olge Leonardovne, Stanislavskoga [...]*

Ali, naravno, ono najvažnije, što je činilo naš život i rad sretnima i radosnima bilo je kazalište. Sve je u njemu bilo divno. Čudesni operno-operetni ansambl pod ravnanjem velikoga dirigenta; dramski ansambl (vodili su ga zanimljivi redatelji visoke kulture Gavella i Ivo Raić); balet koji su vodili naša moskovska balerina Margarita Froman i njezin brat. Na repertoaru kazališta bila je i klasična opera i opereta. Ne mogu zaboraviti pjevačicu Strozji kao Cho-Cho-San, komičara Grunda u Šišmišu.

Dramski je ansambl čak nadmašio operni. Imena glumacu na žalost sam zaboravio; sjećam se Ančice Kernic, Arndta...

Kad smo stigli u Zagreb i dospjeli pogledati nekoliko njihovih predstava, uhvatila nas je jeza: nećemo li ovdje ljostnuti? To su bile prvorazredne predstave, bez ikakva provincijalizma, osjećao se strogi, zahtjevni voditelj, sve je bilo ozbiljno, s mnogo ukusa, kvalitetno, a najvažnije – talentirano. U ansamblu nije bilo nijednog lošeg glumca... [...]

Na visokoj je profesionalnoj razini bio ustrojen i redateljski i tehnički dio posla. Na čelu svuke radionice bili su odgovorni, ozbiljni,iskusni i kazalištu odani ljudi. Ja sam najviše dolazio u dodir s glavnim rekviziterom i njegovim pomoćnikom.

[...] Prema nama kao teatru, kao umjetničkoj pojavi, oni su se odnosili oprezno–sumnjičavo. U njihovim očima, očima bečki odgojenih ljudi, svi su gosti s Istoka i Juga bili pomalo divljaci. No, najprije naš odnos prema poslu – postavljanje scene, po-

³ V. V. Šverubovič: *O ljudjah, o teatre, o sebe*. Moskva 1976.

⁴ V. V. Šverubovič: *O starom Hudožestvennom teatre*. Moskva 1990.

* Olga Leonardovna Knipper-Čehova, članica MHT-a koja se proslavila interpretirajući ženske likove u dramama svoga supruga A. P. Čehova. (Prim. prev.)

kusi, priprema kostima, vlasulja itd. a zatim same predstave (to, naravno, najviše) uvjerile su ih u kulturni domel našega rada i umjetnosti.

Od dana naše premijere, još prije njezina kraja i njezina velikog uspjeha, već poslije prvog zastora, cijeli teatar, čitavo Narodno kazalište – od Gavella i Raića do dječaka–električara, od intendanta (upravitelja) do ložača – postali su našim vjernim prijateljima i štovateljima. Raditi nam je postalo lakše i ugodnije. Uspjeh je rastao od predstave do predstave. Kritike su bile pune oduševljenja. O našim predstavama pojavile su se recenzije i u novinama drugih gradova, čak i drugih zemalja.

Zagrebački dopisnik jedne od najvećih bečkih novina napisao je o našim predstavama Čehova da su najveći umjetnički događaj u poslijeratnoj Europi.

Krajem siječnja, na predstavi Na vratima slave, iza kulisa pojavio se pred nama jedan od upravitelja praškog Narodnog divadla. Iskazao je svoju zahvalnost za užitak koji mu je pružila predstava i ponudio Vasiliju Ivanoviču gostovanje u Pragu. [...] Prema tome, ne samo što se sâm Zagreb pokazao pravom »malom Europom« nego je nama otvorio i vrata u »veliku Europu.«⁵

Tako su ruski Hudožestvenici osjetili ne samo unutarnju bliskost sa zagrebačkim kazalištem nego su u punoj mjeri osjetili njegovu pripadnost europskoj kulturi, dio koje je u to doba nedvojbeno i umjetnost Moskovskoga hudožestvenog teatra.

Možemo navesti, ne tako opširno, i sjećanja V. V. Šveruboviča o drugom susretu sa Zagrebom, susretu koji je podrobno opisao profesor Slavko Batušić u svojoj knjizi *Stanislavski u Zagrebu*⁶. Dok S. Batušić opisuje događaje videne očima hrvatskoga mladića zaljubljenog u kazalište i spremnog da mu posveti sav svoj život, V. Šverubovič piše o istim događajima »s ruske strane«, poznavajući i unutrašnji život Hudožestvenika.

Ruski umjetnik sjeća se s mnogo humora i topline znamenitog zakašnjenja praškog vlaka kojem su doček priredili Gavella i njegovi prijatelji: *to nas je dočekao naš mili, voljeni, najbliži od svih europskih gradova, naš Zagreb.*⁷

Uprava zagrebačkoga Narodnog kazališta pokazala je gostima najbolje predstave, među njima premijeru drame Miroslava Krležje *Golgota* koju je režirao Branko Gavella. Te su predstave ostavile dubok dojam na Stanislavskog koji je potom, godine 1929., preporučio Gavellu za redatelja u jednom od novih moskovskih kazališta. Dojmovi Stanislavskog, vrlo pozitivni, suptilni i profesionalni, dostatno su poznati u teatrološkoj literaturi. Spomenimo ukratko da je po mišljenju Stanislavskog *u središtu sveukupnoga gradskog života [Zagreba] kult kazališta*. O svojim kazališnim dojmovima Konstantin Sergejevič, obično strog i sitničav u ocjeni »prijatelja – suparnika«, piše sljedeće:

*Predstave koje smo vidjeli obvezivale su, dakako, i nas same. Shvatili smo da imamo posla s ljudima od umjetnosti, a ne obrta. Oni su se i prema našim predstavama odnosili kao umjetnici, s izuzetnom pozornošću i zanimanjem.*⁸

⁵ Isto, str. 301–304.

⁶ Slavko Batušić: *Stanislavski u Zagrebu*. Zagreb 1948.

⁷ V. V. Šverubovič: *O starom Hudožestvennom teatre*. Str. 455.

⁸ K. S. Stanislavski: *Sobranie sočinjenij v 8-mi tomah*. Tom VI. Moskva 1959. Str. 137.

No, najvažnije je mišljenje Stanislavskog o majstorstvu mladoga Gavelle. *Prvi dan po dolasku gledali smo nekakvu revolucionarnu dramu u režiji darovitoga redatelja Gavelle*, zapisao je Konstantin Sergejevič u dnevniku inozemnih gostovanja MHT-a. *Gavella vlada i svjetlom i planom pozornice i zna mnoge njezine tajne, o kojima nemaju pojma drugi proslavljeni teatri i majstori scene.*⁹

Takvo mišljenje Stanislavskog valja naglasiti to više što je njemu, sudeći po uzgrednoj primjedbi, estetika ekspresionističke Krležine drame *Golgota* bila strana. Bez obzira na to, redateljska istraživanja mladoga Gavelle privukla su njegovu pozornost profesionalca koji ima kolosalan osjećaj za sve što je u umjetnosti novo i duboko nadareno. U ruskoj teatrološkoj znanosti u posljednje su se vrijeme pojavili radovi koji osporavaju tradicionalne za staljinizma predodžbe o umjetnosti MHT-a kao o nečem što je ustaljeno jednom za svagda i ograničeno okvirom glasovita realizma, shvaćenog usko i jednostrano.

Sud Stanislavskog o predstavi Branka Gavelle, redateljski toliko precizan da pomaže pri rekonstrukciji oblika predstave, to najbolje potvrđuje:

Radnja drame, koja je građena bez tradicionalne ekspozicije, odmah uvlači gledatelja u središte zbivanja. *Prvi čin zbiva se u potpunom mraku, na crnom baršunu – sjeća se Konstantin Sergejevič. – Vide se dvije–tri svjetle točke oko svjetiljke na velikom sjedničkom stolu. [...] U tami su se zbivale provale negodovanja, tučnjave, gušenje, prosvjedi, jadikovke, jauci. [...] Dramske osobe i redatelj znali su prirodno i jednostavno dovesti u svjetle točke one glumce koje su željeli pokazati, a na vrijeme odvesti u sjenu one koji su obavili svoj posao.*¹⁰

Prizor konspirativnog sastanka revolucionara protekao je u tajnovitom polušaptu, a pri tom, kako s ushitom profesionalca konstatira Stanislavski, *nijedna riječ nije bila promumljana niti izgubljena*¹¹. Zvukovnoj strani predstave *Golgote*, osobito kulturi govora kojom se zagrebačko kazalište uvijek dičilo, posvetila je pozornost i suradnica Stanislavskog O. S. Bokšanskaja u svojim pismima: *sjećam se kako su zvukom razgovijetno i ujedno mračno, grozno zvučale riječi »krv«, »smrt«.*¹²

Stanislavski je visoko ocijenio Gavellinu ljubav prema zvučnim efektima i njihovo razumijevanje u prizoru u arsenalu:

Cijelo vrijeme bez prestanka škripe nekakve poluge, padaju tereti, lupaju zupčanići, zvone željezne šipke, udaraju veliki i mali ručni čekići. Na pozornici se prenose usijani metalni dijelovi budućeg broda, ljudi se kreću, dizalice se spretno dižu i spuštaju, vrte se transmisije, hukati vatra u kovačkim pećima, skelama se odozgo nadolje, odozdo nagore kreću duge povorke radnika.

*Radnja se zbiva istodobno na sva tri kata broda u gradnji, na prosceniju i u dubini pozornice. I odasvud razgovijetno, tako da ne propadne ni jedna riječ, dopiru replike pojedinih osoba koje sudjeluju u mnoštvu. U razmacima između replika čuje se luppa, udarci, svakakvi tvornički šumovi. Uvježbani su tako da ne pokrivaju replike, nego se upliću upravo u sredinu, između riječi. Prizor zadivljuje svojom uvježbanošću.*¹³

⁹ Isto.

¹⁰ Isto, str. 136, 137, 139.

¹¹ Isto.

¹² *Ežegodnik MHT-a za 1943 god.* Moskva 1945. Str. 498.

Ozračje zagrebačkoga kazališta tako je nadahnulo Konstantina Sergejeviča da je, prema Šverubovičevu svjedočanstvu, upravo iza kulisa Narodnoga kazališta prvi put pokazao pred strancima kako se glumac i svaki drugi kazališni djelatnik mora kretati pozornicom za vrijeme predstave: on nije izlazio kao drugi. [...] nego je protezao nogu, pipkao njome dasku na podu, provjeravao ne škripi li, potom je namještao nogu, isprva samo na vršak, na nj prenosio težinu tijela, spuštao nogu na petu, stao čvrsto, ispružio drugu nogu itd. Jamačno se tako kreće prostorijom gdje domaćim spava lopov koji mu se prikrada¹⁴ – s humorom primijećuje Šverubovič.

Šverubovič potvrđuje i predivan dojam što su ga predstave Zagrepčana ostavile na Hudožestvenike, jednako na one koji su već bili u Zagrebu kao i na njihove kolege koji su prvi put dospjeli u taj grad. *Nas je rezultat upoznavanja ošamutio, primijećuje gost iz Moskve. – Ono što su nam pokazali bilo je prožeto takvom istančanom, takvom otmjenom kulturom, takvim majstorstvom, takvim talentom da je naše ljude, osobito Konstantina Sergejeviča, uhvatila panika... Samo se mi, »grupa« /sudionici gostovanja Kačalovljeve grupe – N. V./ nismo uzbuđivali, vjerovali smo u svoj Zagreb, znali smo njegovu publiku, nismo dvojili da će se ovdje cijeliti i velika umjetnost Moskvina – Fjodora, i Stanislavskoga – Satina. [...] Ne želim se ponavljati i pisati kako sam pisao i o Berlinu, i o Pragu, ali, što ja tu mogu, – uspjeh je bio veličanstven. Reakcija gledateljstva razlikovala se samo u tome što je pozornost bila još napregnutija. Činilo se da gledalište ne diše, da svi slušaju zadržavajući dah. Stoga se još snažnije osjećao plotun odobravanja poslije pojedinih prizora. Kada se zastor zatvarao, još bi dvije–tri sekunde protekle u potpunosti tišini kao da su ljudi hvatali dah, opuštali mišiće, i tek bi tada s nekim žestokim temperamentom počeli pljeskati, a poslije svršetka predstave vikati »bravo« i »živio«. Zagreb se svima nama učinio najviše kazališnim, najveselijim, najugodnijim gradom u Europi¹⁵ – tako završava Vadim Šverubovič svoj opis hrvatskog dijela inozemnog putovanja velikoga MHT-a godine 1922.*

Sve što smo citirali je značajno, ali dakako ne samo zbog tog duha naklonosti i dobronamjernosti, tog zahvalnog sjećanja kojim su bili obdareni ljudi epohe što prolazi, što je gotovo i prošla. Više od toga, riječ je o priznanju visoke razine tadašnje zagrebačke pozornice što su ga izrazili ljudi čiji je umjetnički ukus neprijeporan. U svim je sjećanjima Moskovljana prisutna ocjena ne samo ljudi zagrebačkoga kazališta nego i kulture publike, cjelokupnog ozračja u prijestolnici Hrvatske. Riječ je o rijetkom primjeru duhovne bliskosti zbog koje je i bilo moguće takvo duboko uzajamno prihvaćanje moskovskog i zagrebačkog kazališta.

Osim toga, postojali su i momenti posve profesionalne srodnosti.

O povijesnim korijenjima te srodnosti iscrpno je prije pedeset godina pisao Slavko Batušić. Spomenuvši »rusofilstvo« Stjepana Miletića, Batušić priopćuje:

Raič i Bach, koji su kao redatelji ispunili glavni i najveći dio ove djelatnosti u zagrebačkom kazalištu tečajem dvaju decenija [...] čvrsto su vjerovali u umjetničku ispravnost metodike i stila Hudožestvenika. [...] Raič [...] je stalno nastojao da se u svom redateljskom radu približi onima, koji su mu bili uzori, u koje je – unatoč svog djelovanja na njemačkim pozornicama i s tim u vezi možebitnih tuđih povremenih utjecaja

¹⁴ V. V. Šverubovič: *O starom Hudožestvennom teatre*. Str. 457.

¹⁵ Isto, str. 456–457.

– smatrao svojim pravim učiteljima, citirajući u radu na pokusima bezbroj puta principe njihove stvaralačke metodike.¹⁶ Upravo je ta posljednja rečenica S. Batušića osobito važna. Nije riječ o mehaničkom kopiranju postupaka, nego je riječ o stvaralačkoj primjeni metodike u procesu pripremanja predstave.

Batušić nadovezuje: *Ime i pojam Hudožestvenika i njihovih umjetničkih rukovodilaca Stanislavskoga i Njemiroviča–Dančenka bili su dakle još prije prvog svjetskog rata dobro poznati i blizi našoj književno-teatarskoj sredini [...]*

Naš kontakt s MHT – pored izravnog upoznavanja njegovu rada od strane spomenute dvojice naših redatelja – sastojao se dakle u tome, da smo posredstvom naše štampe još u prvom predratnom razdoblju bili prilično stvarno informirani o tome, da u tada dalekoj Moskvi rudi jedan teatar, u kojemu djeluje kao glumac, redatelj i inicijator Konstantin Stanislavski, čovjek koji je u oblasti kazališne umjetnosti pošao novim putovima, i koji je usavršivši, oplemenivši i produživši već postojeće tradicije ruskog scenskog realizma uspio da na pozornici ostvari takve izvedbe djela Tolstoja, Čehova i Gorkoga, kojima je zadivio teatarski bogatu i znalačku Rusiju, a prenerazio nepovjerljiv i samouvjeren evropski zapad.¹⁷

Uzroci uzajamnog razumijevanja kazališnih ljudi o kojima piše Slavko Batušić svakako su vrlo bitni. Ali, nije samo utjecaj estetike MHT-a na hrvatsku scensku kulturu postao temeljem bliskog stvaralačkog kontakta. Onome tko poznaje i rusku i hrvatsku kazališnu kulturu nadaje se pitanje o određenoj podudarnosti u stadijima razvitka. Naime, i u ruskoj i u hrvatskoj kazališnoj umjetnosti prilično se rano pojavljuje profesija redatelja kao autora cjelovite koncepcije predstave, a to se vremenski poklapa s pojavom naturalizma i simbolizma u nacionalnom dramskom stvaralaštvu.

Autorica ovoga teksta jednom je pokušala razmotriti dramski rad Ivc Vojnovića kao pojavu europske *nove drame*.¹⁸ Osobito je razmotrena Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija kao djelo koje se svojim stilom približava »čehovljevskom«* smjeru nove drame, ali ne na planu utjecaja ili nekih drugih uzajamnih djelovanja, nego na planu snažno izraženog tipološkog srodstva.

* * *

Vraćajući se na povijest dodira hrvatskih kazališnih djelatnika s umjetnošću i estetikom Moskovskoga hudožestvenog teatra, prisjetimo se da se ti odnosi nisu uvijek skladno razvijali. Kao i u mnogim drugim zemljama, u Jugoslaviji su se poslije Drugoga svjetskog rata pojavili, sljedeći sovjetske budne čuvarе »socijalističkoga realizma«, domaći »agitpropovci« i drugi sljedbenici simplificiranoga pristupa umjetnosti. Mnogi su od njih pokušali u svoju domovinu nasilno »uvesti« estetiku MHT-a, kako su je oni shvaćali. Ta poštast nije mimoišla ni Hrvatsku. Možda to ne bi bilo vrijedno spomena, da nije kao žrtva tih eksperimenata palo čestito ime Stanislavskoga. Za cijeli naraštaj hrvatske kazališne mladeži postao je pojam *sistem Stanislavskoga* sinonim nekakve turobne dogme, okoštalog bajanja koje se mora

¹⁶ Slavko Batušić, op. cit., str. 10–12.

¹⁷ Ibid., str. 12–13.

¹⁸ N. M. Vagapova: *Ivo Vojnović i evropska nova drama. U: Radovi međunarodnog simpozija »O djelu Iva Vojnovića«*. Zagreb 1981. Str. 359–363. (Prevela s ruskog Irena Lukšić).

trpjeti za školovanja e da bi se od toga odmaknula vlastita kazališna praksa po mogućnosti što dalje. Uostalom, u takav je isti dosadan školski pribor prometnut *sistem Stanislavskoga* u kazališnim institucijama i drugih zemalja Središnje i Jugoistočne Europe.

No, jedva da je ikome uspjelo tako točno i aforistično izraziti svoj odnos prema vulgarizatorima sistema Stanislavskog kao što je to učinio Branko Gavella. Vratimo se poglavlju *Hudožestveni teatar* iz studije *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*:

Osim toga je nastojanje ići tragom hudožestvenika kod nas, naročito u najnovije doba, urodilo ponešto čudnim plodovima. Kod nas nije uopće uočena činjenica da je Hudožestveni teatar u prvom redu ipak teatar, da su hudožestvenici i te kako polagali važnost na to da se unatoč traženju novih čistih i plemenitijih umjetničkih sredstava, upotreba tih sredstava ne prometne u neke ideološke demonstracije njihove opravdanosti, već u pročišćeno postizavanje pravih kazališnih dojmova. Osim toga je kod nas na žalost glavno težište polaznja za hudožestvenicima bilo postavljeno na nekritičnu analizu njihove metode. Zaboravljeno je pri tom da je ta metoda uvjetovana naročitim prilikama njihova kazališnog života i njihovih glumačkih temeperamenata, a uglavnom samom pojavom Stanislavskoga koji je u mnogom pogledu kodificirao tu metodu s obzirom na vlastite karakterne osebine.¹⁹

Ne zaboravimo da su te pravedne Gavelline riječi objelodanjene godine 1953. kada su naponi vulgarizatora »sistema« Stanislavskoga još bili u punom jeku. Možda se zbog toga te Gavelline riječi ne spominju često čak ni danas. A možda je napokon nastalo vrijeme da se prihvati metoda i stil Hudožestvenoga teatra kao promjenljiva pojava, nešto što je općenito svojstveno kazališnoj umjetnosti. O tome je u Rusiji u posljednje vrijeme objavljeno nemalo knjiga. Najproduktivnije razmatranje kazališnih sistema i metoda – njihovo je razmatranje u povijesnom kontekstu, u suodnosu s drugim, tipološki srodnim pojavama iste epohe. Tada svjedočanstva suvremenika, nalik onima što smo ih ovdje naveli u izobilju, postaju vrijednim povijesnim dokumentom.

Prevela s ruskog Vida Flaker

¹⁹ Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86. Str. 365.

DRAMSKI CIKLUS O GLEMBAJEVIMA NA BUDIMPEŠTANSKIM POZORNICAMA

Neki istaknuti mađarski intelektualci već su prije drugoga svjetskog rata upoznali ime Miroslava Krleže. Profesor za hrvatski jezik i hrvatsku književnost na sveučilištu u Budimpešti József Bajza 1930. napisao je prikaz o Krležinom eseju *Mađarski lirik Andrija Ady* i istakao da hrvatski autor *divnim osjećajem, uživljavanjem reproducira ugodaj pjesama mađarskog pjesnika*. László Németh, jedan od najistaknutijih mađarskih književnika 20. stoljeća, napisao je dva eseja o velikom hrvatskom piscu. U jednom govori o Glembajevima, koje je čitao u izvornom obliku, konstatirao je *sablasnu paralelu mađarske i hrvatske situacije*. Pa dalje kaže: *Dok sam čitao, morao sam misliti na mađarske, i ne samo na mađarske: na češke, poljske, austrijske Glembajeve*.

Poslije drugoga svjetskog rata objelodanjeni su prozni fragmenti o Glembajevima, no istinski poznat i uspješan u Mađarskoj postao je Miroslav Krleža nakon kazališnih predstava njegovih dramskih ostvarenja.

S uzbuđljivom, scenski blistavo komponiranom dramom *Gospoda Glembujevi* postigao je veliki uspjeh i kod kritičara i kod kazališnih posjetilaca. Premijera je bila 29. siječnja 1958. u prvom teatru zemlje, u Narodnom kazalištu u Budimpešti. Krleža i njegovo djelo ubrzo su dospjeli u centar pažnje budimpeštanskih kulturnih krugova. Kritike pune su pohvala, ističu umjetnička dostignuća glumaca, ali se naročito naglašava velika književna i scenska vrijednost same drame. *Ibsen Juga, pisac vruće krvi, odvažan, često bizaran, ali uvijek neobičan, opori stvaratelj. Pisac koji uvijek iskreno kazuje istinu o životu i ljudskoj strasti...* (*»Magyar Nemzet«*, 31. 01. 1958.). *... on razotkriva svijet gnusnih grijehova hrvatske vladajuće klase u Austro-Ugarskoj... Prikazivanje drame Miroslava Krležje je ponovna gromka opomena za nas da se više bavimo bogatom literaturom susjednih naroda...* (*»Nagyvilág«*, 1958./3.). *To je majstorski izgrađena tragedija, koja pred očima gledatelja tijekom nekoliko sati ra-*

zotkriva na potresan način strahote posljednjih desetljeća... mogli smo vidjeti jednu od najljepših predstava posljednjih godina i svaki gledatelj mogao je osjetiti na premijeri Krležinog komada da je bio svjedok kazališno-povijesnog događaja. Ovaj kritičar, poznati književnik Géza Hegedüs, ustanovio je da je Krleža proznim i dramskim ciklusom o obitelji Glembajevih dostojno postao čuven širom svijeta i zaslužno ušao u svjetsku književnost... (»Népszahadság«, 09. 02. 1958.).

Iz suvremenih kazališnih recenzija jasno se vidi da su *Gospoda Glembajevi* primljeni s ushićenjem mađarskih kritičara i gledatelja. Taj nsvakidašnji uspjeh ima se, naravno, u prvom redu zahvaliti piscu koji je stvorio blistavo dramsko djelo, ali ovom umjetničkom doživljaju pridonijelo je i umjetničko shvaćanje redatelja Bojana Stupice i glumačka umjetnost aktera, njihova sposobnost uživanja u glembajevski svijet. Popularnost komada potvrđuje i činjenica da je drama tijekom 1958. prikazivana četrdeset puta.

Nsvakidašnji uspjeh prvog dijela trilogije o Glembajevima podstaknuo je renomirani budimpeštanski Teatar Madách da 1964. stavi na svoj repertoar Krležinu *U agoniji*. Neki listovi su već prije premijere objavili napise o hrvatskom piscu i njegovu komadu. Npr.: ... *Djelo je drama tri osobe... u njihovoj sudbini pisac dodiruje bit Monarhije... prikazuje društveno i moralno rasulo plemićko-buržoaskog sloja hrvatsko-mađarsko-austrijskog obilježja između dva svjetska rata.* (»Film, Színház, Muzsika«, 25. 05. 1964.).

Miroslav Krleža doputovao je u Budimpeštu da bude nazočan na prvoj izvedbi svog komada. Bio je i na jednoj od glavnih proba. U svojoj izjavi novinarima rekao je između ostalog: ... *Probu komada pratio sam najvećim interesiranjem. Insceniranje djela, ritam igre, psihološka obrada drame je odlična. I autor – kao takav – može biti zadovoljan ostvarenjima svojih lica, koja su plastična i stvarna.* (»Film, Színház, Muzsika«, 29. 05. 1964.).

Premijera je bila 29. svibnja i kazališni izvjestitelji su s priznanjem, a ponekad i s oduševljenjem, pisali o drami i o umjetničkom dostignuću izvođača. Isticalo se plastično slikanje rasula, propadanje hrvatskog plemstva i viših slojeva buržoazije poslije propasti Austro-Ugarske, jer je to podsjećalo na slična zbivanja u mađarskom društvu. ... *Konflikt se javlja u psihološkoj sferi, ali ovaj čudan svijet, spajanje sudbine troje osoba daje iluziju cjelovitosti. Iz monologa i na visokom intelektualnom stupnju vođenih dijaloga saznajemo sve o našem svijetu. sve što je bitno i što je vrijedno otkrivati, otkriti...* (»Film, Színház, Muzsika«, 12. 06. 1964.). ... *drama se i po najstrožim odmjeravanjima može uvrstiti među remek-djela ... Krleža dodiruje goleme dubine – to ga čini posebno velikim piscem...* (»Népszava«, 16. 06. 1964.). Možemo navoditi još više laskavih ocjena. Npr. ... *takoreći u svakoj književnoj vrsti je stvorio značajna djela... ali svoju europsku slavu može ustvari zahvaliti dramama o Glembajevima...* (»Népszahadság«, 20. 06. 1964.).

Veliki uspjeh drame *U agoniji* u Budimpešti potvrđuje i činjenica da je ona između 29. 05. 1964. i 27. 03. 1965. doživjela više od 30 predstava.

Dok se još prikazivala *U agoniji* budimpeštanska se kazališna publika već mogla upoznati s *Ledom*. Njena premijera bila je 29. 01. 1965. u Kazalištu Katona József. Kritike su opet bile laskave. Npr. ... *Ovaj veliki pisac ... strahovito poznaje svijet. Kroničar je propadanja... dokučio je onaj trenutak iz epiloga propadanja stare Austro-Ugarske Monarhije kada se tragedija prevrće u komediju. Stilska bravura komada*

sjedinila je u jedinstvo tragiku i komiku... («Magyar Nemzet», 31. 01. 1965.). Aludirajući na nekadašnju Monarhiju, drugi novinar zaključuje da drama ... *ne govori samo nama nego donekle i o nama...* («Hétfélti Hírek», 01. 02. 1965.). Širilo se shvaćanje da bi Krleža, po svojoj tematici, zapravo mogao biti i *mađarski pisac*. Zanimljivo je i ovo mišljenje: ... *Poslije raspada Monarhije pojavljuje se takoreći u svakoj njenoj bivšoj državi članici po jedan veliki pisac, koji u svom životnom opusu u dvadesetim godinama stiže do vrhunca i postavlja spomenik na grob Monarhije.* («Élet és Irodalom», 06. 02. 1965.). Kritičar spominje mađarskog pisca Krúdyja, pa Musila, Kafku i Krležu. Vrijedno je citirati i ovo: ... *Trebamo se zahvaliti piscu jer je činio ono što je naša drama nakon veoma sličnih povijesnih događaja zanemarila: ovjekovječio je kraj doba Franje Josipa i osudio na moralnu smrt ono, što nije bilo vrijedno da živi u vremenu spotičućeg se osamostavljanja srednjoeuropskih naroda...* («Ország Világ», 24. 03. 1965.). *Leda* je u ovom kazalištu prikazivana oko šezdeset puta. Njen uspjeh može se zahvaliti možda i jednoj ne baš umjetničkoj okolnosti. Na plakatu bilo je naznačeno da je predstava dozvoljena samo za osobe iznad 18 godina jer je tada erotika, crotičnost u umjetnosti bila potisnuta u pozadinu, a režija je upravo takve momente istaknula. To je vjerojatno u kazalište primamilo i osobe koje inače nisu naklonjene dramskoj umjetnosti.

Poslije nepuna dva desetljeća *Leda* je u kazalištu Pesti Színház u sezoni 1983./1984. igrana oko pedeset puta. Erotičnost je u ovim predstavama bila još više naglašena nego u prethodnom izvođenju. Pred očima gledatelja očituje se neki ljubavni vrtuljak koji se dosta udaljio od Krležina originala. Citirajući samo iz jedne recenzije: *Bit Lede ipak nije seksualni vrtuljak. Ova igra svakoga sa svakim je samo formalna pojava, predstavljanje nečega: propasti jednog beznudežno srozavajućeg, dekadentnog sloja. Povrh toga ovi bi likovi mogli biti ma gdje na području nekadašnje Monarhije: u Beču isto kao u Krakovu, na Rijeci isto tako kao u Velikom Varadinu, u Raguzi koja je već nazvana Dubrovnikom, u Pragu, u Lvovom nazvanom Lembergu isto kao u Budimpešti.* («Pestmegeyi Hírlap», 19. 02. 1983.).

Miroslav Krleža je svojim dramskim ciklusom postigao vrlo lijep, zavidan uspjeh na daskama budimpeštanskih kazališta. On je svojim iznijetim mislima, prodornim psihičkim analizama, prikazanim u živoj radnji dao ljubiteljima dramske umjetnosti pravi, istinski umjetnički doživljaj.

Opširniju, podrobniju obradu naše teme moći će zainteresirani, vjerojatno uskoro, čitati u knjizi *Hrvatska drama na mađarskoj sceni – Od Ive Vojnovića do Ive Brešana*.

Nikola Vončina

HRVATSKI TELEVIZIJSKI DRAMSKI PROGRAM U EUROPSKOM KONTEKSTU (1956.–1971.)

Premda se lani u prosincu navršilo četrdeset godina od emitiranja prve hrvatske televizijske dramske emisije i premda su otad pa do danas na dramskom programu naše televizije prikazane tisuće (što hrvatskih što stranih) emisija koje je pratio milijunski auditorij (neusporedivo brojniji od onog koji se od kraja šezdesetih nadalje okupljao u kazalištima, pa i u kino-dvoranama, a i od onog koji je uspijevao privući dramski program radija) – valja podsjetiti da o tom golemom korpusu dramskih naslova nije u nas, nažalost, još objavljena ni jedna historiografska studija. A kako se u ovakvom kratkom izlaganju ne može iscrpnije govoriti o tako opsežnoj građi, nadam se, da će se već iz osnovnih činjenica i naznaka koje slijede moći razaznati da se na tom području krije obilje zanimljivih i izazovnih tema, te da bi to moglo potaknuti – posebno mlade – znanstvenike da posvete više pozornosti toj gotovo posve neistraženoj sastavnici novije hrvatske dramatike. (Naša znanost o književnosti, naročito ona katedarska, mahom ju je ignorirala, a dobar dio kritike – polazeći, primjerice, od u šezdesetim godinama vrlo utjecajnih teza Frankfurtske škole – televiziju je općenito smatrao pošasću koja će *dokrajčiti* knjigu i ugroziti druge kulturne vrijednosti. No, danas bi, nakon već poodavno uspostavljene *koegzistencije medija* valjalo pokušati nadoknaditi propušteno i slijediti primjere mnogih znanstvenika u svijetu koji sve detaljnije istražuju taj fenomen nastojeći razabrati pozadine silnog interesa publike što već desetljećima ne jenjava. Uvjeren sam da bi to najbolje mogli učiniti mladi, u ovo doba *trećih medija* stasali istraživači, jer će oni televizijskoj dramatici zacijelo moći pristupiti bez predrasuda koje nama starijima nije lako prevladati.)

Kako je televizijski program vrlo raznorodan pa, unatoč razdiobi njegovih segmenata prema vrstama emisija u programskoj shemi i organizacijsko-redakcijskoj podjeli programskih područja, kadikad ipak nije lako razlučiti pripadaju li neke

emisije, primjerice, u dramski, dokumentaristički, obrazovni, zabavni ili pak filmski program, i kako valja odlučiti hoće li se ovdje govoriti samo o onim dramskim djelima koja su izvorno pisana za televiziju, ili u taj korpus možemo uvrstiti i dramatizaciju romana i drugih prozних djela, obradbe kazališnih komada, izravne televizijske prijenose ili snimke kazališnih predstava i sl. – valja nam ponajprije pokušati omeđiti područje koje je predmet istraživanja. Budući da to nije moguće učiniti bez načelnog uvoda nastojat ću, da bih izbjegao duga razglabanja, barem neke osnovne te problematike predstaviti sažecima iz tekstova dvaju naših autora koji su često pisali o televiziji zastupajući u tom pogledu gotovo posve oprečna stajališta.

Igor Mandić je u knjizi *Šok sadašnjosti* (1979., parafrazirajući naslov glasovito-*to* Tofflerova *Šoka budućnosti*) u osvrtnu na 7. Bledski televizijski festival ustvrdio da ... *Jugoslavenska radio-televizija nesumnjivo smatra svoje televizijske programe stanovitom (novom) umjetničkom formom, pokazujući tako da prezire ono što je uistinu novo u tom presudnom masovnom mediju današnjice, jer, programi pojedinih studija i ustanovljene nagrade točno pokazuju da su specifičnosti televizije, kao posvema novog medija, nešto o čemu unutrašnja filozofija naše televizije ni najmanje ne vodi računa. U prvi plan svi su studiji istakli baš one emisije koje, po formalnim i sadržajnim označnicama, imaju bitne veze s nekim drugim, starijim medijima (posebno filmom), pokazujući tako prozirnú slabost ostvarivanja nekakve televizijske umjetnosti. A potom, svi su se studiji podčinili baš onim emisijama za koje se čak može dokazati da idu među najmanje gledane tipove i vrste emisija, što je opet nagnuće televizijskoj umjetnosti, a na štetu masovno popularnih emisija. To je, nastavlja Mandić, puki, literarni pristup, laž kojom se obmanjuje naša televizija već godinama. Dakako, kad kažem literarni pristup, onda to treba uzeti u smislu televizijske literature o kojoj piše, recimo, Neil Postman... On taj izraz rabi metaforički i da bi označio stanovite vrste televizijskih programa koji jezik i akciju upotrebljavaju tako da podvostručuju funkcije tradicionalnih književnih oblika i u svojoj tipologiji izdvaja pričanje o aktualnosti kao jedini tip emisija koji pripada autentičnoj televizijskoj gramatici, dok drugi tipovi programa nisu, u čistom smislu, izravno televizijski zato što primjenjuju ili tehniku rada koja nije bitno televizijska (film), ili zato jer razvijaju teme koje već odavno iskorištavaju drugi mediji (kazalište)... I eto, upravo pričanje o aktualnosti naša televizija ne smatra dovoljno značajnom djelatnošću da bi se njome pohvalila na svom festivalu, odnosno da bi se naši studiji natjecali baš u tome što je televizijski autentično. Naprotiv, samo papirnati, literarno pretenciozni, duhovno demodirani postupci i ideje... koji savršeno ništa ili barem ništa bitno ne znače u okvirima televizijskog izraza, istaknuti su kao špica čitave naše jednogodišnje televizijske produkcije... A televizija je, u prvom redu, služba aktualnosti... i... u toj aktualnosti mnogo više televizijskog smisla ima jedan dobar televizijski dnevnik nego sve one glazbeno-likovne salate kojima se diče naši studiji. Prijenos neke napete i burne košarkaške utakmice, na primjer, čista je televizijska predstava, za razliku od kakve nemište, pseudoliterarne dramice koju ni pas s maslom ne bi pojeo. Snimak nekoga kviz-natjecanja – toga možda jedinog autentičnog televizijskog spektakla – u svakom je smislu (televizijski) značajniji od naših nemogućih dramskih ili glazbenih priredaba... Zar nije paradoksalno da u okvirima upravo televizije, kao masovne službe, uzgajamo stanovitu elitističku koncepciju koja se izravno tuče sa samim osnovama toga medija? Čudno je i neshvatljivo da upravo najbolje televizijske emisije (tv-dnevnik, show, konverzacijske emisije, izravni prijenosi...) nemaju mjesta na televizijskom festivalu, a da se na njemu godinama gomilaju*

ostvarenja koja, u smislu autentičnosti i specifičnosti medija, nemaju nikakva ni smisla ni značaja.

Nasuprot tom purističkom pristupu, Hrvoje Turković (u više knjiga, primjerice u *Umijeću filma*, 1996., *Razumijevanju filma*, 1988. itd.) zastupa stajalište da ... *Tragači za televizijskom specifičnošću griješe kud tragaju za ovom ili onom posebnom emisijom kao čisto televizijskom (pa se onda npr. prijenos uživo ili izravne emisije vijesti proglašavaju pravom televizijskom) ... Televizija je posebna – u odnosu na film, knjigu, gramofonsku ploču... – po svome raznolikom i nadovezujućem programu koji postojano nudi na istome mjestu, čovjeku dnevno pri ruci. Po tom je ona blisko povezana s medijima kakvi su novinski dnevници i tjednici, odnosno radioprogrami. Ti se mediji ponekad nazivaju obavijesni mediji; ali, premda su informativne emisije i članci važan sastojak njihova programa, ono što te medije razlučuje od ostalih fenomena kulture jest činjenica da su oni nositelji civilizacijske univerzalnosti dosegnute upravo putem programske raznoobuhvatnosti i stalnoprisutnosti. Turković također smatra da ... bez obzira na medijsku raznovrsnost svi komunikacijski sistemi imaju, u većoj ili manjoj mjeri, sposobnost da pobuđuju predodžbe istih prizora, istih stvari. To jest, usprkos svojoj raznovrsnosti u postupku i izazivanju predočavanja, u raznovrsnosti modalnih specifičnosti i konkretnosti predodžaba, moći ćemo danu predodžbu identificirati kao predodžbu istovjetnog prizora. Predodžba će biti identifikacijski ista. To svojstvo objašnjava zašto se iz jedne umjetnosti u drugu, iz djela u djelo, mogu seliti motivi, fabule, a da, uza sve transformacije, čuvaju istovjetnost, prepoznatljivost. S druge strane, time se objašnjava i u čemu su razlike između medija: premda svi mediji mogu izazvati identifikacijske predodžbe, oni to čine s različitim modalno-protomodalnim usmjerenjem i s različitim stupnjem konkretnosti... Različito razruđene sposobnosti (npr.) književnosti i filma ne mogu zastrijeti činjenicu da su u pitanju bitno iste epistemološke sposobnosti: sposobnosti izazivanja i uobličavanja predodžaba prizora. A onda, kada se neki komunikacijski sistemi podudaraju u nekim modalitetima pomoću kojih razruđuju perceptivne poticaje za predočavanje, to ne znači da su svakom od njih ti zajednički elementi tuđi... Film nije skrpljen od uspekata drugih, starijih medija, već ponekad u ponečemu ima zajedničke predodžbene mogućnosti s tim medijem, pa onda koristi i neke zajedničke predočavalačke strategije.*

Kako bi iscrpnija rasprava o toj problematici iziskivala znatno duže izlaganje od ovdje vremenski dopuštenog, valja je ostaviti za neku drugu priliku. Zato ću zasad samo istaknuti da ću se – omeđujući korpus o kome je u naslovu riječ – prikloniti drugom pristupu i u ovom tekstu govoriti i o dramaturzijama i adaptacijama te i o drugim – pretežno fikcionalnim, ali i dokumentarističko-dramskim emisijama – koje se uobičajeno svrstavaju u *igrani* odnosno u *umjetničko-prikazivački* dio televizijskog programa. (Dodat ću, da se za takav pristup opredijelila, primjerice, i poljska znanstvenica Slawa Bardijewska ustvrdivši da adaptacije kao svagdanja pojava u suvremenoj umjetnosti, osobito na filmu, radiju i televiziji nisu ekvivalent knjige, nego interpretacije literarnog materijala, njegovo novo čitanje. Ta individualna interpretacijska aktivnost – kaže ona – doduše destrukturalizira književno djelo i poredak njegovih slojeva da bi ga organizirala prema drugačijim principima, zamjenjujući njegovu unutarnju ravnotežu poretkom drugoga tipa, no ona ne sumnja u dopustivost i opravdanost takvih postupaka smatrajući da su utemeljeni na polisemiji jezika i s njome povezanoj mnogoznačnosti literarnih struktura.)

* * *

Prije rečenom valja dodati još i napomenu da će se ovo izlaganje ograničiti na onaj dio ukupnog korpusa hrvatske televizijske dramatike koji je nastao od njenih početaka (u sezoni 1956./1957.) do isteka godine 1971. Premda to omeđenje ima i stanovit periodizacijski prizvuk (jer je krajem 1971. došlo do gušćnja Hrvatskog proljeća, pa se na tu godinu u nizu znanstvenih radova gleda kao na ključnu fazu prijelaza hrvatske književnosti iz modernizma u postmodernizam, što će valjati u historiografskim analizama naše televizijske dramatike posebno razmotriti), ponajvažniji su razlozi takve – prvenstveno radne – razdiobe korpusa bile poteškoće prizemnije naravi. Kako je, naime, u arhivima Televizije sačuvana tek zanemariva količina izvorne programske dokumentacije o emisijama izvedenim u tom razdoblju, valjalo je ponajprije, iz raznih izvora, pokušati rekonstruirati repertoar te sabrati rukopisnu i ostalu građu što je zamašan posao, pa sam ga uspio obaviti samo djelomice, tj. do kraja 1971. Od velike pomoći pri identifikaciji repertoara bio mi je, doduše, popis *Drumskih emisija TV studija Zagreb* tiskan kao prilog *Antologiji TV drame* (Zagreb 1966.) u kome se navode naslovi izvedeni do kraja godine 1965., no kako sam u tijeku istraživanja ustanovio da je i nepotpun i mjestimice netočan, trebalo ga je dopuniti i korigirati, dok je razdoblje 1966.–1971. valjalo u potpunosti rekonstruirati na temelju građe objavljene u raznim tiskovinama (u dnevnom novinstvu, tjednicima i drugoj periodici, pojedinim godišnjacima RTZ-a i JRT-a i sl.) i podataka pronađenih u raznim dokumentima, rukopisima i drugim vrelima prikupljenim nakon višegodišnjeg traganja. No podosta građe (posebno rukopisa izvedenih tekstova) ostalo mi je, nažalost, nedostupno, pa još mnogo posla čeka i buduće istraživače.

* * *

Premda su u prvoj godini rada Televizije Zagreb, 23. prosinca 1956. u sklopu emisije *Gledalac i mi* Ljubica Jović, Pero Kvirgić i Vladimir Leib uz sudjelovanje pantomimičara Zlatka Omerbegovića i u režiji Antona Martija odigrali kratki TV-skeč *Harlekin* Kreše Novosela i premda je tijekom 1957. i u prvom tromjesečju 1958. prikazano još tridesetak dramatizacija proznih i obradbi scenskih djela te više izvedbi kazališnih predstava, prva hrvatska izvorno za televiziju pisana drama izvedena je tek 24. travnja 1958. Bila je to TV-drama Kreše Novosela *Kota 229* (s tematikom iz partizanskog rata), a prikazana je u režiji Marija Fanellija i glumačkoj interpretaciji Drage Krče, Fabijana Šovagovića i Zvonimira Ferencića. Njome smo – za razliku od prve hrvatske radio-drame *Vatra* Ive Šrepela koje se izvedba na Radio-stanici Zagreb 7. travnja 1927. ubraja u same početke radiofonske umjetnosti u svijetu – bili u znatnom zaostatku prema važnijim stranim televizijskim stanicama, jer valja podsjetiti da je prva televizijska dramska emisija – izvedba Pirandellove jednočinke *Čovjek sa cvijetom u ustima* u tv obradbi i režiji Lancca Sievekinga prikazana već 14. srpnja 1930. iz eksperimentalnog Bairdova studija u Londonu, a da je, primjerice, potkraj pedesetih, bilo već završilo »zlatno doba« američke tv drame (čijim se najzapaženijim dometim smatraju *Marti* Paddyja Chayefskog 1953. i *12 gnjevnih ljudi* Reginalda Rosea 1954.). Iste su godine 1958. izvedene još dvije Novoselove tv drame *Kontrolor neba* i *Noćni gost* (od kojih se u prvoj govori o opasnostima od izbijanja novoga svjetskog rata, a u drugoj o akcija-

ma partizanske *gradske gerile*, no krajem sljedeće 1959. i početkom 1960. na repertoar je (tv igrama nekolicine autora) ušao i kriminalistički žanr. Novoselu kao dotad najplodnijem autoru izvorno televizijske drame pridružili su se godine 1959. Ivo Štivičić, 1961. Ivica Ivanac i 1962. Milan Grgić i ta će četvorica biti naši najigraniji televizijski dramski autori u cijelom razdoblju do kraja 1971. Uz pojedinačnu studijsku tv-dramu na repertor *Katakombama* Marija Fanellija (po Cesarcu) 1964. dolazi i nova vrsta emisija – tv film (ali prvi filmski inserti uključeni u studijsku tv dramu pojavili su se na ekranima još u studenom 1957. u izvedbi drame *Ljuba Jarova* Konstantina Trenjova u režiji Daniela Marušića te u Novoselovu *Kontroloru neba* u lipnju 1958. u režiji Ivana Hetricha). Među autorima nešto većeg broja tih pojedinačnih emisija valja još spomenuti Zvonimira Bajsića i Zoru Dirnbach te jednoga starijeg i dva mlada književnika – Petra Šegedina, te Branislava Glumca i Alojza Majetića. Premda krugovaši, kao prokazani »zapadnjaci« i pobornici modernizma, nisu dobili ni izbliza toliko mjesta na televizijskom, koliko na dramskom programu radija, više tekstova emitirano je Čedi Prici, Fedoru Vidasu i Ivanu Kušanu, a po jedan Slobodanu Novaku (dramatizacija *Doludalog metka* 1964.) i Ivanu Slamnigu (*Čamac za kronprinca*, 1969.). Antun Soljan bio je autor triju izvedenih TV-drama (*Sova*, *Ledeno ljeto* i *Potop*), no za njih se moglo naći mjesta na repertoaru TV Beograd, ali ne i Televizije Zagreb.

Počeci našega serijskog dramskog programa (kod šire publike znatno omiljelijeg od tzv. »single« drame i tv-filma) u kronološkom su pogledu mnogo bliži onima u kontekstu zapadnoga kulturnog kruga (no već se počinje govoriti i o *svjetskom kontekstu*, pa i o svjetskoj književnosti, jer su i međukontinentalne komunikacije napredovale dotad nezamislivim tempom, pa su se produbili i dodiri tradicionalnih kulturnih krugova). Od početka pedesetih pojavljuju se u SAD prve serije i serijali, od obiteljskih tzv. *situacijskih komedija* do onih akcionih kriminalističkog i western žanra (primjerice *Zamke* 1952. o policajcima i lopovima u Los Angelesu i prve epizode o Wyattu Earpu 1955, pa *Nesalomljivi* čikaški detektivi i već pomalo melodramatski kauboji u *Bonanzi* 1958. itd.), a započela je i preobrazba tzv. *soap opere* iz radijske u televizijsku, čiji su indeksi gledanosti tako rasli da se s *Gradićem Peytonom* (1964.) iz dnevnog nakon četiri godine preselila u najgledaniji večernji blok i već se otprije počela proizvoditi i u Europi. (Prva, engleska inačica, bila je 1960. *Coronation street*).

Prva hrvatska tv-serija *Stoljetna eskadra* počela se emitirati 4. studenog 1961. Bila je pustolovnog žanra i u njoj su se, kroz doživljaje glavnog lika, mladog Dubrovčanina Radana, tijekom 11 epizoda, evocirali i neki momenti iz naše pomorske povijesti, a napisala ju je (pod pseudonimom *Karavel*) autorska grupa Bajsić, Novosel i Daniel Marušić, koji ju je i režirao. Slijedila je u jesen 1962. ratna serija *NB-21* (o partizanskoj mornarici), da bi 1963. započeo ciklus *Prizori iz književnosti prošlog stoljeća* za koji je Daniel Marušić u tri nastavka dramatizirao Šenoinu *Seljačku bunu*, a potom je više autora privedilo dramatizacije proza Gjalskog, Kumičića, Novaka, Matavulja i Kovačića. Sljedeće godine 1964. emitirane su mini serije Zore Dirnbach (pseudonim Ana Bauman) *Htio bih znati tko sam* (u 6 epizoda) i Daniela Marušića *Čuvaj se senjske ruke* (ponovo po Šenoii u 2 epizode) i potom još jedan ciklus književnih djela *Iz hrvatske Moderne* u kome su izvedene dramatizacije ili obradbe po jedne proze ili drame Nehajeva, Leskovara, Nazora, Galovića, Šimunovića, Donadinija, Tucića i Matoša, što će se nastaviti i kasnije, primjerice, *Dnevnikom*

Očenaška Majera i Bajsica (4 epizode, 1969.), *Fiškalom* Kovačića i Joakima Marušića (4 epizode, 1970.), *Zlatnim mladićem* Cesarca i Gerića (5 epizoda, 1970.) i drugima.

Godine 1965. počinju se emitirati i serije iz *suвременog života* – Grgićeva *Tu negdje pokraj nas* i Ivančeva *Dileme* (obje s bračnom i obiteljskom tematikom, a nastaviti će se Grgićevim *Maratoncima* 1968. i *Velikima i malima* 1970. te Vidasovom *Ljubavlju na bračni način* iste godine), dok 1966. na male ekrane dolaze izrazito politizirani aktualni *Dijalozi* Ive Štivičića u 6 epizoda, da bi se on 1971. vratio (i u njegovim pojedinačnim tv-dramama prevladavajućoj) partizansko-ratnoj tematici nizom *Kuda idu divlje svinje* u 10 nastavaka u režiji Ivana Hetricha. Ratna su zbivanja bila okosnicom i Šiblovc *Sumorne jeseni* (9 epizoda, redatelj Zvonimir Bajsic, 1969.). Potkraj razdoblja emitirani su zacijelo najupadljiviji serijski promašaj i najveći uspjeh u prvih petnaest godina: za 7 epizoda Martijeve kostimirane serije *Kad je mač krojio pravdu* (1967.) gotovo nitko nije našao riječ pohvale, dok je 13 epizoda humoristične serije *Naše malo misto* Smoje i Marušića (prema istraživanjima auditorija) godine 1970. gledalo više od polovice stanovništva u Hrvatskoj. A uz to što se na ulicama u vrijeme njezina emitiranja uistinu mogao vidjeti samo poneki prolaznik, ona je (nažalost zakratko) okončala dugogodišnju prevlast beogradskog studija u humorističnim emisijama tadašnjeg *zajedničkog programa* JRT-a. Poslije nje emitirana je 1970. još jedna prilično uspješna humoristična serija – *Mejaši* Mladena Kerstnera i Ive Vrbanića, a u humorističnom programu izvršena je 1969. i prva »transplantacija« američke (poludokumentarističke) »skriveno kamere«: mladi povratnik iz SAD Dubravko Pitzko realizirao je (u suradnji s glumcima Dragom Bahunom, Zvonimirom Jurućem i dr.) scrijalo od 19 takvih emisija prikazan pod naslovom *Čovječje ne ljuti se*. Uz uključivanje dokumentarne građe u dramske emisije vezan je i prvi slučaj kronološke podudarnosti u našoj tv dramatici s recentnim gibanjima u kontekstu: u Ivančevoj se tv drami *Na plesu* (1964.) među prvima u Europi pojavljuju elementi izrazitog *dramskog dokumentarizma* (koji je, inauguriran tzv. *filmom istine*, bio počeo prodirati u kazališni, radiofonski i televizijski izraz, a na svojevrsan način i u neka ondašnja književna strujanja).

Iz dosadašnjeg je izlaganja razvidno da je hrvatska televizija do konca 1971. posvojila oba tipa pojedinačnih dramskih emisija (tv dramu i tv film) te mini seriju (a, dodajmo, i više načina prijenosa i snimanja kazališnih predstava), dok se u proizvodnji dugih serija i serijala (pa ni u tzv. *situacijsku komediju*) ni onda (a ni do danas) nije odvažila upustiti.

Zaključujući, moglo bi se ustvrditi da se korpus hrvatske televizijske dramatičke 1956.–1971. može razdvojiti na izrazito politiziranu struju koja je angažirano zastupala partijsko-ideološka stajališta i bila u službi dnevno političkih ciljeva poretka i na onu, manje konjunkturu, čiji su autori, na različite načine, ipak uspijevali izbjeći svrstavanje na autoritarnu političku »frontu« pribjegavajući, primjerice, dramtizacijama ili obradbama djela iz hrvatske baštinske ili strane književnosti ili pak pisanju izvornih scenarija za tv drame, filmove i serije čije su protuzanrovske ili žanrovske odrednice (primjerice ljubavna ili povijesna tematika odnosno pripadnost pustolovnom, obiteljskom i melodramskom, pa gdjekad i kriminalističkom žanru) mogle poslužiti kao alibi za odmak od politike i politikantstva. Pretežan dio emisija iz prve struje (navlastito u nekim godinama vezanim uz različite partijske i ratne obljetnice i druge važne političke prigode, koje je televizija kao vodeći, pa za-

PRILOZI

Branko Hećimović

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1997.

Svečanom otvaranju osmih *Krležinih dana* u Osijeku 7. prosinca 1997. prethodilo je predvećernje otvaranje prigodne izložbe *Kazališni plakati i cedulje HNK 1907.–1997.*, autora Marine Vinaj i Ljubomira Stanojevića, iz fundusa Muzeja Slavonije i Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, postavljene u prizemnom foyeru osječkog kazališta u čast 90. godišnjice profesionalne djelatnosti druge stalne hrvatske teatarske kuće. Otvaranje izložbe, na kojoj je predočeno 64 izložaka, koji su podsjetili na mnoge značajne dramske, operne i baletne predstave osječkog kazališta, kao i na njihove autore i izvođače te zainteresirale posjetitelje svojim likovnim i grafičkim izgledom, popratili su odgovarajućim govorima intendant Hrvatskoga narodnog kazališta Željko Čagalj, Marina Vinaj i dr. Antonija Bogner-Saban, koja je posebno istakla da je u svojoj bogatoj povijesti osječko Hrvatsko narodno kazalište izvelo više od 1200 premijera od kojih su mnoge ujedno bile i praižvedbe dramskih djela hrvatskih pisaca.

Slavljeničko obilježavanje 90. godišnjice kontinuiranog rada Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i otvaranje osmih *Krležinih dana* započelo je govorom intendant Željka Čagalja ispred spuštenog zastora na pozornici te se nastavilo pozdravnim riječima osječko-baranjske županice Anice Horvat i pročelnice za društvene djelatnosti grada Osijeka Jasne Novak-Kovač, kojima je zatim Željko Čagalj predao svečane spomen-povelje u znak zahvalnosti za suradnju i pomoć Županije i Grada u obnovi bombardirane kazališne zgrade i djelovanju kazališta.

U nastavku programa ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku izveo je u režiji i pod ravnanjem Zorana Juranića komičnu operu *Prodana nevjesta* Bedřicha Smetane, kojom se nastojao uspostaviti evokacijski most s prvom svečanom predstavom osječkog kazališta prije devedeset godina, koja je otpočela izvođenjem uvertire Gundulićeve *Dubravke* Ivana pl. Zajca, te se nastavila prikazivanjem Ogrizovićeve prigodnice *Slava njima*, s nadopisanim prologom u slavu otvorenja kazališta, a okončana je igranjem prvog čina *Prodane nevjeste*.

Slavljenička proslava ostavila je, međutim, mučan dojam jer, kako u riječkom »Novom listu« od 8. prosinca 1997. komentira kazališni kritičar i publicist Dalibor

Foretić, nikoga nije bilo ni od državnih uglednika, čak ni iz Ministarstva kulture. Nitko nije došao ni od osječkog kazalištu srodnih, tzv. nacionalnih kazališta, iako se intendanti marljivo sastaju i »koordiniraju«.

Štoviše, nitko čak ni brzojava nije poslao, kao da to osječko Kazalište slavne prošlosti, tragično pogodeno tijekom Domovinskog rata, više nikoga ne zanima. Odnos prema ovoj obljetnici najbolje pokazuje sliku stanja i uvažavanja hrvatske kulture, naročito kazališta u njemu, koja je vlastodržcima posljednja mučna rupa na svi-rali, premda se svi zaklinju u našu slavnu kulturnu prošlost. Ako se ovako odnosimo spram prošlosti, kakvi su nam izgledi kulture u budućnosti? Posebno tužna je »demonstracija« kazališne solidarnosti. Postoji li uopće više toliko proklamirano hrvatsko kazališno zajedništvo?

Međunarodno znanstveno savjetovanje *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prvi dio, otvoreno je u ponedjeljak 8. prosinca 1997. ujutro u Svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta pozdravnim govorima. U ime domaćina, Pedagoškog fakulteta, savjetovanje je pozdravio njegov dekan prof. dr. Zdravko Faj, u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti akademik Aleksandar Flaker te u ime osječkog Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera rektor, prof. dr. Gordana Kralik. Pozdravne riječi izrekli su još u ime Hrvatskoga filološkog društva prof. dr. Borislav Pavlovski, u ime slavljénika, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, intendant Željko Čagalj te u ime Matice hrvatske njezin potpredsjednik, akademik Nedjeljko Fabrio. Potonji je istodobno predložio da se sastavi i apel podrške za spas hrvatske knjige, ozbiljno ugrožene Zakonom o porezu na dodatnu vrijednost.

Nakon pozdravnih govora uslijedio je prvi dan međunarodnoga znanstvenog savjetovanja na kojemu je tijekom tri zasjedanja podneseno trideset i tri priopćenja od četrdeset prijavljenih. Od prijavljenih i najavljenih referenata svoja priopćenja su, prema redosljedu unaprijed utvrđenog programa, podnijeli sljedeći književni znanstvenici, književnici, teatrolozi, muzikolozi i kritičari iz Hrvatske i inozemstva: Pavao Pavličić, Marijan Bobinac, Nikola Batušić, Sibila Petlevski, Nedjeljko Fabrio, Aleksandar Flaker, Dean Duda, Andrea Meyer-Fraatz, Morana Čale, Branimir Donat, Adriana Car-Mihec, Tomislav Sabljak, Lada Čale-Feldman, Vida Flaker, Branka Brlenić-Vujić, Darko Gašparović, Sanja Nikčević, Ivan Lozica, Stanislav Tuksar, Anton Petrušić, Branko Hećimović, Antonija Bogner-Šaban, Dalibor Foretić, Grozdana Cvitan, Vlatko Perković, Mani Gotovac, Tihomir Živić, Gordana Gojković, Ivan Dorovský, Borislav Pavlovski, Stanislav Marijanović, Nataša Vagapova i Nikola Vončina.

U predvećernjim satima pak u foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta na prvom katu predstavljena su tri nova teatrološka izdanja. O zborniku *Krležini dani u Osijeku 1996*, posvećenom udjelu Osijeka i Slavonije u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, govorili su dr. Antonija Bogner-Šaban, Željko Čagalj i prof. dr. Stanislav Marijanović te priređivač zbornika dr. Branko Hećimović. Knjigu Gordane Gojković *Njemački muzički teatar u Osijeku 1825.–1907.*, u izdanju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, koja svjedoči o dugogodišnjoj osječkoj glazbeno-scenskoj kulturi i praksi, predstavili su uz sudjelovanje autorice Željko Čagalj i prof. dr. Stanislav Marijanović. Govoreći o knjizi Nedjeljka Fabrija *Maestro i njegov šegrt*, u nakladi Matice hrvatske, akademik Nikola Batušić naznačio je, da je riječ zapravo o osobnoj glazbenoj kronici koja je od 1986. do 1993. objavljiva-

na u časopisu »Republika« a sad se pojavljuje u reprezentativnom izdanju na čak osamsto stranica. U predstavljanju knjige sudjelovali su i njezin autor, akademik Nedjeljko Fabrio, kao i dirigent Zoran Juranić.

Kao prva dramska predstava *Krležinih dana* u 1997. odigrana je zatim komedija Frane Hrčića *Šetnja po krovu*. Predstavu je režirala Nina Kleflin, a izveo ju je dramski ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Već u 8,30 ujutro 9. prosinca 1997. rektor Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer, prof. dr. Gordana Kralik, upriličila je primanje za sudionike međunarodnoga znanstvenog savjetovanja u prostorijama rektorata.

Tijekom, nadalje, drugog dana savjetovanja, usvojen je apel protiv zastrašujuće primjene Zakona o porezu na dodatnu vrijednost. Tekst usvojenog apela glasi:

Sudionici osmih Krležinih dana u Osijeku, književnici znanstvenici, teatrolozi, dramski i operni umjetnici, kao i kritičari, pridružuju se ovim apelom aktualnom jedinstvenom prosvjedu kojim se traži da se knjiga u Republici Hrvatskoj, kao temeljno dobro hrvatske znanstvene, umjetničke i političke opstojnosti od Bašćanske ploče do danas, poštedi novih novčanih nameta i moralnih poniženja.

U predvečerje, prije atraktivnog ali i izazovnog nastupa zagrebačkog Teatra ITD s predstavom *Begović-cabaret*, rađenoj prema *Pustolovu pred vratima* Milana Begovića, a igranoj u režiji Pierrea Diependaëla, održano je također, kao jedno od popratnih događanja dviju glavnih sastavnica *Krležinih dana*, znanstvenog savjetovanja i kazališne smotre, predstavljanje dviju knjiga. Prvo su mr. Goran Rem, prof. dr. Stanislav Marijanović i Milovan Tatarin govorili, uz sudjelovanje autorice, o zbirci književno-povijesnih eseja, kritika i komentara *Prvo lice jednine* Julijane Matanović, a potom su Davor Špišić i Borislav Vujčić predočili glavne značajke dramskih djela potonjeg, skupljenih i objavljenih u knjizi *Bijele tragedije*. Na kraju večeri Borislav Vujčić najavio je i novi teatarski časopis »Glumište«, čiji je glavni urednik.

Trodnevno međunarodno znanstveno savjetovanje *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu* završeno je u srijedu 10. prosinca 1997. s najavom sljedećeg, u prosincu 1998., posvećenog istoj tematici. Kao završni akord pak kazališne smotre u sklopu *Krležinih dana* Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca iz Rijeke prikazalo je prvu hrvatsku scensku sapunicu ili soap-operu *Plastična komedija* Darka Lukića u režiji Nenne Delmestre.

Dio sudionika *Krležinih dana*, koji se zbog redovitih obveza i unaprijed ugovorenih poslova nije morao odmah vratiti u svoje boravišne sredine, posjetio je 11. prosinca 1997. Vukovar. U Gradskom poglavarstvu primili su ih dogradonačelnik Vukovara Stipe Šcemet i pročelnica Ureda za društvene djelatnosti Antonija Kukuljica, koja je goste upoznala sa stradanjem kulturnih spomenika u gradu, dok im je Melita Košir iz Ministarstva razvitka i obnove predočila tijek obnove Vukovara. Sudionici *Krležinih dana* zatim su obišli ostatke Franjevačkog samostana i Gimnazije, te su se provezli starom baroknom jezgrom u središtu grada i posjetili dvorac Eltz, gdje je smješten Muzej grada Vukovara.

U ime sudionika *Krležinih dana*, koji su posjetili Vukovar, domaćinima posjete zahvalio se intendant riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca dr. Darko Gašparović zaželivši da se uskoro ostvare i kazališna gostovanja u Vukovaru.

Antonija Bogner-Šaban

REPERTOAR *KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1997.*

Kao i prethodni i ovi, osmi, *Krležini dani* održani u Osijeku od 7. do 10. prosinca 1997., odvijali su se na dvije isprepletene razine: izlagačko-znanstvenoj i kazališno-scenskoj. U Hrvatskome narodnom kazalištu odigrane su četiri predstave, opera Bedřicha Smetane *Prodana nevjesta*, kao svojevrсни repertoarno-povijesni hommage osnutku ovog kazališta 1907., a zatim drama F. Hrčića *Šetnja po krovu*, također u izvedbi dramskog ansambla osječkog kazališta. Nadalje, gostovali su zagrebački Teatar ITD s *Begović-caburetom* i riječko Hrvatsko narodno kazalište »Ivana pl. Zajca« sa soap-komedijom *Plastične kamelije* Darka Lukića. Vremenski luk nastanka pojedinih djela, njihov žanr, i svrha ovog izbora tijekom *Krležinih dana u Osijeku*, svjedoče, kao i ranijih sezona, o današnjem kulturološkom ozračju u hrvatskom glumištu, a svaka zasebice od spomenutih predstava pokazuje posebne estetske domete pojedinih kazališnih središta.

Kao i prethodnih godina predstave igrane tijekom *Krležinih dana* obrađene su po već ustaljenom načelu prijašnjih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj, Sc. – scenograf, Kost. – kostimograf, Kor. – koreograf, Dram. – dramaturg, Sc. gl. – scenska glazba.

Krležini dani u Osijeku 7.–10. prosinca 1997.

Smetana, Bedřich: **PRODANA NEVJESTA (PRODANÁ NEVĚSTA)**. Komična opera u tri čina. Napisao Karel Sabina.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. i dir. Zoran Juranić. Sc. Aleksandar Augustinčić. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Sonja Kastl.

Uloge: *Krušina* – Vlaho Ljutić. *Ijudmila* – Sanja Uroić Ljutić. *Marica* – Sanja Toth Špišić. *Miha* – Damir Baković. *Hata* – Cecilija Car. *Vašek* – Miljenko Đuran. *Janko* – Damir Fatović. *Kecal* – Ivica Šarić. *Direktor cirkusa* – Nenad Tudaković. *Esmeralda* – Ljiljana Čokljat. *Indijanac* – Tomislav Binder.

Članovi baleta: Milica Sabo, Dijana Takač, Svebor Sečak, Ivana Krešić, Sanja Dodig, Ioan Barbu, Snježana Horvat, Nikolina Bernvald, Zorislav Štark, Suzana Bračun, Zoran Balaban.

Datum izvođenja predstave: 7. prosinca 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Bedřich Smetana: *Prodana nevjesta*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Hrčić, Fran: ŠETNJA PO KROVU. Satirska (pomalo satirična) igra u tri čina.
Izvođač Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Nina Kleflin. Sc. Velimir Domitrović. Kost. Ruta Knežević.

Uloge: *Dr. Celjak* – Saša Anočić. *Muci* – Tatjana Bertok. *Arsen* – Hrvoje Barišić.
Rudi – Slaven Špišić. *Kiki* – Krešimir Mikić.

Datum izvođenja predstave: 8. prosinca 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Sc. gl. Igor Valeri.



Fran Hrčić: *Šetnja po krovu*. Saša Anočić, Krešimir Mikić i Hrvoje Barišić. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

BEGOVIĆ-CABARET. Prema drami *Pustolov pred vratima* Milana Begovića. U predstavi korišteni tekstovi Franka Wedekinda, Tina Ujevića, Jeana-Luca Godarda, Williama Shakespeara, Luigia Pirandella, Bassialea, Janka Polić Kamova, Heinricha Heinea, RONALDA BARTHESA, Sigismunda Freudca, Arthura Schnitzlera, Tristana Tzara, Jeana Martina Charcota, Jeana Janeta, Miroslava Krleže, Molièrea. Preradba: Pierre Diependaële. Prijevod na francuski: Vlatka Valentić, Ivica Buljan, Bernard Diss, Pierre Diependaële.

Izvođači i koproducenti: Teatar ITD, Zagreb i Francuski institut u Zagreb.

Red. Pierre Diependaële. Sc. Marina Bauer, Nataša Markovinović, Alan Vlahov. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Louis Ziegler.

Uloge: Ana Karić, Mladena Gavran, Edita Majić, Nina Violić, Pero Juričić, Ranko Zidarić, Vinko Štefanac, Tvrtko Jurić, Didier Douet, Frédéric Solunto.

Datum izvođenja predstave: 9. prosinca 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Ivica Buljan. Sc. gl. Didier Douet.



Begović-cabaret. Mladena Gavran, Edita Majić, Nina Violić. Teatar ITD, Zagreb i Francuski institut u Zagrebu.



Begović-cabaret. Edita Majić i Pero Juričić. Teatar ITD, Zagreb i Francuski institut u Zagrebu.

Lukić, Darko: PLASTIČNE KAMELIJE. Kazališna sapunica.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Nenni Delmestre. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Danica Dedijer. Kor. Edita Puštišek.

Uloge: *Edi* – Nenad Šegvić. *Nina* – Doris Šarić Kukuljica. *Toni* – Alen Liverić. *Scenski radnik*, »Hamlet«, *Kazališni duh* – Asim Bukva. *Marko* – Denis Brižić. *Renato* – Galliano Pahor. *Klara* – Andrea Blagojević Mangano. *Gretu Garbo* – Zrinka Kolak Fabijan. *Sarah Bernhardt* – Edita Karadole. *Gospođa Ema* – Marija Geml. *Marie Duplessis* – Ana Kvirgić.

Baletni ansambl: Vitali Klok, Andrei Koteles, Dan Aleksandru Rus, Zoran Jakšić, Dmitrij Andreitchouk, Valerian Rasskazov, Irina Tanase, Svetlana Krutova, Svetlana Andreitchouk, Jelena Bagarić, Adriana Lazsea, Tena Ferić, Silvija Fontana, Benjamin Hrupački.

Datum izvođenja predstave: 10. prosinca 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Magdalena Lupi. Sc. gl. Lina Vengoechea.



Darko Lukić: *Plastične kamelije*. Marija Geml i Doris Šarić Kukuljica. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.



Darko Lukić: *Plastične kamelije*. Doris Šarić Kukuljica i Galliano Pahor. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

NAPOMENA

Od četrdeset prijavljenih priopćenja, najviše u dosadašnjoj povijesti kazališno-teatrološke manifestacije *Krležini dani u Osijeku*, za međunarodno znanstveno savjetovanje *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prvi dio, na savjetovanju je pročitano trideset i tri, a ovaj zbornik sadrži trideset i šest.

Zbog bolesti ili problema oko putovanja od sedam prijavljenih referenata iz inozemstva na savjetovanju je sudjelovalo samo troje, no za zbornik je svoja priopćenja predalo petero.

Budući da je opseg zbornika uveliko premašio planiranu veličinu, namjesto znatno proširenog teksta Branka Hećimovića *Repertoarna kretanja u hrvatskim kazalištima* iz 1997. u zbornik je uvršten referat istog autora *Neobjavljena antologija Antuna Šoljana »100 svjetskih drama«* pročitana 1998. na drugom dijelu istoimenoga međunarodnog znanstvenog savjetovanja, kojem je neizravni poziv na tiskanje navedene autologije pridao i stanovitu prednost. Priopćenje pak *Repertoarna kretanja u hrvatskim kazalištima* bit će tiskano u zborniku *Krležini dani u Osijeku 1998.*

Pripremajući zbornik za tisak priređivač je inače zadržao redosljed priopćenja utvrđen programom savjetovanja i maksimalno poštovao integralnost tekstova, te su se njegove intervencije svele uglavnom na grafička i bibliografska ujednačavanja i razjašnjavanja eventualnih nejasnoća. Susljedno takvom stajalištu i lektorica se ograničila na najnužnije ispravke koje nisu zadirale u leksiku i morfologiju te osobni izraz suradnika zbornika.

B. H.

KAZALO IMENA

- A. L. 265
Abirached, Robert 126, 133
Adamić, Andrija Ludovik 159
Adamović, Ivan, barun 202
Ady, Endre (Andrija) 342
Ajrula, Sabina 292
Albin, Fritz 258, 259
Alekin 331
Aleksandar Rus, Dan 363
Aleksejev 331
Alexandrová, H. 270
Allieri, Vittorio 224
Alfirević, Silvije 207, 208
Alighieri, Dante 161
Almodovar, Pedro 172
Alt, Rudolf von 72
Alvarez, Alfred 120, 121
Amenth, Maria 259
Andonov, Mico 311, 317
Andreevski, Petre M. 286-293, 295, 296, 298
Andreis, Josip 146
Andreitchouk, Dmitrij 363
Andrejev, Leonid Nikolajevič 216, 323, 325
Andrić, Nikola 194, 198, 323
Angelova, Galina 318
Anhalt, Elza 202
Anić, Vladimír 293
Anočić, Saša 360
Anouilh, Jean 123, 126
Antisten 110, 111
Antoine, André 196, 197, 200, 202
Anzengruher, Ludwig 27, 256-259
Arcybašev, Mihail Petrović 216, 323, 332
Aretino, Pietro 88, 224
Arhipova, N. 323
Aristotel 122, 128, 176, 178, 221
Armonti, Paul 213
Arndt (?) 336
Arnold, Franz 206, 218
Arrabal, Fernando 235
Artaud, Antoin 236
Atanasov, Svetoslav 312, 318
Auber, Daniel-François-Esprit 265
Augustinčić, Aleksandar 359
Averčenko, Arkadij Timofejevič 332
Ayeckourn, Alan 222
Babaja, Ante 351
Babarczy Laszlo 231
Babić, Goran 222
Bach, Ernst 218
Bach, Johann Sebastian 206
Bach, Josip 82, 85, 119, 192, 196, 197, 199, 339
Bačić, Radoslav 202
Bačić-Karković, Danijela 165

- Badev, J. 316
 Badinter, Robert 254
 Bagarić, Jelena 363
 Bahr, Hermann 81, 192, 194, 203, 214
 Bahtin, Mihail M. 108-115, 179, 180
 Bahun, Drago 350
 Baird, J. L. 348
 Bajsić, Zvonimir 222, 349-351
 Bajza, József 342
 Bakevski, Petar 288, 298
 Baković, Damir 359
 Bakst, Lev Samojlovič 200
 Bakšejev, Vasilij Nikolajevič 322, 329
 Balaban, Zoran 359
 Baletić, Borna 233, 254
 Ballé, Michael William 265
 Baltrušajtis, Jurij (Jurgis) K. 323
 Balzac, Honoré de 225
 Ban, Matija 48, 52, 267
 Bandello, Matteo 88
 Bankov, Banko 318
 Baranov, N. 323
 Baranović, Krešimir 269, 272
 Barášová, J. 283, 285
 Barbarić, Milivoj 322
 Barbot-Krežma, Anka 190
 Barbu, Joan 359
 Barčić, Erazmo 158
 Bardijewska, Slawa 347
 Barilli, Renato 99, 101
 Barišić, Hrvoje 360
 Barjatinska, Lidija (Javorska, Lidija) 320, 321
 Barlović, Marija 191
 Barlović, obitelj 189
 Barlović, Stjepan 191
 Barlović Vincens, Nevenka 212
 Barlović Vuksan, Zora *vidi* Vuksan
 Barlović, Zora
 Bartas, Guillaume de Salluste du 209
 Barthes, Ronald 361
 Bass, Leopold 261
 Bassiale 361
 Basmadžieva, M. 312, 318
 Batušić, Nikola 7, 8, 20, 21, 23-25, 27, 28, 36, 39, 43, 45, 68, 73, 76, 81, 85, 124-126, 134, 136, 197, 201, 208, 223, 224, 253, 356
 Batušić, Slavko 74, 120, 320, 321, 322, 328, 337, 339, 340
 Bataux, Charles 53
 Bauer, Marina 361
 Baudrillard, Jean 252, 253
 Bauman, Ana *vidi* Dirnbach, Zora
 Baytchinska, Svetlana 300
 Bažant, Jiří 273, 274
 Beatrice 161
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 142, 231, 302, 313
 Becher, Friedrich 259
 Beck, Viktor August 204, 206, 322
 Beckett, Samuel 236
 Becque, Henri 225
 Bednár, Kamil 275
 Beethoven, Ludwig van 87
 Begović, Božena 85
 Begović, Milan 81-102, 120, 142, 185, 188, 202, 203, 205, 208, 214, 216-218, 250-253, 255, 278, 282, 283, 285, 309, 312, 315, 316, 357, 358, 361
 Beissier, Ferdinand 197
 Belbel, Sergi 254
 Belčev, Belju 315
 Bellini, Vincenzo 265
 Belović, Miroslav 229, 311, 317
 Benay, Jeanne 27, 36
 Benelli, Sem 213, 214
 Benesti (Beneš), Wilhelm 266
 Benešić, Julije 202
 Benišek, Hilari 267
 Benešova, Marija 272
 Benn, Gottfried 82
 Benois, Nikolaj Aleksandrovič 143
 Benoit, Mathilde 258
 Bentley, Eric 176, 180
 Beolco-Ruzzante, Angelo 224
 Berger, Henning 204, 324, 325
 Berkeš, Gjuro 203, 206
 Berković, Zvonimir 351
 Bernstein, Henry 214, 215

- Bernvald, Nikolina 359
 Bersa, Blagoje 190
 Bersenjev, Ivan Nikolajević 322, 323, 325, 332, 333
 Bertenson, Sergej L. 324
 Bertok, Tatjana 360
 Betteto, J. 267
 Beynl, Josef 274
 Bibesco, Antoine 219
 Bilot, Adolf 262
 Binder, Tomislav 359
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 314
 Birinski, Lev G. 215
 Bisson, Alexandre 218, 306, 313
 Bittl, Jaroslav 284
 Bizet, Georges 266
 Bjelinski, Bruno 185
 Björnson, Björnstjern 225
 Blagojević Mangano, Andrea 363
 Blatný, Pavel 279
 Boban, Ivica 158, 165, 253, 254
 Bobinac, Marijan 25, 356
 Boccaccio, Giovanni 88, 113
 Bochniček 266
 Bodmer, Johann Jakob 45
 Boetije, Anicije Manlije Torkvat Severin 113
 Bogatyřev (Bogatirjov), Petr 179
 Bogdanov, B. N. 331
 Bogić, Vitomir 193
 Bogner, Josip 86
 Bogner-Šaban, Antonija 137, 189, 211, 355, 356, 358
 Bogović, Mirko 28, 47-49, 209
 Boić, Ema 203
 Boileau, Nicolas 47
 Boito Arrigo 184
 Bok, T. 273
 Bokšanskaja, Olga S. 338
 Bokuvka, M. 284
 Bollmann, Cornelius 258
 Bond, Edward 222, 230, 236
 Bonifačić, Antun 107, 174-178, 180, 181
 Bor, Jan 141
 Borelli-Korolija, Malvina 196
 Borelli Vranski, Hugo 196
 Borelli Vranski-Alačević, Zoe 196
 Borgia, Cesare 90
 Borodin, Aleksandr Porfirjevič 200
 Borozov 331
 Borštnik, Ignjat 227
 Bošković-Stulli, Maja 108, 179
 Bouterwek, Friedrich 47
 Božinova, Lj. 316
 Bracco, Roberto 193, 213, 314
 Bračun, Suzana 359
 Brahm, Otto 58, 59, 194, 202, 203
 Brecht, Bertolt 56-59, 140, 222, 229, 232, 235, 241
 Brečić, Petar 232, 249, 253, 254
 Breitinger, Johann 45
 Brešan, Ivo 180, 230, 249, 286-296, 298, 299, 312, 318, 314, 344
 Brešić, Vinko 153
 Brémont 261
 Breyer, Blanka 81
 Breyer-Grohmann 213
 Brezovec, Branko 235
 Brioux, Eugène 215
 Briganti, G. 72, 73
 Britten, Benjamin 185
 Brižić, Denis 363
 Brjusov, Valerij Jakovljevič 323
 Brlečić-Vujić, Branka 133, 144, 152, 356
 Brook, Peter 137
 Bruckner, Pascal 228, 252, 253, 255
 Bruckner, Fritz 27
 Brumec, Mislav 249, 253
 Bruyre, Jean-Michel 253, 255
 Brzak, Dragomir 214, 218
 Buchbinder, Bernhard 218
 Budak, Mile 310, 316
 Budevaska, Adrijana 315
 Buić, Jagoda 284
 Bukšek, Rudolf 323
 Bukva, Asim 363
 Bulgakov, Mihail Afanasjevič 224, 230, 232
 Buljan, Ivan (Ivica) 233, 249, 252, 253, 255, 361

- Bundálck, Karel 273, 277, 279
 Burckhardt, Jakob 89, 90, 100
 Burian, Emil František 271
 Burian, Vlasta 141
 Burke, Edwin 218
 Burton, Richard 137
 Butti, Enrico Annibale 213, 193
 Byron, George Gordon 225
- Caillavet, Gaston-Armand de 215-217
 Calderón de la Barca, Pedro 205, 216,
 218, 237
 Calinescu, Matei 168
 Calvino, Italo 101
 Calzabigi, Raniero de 184
 Cammarota, Ernesto 267
 Cammerano, Salvatore 184
 Camus, Albert 121, 126, 224
 Cana, Angelo 216
 Canaletto (Bellotto, Bernardo) 72
 Cankar, Ivan 215, 278
 Cankov, Hristan 309, 310, 315, 316
 Cantelmo, Alessandro 90
 Car, Cecilija 359
 Car Emin, Viktor 155, 199, 214
 Caragiale, Ion Luca 224
 Carić, Marin 211, 234, 235
 Carl, Karl 28
 Carli, Mario 106
 Car-Mihec, Adriana (A. C.-M.) 108-110,
 115, 116, 356
 Carlson, H. G. 116
 Carré, A. M. 201
 Carver, Raymond 254
 Casanova de Seingalt, Giovanni Giacomo
 100
 Casti, Giambattista 184
 Castle, Eduard 29
 Castri, Paulina 265
 Cervantes Saavedra, Miguel de 113
 Cesarec, August 108, 349
 Chaîne, Pierre 217
 Chalupová, Ivana 275
 Charcot, Jean Martin 361
 Chayefski, Paddy 348
- Chesak, Hans 194
 Churchill, Cyril 254
 Choma, Branislav 283
 Cicolina 249
 Cihlar Nehajev, Milutin 94, 349.
 Cintios, Giralddi 263
 Ciulli, Roberto 232
 Cixous, Hélène 128
 Claretie, Jules 79
 Claudel, Paul 224
 Cocteau, Jean 126, 224, 236
 Colin, Christian 232, 254, 255
 Congreve, William 224
 Conners, Barry 219
 Core, Philip 172
 Corneill, Pierre 47
 Coward, Noel 219
 Craig, Gordon 194
 Crnčić, Menci Cl. 196
 Cuello, Paolo 254
 Curtius, Ernst Robert 145
 Cvetajeva, Marina Ivanova 253, 254
 Cvetarov, L. 317
 Cvetko, Ciril 199
 Cvitan, Grozdana 234, 356
 Czerny, Hans 258
 Czerny, Liane 258
 Czerny, Steffi 258
- Čorović, Svetozar. 218
- Čagalj, Željko 355, 356
 Čajkovski, Pjotr Iljič 190, 266, 323
 Čale Feldman, Lada 123, 180, 356
 Čale, Frano 73
 Čale Knežević, Morana 88, 93, 95, 99,
 101, 356
 Čančik, V. M. 269
 Čarov, Plamen 316
 Čech, M. 275
 Čech, Vladimír 278
 Čehov, Anton Pavlovič 68, 171, 172, 188,
 199, 204, 230, 231, 240-243, 307, 314,
 320, 322-326, 328, 331, 332, 336, 337,
 340

- Čehov, Mihail P. 333
 Černev, Pančo 318
 Černjenkova, M. 323
 Čikoš Sesija, Bila 196
 Čingo, Živko 230
 Čokljat, Ljiljana 359
 Čolaković, Zlatan 123, 133
 Čorevski, Blagoje 292
 Čubelić, Tvrtko 178, 180
- D'Albert, Eugen 202
 Daiches, David 154
 Dal Papa 266
 Damevski, Blagoje 286
 Dančenko, *vidi* Njemirovič-Dančenko,
 Vladimir Ivanovič
 D'Annunzio, Gabriele 81, 88-102, 106, 160
 Darwin, Charles 177
 Daudet, Alfons 262
 Debussy, Claude 196
 Dečak, Mirko 215, 323, 329
 Dedijer, Danica 363
 De Fillipo, Eduard 231
 De Gasperi, Alcide 160
 De Jean, Joan 109
 Dejmek, Kazimirež 142
 Delavigne, Casimir-Jean-François 313
 Delčeva, Ruža 317
 Dell'Agata, Giuseppe 102
 Delmestre, Nenni 166, 254, 357, 363
 Delorko, Olinko 174, 175
 Delova, Lenče 292
 Demeter, Dimitrija 25, 46-49, 51, 52, 85,
 94, 174-176, 277
 De Michelis, Cesare G. 102
 Demović, Miho 20
 Desvallières, Maurice 213
 Deval, Jacques 217
 Deyl, Rudolf 278
 Dibarbora, F. 269
 Dickens, Charles 330
 Dickinson, Emily 134
 Diding, Ernest 213
 Diependaële, Pierre 253, 255, 357
 Dietrich, Marlene 168
- Dimitrova, Ivanka 312, 319
 Dimov, Ivan 316
 Dimov, S. 315
 Dirnbach, Ernest 331
 Dirnbach, Zora (Bauman, Ana) 349
 Diss, Bernard 361
 Dnjeptrova S. 331
 Döblin, Alfred 82
 Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič 114
 Dodig, Sanja 359
 Dolce, Lodovico 123
 Doležalová, Jarmila 274
 Doležel, Pavel 281
 Domitrovič, Velimir 360
 Donadini, Ulderika 215, 251, 349
 Donat, Branimir 28, 103, 108, 221, 223,
 256, 356
 Donatello 73
 Dončev, Ivan 318
 Dončev, N. 316
 Dončev, Plamen 318
 Dončeva-Tončeva, Elena 292
 Donizzetti, Gactamo 265, 267
 Dorovský, Ivan 268, 270, 278, 279, 282,
 356
 Dorst, Tankred 254, 255
 Dostál, Karel 141
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 109, 110,
 114, 205, 216, 323, 324, 329, 330, 332,
 336
 Douet, Didier 361
 Dragošić, Higin 209, 217
 Dragutinović, Leon 193, 198, 199, 201
 Draškić, Ljubomir 229
 Drbohlavová, Jana 274
 Drégely, Gábriel 216
 Drumev, Vasil 313
 Držić, Gjore 52
 Držić, Marin 52, 123, 136, 220, 237,
 269-275, 311, 317
 Du Bois, Page 127, 134
 Duda, Dean 74, 75, 356
 Dufek, Jaroslav 273
 Dujšin, Dubravko 141
 Dukat, Vladoje 28-30, 34

- Dumas, Alexandre, otac 232, 262
 Dumas, Alexandre, sin 169, 170, 198, 214, 215
 Duncan, Isadora 169
 Dunčić, K. 284
 Dundarov, Dobri 315
 Dundek, Evgenij 105
 Dundes, Alan 179, 181
 Durand, Gilbert 253
 Duse, Eleonora 192, 194, 200
 Duvan-Torcov 331
 Dvořák, Antonín 266
 Dvořák, Daniel 280
 Dvornik, Boris 229
 Dymov, Osip Izidorovič 323
- Džuvalekovski, Ilija 292
- Đorčev, Aco 292
 Đuran, Miļjenko 359
 Đuzel, Bogomil 292
- Eagleton, Terry 249, 252, 253
 Edip 121, 161
 Egédy, Marie 265
 Einstein, Albert 221
 Einstein, Alfred 183
 Eliot, Thomas Stearns 172, 224
 Elsinger, Jenny 258
 Engel, Aleksander 214
 Erdman, Nikolaj Robertovič 224
 Erdmann-Pandžić, von Elizabeth 7
 Erp, Wyatt 349
 Eshil 123, 126-128, 133, 160
 Espe 331
 Esposito, Vittorio 255
 Ettinger, Marija 196
 Euripid 123, 128, 133, 230, 231, 236, 329, 330
 Eysler, Edmund 214
- Fabrio, Nedjeljko 64-66, 106, 155-157, 160-163, 165, 356, 357
 Faj, Zdravko 356
 Fališevac, Dunja 45, 47, 148, 149
- Falkenberg, Otto 140
 Falout, Želimir 236
 Faller, Nikola 77, 192, 194, 198, 266
 Fancev, Franjo 7, 10-12, 15, 17
 Fanelli, Mario 348, 349
 Fatović, Damir 359
 Federico, Gennaro Antonio 184
 Fedon 110
 Feitzinger, Eva Maria 255
 Feld, Leo 199, 217
 Felix, Oskar 261
 Ferenčić, Zvonimir 348
 Ferić, Tena 363
 Feullet, Octave 263
 Ficini, Marsilije 89
 Ficker, Franz 52
 Fijan, Andrija 191, 192, 194, 196, 197, 306, 307, 314
 Filipova, Ljuba 315
 Filipovski, František 273
 Fischer, Ivo 273, 274
 Fischer, K. 269
 Flaker, Aleksandar 68, 82, 108, 321, 356
 Flaker, Vida 136, 204, 325, 335, 341, 356
 Flaubert, Gustave 68
 Flers, Robert de 213, 215-217
 Flotow, Friedrich 190
 Fokin, Mihail Mihajlovič 200
 Fontana, Silvija 363
 Foretić, Dalibor 226, 355, 356
 Fotez, Marko 74, 136-143, 211, 271, 273, 275, 285, 311
 Fragonard, Jean Honoré 88
 Francl, F. 269
 Frangeš, Ivo 68, 73, 124
 Frank, Josef 258
 Franjo Josip I. 67, 344
 Fredro, Aleksander 225
 Frejka, Jiří 141
 Freud, Sigismund 361
 Freudenreich, Dragutin 81, 82
 Freudenreich, Josip 25, 29, 36-43, 190, 215
 Freytag, Gustav 50, 53, 313
 Frick, W. 82
 Friedrichová, Vera 279

Froman, Margarita 336
 Fronková, J. 278
 Fryc, Northrop 171
 Fuchs, Elinor 126, 134
 Fulda, Ludwig 214

 Gabrić-Bagarić, Darija 7, 9
 Gabrijel, Josef 281
 Gabzdyl, B. 277
 Gaj, Ljudevit 46
 Gálik, D. 275
 Galilej, Galileo 249
 Galina 331
 Gallina, Mima 255
 Galović, Fran 251, 349
 Galsworthy, John 216
 Gančev, Hristo 314
 Garbo, Greta 168
 Garcia Lorca, Federico 236
 Gaskill, William 231
 Gašparović, Darko 124, 125, 134, 149, 155,
 157, 165, 234, 356, 357
 Gavella, Branko 32, 54-62, 74, 75, 82,
 193,197, 207, 208, 212, 227, 233, 240,
 270, 278, 282, 286, 314, 322, 328, 329,
 334, 336-338, 341
 Gavran, Miro 123, 254, 312, 319
 Gavran, Mladena 361
 Gavrilović, Aleksandar 193, 194, 201, 202,
 204, 206, 207, 218
 Gazdiková, Jana 275
 Geml, Marija 363
 Georgiev, Angel 317, 318
 Georgiev, Dimităr 318
 Georgiev, Georgi 318
 Georgieva, Ljiljana 292
 Georgievski, Ljubiša 230, 292
 Gerganova, Petja 315, 317
 Germanova, Marija Nikolajevna 322, 325,
 328, 329
 Geyer, Emil 194
 Ghelderode, Michel de 230
 Ghislanzoni, Antonio 184
 Giacoso, Giuseppe 184
 Gilbert, Jean 216

 Girardin-Gay, Delphine de 215
 Giraudoux, Jean 126, 130, 133, 230
 Giurand, Édouard 215
 Gjalski, Ksaver Šandor 349
 Gjurgjan, Ljiljana 147
 Gledević, Antun 46
 Glišić, Milan 272
 Gluck, Christoph Willibald 184
 Glukon 110
 Glumac, Branislav 349
 Gočev, Gočc 317
 Godard, Jean-Luc 361
 Goerner, Karl August 206, 218
 Goethe, Johann Wolfgang 81, 113, 120,
 121, 139, 141, 203, 253, 254
 Goetsch, Sallie 127, 128, 134
 Gogolj, Nikolaj Vasiljević 190, 202, 228,
 230, 231, 237, 242, 329-331
 Gojković, Gordana 261, 263, 265, 356
 Gollfman, Erving 179, 181
 Goldammer, P. 82, 83
 Goldoni, Carlo 81, 141, 228, 231, 237
 Goldstein, Žiga 258
 Golia, Pavel 203, 322
 Golik, Krešo 351
 Goll, Yvan 103
 Gombač, Branko 274
 Gončarov(a), Natalija Sergejevna 200
 Gorbačov, Mihal 336
 Gorki, Maksim 215, 305, 306, 314, 323,
 329-332, 336, 340, 343
 Gorsse, Henry de 215
 Gotovac, Jakov 140, 143, 185
 Gotovac, Mani 232, 248, 252, 254, 256
 Goldstein, Žiga 258, 260
 Göttler 263
 Göttler, Anna 258
 Göttler, Carl 258
 Gottlieb Saphir, Moritz 26
 Gottschall, Rudolf 53
 Gottsched, Johann Christoph 45, 47
 Gounod, Charles 265-267
 Gozzi, Carlo 224
 Gračan, Giga 134, 171, 223
 Gradić, Miho 8

- Graf, Wilhelm 265
 Gráfová, Zdeňka
 Gramsci, Antonio 89, 101
 Grass, Günther 249
 Graves, Robert 144
 Grčić, Marko 223
 Greč, Vera Miljtinadovna 322, 329-331
 Green, Thomas A. 181
 Grgić, Milan 349, 350
 Gremislavski, Ivan Jakovljevič 332
 Grgošević, Zlatko 316
 Grieg, Edvard Hagerup 202, 208, 215, 218
 Grigorov, Ivan 318
 Grillparzer, Franz 81, 259
 Grimmshausen, Hans Jakob Christoffel von 113
 Grünau 260, 264
 Grund, Arnošt 190, 192, 213, 336
 Gründgens, Gustav 140-141
 Guarini, Gimbattista 52
 Guitry, Sasha 217, 218
 Gundulić, Ivan 10, 11, 18, 20-23, 52, 196, 212, 355
 Gundulić, Šiško 46
 Gundrum, F. 314
 Gusev, Viktor 177, 181
 Gveraci, E. (?) 314
 Gvozdanović, Dimitrije *vidi* Kveder, Zofka

 Haas 260, 264
 Hadžiračev, Ivan 318
 Hagelstange, Rudolf 144
 Hajda, Alois 279
 Hajdušković, Nikola 263
 Halbe, Max 120
 Halévy, Jacques-Fromental 265
 Hamsun, Knut 336
 Händel, Georg Friedrich 186
 Hapka, Pavel 274
 Harmoš, Oskar 212
 Hart, Gustav 284
 Hartleben, Erich Otto 191, 197, 212, 213, 217, 219
 Hartmann, Ernest 192
 Hasan, Ihab 145, 146

 Hasenclever, Walter 217
 Haspra, Pavol 284
 Hauptmann, Gerhart 35, 58, 120, 140, 192, 194, 199-203, 208, 213, 214, 217, 256, 257, 259, 260, 314
 Havel, Václav 242, 244, 247
 Hebbel, Friedrich 194, 209
 Hećimović, Branko 28, 35, 46, 49, 81, 85, 86, 90, 96, 101, 125, 134-137, 180, 201, 220, 258, 336, 356, 365
 Hegedüs, Géza 343
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 59, 308
 Hein, Jürgen 26, 27, 36
 Heine, Heinrich 361
 Hektorović, Petar 52
 Held, Berthold 261
 Held, gdica 264
 Hellmesberger, F. 196
 Hellwig 260, 264
 Heraklit iz Ponta 110
 Herdy, Rudolf 258
 Herfortova, Zdena 273
 Hergešić, Ivo 85
 Herjanić, D. 103
 Herzfeld-Sander, Margaret 62
 Herzog, Valentin 259
 Hetrich, Ivan 349, 350
 Hilar, Karel Hugo 270
 Hindenburg, Paul von Beneckendorf 120
 Hiršal, Josef 284
 Hitler, Adolf 120
 Hlaváčová, Jana 280
 Hlebarova, Marija 314, 315
 Hmara 330, 331, 333
 Hocke, René 45
 Hočevar 267
 Hodanová, T. 278
 Hofmannsthal, Hugo von 56, 57, 62, 81, 192, 203, 204, 208, 216, 225
 Höfner, Eckard 257
 Holberg, Ludwig
 Holbing, Max 192
 Holtei, Karl 215
 Holub, Miroslav 278
 Hölzel, Gustav 265

- Homer 89, 91, 123
 Hood, Robin 43
 Hoppe, Marianne 139
 Horacije 46, 47, 49
 Horanský, Miloš 283
 Horst, Julius 214
 Horvat, Anica 355
 Horvat, Dragutin 223
 Horvat, Snježana 359
 Horváth, Ödön von 27, 224, 231
 Horwathy, Sofie 258
 Hospodský, Karel 271, 279
 Hradilová, Eva 275
 Hranjec, Stjepko 178, 182
 Hrčić, Fran 357, 358, 360
 Hristov, Dimitar 287
 Hrubína, František 277
 Hrupački, Benjamin 363
 Hrušínský, Rudolf 280
 Hrzán, Jiří 243
 Hrzić, Vera 197
 Hubl, Paul 261
 Hubner, J. 273
 Hudec, Jan 269, 276, 277
 Hudeček, Václav 278, 280
 Hugo, Victor 46, 53
 Huizinga Johan 146
 Hul, Martin 281
 Hurd, Richard 48
 Husserl, Edmund 60, 63
 Hutcheon, Linda 252, 253
 Hynšt, Miloš 277, 278

 Ibler, Janko 259
 Ibsen, Henrik 35, 95, 97, 192, 194, 199,
 201, 202, 204, 206, 208, 214, 216-219,
 230, 240, 307, 314, 324, 329
 Iffland, August Wilhelm 29
 Ikonov, Nikola 317
 Ilijić, Stjepan 328
 Illica, Luigi 184
 Innfelder, Norbert 258, 263
 Ionesco, Eugène 236
 Isaev, Mladen 317
 Isaković, Saša (Aleksandar) 191

 Isus Krist 113, 173, 294
 Ivakić, Joza 198-202, 215, 328
 Ivanac, Ivica 349, 350
 Ivanda, Branko 121
 Ivanov, A. 317
 Ivanov, Nikolaj 318
 Ivanov, V. 316
 Ivanovski, Ivan 288, 299
 Ivić, Sanja 157, 165

 Jacobsohn, S. 82
 Jačev, Risto 288, 299
 Jakobson, Roman 179
 Jakšić, Zoran 363
 Jamrich, Dušan 281
 Janda, Dezider 269
 Janda, J. 282
 Janečkova, L. 274
 Janet, Jean 361
 Janeva, Marina 319
 Jankovski, Pavle pl. 78
 Jannigs, Emil 139
 Janovská, Jana 273
 Janjatov, Dragan 288, 289, 299
 Jarčeva, Mija 274
 Jarov 331
 Jarry, Alfred 236
 Jasnikova, Marija 316
 Javorska, Lidija vidi Barjatska, Lidija
 Jelačić, Josip, ban 163, 256, 336
 Jelačić-Bužimski, Dubravko 237
 Jelčić, Bobo 233, 249, 253
 Jelčić, Dubravko 119, 209
 Jelovšek, V 101
 Jeřábek, V. 273
 Ježić, Mislav 223
 Ježić, Slavko 138
 Jhering, Herbert 54, 56-59, 61-63
 Jirousek, Vladimír 271
 Johnson-Young, Rida 214
 Jordanova, Zorka 316
 Jovanović, Arsa 229
 Jovanović, Dušan 228, 229
 Jovanović, Ljubiša 292

- Jovanović, Sveta 274
 Jovanovski, Meto 292
 Jović, Ljubica 348
 Julije Cezar 90, 232, 325
 Juranić, Zoran 355, 357, 359
 Jurda, Aleš 275
 Jurda, Rudolf 273
 Juričić, Pero 361, 362
 Jurfěková, L. 269
 Jurić, Tvrtko 361
 Jurić, Zvonimir 350
 Juřina, Jiří 274
 Jurišić, Šimun 211
 Jurkas, Eustahije 215
 Jurković, Janko 48, 49
- Kačalov, Vasilij Ivanović 204, 321, 322,
 325, 332, 336, 337, 339
 Kačer, Jan 230, 242
 Kačić Miošić, Andrija 48
 Kadlec, Karel 276
 Kaezor, Kazimierz 246
 Kafka, Franz 344
 Kaiser, Friedrich 26-34, 36-38, 43
 Kaiser, Georg 58
 Kalidasa 224
 Kalina, R. 284
 Kalina, V. 283
 Kampf, Zdeněk 279
 Kanavelić, Petar 52
 Kant, Immanuel 221
 Karadžić, Vuk Stefanović 48
 Karadole, Edita 363
 Karageorgijev, Kosta 318
 Karajan, Herbert von 187
 Karić, Ana 36
 Karlík, Josef 279
 Karpatski, Dušan 223, 279, 283
 Kassowitz-Cvijić, Antonija 192, 213
 Kastl, Sonja 359
 Kästner, Erich 120
 Kašić, Bartol 7-24
 Katajev, Valentin Petrović 331, 332
 Katančić, Matija Petar 45, 46, 51
 Katona, József 343
- Katunarić, Ante 217
 Katunarić, Dražen 153
 Katunarić, Leo 253, 254
 Katuša, O. 275, 283
 Kauzlarić Atač, Zlatko 165
 Kemr, Josef 278
 Kekez, Josip 178, 181
 Keller, Guido 106
 Kent, Steve 231
 Kepeski, Petar 288, 289, 299
 Kernic, Ančica 336
 Kerstner, Mladen 350
 Kesslerling, Joseph 141
 Kica, Janusz 232
 Kipke, Željko 253
 Kipling, Rudyard 232
 Kirěcv, Antonas 314
 Kirěeva, Olga 316
 Kirijevska 331
 Kirkov, Vasil 314
 Kirov, Geno 302, 313
 Kisimov, Konstantin 317
 Kitanova, Reni 318
 Klaić, Bratoljub 162, 294
 Klaić, Vjekoslav 189, 190
 Kleflin, Nina 357, 360
 Kleist, Heinrich von 81-87, 194
 Klek, Joe (Seissel, Josip) 103, 104
 Klíma, J. 282
 Klimt, Gustav 192
 Klok, Vitali 363
 Klotz, Volker 38
 Knežević, Ruta 360
 Knipper-Čehova, Olga Leonardovna 206,
 322, 325, 336
 Kocev, Konstantin 318
 Koehne, E. 83
 Kohlhaas, Michael 82
 Kolak Fabijan, Zrinka 363
 Kolář, Jiří 271
 Kolendić, Petar 145
 Kolmar 260, 264
 Kolovratova, Zora 274
 Koltes, Bernar-Marie 232

Komárková, J. 270
 Kombol, Mihovil 177
 Komisarževski, Fjodor P. 320
 Komisarževska, Vjera Fjodorova 320, 321
 Konderle, Louis 261
 Koneski, Blaž 294
 Koniček, Josef 274
 Konrad, Edmond 141
 Konstantinov, Ljupčo 292
 Konstantinović, Zoran 115
 Konjović, Petar 207, 208
 Kopernik, Nikola 221
 Koralov, E. 316, 317
 Korner, Marie 258
 Kornfeld, Paul 58
 Korsak 331
 Korun, Mile 228
 Kosec-Bourek, Diana 359
 Kosor, Josip 120, 203, 214, 216
 Kostić, Laza 177, 292, 181
 Kostka, Petr 274, 280
 Košir, Melita 357
 Koteles, Andrei 363
 Kott, Jan 169
 Kotzebue, August 29
 Kovačević, Dušan 229
 Kovačić, Ante 108, 350
 Kovačić, Ivan Goran 236
 Kováčová, K. 269, 270
 Kovár, F. 283
 Köverscy, Albert 266
 Kowzan, Tadeusz 179, 181
 Kraiger, Alojz 215
 Kralík, B. 273
 Kralik, Gordana 356, 357
 Kraljeva, Božena 141
 Kraljeva, Ivka 305
 Kranjević, gdjica 103
 Kränzov, Geo 316
 Krasiški, Zygmund 224
 Kratký, Rudolf 279
 Krauss, Clemens 140, 184
 Kraus, G. 323
 Krausova, Irena 280
 Kravar, Zoran 19, 101, 223
 Krča, Drago 348
 Krejča, Otomar 241, 242
 Krešić, Ivana 359
 Krežma, Franjo 190
 Krilov, V. 313
 Krist *vidi* Isus Krist
 Krleža, Miroslav 74, 82, 85, 108, 110,
 113-118, 120, 124, 142, 174, 180, 207,
 221, 228, 229, 240, 268, 269, 278-282,
 310, 312, 317, 321-323, 337, 338,
 342-344, 351, 361
 Krolo, Ivan 153
 Kropnivnicki, M. (Kropyvnyč'kyj, Marko
 Lukuč) 313
 Krúdy, Gyula 347
 Krulišova, Jarmila 280
 Kružikova, Helena 279
 Ksenofant 110, 111
 Kudělka, Viktor 276-278
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 187, 227
 Kukuljica, Antonija 357
 Kulundžić, Josip 203, 207, 216, 217
 Kumičić, Eugen 71, 72, 209, 219, 349
 Kunert, Pavel 275
 Kuret, Niko 177, 181
 Kurtz, Jetti 266
 Kušan, Ivan 349
 Kuzmanović, Vojislav 351
 Kvapil, Jaroslav 276, 277
 Kvasnička, J. 275
 Kveder, Zofka (Gvozdanović, Dimitrije)
 107
 Kvirgić, Ana 363
 Kvirgić, Pero 348
 Labiche, Eugène 141
 Lacini, Franz 266
 Ladan, Tomislav 113
 Ladra, David 255
 Lady Diane 248
 Laginja, Dalibor 165, 363
 Lahmann, Ivo 205
 Lakomý, Ladislav 273
 Landovský, Pavel 242

- Lang, Artur 65
 Langer, František 141, 205, 218
 Langfried, Grete 261
 Langmiller, Jiří 278
 Lasić, Stanko 110
 Laube, Heinrich 307
 Lautenschläger, Karl 80
 Lazsea, Adriana 363
 Lázníčková, Jarmila 271
 Leach, Edmund 154
 Ledek, I. 273
 Legouvé, Ernest 314
 Légrand, M. 127
 Leib, Vladimír 348
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 221
 Lemaître, Jules 213
 Lengyel, Menyhért 216
 Lenski, Aleksandar P. 321
 Lenjin 221
 Leonardo da Vinci 90, 92, 94, 95
 Leoncavallo, Ruggero 184
 Leonidov, Leonid Mironovič 322, 323, 332
 Leopold II. 159
 Lesić, Matilda 266
 Leskova, Aleksandra 206
 Leskovar, Janko 349
 Lessing, Gotthold Ephraim 49-51, 53, 202, 263, 302, 313
 Levicka (ja) L. N. 331
 Levicki, V. 323
 Lieder, Emma 258
 Liliencron, Detlev von 82
 Lilina, Marija P. 333
 Lingen, Theo 139
 Linhart, Oskar 270
 Lipovetsky, Gilles 253
 Lipski, Oldřicha 284
 Lisinski, Vatroslav 227
 List, Giovanni 104
 Litovceva, Nina Nikolajevna 325, 332, 333, 335
 Livadić, Branimir 193, 197
 Liven, Aleksandra 319
 Liverić, Alen 363
 Lockerbie, Catherine 172
 Lokošová, Maria 273
 London, Jack 325
 Lope de Vega 140
 Lopez, Sabatino 218
 Lorde, André de 217
 Lorenzini, Niva 101
 Lotman, Jurij 179, 181
 Lovrić, Ivan 180
 Lovrić, Božo 218
 Löw, dr. 67
 Löwenfelda, Max 263
 Lozica, Ivan 174, 176, 178, 179, 181, 356
 Lucente, Gregory L. 93, 101
 Lucerna, Camila 81
 Lucić, Hanibal 52
 Ludwig, Otto 69
 Lukács Györgu (Lukač, Đerd) 89, 117
 Lukarević, Ivan 52
 Lukášova, Irena 276
 Lukavský, Radovan 280
 Lukeš, Milan 272
 Lukić, Darko 166, 169-171, 249, 253, 357, 358, 363, 364
 Lukijan 113
 Lukšić, Irena 340
 Lunaček, Vladimír 203, 215
 Lupi, Magdalena 363
 Luti, Giorgi 93, 101
 Lysenkova, R. 278
 Ljeskov, Nikolaj Semjonovič 322
 Ljutić, Vlaho 359
 Mach, Ernst 203
 Macháček, Miroslav 243
 Machiavelli, Niccolò 88, 221
 Macun, Ivan 51, 52
 Madách, Imre 224, 343
 Madona 248
 Maeterlinck, Maurice 88, 89, 91, 97, 101, 120, 192
 Magelli, Pavlo 231, 232
 Mahler, Gustav 191
 Mahnič, Mirko 205
 Mahr, Ernest 257, 258, 263

- Máhrli, R. 285
 Majakovski, Vladimir Vladimirovič 236
 Majdak, Zvonimir 222
 Majer, Vjekoslav 350
 Majetić, Alojz 349
 Majić, Edita 361, 362
 Makart, Hans 72
 Malásek, Jiří 273, 274
 Maleš, Branko 254
 Maloreanu, Florika 229
 Mamin-Sibirjak (Mamin, Narkisovič Dmitrij) 332
 Mandić, Igor 346
 Mandić-Pachl, Helena 223
 Mandrović, Adam 266, 300-305, 313
 Manev, Dobromir 318
 Manojlović, Todor 217
 Mansvetova, Lidija 206, 208, 322
 Manzoni, Aleksandro 101
 Maraković, Ljubomir 325
 Marcel, Lucilla 192
 Margberg, Lilly 192
 Marchesani, Pietro 102
 Mariano, Emilio 101
 Marić, Velja 317
 Marijanović, Stanislav 45, 209, 261, 262, 320, 356, 357
 Marijenhof (Mariengof), Anatolij Borisovič 332
 Marinetti, Filippo Tommaso 93, 103-107
 Marinković, Pavao 253
 Marinković, Ranko 95, 102, 124, 152, 283, 284
 Markovac-Gironetta, Zlata 202, 203
 Marković, Franjo 47, 212, 217, 219
 Marković, Mihajlo 203
 Markovinović, Nataša 361
 Marlow, Christofer 236
 Maroević, Tonko 209, 211
 Mars, Antony 213, 218
 Marti, Anton 348, 350
 Marulić, Marko 209, 211, 217, 219
 Marušić, Daniel 349, 350
 Marušić, Joakim 350
 Maryška, Zdeněk 277
 Marvan, Jaroslav 272
 Marx, Karl 221
 Masalitinov, Nikolaj Osipovič 322, 325, 329
 Mascagni, Pietro 266
 Massenet, Jules 201, 217, 218
 Maštrović, Tihomil 77
 Matačić, Lovro 140
 Matan, Branko 235
 Matanović, Julijana 165, 357
 Matavulj, Simo 349
 Matejka, Jan 72
 Mateva, Kljana 312, 318
 Matic, Tomo 45
 Matković, Ivan 223
 Matković, Marijan 28, 74, 119-121, 123-126, 128-131, 133, 134, 153, 283, 284
 Matoš, Antun Gustav 68, 72, 73, 79, 156, 196, 221, 349
 Matyáš, S. 283
 Matvejević, Predrag 165
 Maugham, William Somerset 81, 217
 Maupassant, Guy de 321, 325
 Mavrediev, Stefan 318
 Mavrodiev, Vasil 313
 Mazgalov, Stojčo 319
 Mazov, Ivan 288, 299
 Mažuran, Ive 257
 Melzer, Leopoldine 258, 263
 Mecerová, L. 285
 Medarić, Maša 82
 Medgyaszay, Adolf 265
 Medini, Milorad 177
 Medvešek, Rene 233
 Megler, Z. 103
 Meister, Karel 273
 Mejerholjd, Vsevoid Emiljevič 321, 322
 Melchinger, Sigfried 126, 127, 134
 Meletinski, Eleazar M. 165
 Melkus, Dragan 193, 198, 199
 Menipe iz Gadare 111
 Menotti, Gian Carlo 185
 Mentszl, Edmund 258
 Menzel, Jiří 231, 242

- Méré, Charles 205, 218
 Meštrović, Ivan 209
 Metastasio, Pietro 183, 184
 Meyer, Moc 172
 Meyer-Fraatz, Andrea 81, 82, 83, 356
 Meyerbeer, Giacomo 265
 Micić, Ljubomir 103-105
 Mihajlov, Boris 317
 Mihajlovski 114, 331
 Mihalić, Slavko 144-154
 Mihanović, Nedjeljko 124, 134
 Mihičić, Milica 197
 Mihula, Richard 273, 276
 Mijač, Dejan 229
 Mikić, Krešimir 360
 Miksa, Jan 272
 Mikšik, J. 269, 283
 Milarov, Ilija 304, 313, 314
 Milčín, Vladimír 230, 287
 Milčínović, Andrija 203
 Miler, Eduard 228
 Miler, Ferdo Ž. 81
 Miler, M. 285
 Miletić, Stjepan 43, 55, 74-80, 136, 143,
 189, 190, 320, 339
 Miličević, Nikola 223
 Milošević, Slobodan 230
 Milovanović, Mihajlo D. 193
 Milovanović *vidi* Vuksan Barlović, Zora
 212
 Milković, Velja 215
 Minárika, I. 275
 Miočinović, Mirjana 115
 Mirski, Ki 311
 Mirski, Krsto 317
 Mirski, Lav 323
 Mitov, D. B. 315
 Mitova, Darinka 318
 Mitrović, Andro 190, 194, 198
 Mitrović, D. 323
 Mnouchkine, Ariane 128
 Molière 138, 188, 196, 197, 200, 201, 203,
 214, 216, 302, 313, 361
 Molnár, Ferenc 191, 197, 213
 Monet, Claude 72
 Monleon Benancier, Jose 255
 Monteverdi, Claudio 183
 Montherlant, Henry de 126
 Moravi, Josef 258
 Moretto, Minka 259
 Morisson, Maurice 262, 263
 Moskvín, Ivan Mihajlovič 322, 333, 339
 Mozart, Wolfgang Amadeus 151, 184, 186
 Mrduljaš, Igor 223
 Mrkos, Zbynek 283
 Mrkšić, Borislav 282
 Mrožek, Sławomir 236
 Mucić, Dragan 267
 Mukařovský, Jan 179, 181, 182, 242
 Munzar, Luděk 280
 Muradbegović, Ahmed 278
 Muratori, Georg 261
 Murnaghan, Sheila 130, 134
 Musil, Robert 344
 Mussolini, Benito 160
 Mutafova, Stojanka 318
 Müller, Adolf 258
 Müller, Heiner 254
 Müller, Vlado 283
 Müller-Mentzl, Käthe 258
 Nagl, Johann W. 29
 Nagy, Milan 196
 Naletov 331
 Naltov 331
 Nancey 213
 Narger 265
 Naso, Publius Ovidius 145
 Naumovski, Duško 287
 Navrátil, Antonín 274
 Nazor, Vladimír 349
 Nebeský, Pravoš 276, 277
 Nedbal, Miloš 280
 Nejedlý, Zdeněk 283, 284
 Nemčić, Antun 25, 27-37, 40, 42, 44, 74,
 77
 Nemeč, Krešimir 51
 Németh, László 342

- Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič
vidi Njemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič
- Neralić, Tomislav 140
- Nestor, Ilka 258, 261
- Ncstroy, Johann Nepomuk 26-28, 34-37, 43, 224, 313
- Neumannová, S. 270
- Neustädter-Geyer, Ellen 194, 197, 203
- Newman, Charles 250
- Niccodemi, Dario 218
- Nikčević, Sanja 166, 356
- Nikitin 114
- Nikolajević, Dušan S. 217
- Nikolić, Alexander 258
- Nikolova, Pepa 318
- Nikolova, Sultana 314
- Nitzsche, Friedrich 89, 98, 99, 102, 145, 151, 154
- Nohýnkova, M. 275
- Nola, Lukas 173, 249, 252, 253
- Nonev, Bogomil 317
- Nováček, K. 283
- Novák, Jaroslav 285
- Novak, Slobodan 249, 349, 351
- Novak, Slobodan P. 20, 145, 209
- Novak, Vilko 190
- Novak, Vjenceslav 349
- Novak-Kovač, Jasna 355
- Novákova, Františka 271
- Novákova, Jasna 275, 283
- Novosel, Krešo 348, 349
- Nowak, Božena 153
- Nowakowski, Zygmunt 142
- Nučić, Hinko 227
- Nušić, Branislav 203, 214-218, 229, 237, 269, 270, 307, 312, 314
- Nýdl, M. 270
- Njemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič
 (Dančenko; Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič) 201, 321, 322, 324, 325, 329, 332, 340
- Njusin 309, 315
- Obad, Vlado 256
- Obretenov, Ivan 318
- Obšil, Jaroslav 278
- Offenbach, Jacques 202, 214, 266
- Ogoun, Luboš 273
- Ogrizović, Milan 82, 88, 89, 120, 190, 198, 202, 205, 214-217, 269, 355
- Okrugić Sremac, Ilija 218
- Oksanski, A 323
- Okudava, Bulat 236
- Oliva, Domenico 184
- Omerbegović, Zlatko 348
- O'Neill, Eugene 222
- Opitz, Martin 209
- Oruš, Konstantin 312
- Osipović, Josip (Jakov) 322
- Ostrovski, Aleksandar Nikolajević 313, 324
- Ourednik 267
- Ovidije Nazon, Publije 98, 150
- Owen, Hall 216
- P. S. 299
- Palouš, Karel 270
- Paglia, Camille 127, 128, 134
- Pagnol, Marcel 218, 219
- Pahor, Galliano 363, 364
- Pailleron, Édouard 81
- Paliev, Dobri 318
- Palmotić, Jurije (Džore) 8, 20, 24, 52
- Paljetak, Luka 249, 253
- Panova, Tatjana 292, 299
- Panovec, Ladislav 269, 283
- Panovski, Naum 230
- Papandopulo, Boris 140, 211, 212
- Papež, Stanislav 284
- Papić, Krsto 351
- Parcalev, Georgi 318
- Parma, Viktor 267
- Parmačević, Stjepan 191, 192
- Paro, Georgij 74, 155, 158, 165, 241
- Pastorino, Domenico 101
- Pašek, J. 269
- Pauly, Annette 258
- Pauser, Hans 258
- Pavel, Z. 274
- Pavišić, Josip 331

- Pavletić, Vlatko 222
 Pavličić, Pavao 7, 109, 168, 254, 356
 Pasolini, Pier Paolo 254
 Parvanova, Rumjana 318
 Pasternak, Boris Leonidovič 292
 Pavlov, Polikarp Arsenjevič 322, 325, 329-331
 Pavlov, Todor 317
 Pavlov, Veselin 318
 Pavlovski, Borislav 286, 293, 299, 356
 Pazourek, Vladimír 279
 Pechová, Ema 276
 Peev, P. 316
 Peić, Matko 73
 Pejaković, Hrvoje 221
 Pelišek, Josef 276
 Peňáz, Lumír 277
 Penev, P. 313
 Penkov, Ivan 315
 Pergolesi, Giovanni Battista 184
 Perković, Mirko 189
 Perković, Vlatko 239, 366
 Perlesee, Alfred 258
 Peršl 267
 Perzyski, Włodzimierz 142
 Pešek, J. 285
 Pešek, Ladislav 272
 Pešev, Dimităr 316
 Petkov, Dr. 301
 Petkov, Zr. 304
 Petlevski, Sibila 54, 55, 356
 Petrak, Nikica 223
 Petrov, Petár 318
 Petrova, Ani 319
 Petrova, Latinka 318
 Petrova, Tanja 319
 Petrovická, Jiřina 273
 Petrovický, Ivan 273
 Petrović Pecija, Petar 198, 199, 203, 214-216, 269-271, 276, 285, 292
 Petrović, Petar 292
 Petrović, Strahinja 141
 Petrušić, Antun 183, 356
 Pfeiffer, Julius (Julije) 257, 262
 Piave, Francesco Maria 184
 Pietor, Miloš 281
 Pilar, V. 103
 Pinter, Harold 222
 Pinter, Samuel 236
 Pinterović, Ante 202
 Pipan, Janez 228
 Pir 91
 Pirandello, Luigi 81, 88, 93-95, 97-99, 101, 120, 152, 205, 216, 232, 284, 348, 366
 Piscator, Erwin 57-61, 63, 194
 Pistoletta, Michelangelo 248
 Pitzko, Dubravko 350
 Pivonka, bas 266
 Pivonka, Vera 266
 Plaović, Raša 310, 311, 317
 Planquette, Jean-Robert 267
 Platon 110, 111, 128, 176, 221
 Plaut, Tit Makcije 220
 Plavšić, D. ml. 103
 Plein, Alois 257, 259-262
 Pleva, J. 269
 Pleva, Libor 283
 Plevneš, Jordan 299
 Podgorska, Vika 141, 227
 Polić Kamov, Janko 119, 251, 361
 Polčik, J. 284
 Polgar, Alfred 82
 Polić, Miroslav 199, 202, 203
 Pololánik, Zdeněk 285
 Pollack, D. 265.
 Poljanski, Branko V. 103
 Ponchielli, Amilcare (Gorio, Tobbia) 184
 Ponte, Lorenzo da 184
 Popescu, Horea 230
 Popivanova, S. 312, 318
 Popova, Šenka 314
 Popov, Asen 316, 317
 Popov, Georgije 313, 317
 Popov, Ivan 314, 315
 Popov, Ivan M. 317
 Popov, J. 307
 Popova, Marta 316
 Popov, Sv. *vidi* Protić, A.
 Popović, Bruno 157, 165

- Popović, Vlado 267
 Popovska, Joana 292
 Popovski, Mile 286, 288, 290-292, 295-299
 Posavac, Zlatko 51-53
 Postman, Neil 346
 Postránecký, Václav 274
 Póth, István 342
 Potthoff, Wilfried 20
 Praga, Marco 184
 Pranjić, Kruno 82
 Pratello, B. 105
 Pregarc, Rade 205
 Prejac, Đuro 323
 Prelog, Milan 101
 Preradović, Petar ml. 217
 Prévost, Abbé 184, 201
 Príca, Čedo 349, 351
 Primović, Praskoje 9, 20, 21, 23
 Prince, Gerald 75
 Pňichystalová, Libuša 276
 Prišvin, Michail Michajlovič 332
 Pritschke, poručnik 77
 Procházková, Zdeňka 278
 Prohaska, Dragutin 202
 Prohić, Ozren 233, 249
 Prokofjev, Sergej Sergejevič 185
 Prokoš, Bedřich 270
 Prokšová, Jiřina 277
 Protić, A. (Popov, Sv.) 308, 314, 315
 Przybyszewski, Stanislaw 213, 307, 314
 Puccini, Giacomo 184, 188, 202, 218
 Puchner, Walter 177, 182
 Pustišek, Edita 363
 Puškin, Aleksandar Sergejevič 224
 Puttar-Gold, Nada 140
- Queneau, Raymond 255
 Quevedo, F. de 113
- Rabadan, Vojmil 310, 316
 Rabelais, François 109, 113
 Racine, Jean Baptiste 85, 123, 126, 253, 254
 Rada, Petar 274
 Radenković, Ivka 292
- Rader, Konstantin 318
 Radojević, Dino 275
 Rafael 73
 Raić, Ivo (Raić Lonjski, Ivo pl.) 196, 197, 201, 336, 337, 339
 Raimund, Ferdinand 26, 34, 37, 214
 Rajčev, Sijka 317
 Rajković, Nataša 253
 Ramler, Karl Wilhem 53
 Raušar, Josef 278
 Raznzenhofer, Arthur 258
 Reed, John 221
 Reinhardt, Max 58, 139, 140, 192, 194-197, 200, 203, 209
 Reise, Fredrich Wilhelm 190
 Rem, Goran 357
 Reuss, R. 84
 Rey, Étienne 216, 217
 Reynolds, Joshua 73
 Ricciardi, Mario 89, 90, 93, 94, 96, 97, 102
 Richin, Jean 201
 Ricordi, Gulio 184
 Rimbaud, Arthur 172
 Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič 200
 Rímský, Pavel 273-275
 Rinucci, Ottavio 183
 Ristić, Ljubiša 229, 230, 243
 Riškov, Viktor Aleksandrovič 215
 Rogoz, Zvonimir 270
 Roić, Sanja 223
 Rojas, Fernando de 225
 Roje, Ana 212
 Roland, František 272
 Roller, Alfred 191
 Romančik, Ele 281
 Rommel, Otto 27
 Roncoroni, Federico 94, 101, 102
 Rorauer, Julije 64-67, 142
 Rorauer, Marija 67
 Rose, Reginald 348
 Rossetti, Dante Gabriel 92
 Rossi, Ernesto 76
 Rossini, Gioacchino 186, 265, 266
 Rošić, Neva 126
 Rottenberg, Beatrice 258

- Rovetta, Gerolamo 193, 213, 214
 Rückova, Krista 192
 Rühman, gđa 264
 Rumpik, Zdeněk 275, 285
 Runtić, Ivo 58, 62
 Russolo, Luigi 105
 Rust, Josef 257, 259
 Rütt, Emma 266
 Ruzzante *vidi* Beolco-Ruzzante, Angelo
 Ružička-Strozzi, Marija 306, 307, 314
 Rýdl, A. 270
 Ryšánková, Jiřina 283
 Ryšlink, L. 270
 Rzounek, M. 269
- Sabattini, Nicola 8
 Sabina, Karel 359
 Sabljak, Tomislav 119, 356
 Sabo, Milica 359
 Sachs, Hans 209
 Saer, M. 313
 Sagaev, K. 309, 315
 Salaerou, Armand 126, 141
 Salteri, Antonio 184
 Salinari, Carlo 89, 99, 102
 Saltariella, Paula 261
 Salvini, Tommas 263
 Santanelli, Maulio 254
 Sapunov, K. 302
 Sarafov, Krsto 314, 315
 Sarbov, Stefan 316, 317
 Sardou, Victorien 224, 314
 Sarte, Jean Paul 126
 Savić, Žarko 198
 Savina, Marija Gavrilovna 320
 Savov, Stefan 318
 Schaefer, Pierre 222
 Schechner, Richard 179, 182
 Schiller, Friedrich 28, 46-48, 51, 81, 140,
 195, 196, 256, 257, 261, 306, 313
 Schlegel, Friedrich 54
 Schlesinger, Franz 257, 258, 261, 262, 263
 Schlesinger, Marta 263
 Schmidt, Leopold 177, 182
 Schneider, Artur 82
- Schneider, Mara 190
 Schnitzler, Arthur 89, 120, 121, 192, 203,
 361
 Scholz, Wenzel 28
 Schönberg, Arnold 185
 Schönthan, Franz 216
 Schönherr, Karl 207
 Schönthan, Paul 216
 Schönthal 260, 264
 Schroth, Carl 260, 264
 Schrottenbach, Leopold 258
 Schubert, Frantz 138, 202, 215
 Schultz, Julius 265
 Schwab, Werner 250, 254
 Schwarz, Drago 64
 Schwarz, Otto 218, 219
 Schweizer 264
 Schwiefert, Fritz 139
 Scribe, Eugène 224, 306, 314
 Seami, Motokiyo 224
 Sečak, Svehor 359
 Sederl 264
 Sederle 260
 Seissel, Josip (Klek, Joe) 103, 104
 Selem, Petar 249, 253, 254
 Sellner, Joseph 261, 262
 Sembdner, H. 82, 83
 Senardi, Fulvio 89, 102
 Senečić, Geno 284
 Seneka, Lucije Anej 113, 224
 Senker, Boris 86, 88, 90, 94, 97, 99, 102,
 124, 134, 135, 351
 Senjević 331
 Seremetakis, Nadia 124, 127, 130, 134
 Seume, Johann Gottfried 28
 Sevastjan, V. 323
 Sforza, Francesco 90
 Shakespeare, William 58, 113, 120, 136,
 137, 143, 169, 171, 172, 188, 190-194,
 196, 200, 202, 203, 205, 208, 213-216,
 218, 222, 228, 229, 232, 236, 254, 256,
 257, 262, 263, 275, 291, 292, 294, 299,
 302, 314, 325, 361
 Sharrock 127
 Shaw, George Bernard 120, 194, 205, 216,
 222, 240

Sheáhadeú, G. 224
 Sheridan, Richard 224
 Sibirjakov, Aleksandr 206
 Sieveking, Lance 348
 Simmoni, Renato 102
 Simov, Ivan 317
 Simov, Vladimir 319
 Sirk, Douglas 169
 Sirovátko, Oldřich 177, 187
 Sjerov, G. M. 330
 Skala, Marija (Maruša) 266, 267
 Skálová, E. 270
 Skitnik, Sirak 315
 Skrbkova, Lola 269
 Skřípek, František 278
 Slabinac, Gordana 108, 146
 Sládek, J. 270
 Slađović, Emanuel (Immanuel, Manuel, Mane, Manoilo) 52, 53
 Slamniĝ, Ivan 115, 222, 349, 351
 Slezek, Leo 192
 Sloterdíjek, Petar 253
 Slowacki, Juliusz 142, 225
 Sljepcov, Blaženov, N. 323
 Smejkal, Zď. 281
 Smetana, Bedřich 190, 266, 355, 358, 359
 Smionov, Vladimir 318
 Smith, Adam 221
 Smith, James L. 168, 170
 Smoje, Miljenko 350
 Smrček, L. 269
 Sofoklo 89, 123, 128, 192, 201, 204, 208, 216, 217, 231, 236
 Sokolovsky, Evžen 270
 Sokrat 90, 110
 Solar, Milivoje 168
 Solera, Temistocle 184
 Solmi, Sergio 162
 Solunto, Frédéric 361
 Soljačić, Marko 212
 Somma, Antonio 184
 Soukup, Ivan 283
 Soukup, J. M. 273
 Soukupova, E. 282
 Sorgučov, Iĝa Dmitrijević 204, 325
 Souvestre, Émile 215
 Spasov, Javor 318
 Spasovski, Stevo 292
 Sperelli 95
 Spillern, Edmund 261
 Spinosa, Antonio 106
 Sremac, Stevan 217
 Srna, Zdeněk 270, 273, 275, 276, 279
 Srnec Todorović, Asja 232, 249, 251, 253-255
 Sršan, Stjepan 45
 Stajkova, L. 317
 Stalev, Georgi 287
 Staljin 163
 Stamać, Ante 45, 134
 Stamatov, Georgi A. 315-317
 Stamova, Nina 319
 Stančeva, Ĝinka 318
 Stanislavski, Konstantin Sergejević 204, 240, 321, 322, 324, 325, 328, 333, 335-341
 Stanković, Borislav 215
 Stanojević, Ljubomir 355
 Stefanovski, Aco 292
 Stefkov, V. 317
 Stefanije 8
 Stein, P. 172
 Stein 260, 264
 Steiner 260
 Steiner, George 123, 127, 128, 134
 Stewart, Ellen 255
 Stibor, Oldřich 274, 280, 281, 283, 285
 Stípčević, Enio 20, 23
 Stöckl, Antun 190
 Stojanova, Miroslava 318
 Stojčev, Petar 315
 Stojčevski, Sandi 287, 288, 290-299
 Stojsavljević, Vladimir 253
 Stomatov, G. A. 316
 Stoppard, Tom 222, 236
 Strajnar, Julijan 181
 Strašimirov, Anton 313
 Strauss, Johann, sin 190
 Strauss, Richard 140, 184
 Stravinski, Igor Fjodorović 200

- Strindberg, August 110, 114-117, 194, 203,
 204, 209, 215, 216, 310, 321
 Strobachova, Stanislava 276
 Strozzi, Maja 336
 Strozzi, Tito 85, 141, 323
 Stublenska, Milka 315
 Stupica, Bojan 227, 272, 343
 Stupica, Mira 272
 Suchomelová, Jaroslava 279
 Sudermann, Hermann 193, 213, 214, 243,
 306, 314
 Supek, Ivan 134
 Supilo, Frano 160
 Supilo, Jako 160
 Suppé, Franz 215, 257
 Suvin, Darko 108
 Szerdahely 45
 S-v, T. 317
 Sveti Antun Padovanski 187
 Sviben, Zlatko 235
 Svoboda 331
 Svoboda, Karel 283
 Szigligeti, Eduard 27
 Szilárd, Lena 112, 114
 Szymca, Arnold 142

 Šaban, Ladislav 189, 190
 Šafařík, Pavel Josef 52
 Šálek, J. 269
 Šálek, Karel 270
 Šanski, Zdeněk 274
 Šarić Kukuljica, Doris 363, 364
 Šarov, Pjotr F. 329
 Šegvić, Nenad 363
 Šegedin, Petar 349
 Šen, M. 103
 Šenoa, August 25, 45, 46, 49, 68, 72, 85,
 214, 216, 221, 349
 Šergi, J. 270
 Šeremet, Stipe 357
 Šerić, Ivan 359
 Šestina, J. 282
 Šibl, Ivan 350
 Šicel, Miroslav 48, 50, 68, 73, 124, 125,
 134
 Šimáček, O. 283
 Šimkocova, D. 275
 Šimunić, Dinko 349
 Šišmanov, Ivan 304
 Škiljan, Dubravko 223
 Šlégr, František 276
 Šnajder, Slobodan 229, 235
 Šoljan, Antun 220-225, 249, 365
 Šoljan, Nada 221
 Šopov, Aco 292
 Šovagović, Fabijan 348
 Špišić, Davor 357
 Špišić, Slaven 360
 Šram, Ljerka 197
 Šrámek, V. 279
 Šporer, Matija 47
 Šrepel, Ivo 348
 Šrepel, Milivoj 28
 Šrubař, J. 276
 Štajger, Emil 149
 Štark, Zorislav 359
 Štaštni, J. 283
 Štedroň, Miloš 276, 277
 Štefanc, Vinko 361
 Štefl, Josef 276, 279
 Štečpánek, Zdeněk 277
 Štěrbová, A. 281
 Štriga, Albert Ognjan 74
 Štivičić, Ivo 349-351
 Šubić Zrinski, Nikola 120
 Šudraka 224
 Šujan, O. 283
 Šuler, Zvonko 317
 Šumanovski, Vasil 286
 Švarc, Bohumil 274
 Šverubovič, Vádim Vasiljevič 204, 325, 332,
 335-337, 339
 Švorc, Václav 280

 Tabački, Miodrag 292
 Tabaković, Milan 102
 Tagora, Rabindranat 328
 Tairov, Aleksandr Jakovljevič 322
 Takač, Dijana 359

- Tanhofer, Tomislav 203, 205-208, 211, 322, 324, 325, 328-332
- Tarantino, Quentin 172
- Tarhanov, Mihail Mihajlovič 322, 333
- Tarsis, Paolo 95
- Tasso, Torquato 224
- Tatarin, Milovan 357
- Taufer, Veno 228
- Taufer, Vito 228
- Tausinger, J. 277
- Tenev, L. 311, 317, 318
- Tenev, Vladimir 316
- Teokrit 89
- Tennyson, Alfred 203
- Teren, Ivan 273
- Terencije, Afer Publije 224
- Testoni, Alfredo 214
- Tian, Renzo 255
- Tieck, Ludwig 51
- Tizian 73
- Tkalčić, Juro 196
- Todorovski, Gane 287, 299
- Toffler Albin 346
- Tokarska(ja), M. A. 331
- Tolstoj, Aleksej Konstantinovič 332
- Tolstoj, Lev Nikolajevič 72, 156, 165, 199, 201, 214, 224, 305, 308, 313, 323, 324, 332, 340
- Tomandl, Mihovil 267
- Tomasović, Mirko 209, 223
- Tomašić, Nikola pl. 64
- Tomek, Jiří 275
- Tomek, Miloš 276, 279
- Tomić, Josip Eugen 193, 213
- Tomov, T. 309, 315
- Torberg, Friedrich 119, 120
- Toromanova, Marija 314
- Toth Špišić, Sanja 359
- Tozija, Ljupče 286, 287
- Tragan 260, 264
- Trajanov, Đorđi 286
- Trandafilov, Vladimir 315
- Trebisch, Alexander 258, 263
- Trenjov, Konstantin Andrejevič 349
- Treščec-Branjski, Vladimir 195-197, 201-203
- Tschulik, Norbert 191
- Tucić, Srđan 191, 194, 197-199, 203, 213-215, 305-308, 313-315, 323, 349
- Tudaković, Nenad 359
- Tudišević, Marin 229
- Tuksar, Stanislav 356
- Turchetta, Gianni 89, 90, 92, 94, 102
- Turgenjev, Ivan Sergejevič 72, 225, 231
- Turina, Drago 275
- Turković, Hrvoje 347
- Turner, Victor 179, 182
- Tysdahl, Bjorn 166
- Tzara, Tristan 361
- Ubersfeld, Anne 126, 135, 179, 182
- Udmanić, Joco 43
- Uhland, Ludwig 28
- Ujević, Tin (Augustin) 174, 361
- Uljanjščev, Vasilj M. 206, 322
- Unkovski, Slobodan 287, 292
- Urban, Jaroslav 269, 271, 273, 275, 281
- Urbánková, Jarmila 276
- Uroić Ljutić, Sanja 359
- Uševa, Vela 315
- Utješiniović Ostrožinski, Ognjeslav 49-52
- Uvalicv, P. 317
- Vaca, Karel 273
- Vacis, Gabrielle 255
- Vaclav, Anton 190
- Vagapova, Natalija M. 334, 340, 356
- Vágner, Milan 279
- Vahtangov, Jevgenij Bagrationovič 322, 324, 325, 333
- Valabrégue, Albin 215
- Valberg, Louise 258
- Valberg, Robert 258
- Valčev, Dimităr 318
- Valentić, Vlatka 361
- Valentín, J. 269, 270, 273
- Valeri, Igor 360
- Valvasor, Johann 177, 182
- Vaněček, M. 270

- Varady, Gabriel 159
 Varon, Marko Terencije 111
 Varošlija, Branko 288, 299
 Vasiljev, Anatolij 232
 Vasilev, V. J. 316
 Vasiljeva, L. 323
 Vašaryova, Emilija 281
 Vávra, B. 271
 Vavra, Nina 223
 Veber, Pierre 193, 198, 213-215
 Veber Tkalčević, Adolf 47, 49
 Veiller, Bayard 215
 Velmar Janković, Vladimir 218
 Vengocchea, Lina 363
 Vereščagin, Aleksandr Aleksandrovič
 204, 206, 208, 292, 322, 331
 Verdi, Giuseppe 184, 186, 188, 265-267
 Vergilije, Publije Maron 161
 Verli, Alfons 119
 Verneuil, Louis 218
 Vernon, H. M. 216
 Verrini 266
 Veselinović, Janko 214, 218
 Vesnić, Radoslav M. 206
 Vespansiani, P. 266
 Vessely, Paula 139
 Vetranić, Nikola 52
 Vetranović, Mavro 123, 145
 Vetrovna, D. 314
 Vicente, Gil 224
 Vidić, Ivan 249, 251-255
 Vidas, Fedor 349, 350
 Viktorov, Simeon 318
 Vinaj, Marina 355
 Violić, Nina 361
 Vjačeslavski 332
 Vlahov, Alan 361
 Vobejda, Alois 276
 Vodopivec, Marijan 274
 Vojinović, Branislav 292
 Vojnović, Ivo 68, 69, 71-73, 120, 142, 198,
 199, 201-203, 208, 214-219, 269, 270,
 276-278, 285, 286, 316, 340, 344
 Voltaire 112, 243
 Vončina, Nikola 345, 356
 Voska, Václav 278
 Voskovec, Jiří 141
 Vostrý, Jaroslav 242
 Voznesenski, Andrej 236
 Vratović, Vladimir 223
 Vrba, Jiří 274, 280
 Vrbka, S. 282
 Vrbacki, Andrej 270, 273, 282, 284
 Vrbanić, Ivo 350
 Vrchlicky, J. 313
 Vrgoč, Dubravka 252
 Vronská, O. 269
 Vujčić, Borislav 357
 Vukelić, Vilma (Vukelich, Wilma von)
 256, 259
 Vuković, Dragutin 193, 202
 Vukotinović, Ljudevit 28
 Vuksan Barlović, Zora (Barlović Vuksan,
 Zora; Milovanović) 189-209, 211-213,
 217
 Vychodil, Ladislav 269
 Vykypěl, Oldřich 271, 276
 Wagner, Richard 52, 76-79, 162, 185, 186,
 188, 191
 Wahle, Hugo 258, 263
 Walcsa, Lech 239
 Wallace, Edgar 218
 Walter, Rudolf 276
 Waltrová, Marie 276
 Warner, Elizabeth 177, 182
 Washington, George 312, 319
 Watteau, Antoine 73, 88
 Weber, Carl Maria von 265
 Wedekind, Frank 81, 82, 361
 Weid, Gustav 193, 213
 Weiss, Peter 236
 Wenig, A. 274, 280
 Wenig, Josef 277
 Wenigova, Irena 278, 284
 Werich, Jan 141
 Wickerhauser, P. 64
 Wierzbicki, Jan 108
 Wilde, Oscar 81, 120, 203, 207
 Wilder, Thornton 224

Williams, Tennessee 140
 Winčarski, Ryszard 245
 Winterstein, Eduard von 197
 Wittmann, C. F. 82
 Wohlgemuth, Else 192
 Wolfit, Donald 137
 Wollman, Frank 268
 Wulf, Erich 324
 Wyspiański, Stanisław 68, 108, 142, 224

 Yates, W. Edgar 27, 33
 Yeats, William Butler 224

 Zach 267
 Zagorec, Mirjana 361
 Zahariev-Čemera, P. 309, 310, 315
 Záhorski, Bokuš 272
 Zahova, Daniela 319
 Zajc, Dane 230, 237
 Zajc, Ivan pl. 164, 165, 202, 267, 355
 Zakarieva, Ljudmira 318
 Zamjatin, Jevgenij Ivanovič 332
 Zapolska, Gabriela 216
 Zec, B. 101
 Zeidler, Jakob 29
 Zelkov, K. 316
 Zenbejev 306
 Zezul, Milan 276

 Zidarić, Ranko 361
 Zidarov, K. 317
 Ziegler, Louis 361
 Zindulka, Stanislav 273
 Zinner, Costanze 258
 Ziven, Aleksandra 312
 Zlatar, Andrea 124, 135
 Zlatareva, Ekaterina 315
 Zola, Émile 71, 203, 308
 Zöllnerová, O. 283
 Zolotovič, Ijubomir 315
 Zorić, Mate 102
 Zoščenko, Mihail Mihajlovič 332
 Zvonar, Ivan 178, 182
 Zvonik, J. 285
 Zuppa, Vjeran 59, 63, 127
 Zwanziger 260
 Zweig, Stephan 81, 82

 Žedrinski, Vladimir 212, 314
 Ženčák, Antonín 274
 Žeželj, Mirko 85
 Žirovčić, dr. 67
 Živanović, Milivoje 292
 Živić, Tihomir 256, 356
 Živković, Milan 254
 Žmegač, Viktor 81, 102, 151
 Županović, Lovro 20

KAZALO

HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU

Pavao Pavličić: Metrika i poetika <i>Svete Venefride</i>	7
Marijan Bobinac: Nastanak hrvatskoga pučkog komada u kontekstu bečkoga pučkog kazališta	25
Nikola Batušić: Hrvatske kazališne poetike 19. stoljeća prema europskima (do Šenoina doba)	45
Sibila Petlevski: Razvojnopoetičke spojnice Gavella i Jhering – teoretičari povijesti glumišta	54
Nedjeljko Fabrio: Julije Rorauer. Posljednji čin	64
Aleksandar Flaker: Značaj i značenje Vojnovićevih bečkih veduta	68
Dean Duda: Kazališna putovanja Stjepana Miletića	74
Andrea Meyer-Fraatz: Amazonska borba spolova: Milan Begović i Heinrich von Kleist	81
Morana Čale Knežević: Begovićev dramski let iznad D'Annunzijevo nadčovjeka	88
Branimir Donat: Nepoznata futuristička epizoda hrvatske dramaturgije	103
Adriana Car-Mihec: Krležini dodiri s djelima europske karnevalske tradicije	108
Tomislav Sabljak: Intertekstualnost i intermedijalnost Matkovićeve Wagnera	119
Lada Čale Feldman: Još o Matkovićevoj antici i njezinim europskim poticajima	123
Vida Flaker: Fotezova kazališna hodočašća	136
Branka Brlenić Vujić: Mihalićeva recepcija Orfejeve oporuke	144
Darko Gašparović: Srednjoeuropski i mediteranski kompleks u dramatizacijama romana Nedjeljka Fabrija	:
Sanja Nikčević: <i>Plastične kamelije</i> D. Lukića ili što je njima <i>sapunica</i> ? ...	66

Ivan Lozica: Metode hrvatske etnoteatologije u europskom kontekstu	174
Antun Petrušić: Glazbena zadanost u prijevodima opernih libreta	183
Antonija Bogner-Šaban: Zora Vuksan Barlović. Prva hrvatska redateljica i glumica u svom vremenu i prostoru	189
Branko Hećimović: Neobjavljena Šoljanova antologija <i>100 svjetskih drama</i> ..	220
Dalibor Foretić: Strani redatelji u hrvatskome glumištu (od 1970. do danas	226
Grozdana Cvitan: IFSK i dani mladog kazališta: repertoar i sudionici	234
Vlatko Perković: Izazovi disidentskog kazališta sedamdesetih i osamdesetih godina u razvoju našega glumačkog izraza (u europskom kontekstu) ...	239
Mani Gotovac: Ispovijest o ne-ravnodušju. Teatar ITD i svijet 1992.–1997. .	248
Tihomir Živić: Europski obzori gornjogradske kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine	256
Gordana Gojković: O opernim gostovanjima na osječkoj pozornici 1858.–1907.	265
Ivan Dorovský: Recepcija hrvatske dramske književnosti u Češkoj i Slovačkoj 1945.–1990.	268
Borislav Pavlovski: Makedonski prijevodi Brešanove <i>Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja</i>	286
Svetlana Baytchinska: Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskog profesionalnog kazališta i recepcija hrvatske drame u Bugarskoj	300
Stanislav Marijanović: Hudožestvenici u Osijeku	320
Natalija M. Vagapova: Hrvatsko kazalište 20. stoljeća i umjetnost moskovskoga hudožestvenog teatra	334
István Póth: Dramski ciklus o Glembajevima na budimpeštanskim pozornicama	342
Nikola Vončina: Hrvatski televizijski dramski program u europskom kontekstu (1956.–1971.)	345

PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija <i>Krležinih dana u Osijeku 1997.</i>	355
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar <i>Krležinih dana u Osijeku 1997.</i>	358
B. H.: Napomena	365
B. H.: Kazalo imena	367

Za nakladnike:
Andrija Kaštelan
Željko Čagalj
Zdravko Faj

Naslovnica:
Scenografski nacrt Ljube Babića za
Shakespeareovu komediju *Na tri kralja*
u režiji Branka Gavella

Likovno uređenje:
Branko Hećimović

Grafičko uređenje:
Milan Kovačević

Lektura:
Mercedes Robek-Paradžik

Korektura:
Branko Hećimović
i
Mercedes Robek-Paradžik

Računalna priprema:
TERCIJA d.o.o.
Zagreb, B. Magovca 15, tel.: 6678-046

Tisak:
M.A.K. - GOLDEN d.o.o.
Zagreb, A. Prosenika 11, tel.: 3632-281

Naklada:
400 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
lipnja 1999.