



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU  
1996

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

# KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996

OSIJEK I SLAVONIJA – HRVATSKA DRAMSKA  
KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE

ZNANSTVENO SAVJETOVANJE U ČAST 90. OBLJETNICE  
HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Priredio  
Branko Hećimović

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek  
Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU  
OSIJEK – ZAGREB 1997.

*Naslovnica - Hrvatsko  
narodno kazališta u Osijeku:*  
Ivica Antolčić

*Grafičko uređenje:*  
Milan Kovačević

*Lektura:*  
Mercedes Robek-Paradžik

*Korektura:*  
Branko Hećimović

*Računalna priprema:*  
TERCIJA d.o.o.  
Zagreb, B. Magovca 15, tel.: 678-046

*Tisak:*  
MAK-GOLDEN d.o.o.  
Zagreb, A. Prosenika 11, tel.: 332-281



CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

UDK 886.2.09-2  
792.2(497.5)

KRLEŽINI dani (1996 ; Osijek)  
Osijek i Slavonija - hrvatska dramska  
književnost i kazalište / Krležini dani  
u Osijeku 1996 ; priredio Branko  
Hećimović - Osijek : Hrvatsko narodno  
kazalište : Pedagoški fakultet ; Zagreb  
: Hrvatska akademija znanosti i  
umjetnosti, Odsjek za povijest  
hrvatskoga kazališta, 1997. - 336. str. :  
ilustr. ; 24 cm

ISBN 953-154-321-6 (HAZU)

1. Hećimović, Branko

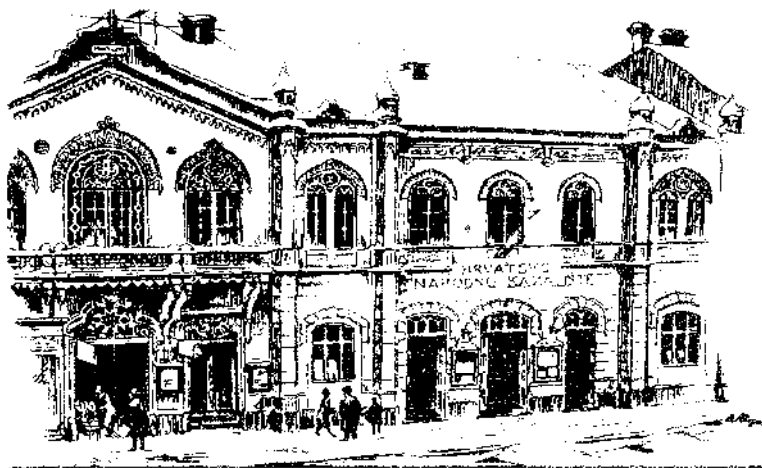
971128072

ISBN 953-154-321-6

Objavlivanje ove knjige omogućilo je Ministarstvo kulture Republike Hrvatske.



**OSIJEK I SLAVONIJA  
– HRVATSKA DRAMSKA  
KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE**





*Stanislav Marijanović*

## HRVATSKE KNJIŽEVNE, KONCERTNE I KAZALIŠNE MANIFESTACIJE U OSIJEKU (1847.-1907.)

*U čast 150. obljetnice proglašenja hrvatskog jezika službenim u Osijeku 1847., kada je uveden i u osječko njemačko kazalište, i 90. obljetnice osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1907.*

Prinosimo dio neiscrpljene teme: narodnosnu sliku kulturnog Osijeka u drugoj polovini 19. stoljeća, manifestacijski angažman hrvatskih građanskih kulturnih društava, književnih i glazbenih, amaterske (dobrovoljačke) predstave na hrvatskom jeziku i kazališna gostovanja, zagrebačka i novosadska, koja su se mahom odvijala u njemačkom profesionalnom teatru i usporedo s njim u osječkoj Tvrđi (Generalathaus - Theater in der königlichen Freistadt Esseg - Festung) i Gornjem gradu (Aktien Theater in der königlichen Freistadt Esseg - Oberstadt) kao poprištu za njegovo ukidanje i uspostavu hrvatskoga profesionalnog kazališta. Izvješćujemo i prosuđujemo objave i odjek ove pokretne i ustrajne hrvatske kazališne misli koja je svoje ishodište imala u trajno prisutnoj svijesti o svojoj narodnosti i jeziku, u proglašenju hrvatskog jezika službenim u Osijeku, i u njegovom opozivu, a svoje vodeće protagoniste u preporodnim književnicima i u osječkoj gimnazijskoj mladeži, udruženoj u Hrvatsko-đачko književno društvo "Javor" (1865.-1925.), u umjetnički i kazališno nastrojenom građanstvu i u izvršujućem članstvu Osječkoga pjevačkog društva "Lipa" (1876.-1879.), koje od svoje obnove (1894.) trajno nosi hrvatsko ime. Manifestantni pokreti za stvaranje hrvatskoga glumišta i kazališta, podrazumijeva se, pojavljivali su se i odvijali u diskontinuitetu, ovisno o političkoj, društvenoj i kulturnoj stvarnosti, općehrvatskoj i lokalnoj, navlastito o gostovanjima Srpskoga narodnog pozorišta iz Novoga Sada, Narodnoga (pa Hrvatskog) zemaljskog kazališta iz Zagreba, mađarskoga teatra iz Veszpréma i Stros-

# OGLAS I POZIV

K PREDPLATI

NA

D Ě L A

POD NASLOVOM:

STĚPANA MARJANOVIČA

KRODĀNINA

V I T I É,

D Ě L A III,

(SVAKI 17 TABAKAH U DVANASTINI (Zwölf-Zeimer) JAK.)

Z AT I M NA

I G R O K A Z E,

(TAKOJKR U DVANASTINI)

„PRAVDA“, III: „SKERB POGLAVARAH ZA DOBRO  
PODLOŽNIKAH SVOJIH“ (10.)

„RAZBOJNICI NA GORI KULMINSKOJ“ III: MOĆ  
VĚRE“, (9.)

„NIKOLA ŠUBIĆ, KNEZ ZRINJSKI“ III: „PAD SI-  
GETSKI“, (7 tabakah jaki).

Uvijek mnogo ljudi, koji litvski stihotvorje (Poezje) u kome  
jaune zvезде kojih, kao da bi ono zbilja puno odlično i izve-  
stno bilo; protivno pako mnogo više — koji ga posve kude, i  
ništo drugoga na njemu hvale vrednog nemaju, okrom jed-  
nogjeditog skladnoglasja. (Reim.) Jedni su i drugi od svoga  
prekuda tjak do silnosti ubavjeni, jer kakogad se prvi za  
ništa drugo nerkerbe, nego samo što je u njihovu vlastitom  
veru isporučio; tako kude drugi sve, što izvorom svojim ni-  
je iz Francuzke, Talijanske, Engleske, Nemačke i. t. d. Njega  
onake im je knuo osobitnikom, između kojih neki su stara,  
a neki sve nove pučanstava, premda sami neznađu, što su sta-  
rom, što li na novom hvale vrednog budu. Medjuistoga ni-  
se nit hoćemo ni moćemo s našim stihotvorjem hvaliti jer nam  
još jedna tvrde klaura put prepričava, koj najpre provallit  
treba, i tada sme stovpav na stepenu izverstnosti, na kome  
su negda između Gerak: *Homer i Sofokles*, između Klau-  
dij pako: *Horatius i Maro bill*. No, bud' kako mu drugo bre-  
stava izistiti smću, da gledač na dugogki sinertni sanalavo-  
stirskoga naroda njegovo stihotvorje obimerno nije, nego da  
se istim onim krępkim naprcom pravo ponositi može, kojim  
se je ponosilo, kadano se se arđene one dabi (!!!) pu daleko  
raslonej lirici od vitkih njezljivih stihova svuda pu grado-  
vih, ulicah, nuznah, nuznah, gajih, gostah i doliech *Donocek* sklad-  
no razlivala, i sladku jeku odbijala, i u istinu sladku! To do-  
kazuje nećni naš lirspat Hinko Ujorgič i hvale vrednog svo-  
mu delu, pod naslovom: „*Učelasi Mandalena*“ sastojedomu iz 8  
pčah u Brestčlji god. 1728 alićedomu, kojega je prvi pis-  
u latinske stihove prevao, da pukaže obilnost i izverstnost  
litvskoga jezika takoj i onim, koji naski nemaju. Bvo u  
predlatoju latinskoga svoga prevoda medj ostalimi veli:  
„*Verborum otium copia, orationis nitore, utque acuminis cir-*

*cumscribendis explicandisque venturuse gravitate inter caetera  
una dulcorat vel cum nobilitate emergit.*“ I isti izobrazeni  
Němci to odliča: „*Die litvische Sprache nimmt durch ihren  
Reichtum und ihre Ausbildung die Stelle unter den slavischen  
Sprachen ein, welche der italienischen unter den romanischen  
Sprachen gebührt.*“ veli Lito u. Birch — *Stije in Serbien im  
Spätjahr 1829.* A uveni Jafos Grimm-erch. *Gramm.* S. LVII.  
„*Keine leblichere Mundart ist unter den slavischen als die litvi-  
sche.*“ Kud ču dalje? — Ništa dakle ostaloga nije, nego lju-  
das k rodu i njegovomu knjžestvu, i bude sigurno, da čemo  
tverdu em klaura, koja nam na putu izobraznja stoji krat-  
kin razotepiti, gljibe staze u ravno pretvoriti, sve onoga  
da nadvladati, na mjestu još sad nalode u kolekci jasne naše  
*Danice*, priteljako ugledati sunoše, koje se nas svojm že-  
stokim jarom ogivati, i zastopce tja tamo do pome izverstno-  
sti sa tim svojim ugledim darom pravit. Samo ljubav k rodu  
i njegovomu knjžestvu. Nebudimo domorođnog jezika poila-  
stičlji, da nos nepogodi uo Aradovo: „*Wer mit ausländischen  
Zäuten sich sehr befreundet, wer die Muttersprache hinterläßt, der  
verliert seinen Geiste die Energie und Echtheit, und wird ein  
ihaller Alltagsmensch.*“ Vaada imajino prod otina, da čemo se  
kod tudjinah, koliko mu se drago njihove jezike naučili, ve-  
hotomee ledat morati da nijemo svoga njihovoga dubla; i što  
onda očekivat imademo? — Sprednju i osmićavaju.

Tako, tako! Neko muštenje nagnutje prema domovini  
budade se zatijiti; to, što svakdanje uređbanje potređujuje.  
Nebrojani oclave svoja domovina, odido u lue derzave h-  
i-  
urderžanje živute svoja izraditi, odidi u najdražemne predi-  
srčla, živu tamo dalje, nego a rođjenja svojega knel, pa  
ipak neka se umotiraju sila u njih uzbiti, koj se oprevrat-  
nemogu dotle, dok do očinskog ogriješne nedostupe. Berdoži-

smayerova odnosa prema njima, njemačkom teatru u gradu i osječkim pjevačko-glazbenim društvima. Njihov pokretački organon i profil ucijepljen je u stablo i krošnju narodnosne demografske strukture grada u drugoj polovini 19. stoljeća. Bez poznavanja tog fakticiteta, Osijeku svojstvenog, nema ni pravog uvida u pred-povijest osnivanja drugoga profesionalnog kazališta - Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku ni odgovora na pitanje o privlačnosti opere i operete i dugovječnosti života njemačkog teatra u sl. i kr. gradu.

O njima se u zbornicima Krležinih dana ne raspravlja po prvi put, ali ne na temelju izvora koje ovdje nudim.<sup>1</sup>

## I.

### NE BUDIMO DOMORODNOG JEZIKA POTLAČITELJI

I. Prethodnik trijumvirata osječkih i slavonskih *iliraca*, Mate Topalovića i Jurja Tordinca - Stjepan Marjanović Brodanin (1802.-1860.), osječki gimnazijalac, kapelan u Tvrđi i Donjem gradu, budući starješina (predsjednik) *Društva čitaonice osječke* i ilirske *Narodne čitaonice osječke*, slikar i glazbenik, bio je ujedno jedan od prvih slavonskih književnika koji je prihvatio Gajev pravopis, "Danicu ilirsku" i *ilirsko narječje*. U njemu je mjeseca svibnja 1838. objavio u Pečulu *Oglas i poziv* na pretplatu svojih djela: triju knjiga pjesmotvora *Vite* i četiriju knjiga *Igrokazi* (*Pravda, ili: Skrb poglavara za dobro podložnika svojih; Razbojnici na gori kulminskoj, ili: Moć vjere; Nikola Šubić, knez Zrinjski, ili: Pad sigetski i Dobri dječak, ili: Brižljiva mati*, tiskane 1839.-1840.): odmah toliko, koliko niti jedan *ilirac* ni prije ni poslije. U tim 1830-im godinama, *kada kod nas (u Slavoniji) još ni svitati počelo nije*, u jeku *crnih dana* koje je u Osijeku i Slavoniji nadvijala njemačka i mađarska prevlast, Marjanović će otpočeti, zabavljen putujućim njemačkim teatarskim družinama u Osijeku, Zemunu i Brodu, kazališnu kritiku glumačkih izvedaba i pojedinih njihovih predstava, ali i s pokušajem udruživanja s njemačkim teatrom i uključivanja hrvatskih proslava, epiloga i pojedinih scena u te predstave ili igrokaza u reper-toar, uvjeren u njegovu ablaciju, kopnjenje tuđinskog ledenjaka, i u skorju preživjelost njemačke Talije.<sup>2</sup> Njegov *Oglas i poziv k predplati*, na koji upućujemo, srodan je

<sup>1</sup> Izvan zbornika *Krležini dani u Osijeku* v. radove: Kamilo Firinger: *Govorjanje novosudskog Srpskog narodnog pozorišta u Osijeku (1861.-1907.)*, u: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907-1957*, Osijek 1957., str. 63-71. - Dragan Mucić: *Govorjanje i predstave SN pozorišta iz Novog Sada u Osijeku i Slavoniji do osnivanja osječkog Hrvatskog narodnog kazališta 1907. godine*, Osijek 1967., str. 3-56 (s rekonstrukcijom repertoara od 1861. do 1914.). - Ivan Flod: *Četrdesetgodišnja nastojanja*. (Pokušaji osnivanja Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku u prošlom stoljeću od 1847. do 1887. godine). "Revija", 14. (1974.), 6, 85-104. - Gordana Gojković: *Muzički teatar na osječkoj pozornici u drugoj polovini 19. stoljeća*, u: *Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje*. Zbornik radova, sv. 1. Zavod za znanstveni rad IAZU, Osijek, 1984., str. 233-260 (s rekonstrukcijom upravitelja kazališnih družina, dirigentata i orkestarata, operetnog i opernog repertoara od 1850./51. do 1899./1900.). - Ista: *Umjetnici na koncertnom podiju*, u knj.: *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Osijek 1996., str. 233-238. U zborniku *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*, Osijek-Zagreb, 1992. v.: Vlado Obad: *Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike*, str. 192-196. - U ovom zborniku v.: Tihomir Živić: *Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866-1907)*.

<sup>2</sup> V. moju studiju: *Njemački teatar u Osijeku. Kazališni plakati i almunasi u istom zborniku Krležinih dana*, iz 1992., str. 138-139.

Gajevu: on je proglas sa značajnijem deklaracije i programskog manifesta. Marjanović obznanjuje svoje protimbe i oporbe. U ime *slavoilirskoga naroda*, domovinske ljubavi, s kojom je usko srodna ljubav prema narodnosti, jeziku i narodnom slovom, on poziva u boj protiv domaćem i inostranom neprijatelju koji narodnosti, materinskom jeziku i književnosti kao jedna tvrda klisura put preprečava: nju najpre provaliti treba, potom kratkim razatepsti, glibave staze u ravne pretvoriti, sve nepogode nadvladati, a na njezino mjesto postaviti "Danicu ilirsku" - da se materinski jezik izdela, da se na novi život domorodno knjižestvo iz tamnoga groba, u komu je mnogo vremena... zaboravljeno ležalo, podigne. Zato se i on odlučio izdati svoja djela u narečju čisto ilirskom i pozvati na njihovu predbrojku s ishodišnom porukom: *Ne budimo domorodnog jezika potlačitelji*. Ovaj po prvi put tada podignuti glas, čut će se sve do hrvatske Moderne, u zahtjevu Guida Jenyja, prvoga promicatelja modernizma u Hrvatskoj, i u pozivu *mladih* na rušenje *kineskog zida* kojim smo obzidani, a pratit će i njemačke družine i teatar u Osijeku dužinom njegova trajanja, sve do osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta 7. prosinca 1907. godine.

Na temelju Marjanovićevih osječkih i slavonsko-srijemskih iskustava i poznavanja s ovdašnjim njemačkim teatrom u prvoj polovini 19. st., a s Babukićem i Demetrom djelatnim u Zagrebu, možemo Marjanovića zasigurno smatrati i jednim od prvih začelnika (ili prvim!) dolaska novosadskoga Letećega diletantskog pozorišta 1840. godine u Zagreb, kojom prigodom su prvi put stavljani na repertoar i izvođeni i njegovi igrokazi.<sup>3</sup> Njegova rana nastojanja da se kod nas stvara i predstavlja domaći repertoar, da ga izvode i njemačke družine, kao i njegova zauzetost da takvo nastojanje i ostvari, upućuje nas na moguć zaključak da je prilog Stjepana Marjanovića Brođanina stvaranju nacionalnog glumišta u hrvatskoj kazališnoj povijesti bio poticajan, da ga je valjalo zamijetiti, i da on u njoj nije jednostavno samo suputnik nego, kao jedan od najstarijih *iliraca*, najstariji, ako ne i prvi kazališni poslanik u Osijeku i Slavoniji.

2. Da je *Oglas i poziv* Stjepana Marjanovića Brođanina na obranu hrvatske narodnosti i jezika, na gajenje i razvitak hrvatske književnosti ilirizma pjesništvom i dramskom književnošću, odjeknuo širom Slavonije i bio uvod u preporodni pokret u Osijeku, i ne od malog značenja za Slavoniju, svjedoči odziv i djelotvornost književnikâ Mate Topalovića i Jurja Tordinca. Njima nije bilo svejedno kakvim duhom diše srce Slavonije: oni su prvi pregnuli da Osijek ponovno učine slavonskom metropolom, kulturnim središtem i forumom nove hrvatske književnosti. To pregnuć imalo je svoju genezu i oslonac u osječkoj franjevačkoj gimnaziji, kao i u zapaženom udjelu i doprinosu njezina ravnatelja fra Marijana Jaića preporodnom gibanju u gradu (on u njemu živo djeluje od 1836. do 1846. godine). Jaić je shvatio da se približava novo doba u kojem će *ilirički* jezik uskoro zagospodariti nad latinskim i njemačkim. Poluga tome osloncu bila je u probuđenom domoljublju narodnih snaga, Hrvata i s njima udruženih viđenijih Srba, koji u osvajanju položaja i službi u Gradskom poglavarstvu i zastupstvu postaju prodoran politički čimbenik. Sve to pridonijet će razviću Osijeka kao udruženog središta narodnosne kulture, književnosti i umjetnosti, nakladništva i novinstva, i bit će zaštitnim zidom u nadolazeće nenarodno i "nagodbenjačko" Rauchovo i Khuenovo doba. Zato već 1840. godine jedino Osijek od svih županijskih gradova u Hrvatskoj i Slavoniji otklanja uplatiti, unatoč palatinovim urgencijama, od zajedničkog sabora određeni mu do-

<sup>3</sup> Isto, str. 139-141.

prinos za podignuće mađarskoga Narodnog muzeja i kazališta u Pešti, a istovremeno s veseljem podjeljuje svoj doprinos za *domoljubni pothvat*: osnutak Narodnog ilirskog kazališta u Zagrebu.<sup>4</sup> Godine 1841. Gradsko poglavarstvo prihvaća se pokroviteljstva od Mate Topalovića i sučlanova utemeljenog *hrvatsko-slavonskog književnog društva* i njegovih periodičnih izdanja, knjižica za zabavu i pouku *Jeka od Osijeka* i *Tamburaši ilirski*, zbirke poučnih naših narodnih ilirskih pjesama, najavljenih i posebnim *Oglasom k predplati na narodni zabavnik za g. 1842.*, koji je Topalović dao tiskati kao sučlan društva i *privremeni urednik*. Topalovićevo Književno društvo u Osijeku (Litteraria Societas Essekini) otpočelo je djelovati 1841. i bez potvrđenih pravila. Ne procijenivši zapreke (Ugarsko namjesničko vijeće dok je opstojalo nije ni jednom dopustilo izdavanje bilo kojega hrvatskog periodika u Osijeku), Topalović je upravo u njemu pokrenuo i pitanje Osijeka kao književnog središta i namijenio Društvu smionu književnoizdavački program, razotkrivši ambicije koje su odjeknule, ali nisu vodile legalizaciji ni urodile dozrelim plodom.<sup>5</sup>

Na molbu pjesnika Jurja Tordinca, tvrđavskog kapelana, glavnog pokretača, potom i prvog tajnika, Poglavarstvo je 1843. odobrilo utemeljenje Društva čitaonice osječke (Societas Lectora Essekiensis) u *parvostolnomu Gradu Slavonie* i prihvatilo prva pravila *Osnova čitaonice Osječke*, kao i održavanje konstituirajuće sjednice 31. prosinca 1843. u Gradskoj vijećnici.<sup>6</sup> Vrlo uspješnim predsjednikom Društva ilirske čitaonice 1845. postat će vodeći književnik i kazalištarac Stjepan Marjanović, tada *Donjovarošac*. Ono je s Osječanima upriličilo veličanstven doček nadvojvodi Stjepanu, ugarskom palatinu (19. rujna 1847.). Topalović i Tordinac spjevali su mu i pozdravne pjesme, objavljene u Osijeku, pa je car potom potvrdio društvena pravila (13. listopada 1847.), ali izdavanje časopisa ne! Društvo je 1848. obustavilo rad.

3. Uspostavljena društvenoidejna i kulturna narodnosna podloga na koju se osječko hrvatsko glumište, zasigurno od većeg povijesnog značenja i šireg utjecaja na društvena zbivanja i na građanstvo, moglo u budućnosti osloniti i programski zasnivati svoje djelovanje s hrvatskim obilježjem, počivala je na političko-kulturnim tekovinama ilirskog pokreta, imala je svoje prirodno ishodište u hrvatskom narodnom i književnom preporodu, a svoje predvodnike u prvom naraštaju osječkih *iliraca*. Predvodili su ga liberalni građanski političari dr. Vasa Atanasijević, Mojsije Georgijević i Antun Stojanović, već svima poznati književnici - katolički svećenici: fra Marijan Jaić, Stjepan Marjanović, Mato Topalović i Juraj Tordinac, te gorljivi *ilirski domorodac* i osnivač hrvatskoga tamburaškog pokreta Pajo Kolarić (zvan Kurjak). Tom osječko-slavonskom krugu narodnih tribuna i agitatora, koji su se prvi u Osijeku *odmetnuli od crno-žutih*, pripadalo je i đaštvo osječke klasične gimnazije, svećenstvo Biskupije đakovačko-srijemske, donjogradske obitelji Penjića, Sudića, Šipraka, Neškovića, Šegeca itd., gotovo svaka hrvatska pa i njima sklona srpska donjogradska kuća, sav *slavski narod, misera contribuens plebs*. Valjano ih je oslikao kao takve *ilirac* Antun Stojanović, njihov sudrug, kasniji gradonačelnik i vladin savjetnik (v. *Enciklopedija Jugoslavije*) u svojim memoarima *Opisanje mojega*

<sup>4</sup> Kamil Firingcr: *Osijek i osnivanje Narodnog kazališta u Zagrebu 1840*. "Slavonija danas", 1/1954., 3, str. 9-10.

<sup>5</sup> Zakašnjelom odlukom kralja Ferdinanda I. od 10. srpnja 1847. dozvoljeno je *da se sklopi hrvatsko-slavonsko književno društvo*.

<sup>6</sup> Vesna Burić: *Prvi pokušaji književnog i kulturnog udruživanja u Osijeku*. "Radovi" centra za znanstveni rad JAZU, 3, str. 297-325. Vinkovci, 1975.

života (rkp.): *Kad je [1848. g.] glas slobode, jednakosti i bratinstva iz Pariza u Beč, iz Beča u Peštu i Zagreb, iz Zagreba u Osiek dopro, sve što je il zapostavljeno il prezirano il ugnjeteno bilo, mlado i staro, stalo je oživljeno i dugim snom kano ojačano na noge.* Naročito Donjovarošci, pouzdani sinovi Slavije, Slaveni per eminentiam, dusi puni odvažnosti, *Dii minorum gentium*, ribari i vođeničari, ali s njima i Gornjovarošci, prokušani juristi i činovnički matadori, *magistraluace* i narodni zastupnici, trgovci, obrtnici svi ju fela i zemljodjelci - svi širitelji domoljubnih težnji i ljubavi k rodu i njegovomu književstvu. Oni su znali da su narodni jezik i pjesma kao tvorevine narodnog duha neumrlost glazbe. Izvirala je svuda oko njih. I sami su je pjevali u osječkim njemačko-hrvatskim zborovima, pa u hrvatskim društvima "Lipi" i "Slogi", izvornim talentom.

4. Za dan najvećeg trijumfa ilirizma u Osijeku, koji je popraćen četverodnev-  
nim slavljem, proglašen je 13. prosinca 1847., kada je opća skupština svih staleža i  
redova županije virovitičke u Osijeku proglasila jednodušan zaključak: *da se narod-  
ni jezik ovih kraljevstava unutar područja Dalmacije, Hrvatske i Slavonije uzvisi na  
čast diplomatsku u svim granama uprave te da se do kraljevske rezolucije ostavi slo-  
bodna upotreba narodnoga jezika u svim javnim raspravama i rješidbama.*<sup>7</sup> Tom  
uspjehu pribrojava se i jedno od posljednjih postignuća ostvarenih u suradnji ilira-  
ca s gradskim vlastima: na potaknuće Mojsija Georgijevića i peticiju 60 potpisanih  
građana, Hrvata, Srba i Nijemaca, od 12. veljače 1848. Gradsko zastupstvo jedno-  
glasno je imenovalo Ivana Kukuljevića Sackinskog i Metela Ožegovića počasnim  
građanima slobodnoga kraljevskoga grada Osijeka zbog njiove neograničene revno-  
sti u branjenju našeg jezika, municipalnih prava i narodnosti. Svečanost imenovanja  
obavljena je 24. ožujka.

Odlukom sjednice Gradskog poglavarstva od 29. travnja 1848. (nakon prog-  
lašenja Jelačića banom!) uveden je hrvatski jezik u sl. i kr. gradu Osijeku - koji je o  
tome autonomno odlučivao - kao službeni u sve javne poslove. Dotad je službeni  
jezik u Osijeku bio njemački i latinski: njemački je uredovni jezik vojske, pridošlih  
teatarskih družina, gradskog satništva, pošte, viših društvenih staleža i, uglavnom,  
poslovnih krugova, a latinski školstva i pjesništva, gradskog poglavarstva i županije.  
Za apsolutizma, od 1854. do 1860. godine, njemački jezik ponovno je službeni u  
Osijeku, ali i dalje opstoji u javnosti kao jezik njemačkog teatra, novinstva i knji-  
ževnosti na njemačkom jeziku.

Najveće slavlje uzvišenja hrvatskog jezika upriličilo je Društvo narodne čitao-  
nice (starješina Josip Krmpotić, ugledni senator, s ovlastima prema tvrđavskom ka-  
zalištu, i tajnik J. Tordinac) 15. prosinca 1847. u osječkom njemačkom teatru (Ge-  
neralathaus-Theater) u Tvrdi. Tada se, s njemačke kazališne pozornice, i u quodli-  
bet-programu, prvi put čulo od operne dive pjevati pjesme koje su zaorile na  
hrvatskom jeziku. Ta zasluga ide izvoditeljima, Poljakinji Elizabeti Uhinkovoj, pri-  
madoni i supruzi ravnatelja zakupljenog teatra Eduarda Uhinka, ali i osječkim  
oduševljenim ilircima. Tako će predstava - korisnica Uhinkove, njemački quodlibet  
*Dobrotvorka u tisuću snahova*, ostati zabilježena u povijesti osječkoga njemačkog  
kazališta i u hrvatskoj kulturnoj povjesnici grada kao vječno važan događaj, po ot-  
pjevanim hrvatskim popijevkama uglazbljenim od Osječanina Paje Kolarića.

<sup>7</sup> Madarski državni arhiv u Budimpešti. Zapisnici virovitičke županije, C 45/1847., 228; Povijesni  
arhiv u Osijeku, Gradsko poglavarstvo, br. 1182/1848., a o proglašenju I. Kukuljevića i M. Ožegovića  
pčasnim građanima: GP, br. 905/1848.



Gajeve "Narodne novine" zabilježile su potankosti o izvodiocima i izvedbi popijevki uvrštenih u njemačku repertoarnu predstavu (NN 1847., br. 103), a na ovaj nastup upozorio je i Dragutin Prohaska u svom tiskanom predavanju.<sup>8</sup>

Uhinkova je pjevala u društvu dvojice mladih domorodaca, Ilije Penjića i Pavla (Paje!) Kolarića, gradskih pisara, i to *s provodom narodne gudbe tj. tamburama*, svi *u narodnoj odori*. Nazočnog općinstva bilo je *više no ikada*; dolazili su i oni koji *nikad prije u teatru nijesu bili, niti su šta za njega znali*. Pjevale se *dvije omiljele pjesme ilirske*: "Djevo mila, djevo krasna" i "Na lijevoj strani kraj srca", na napjev koji je ishitrio Kolarić. Njihov zajednički nastup u njemačkom kazališnom komadu, uz pratnju Kolarićeva *prvoga varoškog tamburaškog zbora* od šest članova, ujedno se uzima za njegov *dan uzvišenja* i početak hrvatskoga tamburaškog pokreta.<sup>9</sup>

Dragutin Prohaska, blizak *starom i poetičnom Osijeku*, povjerio se svojedobno (1937.) osječkom književniku Isi Cepeliću da je za osječko Hrvatsko narodno kazalište pod upravom Ranka Mladenovića napisao na njegov poticaj čisto narodni osječko-slavonski komad u tri čina *Tamburaši ilirski*. Prigoda je i mjesto da obavijestimo o njezinu sadržaju kako ga je izložio sam Prohaska: radnja zasiže u povijesni trenutak, kad se i odigrava - pad Osijeka pod mađarsku vlast, od studenoga 1848. do veljače 1849. g. Dramatis personae su Pajo Kolarić, glavno lice, osječki magistratski pisar i tamburaški zborovoda, J.J. Strossmayer kao Jelačićev pouzdanik i izabranik za biskupa te ishitrilac Josip Runjanin, čija je *Lijepa naša domovino* lajtmotiv, koji se izvodi na tamburama Kolarićeva zbora, osnovanog 1846. godine Runjaninovim prolazom iz Vinkovaca kroz Osijek kao Jelačićeva emisara Strossmayeru, zarodi se u Runjaninu, slušanjem Kolarićevih ilirskih tamburaša, napjev himne.

Prvi čin igra se u parku retfalačkog dvorca grofa Pejačevića, drugi u salonu Gustava Prandaua u Gornjem gradu, a treći na Glavnom trgu u Tvrdi, ispred kipa Sv. Trojstva i magistrata. U glavnoj ženskoj ulozi oblikovana je kontesa Klementina Pejacevich i njezina rodica kontesa Jankovics de Daruvar. Igrokaz nije izveden, niti je do danas pronađen, a pandan je neobjavljenoj komediji Ante Benešića *Ilirizam u Osijeku*.<sup>10</sup> O neizvođenju drame odlučilo je to što je Prohaska *od komornog sluge baruna Prandaua načinio jednoga svoga ili i ne baš svoga imenjaka, muzikanta Prohasku sa znatnom akcijom ulogom u komadu*. Drugi klin bio je u rečenici o osječkim Blauhornima kao lihvarima i isisavačima naroda. Mada je ta mjesta retuširao, uvrijedeni Osječani onemogućili su njezino izvođenje. Igrokaz su ocijenili dobrim stručni znalci Aleksandar Gavrilović, glumac, ravnatelj drame i redatelj Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, i Friml Antunović Valere, operni dirigent i glazbeni skladatelj.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Dragutin Prohaska: *Ilirizam u Osijeku (1835.-1849.)*. Zagreb 1913. Str. 21. Potonje u mojoj studiji *Njemački teatar u Osijeku*, str. 186-188.

<sup>9</sup> Povijesni arhiv Osijek (PAO), GP, br. 905/1848.

<sup>10</sup> O njoj: Vida Flaker, u zborniku *Književni Osijek*, Pedagoški fakultet, Osijek 1996. Str. 263-272.

<sup>11</sup> Pismo D. Prohaske Isi Cepeliću iz Praga 12. veljače 1937., u mom posjedu.

## II.

### JEZIK I KULTURA POD DEMOGRAFSKOM KROŠNJOM

Zapreke daljem razviću kulturnog pokreta s hrvatskim obilježjem bile su uvjetovane i postojećom demografskom strukturom građanstva i suprotnostima u društvenom prostoru grada. Ona omogućuje utemeljeniji pristup prosudbama o književnim, glazbeno-koncertnim i dramsko-kazališnim pregnućima, koja su svojom pojavnošću izazivala javnu rezonanciju i zadobijala manifestantno obilježje. Zato ovo poglavlje smatram nužnim.

U usporedbi s popisom iz 1857. godine izvršenim u jeku tzv. Bachova apsolutizma, ali i još neugašenih iskara ilirskog preporoda i Strossmayerova utjecaja na buđenje narodne svijesti u gradu, 1870-e godine imaju potpuno izmijenjenu strukturu. Od ukupno 14.344 žitelja (16.145 s vojskom) u 1857. godini, gospodareću većinu od 8.108 ili 56,50% činili su Hrvati, a 1.912 ili 13,30% su Srbi, dok je Nijemaca bilo 3.272 ili 22,80%, a Mađara svega 438 ili 3,05% (nakon 1849!). Nijemci su činili većinu samo u Tvrdi i Novom gradu. Godine 1880., kada je Osijek "porastao" na 18.201 žitelja (20.356 s vojskom), broj Hrvata sveden je na ciglih 6.227 (32,0%), Srba na 1.655 (9,10%), a Nijemaca i Mađara promaknut je na 10.122 ili 55,60% (Nijemaca 8.970 ili 49,30%, Mađara 1.152 ili 6,30%).<sup>12</sup> *Državotvorne nacije*, navlastito njemačka, od narodnosne manjine prerasla je u narodnosnu većinu u gradu, ne samo nad Hrvatima i Srbima nego i svim ostalim narodnostima zajedno. Takvu regresivnu dinamiku u narodnosnoj strukturi i stagnirajuće kretanje pučanstva, odnosno ekspanzivnost i prevlast njemačko-mađarskog pučanstva i ugroženost narodnog, nije bilježio niti jedan drugi veći grad u Hrvatskoj.<sup>13</sup>

U uvjetima političkog, prometnog i gospodarskog pritezanja Slavonije "posestrimi" Ugarskoj, a ne Hrvatskoj, ekonomski jakoj i stabilnijoj od osiromašene Hrvatske, i službenog protežiranja u gradu narodnosno neopredijeljenog *slavonsstva*, ili rugom rečenog *šlavonitersva*, kao mađaronsko-slavonskog separatizma naprama Hrvatskoj (narode Slavonije kao Slavonce osloniti na Mađare i od njih načiniti poseban slavonski narod bliži Mađarima nego Hrvatima i Hrvatskoj), udomaćeni njemački jezik, kojim je govorila *državotvorna* većina, a ne pridošla mađarska manjina, koja hrvatski nije znala, kao što mađarski jezik nije bio poznat ni Hrvatima ni Nijemcima, postao je u Osijeku već 1870-ih godina, kao općevni, izraz takvih nastojanja i mađarofilsko sredstvo (služila mu je tada "Die Drau") za očuvanje svojih materijalnih probitaka, *sve u okviru legalnosti i Nagodbe*. Opet, smatran je oznakom kulture *višeg ranga* i društvenog stupnja, za čim je građanski stalež težio bez obzira na svoje narodnosno podrijetlo.

<sup>12</sup> Poslije 1857. u službenim popisima ne iskazuje se narodnosna pripadnost (sve do 1910.) nego vjerska, a od 1880. iskazuje se i po materinskom jeziku. Dati iskazi su približni, a izvor im je u procjenama po vjerskoj pripadnosti i u onodobnom novinstvu.

<sup>13</sup> Za usporedbu: gospodarski vrlo razvijeni Osijek 1869. ima (bez vojske) 17.247 žitelja, Rijeka 17.884, a Zagreb 20.402, da bi 1890. Osijek već aglomeracijski unazaden, gospodarski upropašten i prometno izoliran, imao 19.778 st. (porast 121 godišnje), Rijeka 29.494 (553 godišnje), a Zagreb 38.742 (873 godišnje)!

Prema službenom popisu potkraj 1880. utvrđeno je da 5.827 građana (32,00%) govori hrvatskim materinskim jezikom, a njemačkim 8.970 (49,30%); 1890. godine 5.516 (27,90%) hrvatskim, a 10.657 (53,90%) njemačkim; 1900. godine 6.458 (28,10%) hrvatskim, a 12.039 (52,30%) njemačkim. Početkom 20. stoljeća otpočinje proces prihvaćanja hrvatskog jezika: 1910. godine hrvatskim kao materinskim govori 11.169 (39,20%), a njemačkim kao materinskim 10.778 (37,80%). Iste godine mađarskim jezikom govori 3.536 (12,40%), dok je 1900. govorilo 2.121 ili 9,60% od cjelokupnog građanstva. Osječki dopisnici pisali su u tadašnjim zagrebačkim novinama da je njemački vjekar zagospodario osječkim ulicama, ustanovama, poslovnim krugovima, trgovinom, društvenim sastancima. U sva tri novoosnovana osječka vatrogasna društva, on je uredovni i zapovjedni jezik. I u Gradskom poglavarstvu počelo se uredovati uz hrvatski i njemačkim. On zahvaća i dotad priproste hrvatske i srpske obrtničke i trgovačke kuće. Dapače, i poljodjelci nastoje naučiti govoriti, čitati i pisati njemački. U trgovačkim i uslužnim radnjama posluživalo se njime i domaće kupce. Ulični natpisi bili su dvojezični, a natpisi tvrtki ili dvojezični ili samo njemački. Na tu pojavnost upozorava hrvatsku javnost i "inicijalni" potpisnik članka A.P. (Armin Pavić?) u službenim "Narodnim novinama" 30. prosinca 1878.: *U Osijeku preote mah njemština, i to silno. U Osijeku malo češ čuti hrvatski govoriti. Na ulici, na zabavah, u uredih, u kavanah, sve njemškutari. Zlo je to.*

Da je Osijek stvarno bio zahvaćen drugim valom ponjemčivanja, zasvjedočio je i popis stanovništva iz 1880. godine.<sup>14</sup> Među pripadnicima njemačke, pa i mađarske narodnosti, našli su se ne samo svi Židovi nego i čiste starosjedilačke obitelji (Bošnjakovići, Gregorići, Ivokovi, Karlovići, Kasapovići, Novaki, Pavlovi, Petrovići, Savići, Šarčevići, Tomašići, Užarevići i dr.).

Stupanj postignute germanizacije i unionističke prevlasti, pretapane od 1873. u Narodnu stranku, približavao se u Osijeku, pred Khuenov dolazak, kriznoj točki potisnutosti, društvene neorganiziranosti i demoralizacije Hrvatsva. Gornjogradska Narodna čitaonica osječka, osnovana 1862. godine, zabranjena je Rauchovim dolaskom za namjesnika banske časti 1867. pa je *slavnije umrla nego što je živjela*. Pajo Kolarić, koji je silnim žarom uzvitlao hrvatski pokret, narodni tribun, zastupnik i senator Donjeg grada u Gradskom zastupstvu, njegovom obnovom, a i obnovom poglavarstva, izvedenom 1868. pod pritiskom unionista, nije bio izabran niti za senatora niti za gradskog potkapetana. Donjogradska Srpska čitaonica s uglednim Hrvatima u svom sastavu, sve od 1868. godinama nije uspjela dočekati odobrena pravila i otpočeti legalan rad. Godine 1871. Franjo Ksaver Kuhač, tvorac hrvatske muzikologije i melograf, koji se smatrao nastavljajem *nesmrtnog Lisinskog*, a svoje djelovanje misijom, napušta Osijek i odlazi u Zagreb. On 1863., kada se još zvao Koch, ispovijeda pjesniku Petru Preradoviću svoje poslanje: *Kao ovdje rođeni (premda njemačko ime imajući) nekako ćutim da mi je dužnost, da svoje malo znanje domovini posvetim*. Bio je s Kolarićem i potpuno pohrvaćenim osječkim

<sup>14</sup> Nosilac prvog vala bila je jaka njemačka manjina za centralističko-apsolutističkog režima austrijskog cara Franje I. (1792.-1835.) koji je osloncem na vojsku, policiju i cenzuru početkom 19. st. na svim linijama potiskivao narodni pokret, a jačao germanizaciju. U takvim političkim prilikama grad je bio prurušen u čisto njemačku varoš. Njemački je tada prvi put zahvatio uz poslovne i privredne krugove autohtonu Podravinu, Ilirsku ulicu i dr. i stvorio naročit njemački žargon (*essekerische Sprachart*). Ponjemčuju se čisto hrvatske obitelji (Bertić, Bartolović, Sedlaković i dr.).

korjenikama, Strossmayerom i Ferdom Ž. Milerom, jedan od prvih domoljuba koji je u indiferentnom i ponijemčenom Osijeku, u njegovoj pokretnoj mladosti, školstvu i daštvu, kulturi i umjetnosti budio hrvatski duh. *Sramota je za grudove, kakav je Osiek, Rieka, Požega itd.* - pisao je 1872. Šenoin "Vienac" - *da neimaju hrvatskoga organa, a upravo se poradi toga i opaža u tih miestih najveća mlitavost za našu knjigu.*

U tome, dakle, razdoblju, u kojem se s političke pozornice povukao i Strossmayer s Račkim, i koje je u osiguravanju političke karijere vremenom lomilo kralježnicu i viđenijim oporbenjacima iz ondašnjeg Osijeka (Vaso Đurđević, pa Martin Polić, Iso Kršnjavi, Pajo Žetić ml. i dr.), otpočela je i privremeno obustavila i OPD "Lipa" svoj rad, iste 1879. godine kao i drugi osječki narodni list "Branislav", pokrenut 1878. kao organ hrvatske oporbe, iza kojega je stajao Strossmayer s Račkim, a uređivao ga prokušani Martin Polić, njihov pouzdanik - urednik zabranjenog "Primorca".

Ipak, hrvatska riječ i pjesma, uklonjena - kako se činilo - s donjogradskom "Lipom" s javne scene na periferiju društvenog života, nije se čula još samo u zaturnim ulicama Gornjega i Donjeg grada i iz usta vojnika na nedjeljnim šotnjama. Narodnu svijest nisu održali, ako su je i podržavali budnom, još samo učitelji narodnih škola, srednjoškolski profesori i daci HOKD "Javor" iz Velike gimnazije, odnosno akademska omladina ("Hrvatski daci") za ferijalnih praznika u rodnom gradu ili prvi nosioci pravaškog pokreta (A. Harambašić, Pajo Žetić ml., Dragutin Neuman i dr.) i poneki svjesni rodoljubi. Zemlja i hrvatski jezik oduvijek su bili i ostali u Osijeku naši. Pokazali su se jačim od svega neukorijenjenog u rodno tlo i u najtežim danima kulturne povijesti grada pod nagodbenim sustavom. Upravo tada javljao se biskup Josip Juraj Strossmayer svojom podrškom i upozorenjima, nastojeći rodni grad učiniti središtem svoga kulturnog djelovanja (1875.):

*Polug drugih idealnih svrha ima se u Osieku s osobitom pomnjom njegovati narodni značaj, jerbo ga inače, što njemački grad, što merkantilni položaj osječki utamaniše. [...] Na posljedku čini mi se, da bi nužno bilo, da naše zagrebačko kazališno društvo od vremena do vremena i u Osiek dođe. [...] Kako stvari sad u Osieku stoje, dolaze tamno razna njemačka društva, koja čestoput ne samo tude sviet od svoga narodu i zavičaja, nego mu još i dušu truju nemoralnim komadima. [...] Lako je narod pokvariti i otrovati, ali je neizmjereno teško popraviti i preporoditi ga.*

Narodnosno budna mladost, "Javor" i "Lipin" pjev, prilog su boljem razaznavanju i razumijevanju svih onih bezimernih, brojnih i nevidljivih, još nesagledanih i potiskivanih, utrošenih i obrambenih pričuvnih narodnih snaga koje su u Osijeku uvijek ponovno ustajale, okrijepljene i udružene činom i hrvatskom pjesmom, a ne padale. Pjesma-početnica obnovljene HPD "Lipe" (1894.) glasila je:

*Neka zaori domu na čas,  
Hrvatska pjesma - Lipina slast.*

### III.

## GLAZBENO-KONCERTNE I DRAMSKO-KAZALIŠNE MANIFESTACIJE

Izgradnjom imponantne kazališne zgrade Dioničkog kazališta sl. i kr. grada Osijeka (Aktien - Theatra, 1866.), predsjednici kazališnih odbora i odbori kao svojevrsni impresariji, dotjecanjem putujućih stranih, uglavnom njemačkih družina, vode s njihovim poduzetnicima kazališni pogon nastojeći repertoarom, interpretima i opremom postići visok stupanj atraktivnosti koja, uistinu, nije bila na provincijalnoj razini scampolo-pozornice. U Oberstädter-Theatru i *staram* Festungstheatru kao povremenom (Interimstheater) redali su se ansambli s novinski prononsiranim (u "Die Drau" i "Sl. Presse") glumišnim i opernim prvacima koji izvode i vrhunsku dramsku, opernu i operetnu klasiku. Oni drugi, izvode povijesne spektakle, melodrame, bidermajerske salonske konverzacijske glume i modne predstave temeljene na novoj atrakciji - opereti, usmjerenoj jačanju glazbenog pjevaštva i orkestra, kao podloge za operu, ali i većem prilivu nacionalno i jezično neutralnog gledateljstva. Istovremeno, u teatar ulaze i poduzetnički ansambli s repertoarom "suterenske" razine, koje otrežnjava uzgojena osječka kazališna kritika, i to njemačka.<sup>15</sup> Pojavu odlučnog suprotstavljanja duhu i metodama tako vođenog teatra značio je od 1887. u europskim središtima Théâtre libre, pa Freie Bühne i Neue Freie Bühne, s prosudbama suvremenih umjetničkih djela, pokreta i nastojanja, ali Osijek tako omjerene ansamble tada nije vidio.

Gradu s otuđenom jezičnom i narodnosnom strukturom i tolikim stupnjem političnosti narodne kulture, postojeći teatar i repertoar, kojemu ipak nije nedostajalo uvidavnosti i snošljivosti, nije privlačio ni pomicao trijezno hrvatsko i pridruženo srpsko građanstvo, nego je ono protiv njega prosvjedovalo i pred njim uzimalo, potaknuto Strossmayerovim odbojnim prosudbama. Njemu u vremenskim datostima nije trebao sezonski teatar kao hram tuđinskog umijeća nego kao *kazalište za nas*, s postulatom narodno-političkog poslanja iz vremena romantizma: kao ustanova prosvjetiteljskih zadataka (*učionica narodnosti, jezika i akademija duha*), ujedno i čimbenik (*velmoćna pohuga*) narodnog razvitka i oporba protiv njemačkih, a povremeno i mađarskih putujućih družina, repertoarno tuđih a favoriziranih, kojima je hrvatska produkcija nepoznanica, a *vila Hrvatica u njem rijedak gost*. Takvom njemačkom teatru koji teži repertoarno nasljedovati njemačke pozornice i čimbenicima koji su na kraju *zagreznuli u mađarske čizme*, mogla su se suprotstavljati iz narodnosnih probitaka samo kazališta koja su igrala na narodnom hrvatskom i srpskom jeziku, kazališta koja su postala zemaljske ustanove. A to su za Osijek tada bile samo Srpsko narodno pozorište od 1861. i Narodno zemaljsko kazalište iz Zagreba od 1862. godine.<sup>16</sup> Oba su od svojih početaka uzajamno nastupala, prožimala repertoar i razmjenjivala gostovanja, kazališne umjetnike i prevoditelje.

<sup>15</sup> V. bilj. 1 (instruktivne prinose G. Gojković, V. Obada i T. Živića).

<sup>16</sup> O prvom v. bilješku 1, a o prvom zagrebačkom gostovanju iz 1862., drugom iz 1878. i trećem iz 1884. v.: Stjepan Fraunheim (šf. S. E.): *Prvo gostovanje Zagrebačkog kazališta u Osijeku*, "Obzor", 79 (1939.), br. 22, str. 1-2 (sklonost konstruktima!); Slavko Batašić: *Prvo gostovanje zagrebačkog kazališta u Osijeku 1862.*, "Kazalište", 3 (1967.), br. 15-16, str. 1-2. - O drugom gostovanju: Ivan Flodi: *Četrdesetgodišnja nastojanja*, "Revija", 14 (1974.), br. 6, str. 91-93. - O trećem: dr Slavko Batašić: *100 godina opere HNK u Zagrebu i njeno prvo gostovanje u Osijeku 1884.*, "Kazalište", 6 (1970.), br. 4, str. 12-13.

1. Godine 1878., pred okupaciju Bosne i Hercegovine, kada je osječki "Brani-slav" donosio članke odjevene u ruho *literarne aneksije*, Neretvu proglašavao *našim Arnom*, Bosnu i Hercegovinu *našom Toskanom*, a od Slovenaca tražio i ponovno otvarao pitanje poprimanja hrvatsko-srpskog, *pa će onda biti Ljubljana, Zagreb i Biograd spojeni ujedno*, osječko građanstvo u prepunom Dioničkom kazalištu *kakva Osiek još vidio nije* ("Primorac") sluša koncerte ruske pijanistice Vere Timanov, poslije kojih joj osječka mladež poklanja traku, rusku trobojnicu, s tekstom: *Sjevero-slavenskoj umjetnici Veri Timanov - jugoslavenski prijatelji umjetnosti u Osieku*.

Odmah za njom, 1., 5. i 6. veljače 1878. koncertira u istom teatru Zagrepčanka Irma Trputec-Terée na hrvatskom jeziku, proslavljena hrvatska sopranistica izvan domovine. Poslije nastupnog koncerta poklonjena joj je skupocjena vrpca izvezena zlatom s natpisom: *Hrvatskoj umjetnici Irmi pl. Terputec na povratku u domovinu Hrvati u Osieku*. Kada je poslije drugog čina operete *Die Fledermaus* J. Straussa ml. otpjevala Zajčevu *Lastavicu*, tom prigodom gimnazijalci, članovi HDKD "Javor", među kojima prednjači vodeći pjesnik-javoraš August Harambašić, raspućavaju po kazalištu nekoliko stotina primjeraka svoje pjesme *Biser uzdanja Irmi pl. Terputec*. Pri drugom prikazivanju Suppéove *Lijepje Galateje*, poklanjaju joj trobojku s tekstom: *Hrvatskoj pjevačici - duci Hrvati u Osieku*. Njezini nastupi praćeni su emfatično i protjecali manifestantno. Oduševljenju građanstva, osječkih ferijalnih studenata i gimnazijskom "Javoru" pridružila se i OPD "Lipa". Mladež ju je vukla u kočiji gradom, s kolodvora i na kolodvor, uprežući se u nju štafetno, a zbor s članstvom "Lipe" priredio joj je na sjajnom banketu poslije večernje predstave (5. veljače) pjevačke ovacije, otpjevavši *visokom sopranu evropskih pozornica* serenadu i pjesmu javoraša, *Osječkih rodoljubah*, s početkom:

*Čarna zvijezdo, rodna nam zrenika,  
O slava Ti, kćeri uzorita,  
Domovini s Tebe sviče dika,  
Nova divna, s Tebe vjekovita.*

Polićev kraljevički "Primorac" podignuto piše: *Takvo slavlje nije doživjela ni jedna umjetnica u Osijeku, a narodna svijest nije se od 1848. ovamo nikad tako sjajno manifestirala kao ovom prilikom. U trijumfu je došla amo i u trijumfu je odavde otišla. Prije deset godina takav se nastup, banket i zabava ni zamisliti ne bi mogla.*<sup>17</sup>

2. "Javor" i "Lipa" dostojno su participirali u značajnom kulturnom događaju koji se od 19. svibnja do 17. lipnja 1878. odigravao u Osijeku: novom (drugom) gostovanju zagrebačke drame Narodnoga zemaljskog kazališta u Osijeku (*Dramatičkog odjeljenja*) pod umjetničkim vodstvom ravnatelja i redatelja Adama Mandrovića. To gostovanje bilo je očekivano, a doček pripreman od *društva uglednih mladićah* već od veljače (v. *Dopis iz Osieka* u "Narodnim novinama" od 26. veljače, pa 18. i 27. travnja 1878.), a pripremao ga je krug gimnazijalaca iz "Javora" oko Augusta Harambašića. U zapisničkoj knjizi "Javora" čitamo: *čekamo hrvatsku dramu kao ozebao sunce*.<sup>18</sup> Ciklus predstava dogovoren je bio u travnju, kad je i Mažuranićeva vlada odobrila subvencioniranje kazališnoga gostovanja sa 16 dramskih djela. Prije

<sup>17</sup> *Naši dopisi: O gostovanju Vere Timanov i Irme pl. Terputec u Osieku*. "Primorac", 6 (1878.), br. 19, str. 3. od 13. veljače.

<sup>18</sup> Fond HDKD "Javor", Povijesni arhiv Osijek, DO 46. O djelovanju "Javora", v. u mojoj knjizi *Fin de siècle hrvatske Moderne*, Osijek 1990., str. 23-30.

izvođenja prvoga, Sacher-Masochova povijesnoga veselog igrokaza *Muž bez predra-suda*, sam Mandrović izgovorio je *Proslov* spjevan za tu prigodu od Augusta Šenoa na hrvatskom i njemačkom, i bio oduševljeno pozdravljen:<sup>19</sup>

### PROSLOV

*Doletismo u Vaše krilo  
U pramaljeća doba milo.  
I svi se čudom upitumo:*

*Ta dodosmo li pravo amo?  
Da, ima iude pticam gnjezda,  
Al hoće l nam tu sinut zvezda?*

*Nu živi Vaši pozdravljaji  
Svjedoče što Vam srdce taji,  
Da tu i nam se gnjezdo vije,  
Da, nama Vaše srdce bije.  
Vrlinom ako slovi Sava  
I Drava joj je sestra prava.*

*Da življe nama srdce skače,  
I duh umieća plane jače.  
Ne nismo, nismo u tuđini!  
Oj ti se vilo k nebu vini,  
Dokaži da po svojoj radnji  
Hrvati glumci nisu zadnji.  
Prigrli nas o grade bijeli  
I svom stavu se veseli  
Ti diko ovim liepim krajem  
Uzplamti rodnim osjećajem  
Nek širom ciele domovine  
Umieća našeg svjetlo sine.*

Sve novine pune su prikaza,<sup>20</sup> a osječki dopisnik "Obzora" (29. svibnja) dočarava osječku atmosferu: *Mi živimo u aplauzu i entuzijazmu. Osiek kao da se preporo-dio*. Zboru OPD "Lipa" ukazana je ta čast da izvodi zborske dionice u Freudenreichovu pučkom igrokazu *Graničari*, kojem je dato istaknuto mjesto u našim novovjekim kazališnim analima. A taj igrokaz, izvođen kao 13. predstava, bio je obila-

<sup>19</sup> Šenoa *Proslov* objavljen je u podlistku "Die Drau", XI/1878., 41 str. 1-2 od 23. svibnja (članak V. S: *Die Agrarer Gäste*). Pisac, vjerojatno Viktor Selinger, napominje da je Mandrović, nakon što je *Proslov* izrekao, bio oduševljeno pozdravljen. Na njemački jezik prevodio ga je Max Kohn, osječki novinar i kritičar i objavio u listu "Kroatische Post" I/1878., 9, str. 6 pod naslovom *Der Prolog Šenoa's* i popratio ga uvodnom bilješkom. Pri završetku gostovanja anonimni Osječanin spjevao je u okviru Šenoine misaonosti u *Proslovu* pjesmu *Oprostaj sa Hrvatskim dramatičkim društvom* (obj. u: "Die Drau", XI/1878., 45. str. 1 od 6. svibnja).

<sup>20</sup> U prvom redu "Esscker Zeitung" pod uredništvom I. B. Zocha i rubrikom *Theater*: u svibnju (br. 41, 42, 43) i lipnju (br. 44, 45, 46, 47, 48, 50), ali i "Obzor" (posebno 23. svibnja u br. 119).

to začinjen pučkim pjevanjem i tamburašima. "Lipin" nastup 12. lipnja bio je unaprijed i posebno najavljen (9. lipnja u "Esseker Zeitungu"), a od Dramatičkog društva odano mu je sutradan u istom listu i zapaženo priznanje *Javnom zahvalom: svoj gospodi, koja su kroz svoje dobrovoljno sudjelovanje za provedenje pjevačkog zbora pripomogli*. Uspjeh je bio tolik, da je 16. lipnja održana u svratištu "Florin" u Donjem gradu, inače nastupnoj dvorani "Lipe", i nepredviđena repriza: *Danas na mnogostrane zahtjeve održava se repriza "Graničara", ujedno oproštajna predstava zagrebačkih umjetnika, koja će nam navečer prirediti puno užitka*. ("Esseker Zeitung", 16. lipnja.) Za nas je nov podatak da je u oba nastupa "Lipa", za koju se iz nepoznavanja mislilo da je već na izdisaju, nastupila sa svojim *punim muškim i ženskim zborom*, a da o postojanju ženskog zbora dotad nije bilo niti jedne prethodne potvrde.

Za druge izvedbe Delavigneove tragedije *Ljudevit XI*. zagrebački "Obzor" je zapisao (26. svibnja) da su *letile po kazalištu stotine odtisaka jednog soneta u kojem je poeta* [a bio je to javoraš A. Harambašić] *izrazio opće oduševljenje*, a Šenoin "Vie-nac" dometnuo da je u njemu došla do izražaja želja *osječkih rodoljuba za vlastitim kazalištem(!)* Evo tog soneta:<sup>21</sup>

*HRVATSKOMU DRAMATIČKOMU DRUŽTVU U SPOMEN  
BORAVKA U OSIEKU GOD. 1878.*

*Vi širitelji rieči nam hrvatske,  
Oj dobro došli u rodni nam grad,  
U znak nam mile zajednice bratske  
Na pozdrav ruku pružamo Vam sad.*

*Hrvatskom riečju zavručiste grudi,  
I nuraštaj nam razplamaste mlad,  
Probudite ga - i teški će trudi  
Najljepšim plodom urodit Vam tad.*

*A iza puno, puno praznih lieta  
Sav grad će nam probudit se opeta,  
A Bog će dat, i neće zaspat već.*

*U hramu tad će sborit se i ovom  
Viek naškim samo, hrvatskiem slovom:  
Tuj naša će nam zamnievati rieč.*

*Osječki rodoljubi.*

Mnogo godina kasnije, inače nepouzdan Stjepan Frauenheim iznio je uz ovu prigodu i očevo sjećanje kao kapelnika tada poznatoga profesionalnog tamburaškog zbora Ignje Rosznera, na te nastupe: *Neću nikada zaboraviti na buru aplauza što smo ga dobili. [...] Lupalo se je i nogama i rukama bez kraja i konca, jer smo svirali i pjevali onu staru grencersku "Čvrsto stoji ko klisura, hrabri, jaki graničar"*. Zasigur-

<sup>21</sup> "Vie-nae", 10 (1878.), br. 23, str. 376, od 8. lipnja. Istog dana "Narodne novine" (br. 132, str. 3) objavljuje dopis *Hrvatsku drama u Osieku* o prve dvije predstave.



no da je ta počast "Lipi" ukazana od Dramatičkog društva reprizom u Donjem gradu i javnom Mandrovićevom zahvalom okončanjem turneje imala biti i priznanje "Lipi" za glas koji je i u Zagrebu stekla boreći se upravo tada, poslije svoga izrazito hrvatskoga *Prerudovićeve koncerta* (3. studenoga 1877.) za svoje samoodržanje, ali i poticaj da izdrži pred germanizatskim i mađarizatskim valom koji se već valjao prema jugu Monarhije. Njezin nastup u *Graničarima* bio je i njezin labuđi pjev.<sup>22</sup> Kazalište je otputovalo, drama je ostala, ali je ovo gostovanje obvezalo i tankočutnog Mandrovića da objelodani svoju zahvalnost:

**VRLOMU I RODOLJUBIVOMU GRAĐANSTVU  
SL. KR. I GLAVNOGA GRADA OSIEKA!**

*Srdačnost i prijazan, te bratska gostoljubivost, kojom nas pri dolazku našem u grad Osiek primiste i do zadnjega časa našega boravka častiste - priznanje i odobravanje, kojim naš slabašni rad na polju dramat.[i]čke] umjetnosti odlikovaste, zatim požrtvovnost, koju pokazaste polazeći u tolikom broju uzprkos nepogodne toplote vremena, naša prikazivanja, nalažu mi ugodnu dužnost, da se vrlomu i domoljubnomu građanstvu grada Osieka u moje, kao i u ime celokupnoga društva najiskrenije i najsrdačnije zahvalim.*

*Kratki časovi, koje u Vašoj sredini probavismo, ljubav i iskrena srdačnost, kojom nas svakom prilikom predusretaste, živjeti će do vieka u srcih svijuh nas kao sladka i ugodna uspomena na grad Osiek i na vrlo građanstvo osiečko.*

*Naročitu pako zahvalnost valja mi izjaviti cienjenoj gospođi Đurđevići i gospođi Prebojevićevoj, kao i svoj ostaloj gospođi, koja se oko sakupljanja predbrojnika toli požrtvovno zauzimahu. Zatim sl.[avnom] odboru druž.[tva] "Casino", koje mi je dobrohotno ustupilo kazališnu zgradu za porabu i to uz veoma neznatnu odštetu od 25 for. za celo vrijeme moga boravka u Osieku, dočim je za svaku pojedinu predstavu bila uspostavljena cena od 10 for. Slava im!*

*Imenito pako smatram za ugodnu dužnost izjaviti srdačnu svoju zahvalnost osiečkomu građanu i knjižaru gospodinu Viktoru Fritsche-u, koji je s prijateljske uslužnosti i naklonosti prema narod[nom] ovom zavodu besplatno primio obavljanje blagajničkih poslova. Hvala! Srdačna mu hvala!*

*Isto tako izričem srdačnu zahvalnost domorodnomu pjevačkomu društvu "Lipa" na uslužnom sudjelovanju pri dvokratnom prikazivanju "Graničara". Kao i gosp. ravnatelju c. kr. vojene glasbe J.H. Hock-u. Živili!*

*Vrli i rodoljubivi građani grada Osieka! Još jednom hvala, iskrena, srdačna hvala! Zasljedite i ovom prilikom, da ljubite, štujete i uvažavate svoje, da živom brigom njegujete narodnu umjetnost ma koje struke bilo, zasljedite i ovom zgodom, da duh narodnosti i domoljublje još uvijek u punoj mjeri u vami diše i živi!*

*U ime celokupnoga društva smjerno i srdačno vas pozdravljam kličući: S bogom ostajte. Da bog da do skoru se opet viđeli. Živili! Živili! Živili!*

*U Zagrebu 21. lipnja 1878.*

*Adam Mandrović  
redalj dramatičkog odijeljenja<sup>23</sup>*

<sup>22</sup> Stanislav Marijanović: *Hrvatsko pjevačko društvo "Lipa" u Osijeku 1876-1986*. Osijek 1987. Str. 42-43, 283-284.

<sup>23</sup> "Obzor", 8 (1878.), br. 142, str. 3, od 22. lipnja.

3. Gostovanje drame Narodnoga zemaljskog kazališta u Osijeku 1878. godine potaklo je u gradu dobrovoljačke predstave hrvatskih društava. Među njima i gimnazijski HDKD "Javor", koji odlučuje da u travnju 1879. g. u istom Dioničkom kazalištu izvede u cjelovečernjoj predstavi po prvi put u Osijeku komični pučki igrokaz *Drotar* Jana Palárika Beskydova (1822.-1870.) u postavi prof. Ferde Ž. Milera, prokušanoga osječkog kazališnog dobrovoljca. Predstavu te veseloigre iscrpno je prikazao njegov kolega dr. Ivan Branislav Zoch, slovački kulturni i znanstveni djelatnik, izgnanik iz svoje domovine, prof. osječke realke i urednik "Esseker Zeitung". On je upravo u Osijeku pripremao pokretanje prve opće *Hrvatske enciklopedije*, kojom će utemeljiti modernu hrvatsku enciklopedistiku. Svoj prikaz predstave na njemačkom jeziku, koji slijedi u hrvatskom prijevodu, Zoch zaključuje poticajnom hrvatskom rečenicom, svjestan značenja hrvatskih predstava u osječkoj sredini, navlastito kad ih se poduhvaća gimnazijska mladež, koju je predvodio mlado-pravaš i pjesnik August Harambašić, glavni glumac i pjevač u predstavi. Prikaz, uvodno kraćen, glasi:

*Sama je predstava, uzmemo li u obzir da su svi glumci i glumice bili vrlo mladi i da su vjerojatno po prvi put zakoračili na Talijine daske, bila izvrsna. Jer tko bi očekivao od golobradog mladca da u potpunosti dočara siromaštvom iznurenog, dobroćudnog starca u svim njegovim crtama: a upravo je R o z u m n i g. A. [ntuna] Andrića bio krasna usklađena slika. Gdje je to gospođica Malvina Kovač proučila uzor pravog slovačkog djevojčeta, te time svojom ulogom nadmašila i najsmjelija očekivanja? Ili biste pak očekivali da jedna kućno odgojena djevojka predstavi osjećajnost s takvim učinkom kao kakva bečka ljubavnica koja živi u elementu ljubakanja? E, tada se vurate, jer ono što je kod ove u kazališnom ozračju postalo jednom drugom naravi, kod one druge gradi umjetno prenemaganje, koje joj vrlo teško pada.*

*Gđica [Valerija] Prebojević - L u d m i l a - otkrila nam je, ništa lošije od gospođice Kovač, nježnu, prostodušnu nedužnost. Čistu se Ludmilina duša zrcalila u potpunosti u svakom istupu i svakoj kretnji.*

*I junak komada "Drotar" (g. A. [ugust] Harambašić) bila je jedna posve uspjela kazališna slika, ali sve do prizora pijančevanja, koji je bio pretjeran, te pjesama "Ja som" i "Drotar Kalina", kod kojih je napjev prve bio pogrešno otpjevan, a napjev druge bio izveden ne kao prirodan već kao jednom drotaru neprimjeren valcerski napjev. Odišlo je također bilo brižno priskrblijeno, samo što "drotari" nose široke rukave, dok se onima uskim izruguju kao "švapskim".*

*Jedna je od najtežih uloga ovog komada uloga Z a l e v s k o g. Općenito govoreći, teško je jednom gimnazijalcu zadubiti se u ulogu grofa koji je već "sve prošao", no ipak moramo priznati da je ostvaraj g. D. [ragutina] Stuhlhofera, premda nije savršen u svim crtama, sve u svemu bio zadovoljavajući. Pikantna je scena poduke bila nešto ometena time što si nije pribavio predviđene cigare.*

*G. [Dragutin] Švajcer je vrlo dobro uprizorio tvrdoglavca E r n e s t a, kao i g. B. Kladarić bivšega studiosusa D o b o š i j a.*

*Komične uloge zastupaju sluga J o h a n n (g. M. [akso] Krška) i poljski Židov M o j š l (g. J. [osip] Ettel). J o h a n n o v a je gluma izazvala mnogo smijeha, a mnogi su prizori, kao primjerice očitovanje ljubavi, bili uspjeli. Kod M o j š l a je uloga, zbog bečkog dnevnog razgovora o lihvi, vremenski primjerena, a žargonom je, gestama i*

izvedbom uspjela parodija, dok je pak maska, sve do kaftana i kapice od crnog samta uobičajene kod poljskih Židova, sasvim odgovarajuća.

Kratku je ulogu *Povjerenika* g. M. [irko] Kajba zadovoljavajuće izveo.

Tijekom predstave, izvodači su nagrađivani mnogim cvjetnim vjenčićima i opetovanim odobravanjem, iz čega se da zaključiti da se gledateljstvo dobro zabavljalo.

Na ovaj je način u potpunosti dostignut dvostruki cilj: ponuditi gledateljstvu narodnu umjetničku zabavu, te uvećati zakladu za siromašne gimnazijalce, pa se osjećamo obvezanima izreći svoju najdublju zahvalnost pokretaču, voditelju, i redatelju ove predstave, gospodinu profesoru [Ferdin. Ž.] Milleru, koji je tijekom izvedbe bio počašćen za svoj trud počasnim vijencem, kao i najplemenitijim domoljubnim gospođicama Val. [eriji] Prebojević i Mal. [vini] Kovač, te navedenim gimnazijalcima, za nijedak, nama prireden užitak. *Živili i usrećili nas čim brže opet hrvatskom predstavom! Naprej!*<sup>24</sup>

Bilo je to prvo slovačko kazališno djelo izvedeno na hrvatskom jeziku u osječkom kazalištu, nakon križevačkoga dobrovoljačkog i zagrebačkoga profesionalnog.

4. Treće gostovanje zagrebačkoga Hrvatskoga zemaljskog kazališta u Osijeku (pod službenim nazivom Društvo hrvatskog zemaljskog kazališta iz Zagreba) uslijedilo je od 2. do 29. lipnja 1884. u osječkom Dioničkom kazalištu<sup>25</sup> Bilo je to gostovanje u kojem je zagrebačko kazalište nastupilo po prvi put u cjelokupnom pogonu, s dramom, operom, operetom i orkestrom, ali i posljednji put, ne samo u osječkom njemačkom kazalištu nego i u Hrvatskoj, sve do 1913. godine, kada zagrebačka Drama Hrvatskoga narodnog kazališta ponovno ostvaruje prvo gostovanje u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Po tome je za oba kazališta ovo gostovanje završetkom turneje ušlo u povijest. Pripremao ga je u Zagrebu kod zemaljske vlade koja je gostovanje subvencionirala, Osječanin Vaso Đurđević, saborski zastupnik, a u Osijeku Adam Mandrović, voditelj turneje i dramskog ansambla, s gradskom i teatarskom upravom. U zapisniku izvanredne sjednice osječkoga Gradskog zastupstva od 31. svibnja 1884. čitamo da je zastupstvo jednoglasno dodijelilo pripomoć za podmirenje troškova gostovanja sa znakovitim obrazloženjem, koje je dao zastupnik Ante Rukavina: pripomoć se podjeljuje radi omogućenja dolaska Hrvatskog zemaljskog kazališta u grad Osijek... te radi promicanja uzvišenog društva ovom stavljenog zadatka oko unapređenja hrvatskoga jezika, knjige i narodne prosvjete.<sup>26</sup> Dakle, deklarativni program S. Marjanovića Brodanina i nadalje je na snazi kao misao vodilja, što očituje i odjek ovog gostovanja.

Dramski repertoar sačinjen je s pomnjom. Ponudio je osječkom gledateljstvu vedru pozornicu: šest zabavnih komada, a samo jednu dramu (Sardou: *Dora*, komedija; Augier: *Fourchambaultovi*, komedija; *Ogledalo ili Špartanci* nepoznatog autora, veseloigra; Shönthan - Moser: *Puna vreću ludorijah*, veseloigra, dvaput izvedena; Moser: *Knjižničar*, veseloigra; Sardou: *Fedora*, drama; J. E. Tomić: *Barun Trenk*, pučki igrokaz). Prema tome, zajedničko im je bilo obilježje zabavnost, suvre-

<sup>24</sup> "Esseker Zeitung", VI. (1879.), No 30, S. 2-3, 24. April "Drotar" je i repriziran. O ponovljenoj predstavi pisao je vukovarski "Sriemski Hrvat" (1879.). Prikaz je preveo prof. Tihomir Živić.

<sup>25</sup> V. o ujemu prikaz dr. S. Batušića (bilješka 16), u kojem je izvršena rekonstrukcija cjelovitog repertoara i interpreta ovog gostovanja, i to na autentičnoj građi: sačuvanim kazališnim oglasima svih predstava, tiskanim kod Julija Pfeiffera u Osijeku.

<sup>26</sup> Povijesni arhiv Osijek, Gradsko zastupstvo, zapisnik sjednice od 31. svibnja 1884. g.

mena životnost i etička čistoća. Povezivao ih je odnjegovan scenski govor primjeren osječkom slušateljstvu: slavonski autor Tomić i prevoditelji igranih tekstova, odreda rođeni Slavonci (sâm Tomić, prevoditelj *Dore*, pa Janko Jurković, Hugo Badajčić, Đuro Galac, Josip Miškatović). Izvodio ih je vrhunski glumački ansambl, uz Mandrovića proslavljeni umjetnici: Marija Ružička-Strozzi i Andrija Fijan, a partneri su im bili Nikola Milan, Dragica Freudenreich, kćerka slavnog Josipa Freudenreicha, Tonka Flieder, Gavro Savić i dr.

Glazbeni ansambl, operni i operetni, kojemu je to bilo prvo gostovanje izvan Zagreba, izveo je ukupno 2 operetne, 11 opernih i jednu koncertnu predstavu. Najveća pozornost kazališne kritike izazvana je Millöckerovom operetom *Đak prosjak* (davana dvaput), Gounodovom operom *Faust* (izvedena triput), Maillartovom komičnom operom *Pustinjakovo zvono* i, nadasve, prvim pravim nastupom hrvatske opere na osječkoj pozornici - *Nikolom Šubićem Zrinskim*, njezina utemeljitelja i skladatelja Ivana pl. Zajca, koja je izvedena triput (25., 27. i 29. lipnja kao oprostajna predstava).<sup>27</sup> Vodstvo ansambla Zajc je po prvi put povjerio, da ga zastupa na ovom gostovanju, 22-godišnjem Nikoli Falleru, dirigentu i korepeticitoru. On je ravnao svim opernim i operetnim predstavama i orkestrom, udruženim i pojačanim glazbenicima osječke 78. pješačke pukovnije baruna Šokčevića. Redatelj svih glazbenih predstava bio je Vaclav J. Anton, glumac u komičnim dramama i pjevač svih bas-baritonskih uloga na ovoj turneji. Među solistima *isticala se svestrana Matilda Lesić*, kojoj je opseg glusa omogućivao da pjeva uloge počevši od *dramskog soprana pa do kontraalta*.<sup>28</sup> Uz nju zapažen je glumački dar i koloraturni glas subrete Marije Freudenreich - Miceke, sestre Dragicine, i lirski tenor Stevan Deskašev, koji će postati prvak srpskog pozorišta u Beogradu.

Uspjeh ovog gostovanja ostao je dvojbjen, podvojen u odnosu na naglašeno pohvalan odjek i suglasje novinskih kritičara, a nepovoljan u odnosu na odziv osječkog gledateljstva, koje je većinu dramskih predstava, a i pojedine glazbene, gledalo u polupraznom gledalištu. Kritičke žaoke usmjerene su osječkom građanstvu koje ne nalazi za vriedno ni potrebno kroz nekoliko večerih dubkom napuniti gledalište, ali i novoizabranom gradonačelniku Fridriku Brožanu, što je na blagdan Tijelova zabranio predstavljanje, a još i više. osječkoj eliti s Khuenova praga koja je upravo u glavne predstavljачke večeri upriličavala društvene i gala-zabave. *Kako protumačiti taj pojav*, nego kao protimbenu manifestaciju i svojevrstan bojkot gostujućeg hrvatskog kazališta. ("Narodne novine", 10. lipnja 1884.) Odjek njegovih predstava bio je veći od odziva, a sveden je na zaključak: *Bio je to težak udarac svim organizatorima gostovanja*. ("Die Drau", 16. lipnja 1884.) Osobito ga je teško podnio plemeniti umjetnik Adam Mandrović, glavni organizator i voditelj čitave turneje, koji je sa zanosom pamtio drugo gostovanje i računao, po oduševljenju kojim se je u Osijeku očkivalo ovo treće, da će ostvariti pun materijalni uspjeh, a ne predstavljati na rubu deficita. Ali ostao je u Osijeku zapamćen: *Ovakav umjetnik se obožava*. Veliku zadovoljštinu pružio mu je ovaj put Vukovar, gdje je za vrijeme izvođenja glazbenih predstava u Osijeku gostovao sa svojim dramskim ansamblom

<sup>27</sup> Anonim (šf. R.T.): *Prva predstava Nikole Šubića Zrinskoga u Osijeku*. "Pozor", 14 (1884.), br. 152, str. 1-2.

<sup>28</sup> Slavko Batašić, n. d., u bilješci 16; navodi i sve soliste i solisticke, među njima talijanske pjevače, koji su se odlikovali u Verdijevoj operi *Traviata*, u arijama iz njegove *Aide* i drugim izvedenim operama, a naznačuje i prikaze u "Vieneti" (14. i 28. lipnja 1884.).

i od 18. do 20. lipnja odigrao četiri predstave (*Dora, Špartanci, Knjižničar, Fourchambaultovi*). Inače je val hrvatske nacionalnosti počeo dolaziti u Vukovar upravo 1870-ih godina: iz Zagreba preko *Ostieka* (N. Andrić). Sada je došao i s Mandrovićevom dramom, koja je, već s prvom predstavom stekla novčanu dobit. Batašić navodi što je o tom velebnom dočeku pisao vukovarski "Sriemski Hrvat": kod te prve predstave nije niti za sjedenje niti za stajanje bilo ma ni jednoga praznoga mjesta! Obćinstvo je oduševljeno pljeskalo, cvieće bacalo na pozornicu i za svakog čina predstavljache po tri ili četiri put izazivalo! Tako su Vukovarci i činom pokazali, da vole hrvatsku rieč nad sve ino.<sup>29</sup> Tada je mladi Vukovarac Nikola Andrić, osječki gimnazijalac i javoraš, o velikim praznicima punio stupce upravo "Sriemskog Hrvata".<sup>30</sup>

Krajnji ishod zagrebačke kazališne turneje i ophodnje Vukovara imao je, istina, značenje pravog kulturnog i narodnog događaja, aii i osobit uspjeh naše glume i opere, u osvajanju srdaca za hrvatsko glumište u ravnoj Slavoniji. Gostovanje je imalo svrhu i iznad toga: predstojala je rasprava u Hrvatskom saboru o proračunu i o prijedlogu Khuenove vlade da se dokine zagrebačka opera! Osječko njemačko Dioničko kazalište imalo je, isto tako, i operu i operetu, a Osijek i iskusnu opernu i koncertnu kazališnu kritiku, na čije su se prosudbe pozivali prikazivači gostovanja i u zagrebačkom "Viencu" i službenim "Narodnim novinama": *Osječani su se gotovo pomamili za operom, koje se ne mogu dosta nlušati, a nisu ni za najslavnijih dana svog kazališta slušali tako savršene umjetnike. Tako je prvo gostovanje zagrebačke opere izvan kuće dobro došlo i kao dokaz više da se opera ne smije napustiti u Zagrebu, jer jedino operom mogu se strani življi, kojih u našem gradu suviše imade, predočiti za naše glumište.*<sup>31</sup>

Osječkoj hrvatskoj inteligenciji, pokrenutoj od biskupa Josipa Jurja Strossmayera, koji je ovom prigodom, iz svoje lože pratio i komentirao izvedbu Verdijeve *Travijate* u rasprodanoj kući (19. lipnja), zadivljen mladim Fallerom, koji je, silom prilika, bez partiture na pultu, a uspješno, njome ravnao napanet, postalo je poslije gostovanja Hrvatskoga zamaljskog kazališta u Zagrebu jasno, da je njezin krajnji cilj osnivanje stalnoga hrvatskog kazališta koje pomaže da se heterogeno osječko općinstvo kroatizira i koje traži ne samo dramu nego i operu i operetu, da može nedvojbeno, punom snagom, djelovati prema časti svog naroda.

Ipak, na kraju, ne možemo reći da tome svemu nije pridonijela i opstojnost i poticaji iz njemačkoga Dioničkog kazališta u Osijeku. Ono iz svoga grada nije bilo demonstrativno odagnano kao tuđinsko, niti je nasilno uklonjeno s pozornice, kao u Zagrebu, nego je dragovoljno ustupilo svoje mjesto Hrvatskom narodnom kazalištu, utemeljenom preporodnom voljom probuđenog naroda. Međutim, prije toga povijesnog čina, upravo takav demonstrativan izgon zadesio je u Osijeku mađarsko kazalište, zapravo kazališnu družinu Lajoša Szalkaya iz Veszpréma. Njezino propagandističko gostovanje pobudilo je silnu uzrujanost općinstva, višednevne narodne manifestacije gradskim ulicama i burne kazališne demonstracije golemih razmjera u samom kazalištu i pred kazalištem, nezapamćene u hrvatskoj kulturnoj povijesti. U njima je od 4. kolovoza 1895. sudjelovalo na *tušaće svieta*, predvođenog srednjoškolicima, studentima, čak i od *ovdašnjeg tvorničara opeke*.

<sup>29</sup> Slavko Batašić, n. d., str. 13.

<sup>30</sup> Nikola Andrić: *Redaktor o autoru*, u: "Zabavna biblioteka", knj. 400, predgovor, 8.

<sup>31</sup> Slavko Batašić, isto mjesto.

Demonstracije je gradsko satništvo ocijenilo *pogibeljnim*, pa su suzbijene uz ljudske žrtve brahijalnim jurišem konjaničke satnije 28. domobranske pukovnije na demonstrante 8. kolovoza 1895. g. koji su pjevali *Lijepu našu* i izvikivali *Abzug Magyar!*. Tada je i Szalkayeva kazališna družina, poslije treće predstave na mađarskom jeziku od predviđenih dvadeset (*Madame Sans-Gêne* Sardoua i Moreaua), pod redarstvenom pratnjom izbjegla iz grada.<sup>32</sup> Potaknuća ovoj narodnosnoj pobuni narastala su od trećega gostovanja zagrebačkog kazališta. Prvo, one su izravno pobudene odnemarivanjem odluke posebno izabranog Odbora za osiguravanje svakogodišnjeg programa gostovanja zemaljskoga kazališta, koji je 1887. g. usvojio važan zaključak - *za slučaj da zemalj. vlada ne bi mogla dozvoliti društvu HNK da gostuje svake godine u Osijeku, ima se zemaljskim zakonom ishoditi subvenciju od 10.000 for. za osnutak i uzdizanje stalnoga kazališta u Osijeku* (prijedlog Vase Đurdevića); a drugo, odbijanjem ponude uprave Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba, koju je potpisao artistski ravnatelj drame Adam Mandrović, popularni osječki kazališni sugrađanin, da gostuje u Osijeku s dramskim ansamblom i izvede dvadeset predstava. Istovremeno prihvaćeno je gostovanje Szalkayeve mađarske družine, nametnuto gradu privolom Khuenove zemaljske vlade i intervencijom njezina Odjela za unutarnje poslove. Treće, i ne manje važno, one su izazvane naukom da upravo Osijek, bez obzira na dvojbenu uspješnost ovoga gostovanja s predstavama na mađarskom jeziku, bude prvi kamen kušnje u pripremanju za proslavljanje "mileniuma" mađarskog kraljevstva 1896. g. i u Hrvatskoj.

To je razlog da su osječke kazališne demonstracije pokrenule ondašnju vlast, gradsko redarstvo, oružničko satništvo, vojno zapovjedništvo i državno odvjetništvo na progon i kaznene mjere protiv "vođa", a hrvatsko novinstvo i javnost na podršku i prosvjed protiv *izjalovljenog pokušaja prodora mađžarskog imperijalizma na kulturnom polju*, koji pred posjet kralja Franje Josipa I. Zagrebu, žele da *mađžarske predstave u našim kazalištima [...] izrabe za političku manifestaciju mađžarske državne misli*.<sup>33</sup>

Sve navedeno dostatno je za izvođenje zaključka.

Osječko njemačko Dioničko kazalište prethodnica je Hrvatskom narodnom kazalištu, utemeljenom 1907., upravo prije devedeset godina. Osipajući se postupno iznutra, kao i osječka njemačka enklava, ono se, naprosto, *dragovoljno pohrvatilo*. Zapravo, ono je samo sebi napisalo prethodni autonekrolog upravo nakon gostovanja Hrvatskoga zemaljskog kazališta u *svom* listu "Die Drau" već 1884. godine: *Tko da prosudi koliko će još dugo njemačka riječ odzvanjati u prostorima našeg kazališta? Tko da predvidi vrijeme kada će njemačka umjetnost zauvijek nestati s dasaka naše pozornice? Nacionalno osamostaljivanje naše otadžbine zadobilo je prostor i na ovom polju, a hrvatska umjetnost na životu, i onoga dana kada nas i ovdje bude zamijenila, mi ćemo se s radošću baciti u njen zagrljaj*.

Ovaj nadasve znakovit navodak iznašao je moj kolega dr. Vlado Obad i popratio susljednim zaključkom:<sup>34</sup> *Neobičan je ovo nekrolog, pisan bez gorčine, rođen iz svijesti o neminovnosti vlastitog silaska s kulturne pozornice i ustupanju mjesta drugima*.

<sup>32</sup> Izvješće gradonačelnika Antuna Rottera velikom županu grofu Teodoru Pejucsevichu, od 9. kolovoza 1895. g. - Povijesni arhiv Osijek, GP, I-895 i I-2378/1895.

<sup>33</sup> Dr. Marijan Derenčin: *Da se razumijemo*, u: "Obzor", XXV./1895., br. 183, od 11. studenoga, i u *Spomen-knjizi "Obzora"*, Zagreb 1935., str. 244-245.

<sup>34</sup> V. bilješku 1, str. 193.

## SJEĆANJE NA VUKOVARSKO KAZALIŠTE

Postoji u svakom gradu zgrada koja se može shvatiti kao slika i prilika toga grada. Zbog svoga izgleda ili namjene, takvo zdanje u sebi skuplja sve ono što je za grad bitno, te se može uzeti kao neka njegova sažeta definicija. U Vukovaru, za mene je to oduvijek bila zgrada Kazališta.

Jer, Kazalište je stajalo na osobitu mjestu, u tome je sve bilo sadržano. Pred njim svojim dijelom, svojim pročeljem, ono je gledalo na Korzo; nalazilo se na samom njegovu početku, tamo gdje se teren spušta i gdje počinje ravni prostor glavne gradske ulice. Bilo je sagrađeno tik uz Dvor, pa je i to nešto značilo. Jer, jasno se vidjelo da se Kazalište nema čega sramiti stojeći u susjedstvu te voblebne zgrade, koliko god da je od nje bilo mnogo manje. Ono je već na prvi pogled – skladom svojih proporcija i jednostavnošću sloga – odavalo svoju važnost. Ta se važnost osjećala i po tome što je na pročelju stajao grb s kvadratima, i što se u doba moga djetinjstva još mogao pročitati i natpis HRVATSKI DOM, koji je poslije nestao. Uostalom, stariji su i tada Kazalište zvali Hrvatskim domom, ali je onda poslije – pedesetih i šezdesetih godina, kad sam ja pomalo odrastao – to ime postalo nekako zazorno. U svakom slučaju, pročelje je bilo lijepo, gledalo je na Glavnu ulicu, i pred njim je čovjek uvijek bio svjestan da se našao na važnom mjestu i da se mora ponašati u skladu s tim.

A stražnji dio Kazališta – onaj gdje su bile garderobe, domarov stan i glu mački ulaz – nalazio se na posve drugačijem mjestu. Do njega se stizalo malom ulicom što je vodila prema luci i Veslačkom klubu: kod drvenog mosta trebalo je skrenuti lijevo, a onda kraj Vuke, kroz dvorište iz kojega se vidjela bašča "Lava", doći do sporednih vrata. Ondje je, odmah na korak-dva od ulaza u Kazalište, bilo ušće što je smrdjelo po mulju, odande se vidio na drugoj strani Dunava Otok gdje smo se svaki dan kupali, ondje su se veslači ukrcavali u čamac *s flosa*, onamo smo ponekad dolazili u *čtklji*, bosi, u poderanim majicama i izlijepljeni ribljom krljušti. Ondje nije bilo ničega ni otmjenog ni reprezentativnog.

Tako je Kazalište posve ličilo na Vukovar. Svojim je bitnim, stražnjim, tehničkim dijelom, onim dijelom koji mu je omogućavao da postoji, bilo zabijeno u dunavski mulj, u vrbovo granje, u lokvanj i žabokrečinu, dok je svojim prednjim – ili gornjim – dijelom bilo na Korzu, među palačama, bilo je decentno, lijepo, bilo je čak i nekakav hram umjetnosti. Baš kao što je i Vukovar u svojoj glavnini (recimo, u Šapudlu u kojem sam ja živio) bio običan, prizeman, prašan, jadan i sirotinjski, dok je na Korzu bio otmjen, ozbiljan, pun ukrasa i visokih kuća.

A kod Kazališta – pa i kod samoga grada – bilo je u tom spoju nečega uzbuđljivog, nečega zagonetnog i strašnog, nečega što je činilo da Kazalište bude sasvim tajanstveno. Da sam u ono vrijeme bio malo iskusniji, znao bih da to najviše od svega nalikuje na žensku ljepotu: tu su svi oni ukrasi, frizure, odjeća, lakovi i šminke, manire, a ispod toga nalazi se tijelo, u svoj svojoj prirodnosti, i upravo je taj kontrast ono što uzbuđuje.

I, baš kao i kod ženske ljepote, spoznaja o tjelesnosti – o onoj stražnjoj, glibovitoj, žabljoj strani našega Kazališta – nije ništa smetala dojmu ljepote što ga je ono ostavljalo, niti je umanjivala strahopoštovanje što ga je Kazalište ulijevalo. U njega nikad nisam mogao ući a da mi srce jače ne zakuca, i nikad nisam mogao odoljeti a da ne pogledam jesu li mi nokti čisti, da ne provjerim je li mi šlic zakopčan, da se ne upitam jesam li dovoljno dobar da onamo uđem, ja, koji dolazim iz Šapudla, gdje se u stražnjem dvorištu drže svinje i gdje se svi mi kupamo u koritu vukući vodu s arteškog bunara. Ta moja trema nije dolazila od onoga slatkog očekivanja što čovjeka prožima svaki put kad očekuje predstavu; bilo je, doduše i toga, ali više od svega uzbuđivao me je sam prostor, njegova oprema, sve ono što je on mogao značiti.

A on je značio otmjenost, i značio je umjetnost, tako da se u mojoj svijesti to dvoje još ondje zauvijek spojilo. U Kazalištu je, naime, sve bilo drugačije nego igdje u gradu; onoga čega je ondje bilo, nije bilo nigdje drugdje u Vukovaru, i to je zacijelo bilo presudno. To je učinilo da povjerujem kako se čovjek do umjetnosti – ili do takva društvenog čina kakav je kazališni – mora nekako uzdići, da mora biti dostojan onoga što mu se nudi. Zato sam onamo svagda ulazio sa strahom i slatkim očekivanjem.

Jer, sve je počinjalo već na ulazu. Vrata su bila uska, nimalo nalik na pompozne kazališne ulaze kakvi drugdje postoje; iza njih je slijedio hodnik i nekoliko stepenica. Nakon još jednih vrata, čovjek bi se našao u dugom, uskom, polutamnom prostoru u kojem je bila garderoba. I, već je tu sve počinjalo. Počinjalo je, naime dvoje, i to dvoje bilo je u Kazalištu i najvažnije. Jedno su bili zastori, a drugo miris.

Zastori su bili tamno crveni, i u garderobi su se pojavljivali na rubovima, kao nekakva dekoracija, i kao najava onoga što će – obilnije i uzbuđljivije – uslijediti dalje. Bio je to težak, debeli i čupavi baršun koji je moja majka zvala *pliš*, pa ja i danas mogu taj materijal zvat' samo tako, ako želim doista znati o čemu govorim. Cijelo je Kazalište bilo u tom crvenom plišu: on se pojavljivao u garderobi, zastirao je vrata što su vodila u veliku dvoranu, kao i vrata što su vodila u lože. Njime su bila presvučena prva dva reda stolaca u parketu, a također i priručja u ložama, i ograda što je dijelila gledalište od rupe za orkestar. U ložama je toga pliša također bilo i u obliku zastora, a i na sjedalima. I, dakako, iste je te boje bio i glavni zastor ispred



pozornice. A sve je to počinjalo još na garderobi, i tako je čovjek već ondje dobivao znak što ga čeka, i srce bi mu poskočilo.

Drugo što bi ga na garderobi dočekalo bio je, kažem, miris. Ja ni danas ne znam je li taj miris dolazio od onih zastora, ili možda od drva, kojeg je u Kazalištu također bilo u izobilju (sama se garderoba sastojala od dugačkog pulta i niza vješalica s brojevima, sve od tamne orahovine); znam samo da takva mirisa nije bilo nigdje drugdje u gradu, kao što nije bilo ni onakvih zastora. Danas bih ga opisao kao mješavinu vonja drva, prašine, šminke (glumačke i gledateljske), papira, tutkala, dlaka na vlasuljama, oznojenih kostima, i uopće, svega onoga što kazalište čini kazalištem. Opisao bih ga tako, ali ne bih vjerovao da sam ga doista uspio dočarati, jer on je zapravo neopisiv.

Taj je miris pratio čovjeka i onda kad bi stupio u predvorje. Predvorje je bilo poveličko, i služilo je nekada zacijelo tome da se ondje čavrlja u pauzama i nakon predstava. Bilo je prepuno zrcala, bila je i tamo orahovina, bile su štukature na stropu. Tu se malobrojnim sredstvima postizalo mnogo. Tu je gledatelj morao predahnuti, jer u predvorju je uzbuđenje raslo. Odande se preko dvije stepenice stizalo u glavnu dvoranu. Ondje se još ništa nije događalo, ali je bilo više crvenoga pliša i više onoga mirisa, tako da bi se čovjek, prolazeći onuda, posve pripremio za ono što ga u dvorani čeka.

A čekalo ga je nešto čemu se naprosto nije moglo odoljeti. Naprijed je bila pozornica, zastrta pravim slapom onoga crvenog pliša, i nitko nije mogao a da ne očekuje da se – kad se taj zastor pomakne – ondje pojave silno uzbudljiva zbivanja. U prizemlju su se nizale lože (dvije su bile i lijevo i desno od ulaza), a na visini prvoga kata bio je iznad cijele dvorane balkon na kojem se stajalo. Balkon je imao još i neke male dodatke, balkončiće izdignute možda metar iznad razine glavnoga balkona, a sve je to znalo biti puno onda kad su u Kazalištu gostovali poznati radio-pjevači kao Ivo Robić ili Jasna Benedek.

Jednom sam i vidio neke od tih pjevača kako odlaze kroz onu usku uličicu (po imenu Parobrodska) prema stražnjem ulazu u Kazalište, da se pripreme za nastup. I, sjećam se kako sam se od tada silno prepao što će sad oni misliti o nama. Jer, bio sam svjestan da će oni slabo vidjeti onu lijepu, reprezentativnu stranu našega Kazališta (dvorana će biti puna, i još k tome u mraku), a dobro će vidjeti onu stražnju, ružnu i kompromitantnu stranu. Vidjet će ono ušće Vuke gdje pristaje skela, vidjet će onaj glib gdje je rječica gotovo posve presušila, vidjet će one pijance što se onuda ponekad motaju. I, tada mi se činilo kako je možda i samo naše Kazalište – barem u onom svom dijelu u koji publika ne zalazi – također donekle ružno, sirotinjsko i neugledno, pa zato dostojno da ga se čovjek pomalo srami.

Jer, i onamo sam imao priliku zaviriti onda kad smo nešto glumili i predstavljali, pa sam znao kako sve to izgleda. Znao sam, doduše, već tada da mora postojati nekakva razlika između privida što ga gledalac dobiva iz parketa i stvarnoga stanja, ali mi se svejedno činilo da je ta opreka kod nas možda donekle prevelika. Činilo mi se da je stražnja strana Kazališta previše domaća, obična, pa čak i nelijepa, možda više nego što bi trebalo, previše nalik na onaj Vukovar koji sam dobro poznao, na Šapudl i slične ulice, gdje guske hodaju po prašini ispod dudova, a musava djeca jedu na klupi pod stablom golemu krišku kruha i masti.

Dobro sam se sjećao kako sve to tamo izgleda. Znao sam da u garderobu vode siva i musava vrata koja imaju sklonost da treskaju baš onda kad je predstava u toku. Znao sam da se odande uspinju uske kamene stepenice prema galeriji, koja je od prostora iza pozornice također odijeljena sivim vratima (tuda smo se ponekad uvlačili u Kazalište bez ulaznice kad su bili koncerti). Znao sam isto tako da je garderoba tijesna i da se ondje guraju muškarci i žene skupa, koliko god da čovjeka mogu impresionirati stolovi za šminkanje, sa svojim vijencima svjetiljaka i sa zrcalima u kojima se glumac može vidjeti sa svih strana. Znao sam, onda, da su u garderobu ugurani i ormari s kostimima, a da su na tim ormarima stari plakati i kojekakve druge drangulije. Znao sam, napokon, da te plakate ispisuje stari gospodin Fadljević, koji na prazna mjesta – kao u formular – samo unosi datume i sate. I, znao sam da je gospodin Fadljević ujedno i šminker, a i inspicijent. Pa, koliko god da mi je on uvijek izgledao kao čarobnjak, mislio sam da su oni pjevači (i drugi gosti što su povremeno dolazili) navikli na reprezentativnije suradnike od zaboravnoga starog gospodina s okruglim žičanim naočalama.

Slično sam mislio i o uređajima na pozornici, za koje mi se činilo da služe isključivo za zavaravanje, za stvaranje iluzije, ali ne samo kazališne, nego i svake druge, osobito društvene. I, uvijek sam se bojao da sve to kao iluzija nije dovoljno dobro, da će netko (u gledalištu, ili ovdje, na pozornici) sve to prozrijeti, i da će nam se svima nasmejati u brk. I, mislio sam kako bi to bilo katastrofa, jer da o tome da kazališna iluzija uspije sve nekako ovisi. Mora, ukratko, biti da sam već tada slutio kako je Kazalište zapravo simbol Vukovara, pa sam želio da taj simbol ostavi dobar dojam.

I zato bih uvijek, našavši se iza pozornice, osjetio zabrinutost. Vidio sam, recimo, na nogama jedne djevojčice baletne papučice, i tada prvi put shvatio kako te papučice na vrhovima imaju drvene umetke, kako bi se moglo hodati na prstima. I, to bi me bacilo u brigu, jer sam se pitao što će biti ako usred predstave neki od tih umetaka pukne, i još više, što će biti ako netko od gledalaca shvati ono što ja nisam shvatio dok se nisam našao tamo otraga, to jest da ona djevojčica ne hoda doista na prstima, nego da to čini uz pomoć trika. Ili bih ondje ugledao uređaj za stvaranje vjetra: bio je to valjak načinjen od drva, i imao je sa strane ručku; kad bi se ručka okretala, čulo bi se fjukanje kao da zviždi oluja. Ali, ja bih se uvijek pitao je li to dovoljno uvjerljivo, i kako će sve ispasti. Brinulo me je što su kulise tek komadi kartona i šperploče ovlaš poduprti nekakvim letvama, pa sam se pribijavao da će sve to popadati i da će od svega ispasti blamaža. Gledao sam one nizove raznobojnih svjetala na rampi (nalik zrcalima) i pitao se što će biti ako tu dođe do nekog kratkog spoja.

A najviše od svega zabrinjavali su me glumci. Imao sam se priliku osvjedočiti da oni u pauzi predstave gledaju utakmicu na televiziji, navijajući poput nas ostalih, i motriti ih kako cugaju rakiju kad misle da ih nitko ne vidi. I pitao sam se neće li takvo njihovo ponašanje učiniti da sve krene naopako, da iluzije nestane, da se sve raspadne, tamo, na onoj malo nagnutoj pozornici, i pretvori se u užas i sramotu.

Bojao sam se, ukratko, da ona ružna, stražnja, obična strana kazališta ne provali naprijed, da ne prodre na pozornicu i ne upropasti sve. Činilo mi se da ta tamna strana (taj svijet iza pozornice zabijen u dunavski mulj) utječe i na glumce, i na

režisere, i na kulise, i da sve to ne može dobro završiti. Da se sve to mora jednom razotkriti.

A nikad se nije dogodilo ništa. Oni glumci koje sam motrio kako u pauzi gledaju televiziju nisu mi u sljedećem činu izgledali ništa manje uvjerljivi nego prije, i nisam im se ništa manje divio. One kulise, za koje sam dobro znao da su tek šperploča poduprta slabim letvama, svagda su mi djelovale slikovito i dobro. Ona svjetla, onaj zvuk vjetra, sve je to ipak proizvodilo svoje kazališne učinke, sve je djelovalo kao pravi, nepatvoreni život. A oni zastori, onaj crveni pliš i onaj miris, sve to nije nimalo gubilo na svome dostojanstvu, nego je svjedočilo o uzvišenosti Kazališta i tražilo od mene da ga budem dostojan.

Dugo mi je trebalo dok sam shvatio o čemu se tu zapravo radi. Trebalo je da sazrijem, da odem iz Vukovara, a napokon i da vukovarskog Kazališta (i Vukovara samog) odjednom nestane, pa da ja razumijem kako je naše Kazalište zapravo bilo idealno postavljeno u prostoru. Jer, ono što se meni činilo kao njegov nedostatak, zapravo je bilo prednost: činjenica da je zgrada stražnjom svojom stranom bila naslonjena na ušće, na glib, na žabe i komarce, zapravo je uvjetovala da sve na njegovoj pozornici bude dobro i uvjerljivo. U drugim kazalištima, naime, iza pozornice (iza prve kulise) također počinje život, počinje zbilja; ali ta zbilja ipak je zatvorena u granice kazališne zgrade, ona je nekako uređena i konvencionalizirana. Ona je drugačija od života kakvim se živi kod kuće. A zbilja što je počinjala iza kulisa vukovarskog kazališta nije imala kraja: ondje je izravno počinjao naš život, posve isti kao i život u mojoj ulici, počinjala je ona zbilja koju smo poznavali i kroz koju smo se kretali svaki dan. Tako je kazališna iluzija rasla izravno iz te zbilje, rasla je iz našeg života, i iz potrebe za iluzijom koja je u tom životu postojala.

Baš kao i vukovarski Korzo. Jer, on je nastao na deltastom ušću Vuke koje je pomalo našipano: ispod asfalta ulice, negdje duboko, bio je rječni mulj. Pa premda su one lijepe zgrade na Korzu izgledale kao da oduvijek ondje stoje, i kao da ih ništa ne može pomaknuti, ta njihova stamenost i ljepota morala je biti bar donekle i zasluga gliba na kojem su bile sagrađene.

\*

Prva kazališna predstava koje se uopće u životu sjećam, bila je *Pepeljuga*.

Možda je to doista prvi komad koji sam vidio, a možda i nije: možda sam nešto gledao i prije toga, ali sam zaboravio. Jer, danas mi se čini da sam se u toj prilici prvi put susreo i s onom čarobnom atmosferom Kazališta: sa žagorom pune dvorane, s grozdovima glava po ložama i po balkonu, s tajanstvenim micanjem teškoga crvenog zastora, na kojem se odjednom pojavljuje maleni prorez kroz koji nas – znao sam to već u ono vrijeme – netko motri s pozornice. Moguće je da sam tada prvi put doživio i onaj trenutak kad se zastor digno (a to je dramatično kao da se srušio zid, pa i cijela zgrada), i kad se na bini ukaže prvi prizor. Ali, moguće je da sam taj ugodaj upoznao i u nekoj drugoj prilici, jer danas mi se čini kao da je sve to (taj uzdah divljenja, taj crveni pliš, to uzbuđenje) bilo svaki put isto. A *Pepeljugu* sam možda zapamtio zato što je u njoj bilo nešto za mene.

Jer, smjesta sam tu priču prepoznao kao svoju. Naravno, ne zbog toga što bih i sam imao neka pepeljuginska iskustva, nego zato što je to valjda čovjeku prirodno, da voli takve priče kao što je ta priča o sirotoj djevojci koju svi muče, ali

ona na kraju bude nagrađena za sve patnje koje je podnijela. Bilo je u toj njezinoj mucij nečega slatko bolnog, nečega s čim sam se mogao poistovjetiti, tada, kao dječete: mogao sam razumjeti nekoga tko nekriv pati, a u sebi zna da je vrijedan i da je bolji od onih oko sebe.

Ili se naprosto radi o tome da je i moj grad tada bio neka vrsta Pepeljuge. bar se meni tako činilo? Jer, rijetko su ga i nikako spominjali na radiju i u novinama, jedva da ga je bilo moguće naći na karti Jugoslavije, a kad sam s majkom putovao u posjete tetama, uvijek sam morao objašnjavati djeci tamo što je to Vukovar i gdje se nalazi. A u isto vrijeme, za mene je Vukovar bio svijet, čak i kozmos, u njemu je bilo sve sadržano. Zato mi se on činio kao nekakva Pepeljuga, kao neka nepravedno prešućena ljepotica koja će – bio sam siguran – jednom svima pokazati tko je i kakva je. A skupa s gradom, bio sam i ja nekakva Pepeljuga, a i svi drugi oko mene.

A ipak, iz toga sam komada zapamtio samo jednu scenu. Ne sjećam se više kako je izgledao onaj lijepi kraljević iz priče, ni kako se zbio onaj trenutak kad taj kraljević po cipeli otkrije da je baš Pepeljuga ona prava. Ne sjećam se ni Pepeljuginih sestara, pa čak ni Pepeljuge same. Sjećam se, zapravo, samo maćeha, i jednoga prizora u kojem maćeha nastupa; to mi je ostalo za cijeli život.

Scena je izgledala ovako: nasred pozornice bio je stol (ja sam ga vidio odozdo, iz parketa, naginjući se i istežući vrat iza nečije čupave glave), na stolu je stajala mala žuta plitica. Maćeha je u tom prizoru zgrabila, razmahнула njome, i prosula njezin sadržaj po pozornici. I sad se jasno sjećam zvuka zrnja što je zašumjelo i stalo skakutati po onim daskama. Maćeha tada kaže Pepeljugi: *Odmah pokupi sve ovo proso, do posljednjeg zrna!* A Pepeljuga (koju vidim samo kao nejasnu priliku u sivim prnjama) spušta se na koljena i uzima kupiti.

Tu moje sjećanje prestaje, ne mogu u pamet dozvati ništa drugo osim toga. I, često se pitam zašto sam zapamtio baš to, a ne nešto drugo. Možda zbog one bezrazložne zloće maćehine? Jer, nije bilo dosta da Pepeljuga obavlja sve korisne kućne poslove, nego ju je trebalo natjerati da obavlja i posve besmislene. Možda sam u tom skupljanju zrna koja je netko prosuo iz čiste pakosti vidio pravu sliku Pepeljuginu žalosne sudbine? Možda se u taj prizor sabila cijela priča o Pepeljugi, ili se sabila za mene? Možda je to zapravo bio prvi moj susret s pravom, nepatvorenom zloćom, koju nisam dotle bio vidio nigdje u životu, pa mi se zato ukazala s pozornice u svojoj svojoj strahoti?

Ili se radi o nečemu sasvim drugom, o nečemu složenijem i zato važnijem? Možda se radi o tome da sam ja sasvim određeno znao da ta zloća nije prava, da je hinjena, da je sve to igra? I, možda je zato sve to još više djelovalo na mene?

Jer, ja sam i tada, dok sam gledao igru (a vjerujem da su mi usta bila otvorena od velike napetosti), dok sam se unosio u priču i osjećao sućut, bol i radost, ipak sasvim dobro znao da sve to nije pravo. Jasno sam vidio kako ta maćeha ne može biti prava maćeha, jer nije nimalo starija od Pepeljuge. Uviđao sam da je to djevojka, učenica niže gimnazije, možda je išla i u isti razred s Pepeljugom. Osjećao sam to po glasu, po pokretima, po hodu. I još više: dobro sam vidio da njezina kosa nije sijeda, i vidio sam da su joj bore na licu nacrtane, vidio sam da je sve to samo maska. Uviđao sam dakle, da je cijela stvar igra, a ipak je sve to djelovalo na mene, ipak sam svemu vjerovao.

Ili je i djelovalo zato što sam uviđao da je igra? Zato što me je općinjavala ta sposobnost prerusavanja, ta činjenica da na pozornici netko tko je samo učenik niže gimnazije može postati posve druga osoba, da može utjeloviti zlu maćehu i prospirati po pozornici ono zrnje na onako okrutan način? I nekako mi se činilo: da sam vidio gdje netko tako postupa u životu, to bi me se svakako dojmilo, ali ni izbliza onoliko koliko me se dojmilo s pozornice, kad su to činili preruseni i maskirani ljudi. Tek kad je sve to učinjeno zato da bismo mi to promatrali, postalo je istina, postalo je dojmljivije od života.

I, zato je možda moj doživljaj kazališta ostao zanavijek upravo takav; ostao je zasnovan na uviđanju da je sve to igra, pretvaranje. U tom je doživljaju ključna bila moja sposobnost da uočim ono što nije pravo, da zapazim ono što je umjetno, ono što je laž i himba, a da ipak u svemu tome uživam. Da, dapače, upravo zbog toga uviđanja – zbog tog proziranja kazališne iluzije – još jače sudjelujem u tom prividu.

Možda se, uostalom, radi o tome što sam odrastao u malom gradu, i što takav osjećaj i nisam mogao izbjeći. Jer, svi ljudi što sam ih ikada gledao na pozornici bili su zapravo moji sugrađani, i ja sam ih susretao u svakodnevnom životu. Sve su predstave u mome Vukovaru igrali amateri, i ja sam za svakoga od njih znao kako se zove, što radi u običnom životu, znao sam mu često i obitelj, a i karakterne osobine. Gledao sam kako nastavnica zemljopisa postaje na pozornici vamp (u tim je u predpubertetskim danima bilo nečega uzbudljivog i grešnog u pogledu na njezina koljena dok ih je otkrivala izazovno sjedeći na stolu), motrio sam kako moj susjed – otac dvoje djece – igra razmetljiva velegradskog studenta, a kako bankovni činovnik postaje na pozornici herojski ljubavnik. To osobno poznavanje glumaca bilo mi je zadano, drugoga kazališta nije tada za mene bilo.

Ali, to poznavanje nije nimalo narušavalo iluziju, niti je smetalo mome jakom doživljaju drame. Obratno, još mu je više pomagalo. Jer, dok sam gledao predstavu, poznavanje glumaca silno mi je koristilo: divio sam se kako su se uspjeli preobraziti, kako su postali netko drugi, kako su na sebe navukli karaktere i manire nekakvih izmišljenih likova, iz dalekih vremena i drugačijeg života nego što je ovaj naš. Njihova svakodnevna osobnost nije kvarila iluziju, nego bih odjednom povjerovao kako karakterne crte dramskih likova i inače postoje u tim ljudima, mojim sugrađanima, samo što ih nije moguće zapaziti, a sad su odjednom izbile na vidjelo. Još više, jedva sam čekao da te glumce ponovo susretnem u svakodnevnom životu, da vidim kako će mi oni sad izgledati. I, svaki put se događalo isto: oni bi i izvan pozornice – barem za mene – zadržali nešto od onoga lika koji su igrali, ili bi bar postali veći, važniji u mojim očima. Premda u običnom životu nisu ništa glumili, ja sam svejedno u njima slutio sposobnost preobrazbe, slutio sam mogućnost da oni postanu netko drugi, i to me je uzbudivalo.

Ukratko, kazalište i život su se miješali, bili su u Vukovaru izmiješani od samog početka, ali pri tome nije zbilja smetala kazalištu, nego je kazalište oplemenjivalo život. Još više, kad god bih vidio kako ispod kazališne iluzije proviruje život (ispod maske starca mlad čovjek, ispod vampa nastavnica zemljopisa), imao bih razloga da još ozbiljnije shvatim prizor, da još više otvorim srce poruci drame. Jer, tada bih znao da je kazalište načinjeno od života, da ono na život utječe i s njim se miješa.

Zato mi je uvijek ostala navika da sjedeći u našem Kazalištu tražim ona mjesta gdje se iluzija tanji, i gdje se ispod nje pomalja svakodnevna zbilja. Ukratko, ona scena iz *Pepeljuge* (onaj trenutak kad je zloća one maćehe – koja zapravo nije maćeha – na mene toliko djelovala) ostavila je neizbrisiv trag. Uvijek – čak i onda kad su kod nas gostovala prava kazališta i pravi glumci, vješti i dobro našminkani – ja sam nastojao vidjeti u čemu se pretvaranje sastoji. Jer, upravo je ono – upravo je taj napor da se bude netko drugi – činilo da scena postane uvjerljiva, kao što je i pakost one maćehe bila čista i koncentrirana zloća upravo zato što je bila lažna, što je bila samo za gledatelje pripremljena.

Zato sam na taj način motrio i sve drugo što se moglo vidjeti u našem Kazalištu. Možda stoga što sam se na tu istu pozornicu već vrlo rano i sam popeo, ja sam, tražeći pukotine u predstavi, zapravo tražio svoju vjeru u nju. Gledao sam tako godišnje produkcije naše Gimnazije (kad se sviralo, pjevalo i recitalo), pa uočavao zgledanje i podgurkivanje u pjevačkom zboru (premda su svi bili smrtno ozbiljni i pravili se kako im nije stalo), gledao sam kako u mandolinskom orkestru dečki i cure jedni drugima plaze jezike kad misle da ih nitko ne vidi. A najviše od svega volio sam stati u sam kut balkona, jer se s toga mjesta moglo vidjeti kako dirigent pravi grimase sviračima i bezglasno usnama oblikuje riječi, mršti se ili smije. Jer, to je rušilo iluziju, i tako ju je snažilo.

Isto sam tako volio da se nešto dogodi onda kad su gostovali pjevači. Bilo je trenutaka kad su dolazili estradni umjetnici, i mi bismo svi nahrupili u Kazalište da ih vidimo. Bila je Gabi Novak, Beti Jurković, Marko Novosel, Toni Kljaković i drugi. I sve je to izgledalo gotovo nestvarno, jer su pjevačice bile fantastično očešljane, i imale su sjajne haljine što su se presijavale pod onim reflektorima, a pjevači su imali košulje sa čipkom i maramicu u džepiću sakoa, i doista su svi oni zvučali onako kao i kad bi ih čovjek slušao na radiju ili s onih prvih gramofonskih ploča. Bilo je sve to tako dobro, da se gotovo i nije moglo vjerovati u to, gotovo da bih sumnjao da su svi oni pjevači doista pravi. Zato mi je bilo drago kad bi se netko zabunio, ili kad bi se osjetilo da je voditelj malko nacvrčan. Jer, to je razbijalo iluziju, pa bi sve opet bilo u redu, opet je bilo uvjerljivo.

A kad su gostovale *Scapinove spletk*e, i kad me je bilo strašno sramota, jer je u gledalištu bilo možda pedesetak ljudi, sve se to opet ponovilo. Bilo je toliko dobro, da nisam mogao vjerovati kako to rade ljudi koji se na pozornici samo prurušavaju i pretvaraju (a upravo u tom pretvaranju za mene je i bila čar kazališta): gotovo da sam pomislio kako su oni glumci i u životu onakvi kakvi su na pozornici. Ali, onda sam sasvim dobro vidio kako Pero Kvirgić, prilikom posljednjeg naklona, prelazi očima po dvorani, i kako mu se znoj cijedi niz sljepoočnice, i tada mi je bilo lakše. Jer, shvatio sam da sve ono što se doima tako nestvarno ipak jest nešto umjetno, da su to načinili ljudi koji se znoje, koji su kao mi. Da je zato sve ono što je s pozornice rečeno moguće uzeti k srcu i u to povjerovati. Pa sam i povjerovao, pa sam i zapamtio.

Kao što sam zapamtio i sve drugo. Ili, točnije, ne baš sve. Zapamtio sam samo one prizore u kojima sam – kao i u onoj sceni iz *Pepeljuge* – mogao vidjeti kako se zbilja pomalja ispod iluzije, one scene u kojima je – upravo zato – prisutnost umjetnosti bila najočitija. Takvih prizora nije moglo biti mnogo, pa je zato i moje sjećanje na kazališne doživljaje pomalo neobično. Ono je djelomično, sastoji se od frag-

menata, od iskidanih i vremenski međusobno udaljenih situacija. Stalna je samo ona atmosfera Kazališta, onaj crveni zastor, onaj osobiti miris, onaj žamor, a sve su ostalo tek krhotine. Ali, to su krhotine u kojima je sve sadržano, koje meni sve govore, zato što su važne.

Ili samo zato što su moje, zato što nešto i o meni svjedoče? Jer, kad se pitam što zapravo radim dok ovako zapisujem to čega se sjećam. sam sebe donekle podsjećam na onu Pepeljugu iz prve predstave koju sam gledao: i ja zapravo skupljam nekakvo proso, zrno po zrno, skupljam ga jer ga moram skupljati. Kao što je Pepeljuga kupila ona zrnca u malu žutu pliticu, tako i ja skupljam ta sjećanja znajući dobro da u tome nema nikakva osobitog smisla. Skupljam ih zato da bih se mogao nadati – kad jednom i posljednje zrno prosa bude pokupljeno – kako sve to ipak nije bilo uzalud.

\*

Još i danas, kad uđem u kazalište, ja se pitam jesam li dovoljno dobar za ono što će mi se dogoditi. Pitam se jesam li dovoljno skupo platio uzbuđenje koje me čeka, jesam li se oko njega dovoljno trudio i naprezao. I, svaki put pomalo sumnjam u to. Događa mi se da se pitam odakle taj osjećaj dolazi, i svaki put se vraćam na isto: na okolnosti u kojima sam se u Vukovaru susretao s teatrom.

Jer, bilo je jedno razdoblje kad sam redovito odlazio u kazalište. Bilo je to, doduše, kazalište lutaka, ali to jedva da je išta mijenjalo na stvari: bilo je uzbudljivo i lijepo kao i ono pravo, veliko. Glavno je kod njega bilo to što se nalazilo vrlo daleko od moje kuće, u dijelu grada koji se zove Švapsko brdo, u običnoj prizemnici koju su bili preuredili za društvene svrhe. Premda su se ondje inače održavali plesovi, do ulaza se stizalo kroz dvorište koje je pomalo ličilo na običnu vukovarsku avliju, pa bi čovjek tek na ulazu u zgradu osjetio da je na javnom mjestu. I, već je ta preobrazba obične kuće u kazalište bila uzbudljiva. Ali, osobito je važno bilo to što je to kazalište bilo daleko, i onamo je trebalo pješaćiti.

Ja sam u kazalište lutaka odlazio svagda sam, bez prijatelja, i nekako mi se čini da je u takvim prilikama uvijek bilo oblačno. Trebalo je proći kroz cijeli grad, prijeći preko drvenog mosta, uz napušteni plac na kojem je bio *ringišpil* (tamo je na sav glas svirala pjesma o žalosnoj kanarinki, tada vrlo popularna), pa nastaviti dalje, uzbrdo, uz nekakve stepenice, dok ne bih napokon stigao na odredište. Bila bi nedjelja popodne, moji bi roditelji tada spavali, i ja bih se osjećao silno važnim, jer sam bio jedini koji se u taj pothvat upuštao. Moji su prijatelji išli u kino, ili na onaj *ringišpil*, ili na nogometnu utakmicu, a ja sam išao u kazalište. Ne znam ni sad zašto je tako bilo, sumnjam da se radiilo o istančanosti mojega ukusa; mora biti da je postojao kakav praktični razlog, recimo, u tome što su te predstave bile besplatne, ili u tome što sam i sam želio glumiti, ili štogod slično. U svakom slučaju, ja sam se navikao da se za kazališnu predstavu nekako priprelim; da se priprelim upravo tako što ću se malo namučiti dok do nje stignem.

Na to se nadovezalo i ono što je došlo poslije, u višim razredima osnovne škole i u gimnaziji. Tada su nas običavali voditi na predstave u Osijek, i opet je trebalo malo patiti za ono što nas je tamo čekalo. Trebalo je ustati rano, pa ići radničkim vlakom do Borova (majka bi, dakako, spremila sendvič s kuhanim jajima), a onda se truckati dalje, preko Belog Brda i Sarvaša, sve do Osijeka, gdje su prijedodne,

negdje oko deset, za nas, za našu Vojnu muzičku školu, a valjda i za neke osječke gimnazije, davali operu, operetu ili dramu. Tamo sam vidio i svoju prvu operu, to je bila *Prodana nevjesta*, i sjećam se da su zvijezde operete bili Gita Šerman i Bogdan Jovičin. U svakom slučaju, opet je valjalo nekako se naprezati, i zato često mislim kako mi je ta potreba da vlastitom mukom platim kazališni doživljaj ostala sve do danas.

Ali, ni to mi objašnjenje nije posve dovoljno, i zato znam da moram kopati dublje, da moram pažljivije tražiti razloge toga svog neobičnog osjećaja. A kad se na to odvažim, kad se ipak usudim do dna zaroniti u te svoje uspomene, onda mi se otkrije da pravi uzrok mora biti u nečemu drugom. Naime, u činjenici da sam jednom i sam nastupao u pravoj drami, na velikoj pozornici u Kazalištu. I, tada shvaćam kako je poruka toga teksta u kojem sam glumio – što god ja danas mislio o njegovoj vrijednosti i umjetničkom značenju – zapravo zanavijek obilježila moj doživljaj kazališta.

Komad se zvao *Čarobni cvijet*, a ja ni dan-danas ne znam tko ga je napisao, ni kojoj nacionalnoj literaturi pripada. Sasvim je moguće da je riječ o nečemu što je u dječjoj književnosti posve dobro poznato, kao što je moguće i to da bih danas – da se malo potrudim – lako pronašao podatke koji mi nedostaju. Ali, ne činim to, naprosto zato što znam da bih u tom slučaju tražio dalje, pa tako saznao sve bitno i o piscu i o djelu, a tada bih se mogao razočarati. To bi mi onda moglo poremetiti osjetljivu tektoniku sjećanja. Zato sve ostavljam onako kako je nekad bilo, onako kako sam zapamtio, i puštam da djeluje kako djeluje. Nije da se svim tim baš ponosim, ali spreman sam se suočiti sa svojom ulogom u cijeloj stvari, pa zato i pričam ovako potanko.

Komad je imao pet činova, i već to – čak i danas – djeluje impresivno. Tražio je i golem ansambl, s više od dvadeset sudionika, a tražio je i prilično bogatu opre- mu. O svemu tome reći ću nešto poslije, sad bih ukratko ispričao sadržaj. A ni on nije jednostavan: postoji nekakva seoska obitelj, majka sa tri sina i jednom kćeri. Ta majka teško oboli, i tada netko (valjda nekakva starica, vračara) obznani kako njezinu bolest može izliječiti samo Čarobni cvijet koji se, dakako, nalazi daleko i treba do njega dugo putovati i za njega se boriti. Djeca, dakle, kreću da nađu taj Cvijet. Od te djece opet samo je kći normalna osoba: braća su odreda dripci: jedan se zove Gašo, i obična je lijencina, drugi se zove Mišo (toga sam igrao ja) i teški je proždrljivac, dok za trećega, Tošu, više i ne znam koja mu je bila mana, ako nije možda svadljivost. U svakom slučaju, njih četvoro kreću u svijet, pa prolaze kroz kojekakve nevolje: zaskoči ih putem Glad (otjelovljena u nekakvoj mršavoj starici), pa Zima, pa ne znam još kakva zla, ali sve to oni nekako uspiju prevladati, među ostalim i tako što prevladavaju svoje vlastite mane. Na kraju doznaju da je taj Čarobni cvijet zarobio Car mraka, pa dođu u njegov dvorac, i ondje se, dakako, bore s njim i pobijede ga. Ali, Čarobni cvijet ne nađu, nego se vrate kući praznih šaka. I, ondje tek doznaju da su ga zapravo našli (Cvijet se doista i pojavljuje, u obliku djevojčice u bijeloj suknjici i s pravim baletnim papučicama na nogama), i da je majka već ozdravila. Netko im tada i kaže kako je Cvijet zapravo u njihovim očima, rukama, u njihovim srcima, i da će odsada sve biti dobro.

Nastojao sam sve to ispričati mirno, sa što manje ironije, ali se svejedno – pretpostavljam – vidi kakva je to vrsta komada bila. Vidi se, osim toga, da je i nje-



gova poruka malo pretanka za onoliko petočinsko natezanje, a i da je donekle previše nametljiva. Ali, što mogu, ona je meni ostala sve do danas, i njome štošta mogu objasniti.

Ali, onda nisam mogao. Jer, u ono doba, dok smo taj komad pripremali, mi o poruci nismo ni mislili. Mi smo mislili samo o tome kako ćemo se producirati i kako će nas svi gledati na onoj velikoj pozornici, gdje su reflektori, i gdje se čuje kako stoglavo gledalište diše u tami. Mi smo samo mislili kako da sve to što bolje ispadne, a poruka se nekako uvukla poslije, ali se uvukla utoliko jače, dublje i sudbonosnije. Mi smo mislili kako ćemo to odigrati.

U svemu su, dakako, bile najvažnije naše učiteljice, koje su izabrale komad, načinile podjelu i obavljale onaj posao koji bi se u nekim drugim okolnostima nazvao režijom. I, važnu su ulogu igrale naše majke, jer one su morale načiniti kostime. To je možda bio i najslavniji dio cijele te produkcije, te pripreme i ta izrada kostima. Zato i mislim da je možda sva ta muka uspjela oplemeniti i onu tanku poruku, te učiniti da ona nekima od nas ostane u podsvijesti sve do danas, i da presudno odredi naš doživljaj kazališta.

S kostimima i sličnim stvarima imali smo već i otprije nekakvih iskustava. Sjećam se, recimo, da sam još u prvom ili drugom osnovne igrao u predstavi *Vuk i sedam kozlića* (to smo izvodili u Grandu, na pozornici u dvorištu, gdje su se ponekad održavali boks-mečevi, a poslije je ondje bilo ljetno kino), i tada je majka također obavila važan posao. Načinila mi je kostim od stare plahte, i ispisala mi je ulogu u teku s debelim koricama, i to tako što bi napisala posljednje riječi replike koja prethodi mojoj, a onda ono što ja moram reći. Tako je bilo i ovaj put: opet je majka načinila kostim, i ispisala ulogu. I danas mi se čini da je zapravo bila sretna što sam dobio upravo tu rolu, jer druge su majke prošle mnogo gore od nje.

Ja sam, naime, igrao toga Mišu, malog seljačića, i tu nije trebalo mnogo mudrovati. Kostim je opet bio od stare plahte: bile su to široke šokačke gaće i košulja, preko toga bi došao zeleni jelek optočen gajtanom (majka je preradila neki svoj stari komad odjeće), a na glavu sam stavio očev iznošeni šešir. Svemu je tome još trebalo pridodati opanke načinjene od krpe (da im pravom obućom ne oštetimo one daske na pozornici), i bilo je gotovo. Isto je bilo i s dečkima koji su igrali moju braću.

Ali, mnogo teže bilo je drugima. Jer, mi smo na tom svom putu došli i u nekakav dvorac, gdje je sjedila vladarica po imenu Majka Zemlja. Tu je Majku Zemlju trebalo dostojno opremiti: načičkati po njoj nekakvo lišće i cvijeće, načiniti joj lokne i staviti krunu, trebalo ju je udesiti tako da doista izgleda kao vladarica. Iako je bilo s onom Gladi, koju je bilo dovoljno obući u prnje, ali što da se radi s nemanima u dvorcu Cara mraka? Moj prijatelj Vlado igrao je, na primjer, Zmiju, i to je bilo strašno. Trebalo ga je strpati u nekakvu vreću koja je po sebi imala zmijske šare, trebalo je sve to izvesti tako da bude uvjerljivo, i Vladina se majka dobro oko toga namučila. A Vlado je na kraju u tom komadu uglavnom samo ležao ili se vukao po zemlji, izgovorio bi samo nekoliko rečenica, i mi bismo ga već umlatili svojim sjajnim mačevima, pa se svatko mogao upitati je li sve to vrijedilo onolikog truda. A da i ne govorimo o djevojčici koja je igrala vjetar Razvigorac (zvala se Magda) ili o dječaku koji je igrao nekakvog Pauka.

Vladu smo, kažem, ubili sjajnim mačevima. Mačevi su postali sjajni na taj način što smo ih načinili od drva, a onda ih omotali u staniol od čokolade, pouzdajući se da gledatelji neće zapaziti razliku, i da će sve to pod onim reflektorima djelovati kao pravo. Samo Ado, koji je igrao Cara mraka (a bio je odjeven u crni plašt i nosio je na glavi nekakav turban) nije vjerovao svim tim scenskim iluzijama, pa je zato odnekud nabavio pravi bajunet, i njime je mahao dok se s nama mačevao i pokušavao nam doći glave (a mi smo bili trojica na jednoga). A kad smo ga na kraju ubili onim svojim staniolom, on se svalio sa stuba na kojima je stajao toliko uvjerljivo, da je izgledalo kako se sav skršio, i poslije su svi samo o tome govorili, i kao da su zaboravili nas, nosioce glavnih uloga, i sve naše glumačke kreacije.

Kad danas o tome mislim, nekako mi se čini da te kreacije i nisu mogle biti osobite, upravo zbog našega silnog povjerenja u scensku iluziju. Dogodilo se, na primjer, da je onome našem Toši u borbi sa Carem mraka nekamo nestao mač, i on je nastavio mahati praznom rukom prema Adi, vjerujući kako se to ne vidi. I nitko ni njega ni nas ne bi tada bio mogao uvjeriti kako je važno to što je njegova ruka prazna. Ili smo možda u iluziju imali povjerenja iz tehničkih razloga? Koliko god da je, naime, produkcija bila bogata (po broju sudionika i po uloženom trudu), ipak se moralo i štedjeti na rekvizitima. Tako se dogodilo da ja nisam smio pojesti jabuku za koju je bilo predviđeno da je pojedem. Ona je visila na komadu konca (zakucana *špenadlom*) na kartonskoj kulisi koja je prikazivala voćku, i bila je, dakako, jedina jabuka na tome stablu. Ta je jabuka mogla biti za našu majku ljekovita, ali je ja smažcm, i tako se pokaže kako me je porok posve osvojio. Ali, ja jabuku zapravo nisam smio pojesti, jer nam je trebala za iduću predstavu, pa sam tako samo simulirao da je jedem, žvačući praznim ustima, a poslije bih je skrio u rukav. Iz gledališta je, dakako, svatko mogao jasno vidjeti da petljam i da lažem, ali ja sam čvrsto vjerovao da se to ne zapaža. Uživao sam što mi je gospodin Fadljević oko usta nacrtao nekakve smeđe bore, tako da mi usta izgledaju veća i da se doimam kao proždržljivac, pa sam zato vjerovao da je sve to uvjerljivo da uvjerljivije ne može biti, te mi ni to s jabukom nije odviše smetalo.

Lako je zamisliti da sam onda i govorio izvještačeno, da sam se i ponašao drveno, da sam se kreveljio i glumatao, premda se ja zapravo svega toga ne sjećam. Ali, smatrao sam sebe iskusnim glumcem (jer igrao sam i u nekim drugim predstavama, nešto o Djedu Mrazu i nešto iz Nušića, gdje djeca glume odrasle, pa sam tamo nosio čak i cilindar), i držao sam da mogu ocijeniti kako je sve to što mi činimo vrlo dobro i vrlo uvjerljivo.

A vjerojatno se radilo tek o mojoj želji da sve to uspije, o mojoj vjeri u kazalište, o povjerenju u ansambl i u tekst. Valjda se zato i dogodilo da mi se počne činiti kako sve i jest u toj vjeri, kako ona može opravdati svaku dramu i svaku scensku zamisao. Ako se čovjek dovoljno pomuči – tako sam mislio – ako je marljiv i samozatajan, ako se trudi i trsi, onda sve ispadne dobro i svemu se vjeruje, i uspjeh ne može izostati. Očito je: ja sam poruku onoga komada – u kojem nije bila stvar u tome da se Čarobni cvijet doista nađe, nego u tome da se za njim traga, i da u tom naporu čovjek postane bolji – nekako prenio i na naš kazališni posao. Vjerovao sam kako mi, trudeći se usrdno, bubnjaju napamet tekstove, ležeći sat vremena na pozornici i udišući prašinu kao moj prijatelj Vlado, rušeći se niz stepenice i bučno ispuštajući bajunet kao Ado, zapravo nekako iskupljujemo taj svoj posao,

činimo ga valjanim i vrijednim, i kako zato imamo pravo tražiti da nam se vjeruje. Da to imaju pravo tražiti i naše učiteljice, koje su se s nama nagnjavile, i natrčale po gradu tražeći tko će im pomoći oko kupnje dekora, i da na to imaju pravo naše majke, koje su šile sve one kostime, vjerujući valjda potajno kako iza svega toga ima i nekakve politike, pa je bolje potruditi se, da dijete ne bi imalo problema u školi, kad su ga već izabraли. Ukratko, ja sam način mišljenja koji sam usvojio u onoj drami (a nisam ni znao da ga usvajam) primijenio i na sebe sama.

Primijenio sam ga na sebe ne samo onda kad sam glumio, nego i onda kad sam gledao. Zato mi je bilo prirodno da se nagnjavim po vlaku udišući čađu kad smo išli u Osijek, i zato su mi utoliko slađe bile one mentol-pastile što sam ih žvakao na galeriji gledajući Bogdana Jovičina i Gitu Šerman u *Planinskoj ruži*. Zato mi je bilo prirodno da idem onako daleko u kazalište lutaka, sam, bez društva, u ona žalosna jesenska nedjeljna poslijepodneva, jer mi se činilo da na taj način nešto otkupljujem, da na taj način i sam pridonosim da predstava uspije i da bude dobra.

I zato mi je taj osjećaj ostao sve do danas. Ne pitam se, doduše – kao što se ni u ona davna vremena nisam pitao – koju manu imam i kojega se poroka moram riješiti na tome putu, ali da se moram naprezati, to znam i danas. I slutim, kao što sam i tada slutio, da u kazalištu tražim onaj isti *Čarobni cvijet* što sam ga tražio i na nezaboravnoj pozornici vukovarskog Kazališta.

## STARIJA SLAVONSKA DRAMA UNUTAR HRVATSKE DOPREPORODNE DRAME

Premda nevelika opsega, korpus starijih slavonskih drama - brodska *Judita* kao i djela Velikanovića, Tomikovića i Čevapovića - nameće ipak niz zanimljivih pitanja. Protežu se ona na suodnos ovih drama prema južnohrvatskoj, odnosno sjevernohrvatskoj, kajkavskoj dramatici, na pozicioniranje slavonskih dramatičara u europske odrednice, konačno i na detekciju bitnih kazališnopraktičnih sastavnica ovih scenskih tekstova, dakle na stvarnu, ili samo virtuelnu scensku sliku ugrađenu u njihovu prvu, osnovnu dramsku skripturu.

Analiza starijih slavonskih dramskih tekstova mora se temeljiti na nekoliko bitnih činjenica:

- korpus tvori tek šest drama: to su brodska *Judita*, Aleksandra Tomikovića *Josip poznat od svoje braće*, Velikanovićeve drame *Sveta Margarita iz Kortone*, *Sveta Suzana* i *Sveta Terezija divica* te Grgura Čevapovića *Josip sin Jakoba partiarke*;

- sve su ove drame nastale unutar pedeset godina (najstarija *Judita* jamačno 1770., dok je najmlađa, ona Čevapovićeva, izvedena 1819., a tiskana godinu dana kasnije;

- gotovo svim su djelima autori slavonski franjevci koji su ih namijenili izvođenju u svojim školskim kazalištima;

- prema do sada utvrđenim teatrografskim podacima tek su dvije od ovih šest drama prikazane: brodska *Judita* (*producta a juventute gymnasii Broodensis*, vjerojatno 1770.) i Čevapovićev *Josip* 1819. u Vukovaru, također kao školska predstava;

- sve su drame osim *Judite* tiskane u Osijeku, odnosno Budimu u doba nastanka korpusa; jedino je *Judita* sačuvana u rukopisu i objavljena u naše vrijeme.

Budući da su i književna povijest i teatrologija utvrdile kako je slavonska školska franjevačka drama nakon odlaska isusovaca 1773. preuzela gotovo sve dotadanje funkcije jezuitskoga teatra, valjat će razvidjeti jesu li franjevci bili tek puki nastavljači tradicije, ili su i uz ovo obilježje, unijeli u svoj teatar neke novine.

Po temeljnim su obilježjima svojega reda franjevci i u školskim programima nešto manje zahtjevni od isusovaca, nastojeći i na taj način provesti što širu evangelizaciju, naročito među siromašnima. Stoga u edukaciji nisu tako ekskluzivni kao jezuiti, pak im je i kazalište kao dio nastave manje ideologizirano, a time i pristupačnije publici. Upravo zbog te je značajke i njegova scenska slika manje razvedena od one isusovačke. Franjevačko kazalište ne utječe na svoga gledatelja bujnom baroknom začudnošću kao isusovačko, već nastoji jednostavnijom poučljivošću, pa stoga i svakom gledatelju razumljivom ikonografijom predstave, predočiti dramatizirane hagiografije, jedine teme u starijoj slavonskoj drami.

Nastavljajući na propedeutičke i teatarske zasade svojih prethodnika, slavonski su franjevački dramatičari u odnosu na isusovca učinili ipak bitan zaokret. Svoja su djela pisali isključivo hrvatskim jezikom, što je u našem školskom kazalištu 18. st. vrijedna novina, budući da su se isusovačke predstave u nas izvodile pretežito na latinskom, ali i na njemačkom i hrvatskom jeziku. Upravo su franjevci stoga zaslužniji kao čuvari i branitelji hrvatske riječi no kao naročiti kazališni inovatori ili autohtoni scenski stvaraoci.

Kao što je poznato, franjevci su 1770., dakle još za vrijeme boravka isusovaca u Osijeku, u okviru svoje edukacijske ustanove koja je već 1735. uzdignuta na razinu *studium generale*, izvodili latinske predstave, a 1775. ovdje je u dva navrata prikazana latinska drama nama nepoznata pisca o sv. Margareti Kortonskoj, pri čemu valja posebice naglasiti da između činova *interludira erant germanico-illyrica*. Predstava je, dakle, bila trojezična, izvedena na latinskom, njemačkom i hrvatskom jeziku. Zanimljivija je od ovoga kuriozitetnoga podatka činjenica da su se u jednoj hagiografskoj drami našli umeci. Ne znamo im sadržaja, ali budući da poznajemo *intermedije* u brodskoj *Juditi*, nastaloj samo nekoliko godina ranije, nije nemoguće pretpostaviti kako su osječki franjevački pisac i redatelj nastojali nasljedovati one spretne kazališne praktičare iz Broda koji su upravo uvođenjem međuigara u dramu biblijske tematike inovirali hrvatsku glumišnu praksu 18. stoljeća.

Poznate međuigre u *Juditi* posvemašnja su novina u cjelokupnoj hrvatskoj drami starijega razdoblja kojih važnost, čini se, nije još uvijek dovoljno potcrtana. Temeljene na motivici pučkoga teatra iz dvaju različitih kazališnih podneblja - talijanske komedije dell' arte (Kolumbina) i bečkoga pučkog teatra (Hanswurst), ovi umeci i dodaci ne unose samo iznimnu, nerijetko i drastičnu svjetovnu sastavnicu, već izravnim osvrtnjem na lokalne prilike mjestimice posve sekulariziraju scensku obradbu poznate starozavjetne priče. Osim toga, didaskalije u ovim međuigramama jasno pokazuju njihovo podrijetlo koje potječe iz improvizatorskoga teatra, a dokazom su i važne uloge redatelja u realizaciji *Judite*, budući da u njoj "mečtar", tj. redatelj, mora scenski uputiti glumca u realizaciju predložka koji je mjestimice posve nalik talijanskom *sogettu*, odnosno *canovacciu*.

Tema i dramaturška struktura brodskih intermedija - a možda i sličnih osječkih - jedna su od bitnih potvrda vrlo jasnih sveza slavonske franjevačke scenske prakse s talijanskim i bečkim pučkim teatrom, bez obzira na vjerojatnost kako su oba poticaja jamačno zajedno, odnosno usporedno došla iz Beča, gdje je u 18. st. kontaminacija komedije dell' arte i "hansvurstijada" inicirala zametke kasnijega Volkstheatra koji će europsku značajnost dosegnuti sredinom 19. st. Raimundovim i Nestrojevim djelima.

Poznata "talijanska veza" slavonskih franjevačkih dramatičara razvidna iz njihove recepcije ne samo Metastasijsa već i drugih talijanskih autora 18. st., pojačana je primjenom scenske improvizacije u *Juditi*. Dakle onom specifičnom kazališno-praktičnom sastavnicom koju smo tako eksplicitno opisane našli u starijoj hrvatskoj drami jedino u dubrovačkoj tragikomediji *Sužanjstvo srečno* iz 17. st. I tamo se, kao u slavonskoj *Juditi* Kolumbina i Hanswurst, dvojica lakrdijaša - Kvartierić i Vinorad, upleću u viteško - melodramsko zbivanje ne samo komičkim diskursom već i radnjom koja je didaskalijom sugerirana i kao posvemašnja improvizacija (...*biju se na pesti i grabe se o haljine i prikobacivaju se po palku i govore što im na pamet dohodi*). Usporedba ove scenske upute sa scenarijem međuigara iz slavonske *Judite* jasno pokazuje kako su i dubrovačka tragikomedija i slavonska biblijska drama upravo u njihovim praktičnoizvedbenim sastavnicima recipirale kazališno iskustvo talijanske improvizirane komedije. To se iskustvo pokazalo neporecivim zamašnjakom dramske radnje upravo u onim trenucima kada bi dramsko fabuliranje prijetilo određenom scenskom monotonošću. Bez obzira što je talijanska komedija dell'arte došla do Dubrovnika izravnijim putem no što se svojim značajkama, pomalo zaobilazno, preko Beča spustila niz Dunav i Savu do Broda, tragovi komedije glumačkoga umijeća, da, upravo umijeća - jer je za improvizaciju potrebno iznimna predstavljачka virtuoznost - u dvjema tako različitim kazališnim područjima kao što su Dubrovnik i Slavonija, govore o visokoj razini njihove kazališne prakse. Samo je sredina kazališno vješta i pripravna na svakovrsne scenske zadaće mogla uspješno prihvatiti, i u vlastitu scensku praksu ugraditi elemente iz teatarski jasno profiliranih i tako poticajnih ishodišta europske značajnosti. U slučaju brodske *Judite* i njezinih međuigara koje su, djelomice, i jasnih improvizatorskih obilježja (jednako na planu govora kao i na razini scenske radnje, što je također posve podudarno s temeljnim načelima komedije dell'arte), starija se slavonska drama u tom primjeru može odista podičiti svojom pripadnošću srednjeeuropskom kazališnom krugu, odakle se iz drugoga emisionoga plana s obzirom na vlastito ishodište, iz marijaterezijanskoga Beča, talijanska improvizirana komedija inkrustirala u konstitutivne sastavnice nacionalnih teataru brojnih podunavskih zemalja.

Recepcija Metastasijsa u slavonskom franjevačkom teatru posve je iznimna pojava koju književna povijest neprestance naglašava, a teatrologija bi je još snažnije morala isticati. Metastasio je do slavonskih dramatičara dolazio najvećma izravno iz Beča, ali niti drugačiji putovi nisu isključeni. Iz povijesti, naime, franjevačkoga školstva razvidno je kako su pojedine hrvatske redodržave već od sredine 17. st. svoje gojence slale na edukaciju ili različite specijalizacije u talijanska franciskanska učilišta, pa povratkom tih studenata stižu k nama, između ostaloga, i talijanski dramski i scenski poticaji, među kojima će Metastasijsjevi zasigurno biti najznačajniji.

Premda scenska slika slavonske starije drame reduciranih baroknih obilježja ne pokazuje raskoš kasnoga jezuitskog teatra niti velikih isusovačkih duhovnih trionfa, zahtijeva i ona promjenu prizorišta. U vizualnoj sastavnici franjevačkoga dramskog teksta moći ćemo pronaći *meraviglia* - efekte (propelo koje govori Božjim glasom u Velikanovićevoj *Svetoj Margariti Kortonskoj*), a udio glazbe i zborova (odnosno "skladnopivaoca") u nekim je dramama, naročito onima oratorijskoga tipa, izrazito naglašen.

Pripadnost kasnobaroknom hrvatskom teatru iskazuju neke slavonske franjevačke drame upravo dramaturškom strukturom u kojoj muzička sastavnica ukazuje na njihovu povezanost i s talijanskom libretističkom i oratorijskom dramom, ali i s hrvatskim djelima iste vrste dubrovačkoga postanja koja su do ovdašnjih samostana i knjižnica stizala i u rukopisima.

Slavonski dramatičari poznaju svoje južnohrvatske kolege što je kod Čevapovića izrijekom spomenuto (Palmotić, Baraković, Ignjat Đurđević), a očito da vukovarski provincijal nije bio jedini koji je čitao *rukopise istrianske i dalmatinske* kako navodi u jednoj od bilježaka u svom *Josipu*.

Dok je odnos slavonskoga osamnaestostoljetnoga dramskog korpusa prema južnohrvatskoj dramatici jasno razvidan, čini se da bismo njegove veze s kajkavskom dramatikom teško mogli utvrditi. Kajkavska je, naime, drama usprkos činjenici kako je bila školska, što će reći i mjestom postanja i autorstvom vezana uz zagrebačko sjemenište, bila uz neznatne iznimke (*Sveti Alexi* Tita Brezovačkoga) posve svjetovnih tema i općih intencija, a žanrovski obilježena kao komedija, poučna igra ili pak obiteljski *ganutljivi komad* (Rührstück). Kajkavski dramatičar, adaptator ili dramaturg, ima pred sobom - za razliku od slavonskoga franjevca - urbanu publiku u takvu kazalištu koje po svim organizacijskim oblicima iskazuje tendenciju otvorenoga zavoda. Osim toga, kajkavski autor je svjetovni svećenik, dok je slavonski još uvijek redovnik. Jasno je da i Zagrepčanin na Kaptolu odgaja predstavom, ali on to čini drugačije od slavonskoga fratra. Nije samo riječ o temi, već i o posve suvremenoj koncepciji scenske slike, identičnoj onoj u svjetovnom, tada još uvijek gradskom njemačkom kazalištu. Osječki pak franjevački autori ili očito spretni kazalištarac Vukovarac Čevapović, prilagođuju Bibliju i svetačke legende za svoju đačku pozornicu kojoj su edukacijske nakane još uvijek ispred kazališnopraktičnih. Međutim posve svjetovno koncipirane međugre u brodskoj *Juditi* pokazuju kako je predstava mogla dobiti i drugačiju sliku od one uobičajene za slavonsko franjevačko kazalište.

Jednako kao i u slučaju predstava starije hrvatske drame u Dubrovniku gdje su reprize pojedinih djela prave iznimke, slično kao i u slučaju višekratnoga izvođenja neke drame u sjevernohrvatskim isusovačkim kazalištima, kasnije i u sjemenišnom teatru na zagrebačkom Kaptolu, i slavonska drama 18. i početka 19. st. nema, prema danas dostupnim podacima, zamjetljiviju pozorničku frekvenciju. Slučaj Čevapovićeva *Josipa* u Vukovaru koji je višekratno prikazan, zanimljiv je primjer koji govori ponajviše o otvorenosti tamošnjega školskog kazališta prema svjetovnoj publici, ali i o organizacijskoj spretnosti njegova voditelja, samoga pisca scenske priče o Josipu.

Kada je riječ o suodnosu starije hrvatske drame i politike, onda se Dubrovnik, Slavonija i Zagreb donekle razlikuju. Dubrovačka isusovačka, ili prema jezuitskoj matrici konstruirana drama zagovara državni legitimitet kroz pseudopovijesnu fabulu, upozoravajući na pogubne posljedice borbe za vlast, kao što je to slučaj u *Leonu filozofu* Ivana Gučetića ml. Slične ćemo značajke naći i u kajkavskome *Lysimachus*u, nastalom prema francuskom jezuitskom predlošku na latinskom jeziku. Isusovci dakle posvuda zagovaraju corneillovski *raison d' état*. Slavonski franjevci ne djeluju tako politički izravno, ali scenski osvjetljavajući bitne čovjekove moralne i etičke životne principe, ostaju u tradicionalnom okviru školske tea-

tarske propedeutike koji je svakom njihovom potencijalnom gledatelju omogućavao i svojevrsnu orijentaciju u tadanjim političkim pitanjima.

Poznato je kakve se pretpreporodne misli otvoreno iznose u komedijama Tita Brezovačkoga u kojima se *općinsko dobro* visoko uzdiže do neprijeporno najznačajnije kategorije u pojedinčevu javnome djelovanju, a zamrla pripadnost vlastitu narodu nastoji probuditi. Petnaestak godina nakon kajkavskoga komediografa, i Slavonac će Čevapović, doduše na drugi način, pokazati kako se približava novo vrijeme. U Predgovoru *Josipu* pokrenut će on brojna pitanja, među kojima je najvažnije ono o nacionalnom, političkom i kulturnom ujedinjenju hrvatskoga naroda, a dotaknut će Čevapović i probleme književnoga jezika, stiha, pravopisa i grafije. Odgovore na ove upite dat će, međutim, ubrzo Gaj i prva generacija preporoditelja.

Bez obzira što je starija slavonska drama vremenski doprla bliže preporodu i od južnohrvatske i sjevernohrvatske - kajkavske te je, za razliku od njih, imala prigodu dijaloga s najsuvremenijom političkom zbiljom, ona je Čevapovićevim djelom iskoristila ovu mogućnost na najbolji mogući način.

Po tome se u ovoj trijadi i posebno ističe.



## SLAVONSKA CRKVENA PRIKAZANJA

Ivan Velikanović i Aleksandar Tomiković

### 1.

Kazališni život Slavonije 18. stoljeća vezan je prvenstveno uz isusovačke kolegije i franjevačke samostane. Osobito je važan požeški isusovački kolegij budući da je Požega središte jezuitske misijske i prosvjetne djelatnosti. Počevši od deklamacija o Brašančevu 1710. godine pa do ukinuća isusovačkog reda 1773., recitirali su i prikazivali požeški đaci školske drame. Predlošci se njihovih prikazivanja nisu sačuvali, tek zapisi u samostanskim kronikama. Temeljitim proučavanjem *Historije i Dijarija* požeškog kolegija Tomo Matić<sup>1</sup> utvrdio je cijeli školski repertoar: u razdoblju od 43 godine, od 1729. do 1772., požeški su đaci održali 60 predstava, nerijetko, pa makar i u interludijima, prikazujući hrvatskim jezikom.<sup>2</sup> U Zagrebu se, inače, hrvatski jezik spominje tek 1766. godine, dok u Osijeku, gdje je *kazališna djelatnost u jezuita razmjerno sporadična*,<sup>3</sup> predstava na hrvatskom uopće nema, može se čuti tek latinski i njemački jezik putujućih glumačkih družina. Materinji će se jezik u tom gradu čuti, ponovno u interludijima, tek u predstavama franjevačkih gojenaca.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Obavio je Matić u studiju slavonskog školskog teatra 18. stoljeća najveći dio arhivsko-dokumentacijskog posla. Primjerenio je njegove zasluge istakao Dragan Mucić tekстом *Dr Tomo Matić: o izvorima i počecima hrvatske duhovne drame u Slavoniji u XVIII stoljeću*. U: *Zbornik Pedagoške akademije u Osijeku*, Osijek, 1971., str. 133-146.

<sup>2</sup> Tomo Matić: *Isusovačke škole u Požegi (1698-1773)*. "Vrela i prinosi". Sarajevo, 5, 1935., str. 38-42.

<sup>3</sup> Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb, 1978. Str. 170.

<sup>4</sup> Osim toga, bilješka u franjevačkom Diariju o prikazivanju Margarite Kortonske *prvo je i jedino svjedočanstvo, da se sa školske pozornice u Osijeku čula i hrvatska riječ, jer se izriječom veli, da su u latinsku tragediju iz života svetičina bili upleteni njemački i hrvatski interludiji*. Tomo Matić: *Kazalište u starom Osijeku*. Grada za povijest književnosti hrvatske, Zagreb, XIII, 1938., str. 96.

Podaci o isusovačkom školskom kazalištu u Osijeku razmjerno su skromni. Zabilježeno je samo sedam predstava što su se izvodile 1766. i 1767. godine. Za četiri je izrijekom rečeno da su prikazivane njemačkim jezikom. Samo predstavi izvedenoj 6. veljače 1766. znamo naslov (*Mladi lažljivac popravljen*), dok za ostale nekadašnji kroničari nisu zabilježili naslov.<sup>5</sup>

Kada je o franjevcima riječ, poglavito osječkim, budući da je Osijek franjevačko kulturno središte, onda je situacija posve drukčija. Pa iako je teško zamisliti da franjevački daci nisu i prije prikazivali, prva vijest datirana je tek 1770. godinom kada je prikazana, kako je zapisano, *tragedija "Sveta Pelagija djevica i mučenica iz Tarza"*.<sup>6</sup> Pet godina poslije, u *Dijarij* je zabilježeno da *prikazana je latinska tragedija o sv. Margariti Kortonskoj po učenicima obaju razreda, naime po principistima i parvistima svjetovnjacima, na večer u refektoriju (pozornicu je podigao u tu svrhu zanatlija) od pola šest dalje kroz tri sata. Igre među činovima bijahu na njemačkom i hrvatskom jeziku*.<sup>7</sup>

Neovisno, međutim, o veoma oskudnim podacima o školskim predstavama, slavonskim franjevcima ide posebna zasluga. Lijepo ju je istakao Nikola Batušić: *Franjevačkih je predstava bilo malo, poznatih drama pisaca-franjevacu sačuvalo se tek nešto više, ali sve su one pisane hrvatskim jezikom, tako da je iz vjerskih učilišta krajem XVIII. stoljeća posve nestalo latinskog*,<sup>8</sup> *pa gotovo bismo mogli reći i njemačkog jezika [...]; slavonski franjevci zacijelo su zaslužniji kao čuvari i branitelji hrvatske riječi nego kao kazališni reformatori ili čak autonomni scenski stvaraoci*.<sup>9</sup>

Deklamacije u kojima je sudjelovao Matija Petar Katančić također pripadaju kontekstu osamnaestostoljetne slavonske teatarske prakse. *Dijarij* Franjevačkog samostana u Osijeku za godinu 1774. bilježi: *13. III. Poslije večere održana je akademija iz geografije i fizike na raznim jezicima. Recitirano je na 7 jezika: latinskom, hrvatskom, njemačkom, mađarskom, slavonskom, talijanskom i francuskom. Brat Petar Katančić izvrsno je recitirao na slavonskom (slavonice)*.<sup>10</sup> Stanislav Marijanović pronašao je Katančićev zapis iz kojega se razabire da je riječ o *dobro insceniranoj polemičkoj dramatizaciji teme "origo linguarum" (o podrijetlu i prvenstvu jezika)*.<sup>11</sup> Osim toga, zapisano je u spomenutom *Dijariju* da su na Josipovo 1778. *studenti teološkog studija izveli eklogu u herojskom stilu posvećenu g. Josipu Paviševiću, jubilarom pro-*

<sup>5</sup> Stjepan Pele: *Školska drama osječkih isusovaca i franjevacu u XVIII vijeku*. U: *Zbornik arheološkog kluba "Musa"*, Osijek, 1936., str. 24-25.

<sup>6</sup> Nav. dj., str. 25.

<sup>7</sup> Nav. dj., str. 25.

<sup>8</sup> Početkom 19. stoljeća (19. rujna 1805.) u franjevačkom samostanu u Baču izvedena je predstava *Sanctus Marianus*, i to prigodom oblačenja osam novaka u franjevačko odijelo. Novake je zavjetovao Marijan Lanosović, pa je drama njemu i posvećena. Latinski rukopis pronašao je Vatroslav Frkin, a o njemu je pisao u tekstu *Prilog proučavanju začetaka dramskog rada u Slavoniji*. Dani Hvarskog kazališta II, Književni krug, Split, 1985, str. 206-211.

<sup>9</sup> Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, str. 186.

<sup>10</sup> Stjepan Sršan: *Osječki ljetopisi 1686.-1945. Povijesni arhiv u Osijeku*, Osijek, 1993. Str. 71.

<sup>11</sup> *Kazalište i kazališni život*. U: *Od turskog do suvremenog Osijeku*. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Osijeku, Gradsko poglavarstvo Osijek, Školska knjiga Zagreb, Osijek, 1996., str. 64. Marijanović donosi i nekoliko kratkih odlomaka iz rečene deklamacije.

fesoru.<sup>12</sup> Recitalu je prisustvovao i Matija Antun Reljković, a među učenicima je sigurno bio i Katančić.<sup>13</sup> Marijanović pretpostavlja da je 19. ožujka rečene godine izvedena Katančićeva ekloga, i to najvjerojatnije njegov treći *Pastirski razgovor*.<sup>14</sup>

Treba spomenuti i školsku dramu *Judit, victrix Holofernis* (*Judita, pobjednica Holoferma*) koja se igrala u Brodu oko godine 1770., a zapisao ju je Andrija Antun Brlić koji je u predstavi glumio lik Juditine sluškinje Habrame.<sup>15</sup>

Tek pri kraju 18. stoljeća u Slavoniji je tiskano nekoliko nabožnih drama, a potpisnici su njihovi odreda franjevci. Riječ je o sljedećim autorima i naslovima: Ivan Velikanović (Brod, 1723.-Vukovar, 1803.): *Prikazanje raspuštene kćeri, velike poslije pokornice, svete Margarite iz Kortone*<sup>16</sup> (Osijek, 1780.), *Sveta Suzana, divica i mučenica* (Budim, 1783.),<sup>17</sup> *Sveta Terezija divica duhovna reda karmelitskoga*<sup>18</sup> (Osijek, 1803.); Aleksandar Tomiković (Osijek, 1745.-1829.): *Josip poznat od svoje braće*<sup>19</sup> (Osijek, 1791.); Grga Čevapović (Bertelovci, 1786.-1892.): *Josip, sin Jakoba patriarke*<sup>20</sup> (Budim, 1820.).

Velikanovići su prijevodni pisani prozom. Na samom kraju prikazanja o Margariti Kortonskoj nalaze se dvije pjesme u osmeračkim katrenima (*aabb*). Velikanović je u dramu o svetoj Tereziji također upleo četiri pjesme u osmercima i sedmercima. Dvije su u katrenu (*aabb, abab*), dvije pak u sestinama, jednostavne, par-

<sup>12</sup> Stjepan Sršan: nav. dj., str. 84.

<sup>13</sup> Stjepan Pelz: *Osobni susretaj Reljkovića s Katančićem*. "Nastavni vjesnik", Zagreb, XXV, 9, 1917., str. 564-568.

<sup>14</sup> *Kazalište i kazališni život*, str. 65.

<sup>15</sup> Tomo Matić: *Jedna hrvatska školska drama iz Slavonije iz osamnaestoga vijeka*. Grada, 27, 1956., str. 87-119; Stanislav Marijanović: *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća*. U: Dani Hvarskog kazališta V, Čakavski sabor, Split, 1978., str. 374-399; Pavao Pavličić: *Slavonska Judita i književna tradicija*. U: Dani Hvarskog kazališta XXI, Književni krug, Split, 1995., str. 224-241.

<sup>16</sup> PRIKAZANJE / RAZPUSHTENE KČERI, / VELIKE POSLIJE POKORNICE, / SVETE / MARGARITE / IZ KORTONE, / TREČEGA REDA, SVETOGA / FRANCESKA, / S DOPUSHTENJEM STARIH, / UTIŠTENO U OSSIKU, SLOVIMA, / IVANA MARTINA DIVALT, / GODIŠHTA GOSPOD. MDCCCLXXX. Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, RIIE-8\*-144.

<sup>17</sup> Ta mi je Velikanovićeva drama poznata samo iz literature.

<sup>18</sup> SVETA / TERESIA / DIVICA / DUHOVNA REDA KARMELITANSKOGA / ZA PRIKAZU / U JEZIK TALIJANSKI SLOXENA, / I U ILLIRICSKI PRIVEDENA / PO OTCU E. / IVANU VELIKANOVICHU, / BRODJANINU, FRANCESKANU, DER- / XAVE S. IVANA KAPISTRANA, / NA SVITLOST PAK DANA S'BLAGO- / DARNIM TROSHKOM MLOGO PO- / SHTOVANOGA GOSPODINA, / GOSPODINA / STIPANA VILLOV, / SONTANSKE CERKVE S. LOYRINCA / MUCSENICA PASTRA DUHOVNOGA, / XUPNIKA PRIDOSTOJNOGA, SLAV- / NOGA ARCIBISKUPATA KA- / I. ACESKOGA. / S- Dopushtenjem Starishinuh. / U OSSIKU, / Slovima IVANA MARTINA DIVALT. / GODINE MDCCCIII. Muzej Slavonije, Osijek, Zavičajna zbirka Esekijana.

<sup>19</sup> JOSIP / POZNAN / OD SVOJE BRACHE. / IZPIVAN / Od O. Alexandra Tomikovicha Franciscana / Dervave S. Ivana Kapistrana. / PRIKAZAN / SSTIOCEM ZA DUHOVNU ZABAVU / Godine 1791. Meseca Lipnja. / U OSIKU KOD IVANA MARTINA DIVALT. Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, RIIE-8\*-222. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, R 774.

<sup>20</sup> JOSIP / SIN JAKOBA PATRIARKE; / U NARODNOJ IGRI / PRIKAZAN / OD UCSENICA VUKOVARSKI. / PO / GERGI CSEVAPOVICHU; / MUDROZNAJNA NAUCSITELJU, / I SS. BOGO- / SLOVIA SHTIOCU : DERVAVE KAPISTRANSKE. / U BUDIMU. / PRITISKANJEM KRALJEVSKE MUDROSKUP. / SHTINE MAGJARSKE / 1820. Čevapovićevu dramu pretiskom je izdalo Otvoreno sveučilište, Zagreb, 1992. Pogovor: Josip Bratulić.

ne, rime (*aabbcc*). Josip Bratulić utvrdio je podrijetlo redosljedno treće pjesme. To je pohvalnica Zadru iz *Vile Slovinke* Jurja Barakovića.<sup>21</sup>

*Josip poznat od svoje braće* pisan je uglavnom dvostrukosrokovanim dvanacstercem. Pončke su, međutim, replike kratke pa su ostvarene prozno, ponegdje pak pronalazimo peteračke stihove (na primjer, str. 35, 43). U dodatku Tomikovićeve drame nalazi se i pet, o priči o Josipu neovisnih, pjesama: četiri su dvanacsteračke (*Isusu Križ nosećemu, Znoju Isusa kervavomu, Stupu Isusa mrumornomu, Riči Isusa: Žedam*), a jedna je sastavljena od osmeračkih *sesta rima* (*Isusovu Dervetu Križa*). Čevapoviću je deseterac temeljni metrički uzorak, a pjesme<sup>22</sup> što su smještene na početku svakog od deset ulaza pisane su različitim verzima - od peteraca do trinaesteraca.<sup>23</sup>

## 2.

O prikazanju brodskih đaka i o Čevapovićevu *Josipu, sinu Jakoba patrijarke* pisano je u našoj znanosti, analizirali su se ti dramski tekstovi i u odnosu na njihov tradicijski, teatrološki, verzifikacijski, glazbeni aspekt. Nije, doduše, zaboravljen ni Velikanovićev i Tomikovićev rad, no rijetki su doista tekstovi u kojima bi njihove drame bile izdvojeni predmet zanimanja.

Nekoliko su puta Velikanovićeva i Tomikovićeva djela bila i pretiskivana, u cijelosti ili tek u odlomcima. Dramu o svetoj Margariti Kortonskoj i svetoj Tereziji tiskom je izdao Kajo Agjić 1862. godine u Požegi.<sup>24</sup> On, međutim, nije rekao da su to, uvjetno rečeno, Velikanovićeva djela. Osim toga, on je zamjetno intervenirao u tekstu, stilizirao je Velikanovićev prijevod, jekavizirao ga, mijenjao rečeničnu konstrukciju, neke iskaze ispuštao, zamjenjivao jedne lekseme drugima, ponegdje pak, zbog nerazumijevanja predloška, posve pogrešno preoblikovao frazu i davao joj sasvim drukčiji, nepravilan, smisao. U znanstvenom govorenju o Ivanu Velikanoviću izdanje Kaje Agjića može, dakle, poslužiti tek kao sekundarna publikacija. Navodim usporedno po jedan odlomak iz dramâ o svetoj Margariti i svetoj Tereziji da bi se vidjelo kako je Agjić "priredio" Velikanovića:

<sup>21</sup> Josip Bratulić: *Svoj baštine*. Književni krug, Split, 1990. Str. 199-200. Znatno prije uočeno je upletanje Katančićevih i Kanižličevih stihova u *Josipu, sinu Jakoba patrijarke*; Ivan Scherzer: "*Josip, sin Jakoba*" od G. Čevapovića. "Nastavni vjesnik", IV, 1896., str. 151-158. Treba primijetiti da Scherzer nije zapazio da je osam verzova iz Kanižličeva prepjeva 42. psalma (*Sveta Rožalija*) Čevapović također uklopio u svoju dramu. Vidjeti 33. stranicu pretiska.

<sup>22</sup> Lovro Županović: *Glazbena komponenta u "narodnoj igri" Grge Čevapovića Josip, sin Jakoba patrijarke*. U: *Zbornik radova o fra Grguru Čevapoviću*, JAZU, Zavod za znanstveni rad Osijek, Osijek, 1990. Str. 105-134.

<sup>23</sup> O metričkim aspektima Čevapovićeva djela instruktivno je pisao Pavao Pavličić u tekstu *Suh i strofa u Čevapovićevu Josipu, sinu Jakoba patrijarke*. Dani Hvarskog kazališta XXII, Književni krug, Split, 1996, str. 155-185. O teatrološkim aspektima drame vidjeti raspravu Nikole Batušića *Dramska struktura Čevapovićeve Josipa, sina Jakoba Patrijarke*. U: *Narav od fortune*. "August Cesarec"/Matica hrvatska, Zagreb, 1991. Str. 225-241. Uspulno spominjem i tekstove koji su tematizirali "ilirsku" komponentu Čevapovićeva *Singspiela*: Stjepan Pele: *Jedan dokument za udio Slavonije u stvaranju ilirske ideologije*. U: *Zbornik arheološkog kluba "Mursa"*, str. 31-33; Đuro Grubor: *Grgur Čevapović u "Danici ilirskoj"* 1836. "Nastavni vjesnik", XV, 3, 1907., str. 188-194.

<sup>24</sup> *Dvije čudoredne predstave jedna o Sv. Tereziji i druga o razpuštenoj kćeri, velikoj poslie pokornici Sv. Margariti Kortonskoj*. Priredio Kajo Agjić. U Požegi 1862. Tiskom Miroslava Kraljevića, 183. str.

Kat. *Vlrovachete, moj csovicse, jurve dobro znam, da ja, po obicsaju drugih ma-  
chuah, gerdim, i psujem kcher; allivam istinu govorim: da ova mladica, akose na vri-  
me neizpravi, bitiche gerdna, ruxna, i velika nashe kuche sramota.*

Jos. *Katarino moja, molim vas, imajte sverhu nje nestalnosti milloserdje; mlada je  
josht; i ako moxe, kako divicsica, nemoxe kako vrimenita, i pametna xena.*

Kat. *Imate pravo: zna dobro kosse uređjivati, cvitjem, uverci i usushci kititi.*

Jos. *Ovoje obicsaj xenski, nise csuditi, ako i ona csinih.<sup>25</sup>*

K a t a. *Vjerovat ćeš mi valjda moj Jozo, da ja po dužnosti materinskoj, ili baš  
ako hoćeš da kažem maćuhskoj često opominjem, i karam našu Margu sbog njezine,  
kojoj je podana taštine, i izpraznosti; ali ti moram istinu kazati, da je sve jedno, il ja  
nju karala, il grah na duvar bacala, i zato, ako se ova cura uskoro nepopravi, vidit ćeš  
ti, da će ona biti grdna i veliku kuće naše sramota.*

J o s i p. *Draga Kato! Imaj, molim te, nad njezinom nestalnošću uzterpljenje i  
milosrdje; ta vidiš, da je još mlada, pa kao jedna divičica nemože se baš ponušati kao  
kakva vremešna i pametna žena.*

K a t a. *Imaš pravo: nezna se ponušati kao pametna žena, ili bolje da si rekao:  
kao pametna cura; ali zna dobro kose uređjivati, cvietjem se i mendjušama kititi.*

J o s i p. *Tu to je običaj ženski, pa nije se čuditi, ako i ona čini.<sup>26</sup>*

\* \* \*

*OH Boxe! Evosam u Manastiru, evosamse Duhovna ucsinila; i gdibi imala pa-  
met sakupljenu imati, kakose izizkuje na sluxbi Boxjoj, imanju s'mislitima razterkanu, i  
volju nestavnu, i na dvi strane razmetnutu. Sadase kajem, stjosamse obukla u ovu  
svetu hodichu, sada zadovoljna s'istom xivim. Ah! potribitobi doisto bilo, prie negose  
koa stvar pocsmo csiniti mlogo misliti u ne udilj i naglo, na prvo naravi ganutje, i  
volje prignutje, neizvidivshi pomnjivo sverhu. Ovdie potribito, za dobiti vechu  
izversnost, xiviti sve u udiljnoj pokori; ali ja, kojasm naucsila tlo moje na svako raz-  
koshje xeljno, hochuli mochi isto oshtro pokoriti? Ja, kojasmse naucsila i privikla  
rhaniti jisbinama najizabraniima i plemenitima, hochuli mochi postiti? Ja, kojasm  
od moje mladosti lexala na perju i mekani postelja, i isto primekano perje, veche pu-  
tah, jestmi tvrdo bilo, hochuli mochi spavati, na tverdih daskah? Ja, kojasm naravi  
mekoputte, oblacsilase u mekanu i svilenu hodichu, i sva, kojasm hotila i xelila, ima-  
lasam, hochuli mochi podnositi ljutu zimnu, oshtru svitnu hodichu, i druga redovnička  
pedipsanja?<sup>27</sup>*

*Oh Bože! Evo me u manastiru, evo sam se duvnom učinila; i gdje bi morala ima-  
ti skupljenu pamet, kao što se izizkuje u službi božjoj, imam ja u mislima raztrkanu, a  
volju nestalnu, i na dvie strane razmetnutu; sada se kajem, što sam se obukla u ovu  
svetu odjeću, sada istom živim nezadovoljna. Ah! potrebito bi doistu bilo, prije nego se  
koja stvar počme činiti, dobro promisliti, a ne odmah i naglo na prvo naravi ganutje, i  
volje prignutje, neizvidivši pomnjivo svrhu. Ovdje je potrebito za dobiti veću izvrsnost  
živiti u neprestanoj pokori: ali ja, koja sam tielo moje naučila na svako razkošje, hoću*

<sup>25</sup> Ivan Velikanović: *Prikazanje raspušteno kčeri*, str. 9-10.

<sup>26</sup> Kajo Agjić, nav. dj., str. 77-78.

<sup>27</sup> Ivan Velikanović: *Sveta Terezija divica*, str. 30-31.

li ga moći oštro pokoriti? ja, koja sam od moje mladosti ležala na mekanoj postelji, hoću li moći spavati na tvrdim daskama? ja, koja sam se oblačila u mekanu i svilenu odjeću, i sve što sam željela, imala sam, hoću li moći podnositi zimu, nositi oštru ovu odjeću i priviknuti se krutom redovničkom zaptu?<sup>28</sup>

Treba, dakako, spomenuti da je Josip Forko četvrti dio svojih *Critica* posvetio slavonskim dramaticima. On je detaljno prepričao sadržaj Velikanovićevih drama o svetoj Margariti i svetoj Tereziji. O Tomikovićevu prijevodu i Čevapovićevoj *narodnoj igri* izvjestio je kombinirajući prepričavanje i citiranje pojedinih dijelova njihovih tekstova.<sup>29</sup>

Izvadak iz Tomikovićeve *Josipa poznatog od svoje braće* nalazi se u drugom dijelu hrestomatije *Hrvatska drama do narodnog preporoda*<sup>30</sup> što su je priredili Slobodan P. Novak i Josip Lisac.

Konačno, manji ulomak iz *Margarite Kortonske* tiskan je u antologiji srijemskih pisaca naslovljenoj *Hrvatska riječ u Srijemu*.<sup>31</sup>

Kako je već bilo rečeno, Velikanović je potpisao tri nabožne drame. Sve su odreda prijevodi talijanskih predložaka. Petar Kolendić ubicirao je njihovo podrijetlo: *Sveta Margarita Kortonska* prijevod je djela Pietra Paola Todinija<sup>32</sup> (*La prodiga figliola Margarita la Beata di Cortona*) tiskanog u Rimu 1665.; *Sveta Suzana* prijevod je djela Giuseppea Bernieria<sup>33</sup> (*La Susanna, Vergine e Martire*) tiskanog u Bologni 1689.; *Sveta Terezija* prijevod je predložka Pier Francesco Minaccia<sup>34</sup> (*Le Cadute avventurose overo la S. Teresa*) također izašlog u Bologni 1683. godine.

Je li koja od navedenih Velikanovićevih nabožnih drama i javno prikazana, nije poznato. Tomo Matić bio je sklon povezati prvu tiskanu Velikanovićevu dramu s prikazanjem (latinsko-njemačko-hrvatski jezik) koje su franjevački daci igrali o pokladama 1775. godine, a u *Dijariju* je ubilježeno kao *Tragoedia latina de S. Margarita de Cortona*. Matić primjećuje: *Ne poznavajući teksta latinske drame prikazivane 1775. g., ne možemo dakako točnije odrediti, u kakvom je odnosu spram nje Velikanovićeva Prikazanje razpuštene kćeri, ali se ipak može reći, da latinska tragedija o Margariti Kortonskoj, što su je daci 1775. prikazivali u osječkom franjevačkom samostanu, u kojem je u to doba stalno živio Velikanović, i njegova hrvatska drama, što obrađuje isti sujet i tiskana je 1780. u Osteku, ne će biti nipošto dvie slučajne pojave, posve nezavisne jedna od druge*.<sup>35</sup>

Da je *Prikazanje razpuštene kćeri* (3 čina, 7+12+16 prizora) ikada zaživjelo na franjevačkoj pozornici, pretpostavljam da bi se to ubilježilo u samostanske zapis-

<sup>28</sup> Kajo Agjić, nav. dj., str. 29-30.

<sup>29</sup> Josip Forko: *Critice iz slavonske književnosti*. IV. dio. Dramatici i njihova djela. Program kraljevske realke u Osijeku za školsku godinu 1887/8. Osijek, 1888. Str. 3-68.

<sup>30</sup> Logos, Split, 1984., str. 289-298.

<sup>31</sup> Ogranak Matice hrvatske Tovarnik, Zagreb, 1995., str. 27-29. Priredio Dubravko Horvatić.

<sup>32</sup> Petar Kolendić: *Velikanovićeva "Sveta Suzana"*. "Južni pregled", Skoplje, VIII, 11, 1933., str. 419-423.

<sup>33</sup> Nav. dj.

<sup>34</sup> Petar Kolendić: *Velikanovićeva drama o Tereziji iz Avile*. Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, Beograd, 25, 3-4, 1959., str. 257-259.

<sup>35</sup> Tomo Matić: *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije Preporoda*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, knjiga XLI, 1945., str. 111.

nike. Da je Velikanović ipak računao na uprizorenje svoje adaptacije, svjedoče scenske upute kojih u tekstu ima zaista mnogo, mnogo više nego u kasnijim adaptacijama toga autora.

Ponajprije, treba primijetiti kako se u naslovu ističe da je riječ o *prikazanju*. Već sama ta oznaka upozorava na činjenicu da je Velikanović Todinija prerađivao imajući na pameti uprizorenje priče o Margariti Kortonskoj.

Da je Velikanović, bolonjski student, svoj tekst zamišljao upravo na taj način, potvrđuju i *scenske upute*, pomalo nezgrapne, no za ono vrijeme ipak obilne. Noliko je vrsta scenskih uputa redatelju i glumcima moguće zamijetiti u tekstu.

Prvo, riječ je o napucima za *scenski pokret*. Tako, recimo, čitamo ovakve upute: *Okrene se k njemu, i pokloni se* (str. 19), *Dade jedno drugomu ruku* (str. 24), *Zagrli će ju, metnuvši desnu ruku sverhu nje ramena desnoga, oko vrata, i idući govoriće Ivan* (str. 25), *Jedna drugoj se pokloni, i sidu, Mandalina na desno, a Margarita na livo* (str. 32), *Poskoćice od veselja* (str. 38), *Josip daćemu ruku* (41), *Margarita začuđena, s rukama razkrilitima, i uzdignutima splešne se, i polagano pristupa k tilu mertvu* (str. 60), *Klekne* (str. 69), *Prigne jedno kolino k zemlji, i dignuvši ruke k nebu slidi* (str. 73), *Prigne opet jedno kolino, i poklonise sa sklopitima rukama* (str. 74), *Hitro klekne* (str. 76), *Sada se digne* (str. 77).

Sljedeći tip uputa vezan je uz *scenski govor*. Budući da je često puta trebalo dočarati scenu s nekoliko likova koji izgovaraju *à part* monologe Velikanović je koristio posebnu didaskaliju: *Sa strane* (str. 12), *Nu stranu okrenivši se* (str. 13) ili samo *Okrene se* (str. 24). Kada je trebalo naznačiti da bi glumac određeni govor trebao odgovarajuće intonirati, a što je svakako prednijnjevalo i primjercnu mimiku, Velikanović se ispomagao sljedećim uputama: *Ovo reče serdito* (str. 12, 28, 41), *Plakat će* (str. 28, 45, 51, 58, 59, 62), *Unide Mitar u ljutini* (str. 26), *Smijaj će se* (str. 38), *Veselo* (str. 39), *U ljutini* (str. 41), *Zatim počet će, jako plaćući, govoriti* (str. 55), *S rukami razmahujući, kako izvan sebe* (str. 56), *Reče s glasom slabim* (str. 56), *Unide serdita* (str. 71), *Vrag iščezne, učući od ljutine* (str. 89).

Velikanović je u nabožnu dramu o svetoj Margariti iz Kortone upisao i didaskalije koje se odnose na *kostimografski aspekt* predstave. Ti su napuci veoma općeniti. Velikanović zapravo odjeću veže uz stalež i zanimanje, pa se stječe dojam da su u vrijeme kada je on prevodio dramu, postojala ustaljena kostimografska rješenja i nije trebalo opsežnim deskriptivnim partijama predstavljati kostime. Evo nekoliko Velikanovićevih naznaka o izgledu likova: *Ivan u odići poljskoj* (str. 13), *Mitar s bradom podmetnutom, u kabanici, jednoga seljaninu* (str. 25), *Ivan, u odići varoškoj, i Margarita obučen, kako zaručnica, u varošu Montepolicijanu, sideći* (str. 30), *Ivan, u odići poljskoj, Margarita također u istoj, i škrljaku od slame, u okolo s perjem* (str. 45), *Margarita, u odići crnoj, i priprostoj, kako udovica* (str. 69), *Margarita, obučen u odiću svetoga Franceska, s kosama, svoje glave odbizanima, u ruki, klečeći prid oltarom svetoga propela* (str. 75), *Mandalina, u crnoj odići, i škrljaku cernu priprostu, s palicom u ruki, kano punicu, i vrag, u priliki Mitru, sluge* (str. 82).

Već iz ovih navoda vidljivo je da se nije težilo kostimskom blještavilu i raskošnosti.

*Rekviziti* koji se potražuju u drami malobrojni su, jednostavni i lako razumljivi svojim značenjem: lažna brada, puška, prstenje, granje, odrezana kosa, putnički štap, propelo, asura, bijela marama. Riječ je dakle o predmetima koji nisu drugo

do atributi likova, njima se simboliziraju određena stanja i osjećaji junaka drame, odnosno njima se samo ističe ikonička struktura scenske slike. Velikanović osobito inzistira na, kako on kaže, *biloj marami* (str. 46, 52, 92) kojom Margarita briše suze i znoj, a čime se želi sugerirati da glavna junakinja ima poseban status, simbolično iskazan upravo bijelim rupcem.

Drama o Margariti iz Kortone nema mnogo likova, tek osam, kostimi i rekviziti skromni su, nema u njoj spektakularnih scena u paklu ili na nebu. Postoji, međutim, nekoliko mjesta u drami koja su ipak nešto zahtjevnija za izvedbu. Ponajprije riječ je o jami u koju Margaritin otac i sluga Mitar trebaju pokopati ubijenog Ivana i pokriti ga granjem, a u koju u jednom prizoru Mitar treba ući. Tu su zatim scene u kojima anđeo i Mitar u *prilici vraga* govore Margariti, a ona ih, a ni drugi, ne vidi (str. 62-63, 72-73). Konačno, tu je i scena gdje Margarita razgovara s *Božjim glasom* koji dolazi iz propela (str. 76-77). Ivan Velikanović nije posebno objašnjavao način izvođenja navedenih radnji, on je samo naznačio što bi se na pozornici trebalo dogoditi.

Ti su zahtjevi, međutim, zaista skromni, posebno kada ih se supostavi prema svim onim zahtjevima kojima je udovoljavao barokni isusovački teatar, veoma spektakularan i scenski dojmljiv. No, i tih nekoliko, za scensku izvedbu kompliciranih, mjesta potvrđuje da Velikanoviću barokno prizorište nije bilo strano, da ga je poznavao, ali da je iz njega preuzimao tek ono što je bilo moguće izvesti na nekoj, po svojim mogućnostima mnogo skromnijoj, franjevačkoj pozornici. Nikola Batušić istakao je to obilježje Velikanovićeve dramatik: *Očito pod utjecajem svojih talijanskih kazališnih dojmova, Velikanović je i slavonskim franjevcima htio pružiti prigodu igranja pohrvaćenih, tada suvremenih duhovnih drama, koje, međutim, nisu više jednoplošne medijevalne legende, već bujne barokne scenske tvoridbe, što očito zahtijevahu veće izvedbene mogućnosti no što su im to slavonski samostani mogli pružiti.*<sup>36</sup>

Iz opisa teatroloških aspekata Velikanovićeva predloška ponajprije bismo mogli zaključiti kako ga je autor priređivao za izvođenje. Trudio se on, naime, unijeti podosta naputaka za njegovo uprizorenje, nastojao je didaskalijama pomoći predstavljacima u dočaranju jednoga svijeta u kojemu se grešnica pretvara u sveticu. Cijeli niz posve konkretnih scenskih upozorenja ide u prilog tezi da je Velikanović već prilikom prevodenja Todinijeva predloška predstavljao sebi i scensko uprizorenje, pa je nastojao pomoći budućim izvođačima.

Je li obilje scenskih naputaka, koje, inače, ne srećemo u kasnijim Velikanovićevim dramskim tekstovima, uvjetovano možda njegovom kritičkom recepcijom predstave o Margariti Kortonskoj koja se prikazivala 1775. godine, jesu li ga možda njezini nedostaci potaknuli na izrađivanje predloška koji će sadržavati i preciznije naputke, a zahvaljujući kojima će glumci bolje prikazati priču o svetici Margariti, teško je danas pouzdano reći. Pretpostavka, međutim, nije nevjerovatna.

Kada bismo na temelju u dramu upisanih naputaka pokušali rekonstruirati *scensku sliku*<sup>37</sup> Velikanovićeve prve tiskane duhovne drame, onda bismo svakako

<sup>36</sup> *Povijest hrvatskoga kazališta*, str. 187.

<sup>37</sup> *Suvremena teatrologija naziva scenskom slikom skup jasno iskazanih ili tek implicite sadržanih uputa scenskoj praksi, poticaja koje predložak predstavi nudi svojim tumačima na pozornici. Na taj način možemo i bez ostvarene predstave očitovati potencijalne prikazbene koordinate pojedinoga predloška.* Nikola Batušić: *Scenska slika Kašićeve "Svete Venefride"*. "Dubrovnik", Dubrovnik, IV, 3, 1993., str. 178.



morali pretpostaviti njezinu skromnu varijantu. Mali broj glumaca kostimiranih u jednostavne kostime kreće se po pozornici na kojoj nema svjetlosnih i optičkih efekata, na kojoj nema složenih scenskih strojeva. Scenografija i scenski rekviziti reducirani su na ono najpotrebnije, uveliko su stilizirani, simbolički preoznačeni i svedeni na ikonički znak. Kako se dva puta u drami spominju vrata (str. 34, 72) treba pretpostaviti višenamjenske kulise budući da se nikada ne indicira promjena prostora, nego o promjeni zaključujemo na temelju konstelacije likova na pozornici. Za nebesko biće (anđeo) i predstavnika infernalnih sila (vrag) ne propisuje se kostimografsko rješenje, nego se tek kaže da se oni javljaju *u svojoj prilici*, pa je vjerojatno da Velikanović nije htio preskriptivno zahtijevati kakvu specijalnu i impresivnu masku. O skromnosti pretpostavljene scenske slike svjedoči i završni 16. prizor u kojemu se pjeva. Izvođači skladbe (pet osmeračkih katrena parne rime) su *skladnopivaoci*, tj. *musici*, kako je to Velikanović u bilješci naznačio. O vidnom pojednostavljivanju scenske slike govori sljedeća didaskalija: *Misto Andela, pivaču skladnopivaoci, zazivajući dušu svete Margarite u slavu nebesku* (str. 93). Da bi se, dakle, pojednostavnilo izvođenje finalne scene, umjesto nebeskih bića postavljaju se naprosto pjevači, što je potvrda da Velikanović nije zamišljao raskošnu, scenografski i kostimografski zamamnu, scensku sliku kakva je bila karakteristična za isusovačko barokno kazalište.<sup>38</sup> Osim toga, u cijeloj drami to je jedini glazbeni broj.

Navedena obilježja u cijelosti odgovaraju prirodi reda kojemu pripada i Velikanović, reda koji naglašava siromaštvo i bratstvo. S druge pak strane nekoliko scenski zahtjevnijih dijelova (jama, nebeska i paklena bića koja govore a ne vide se, glas iz propela) i glazbeni umetak potvrđuju da je Velikanović iz baroknog teatra ipak ponešto, pa makar to bilo i u mnogo manjem opsegu, želio prenijeti na slavonsku franjevačku pozornicu.

### 3.

Drama o svetoj Tereziji Avilskoj<sup>39</sup> posljednji je tiskan Velikanovićev prijevodni rad. Objelodanjena je ona 1803. godine, u istoj onoj godini, dakle, u kojoj je Velikanović u Vukovaru i umro. Stanislav Marijanović<sup>40</sup> sumnja da je predložak mogao biti preveden u godini smrti, pa iznosi pretpostavku da je ta drama *Velikanovičeva mladenačka drama, još iz bolonjskog razdoblja*.

<sup>38</sup> U inscenatorskom smislu škotska su kazališta, uz veća ili manja odstupanja, slijedila barokni isusovački model. Iluzionizam bijaše načelo koje se primjenjivalo kad god bi to dopuštale scensko-prostorne i, dakako, financijske mogućnosti pojedinog zavoda... Taj inscenatorski stil kao posebna vlastitost jezuitskog glumišta, svečan, pompozan i s jakim naglascima na vanjski, gotovo isključivo optički dojam (posebice u predstavama koje su izvedene na latinskom jeziku), dio je ideologijske sastavnice takvog kazališta. Ako gledatelji skromnijeg znanja ne mogu pratiti sve tekstovne finise drame - što često i nije bitno za razumijevanje moralizatorsko-vjerske namisli - oni vizualnom stranom predstave moraju biti opčinjeni, nerijetko i zavravljeni. Nikola Batušić: *Škotska kazališta u 18. stoljeću kao oblik scenskoga izraza*. Dani Hvarskog kazališta V, str. 222.

<sup>39</sup> *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990. Str. 563-564. Natuknicu o sv. Tereziji napisao je Anđelko Badurina.

<sup>40</sup> *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća*, str. 395 (bilješka 12).

Drama o svetoj Tereziji (3 čina, 10+11+12 prizora) uglavnom je slobodna od scenskih uputa. Točnije rečeno: tek na devet mjesta u tekstu nalazimo didaskalije. Kako je riječ o doista kratkim napucima, navodim ih:

- *Teresia u hodichu Duhvanskoj.* (str. 30)
- *Karlo, Antun i Teresia u Manastiru blizu vratah u sobi. I ovakočese razumiti, gdigodse ona s'kim uzrazgovarah.* (str. 40)
- *Teresia otvori.* (str. 40)
- *Alfonso bolestan u postelji, koga, Teresia doshavshi iz manastira, duhovna razgovara.* (str. 44)
- *Teresia. Otvori vrata i govori.* (str. 47)
- *(Vidise jedna xabetina gerdna i strashna.)* (str. 49)
- *Teresia u sobi, prid prilikom Isukerstovom, bicsima izranjenom.* (str. 51)
- *(klekne prid priliku)* (str. 51)
- *Teresia klecsechi prid Propelom, s'bicsem u rukuh.* (str. 65)

Kako se može vidjeti, riječ je o jednoj eksplicitnoj kostimografskoj naznaci, o jednoj uputi, uopćeno rečeno, namijenjenoj rekviziteru, tri se odnose na scenski pokret, dok su ostale naznake vezane uz posebnu scenografiju (samostan, soba s posteljom, prostorija s propelom).

Obrada priče o Tereziji Avilskoj nema unutarnje dramske logike. Prizori su gotovo mehanički vezani jedan uz drugi, motivacije su izvanijske, pa sve skupa liči na niz slobodno poredanih slika. Dakako, lik svete Terezije, tjelesno ili u mislima drugih junaka prisutan, povezuje prizore u jednu cjelinu, no redosljed pojedinačnih prizora često puta nije uzročno-posljedično uskladen.

Prvi i drugi dio, kako činove naziva Velikanović, slabo su povezani, događaji prvoga dijela ne motiviraju događaje koji slijede, tj. Terezijino dijeljenje od raskošna života i odlazak u samostan. Drugi i treći dio već su čvršće prikopčani motivacijskim vezama. U drugom dijelu Margarita jest u samostanu, no njezina tetka, rodaci i njezin ljubovnik posjećuju je ne bi li je pokolebali u zamisli. U trećem dijelu Margarita je već potpuno sigurna, odlučna je u nastupu i pokušava preobratiti svoje posjetitelje u odužim monološkim partijama. U posljednjem prizoru odigrava se već prepoznatljiva borba između dobra i zla otjelovljena u likovima anđela i vraga.

Prvi dio uopće nema didaskalija. Scenska se uputa prvi put pojavljuje na 30. stranici i izravno je uvjetovana odsućem motivacijskog sklopa u prvom dijelu koji bi dramaturški opravdao drugi dio. Jer, Terezija u prvom dijelu isključivo uživa u svjetovnim užicima, čita romane, uređuje svoju vanjštinu i nijednim svojim postupkom ne daje do znanja da će uskoro ostaviti svjetovni život. Zgodno se je na ovom mjestu prisjetiti i drame o Margariti Kortonskoj koja također nema čvrstu dramsku strukturu. No, zaplet će se ipak pravovremeno indicirati. Još dok Margarita, naime, uživa u varoškom domu svog ljubavnika, ona nagovještava mogućnost napuštanja nepoćudnoga načina života:

*Marg. Molim vas, nemojte se smuchivati u meni; jerboche dochi vrime, kadachte teme zvati svetu.* (Ovdi pristane govoriti, podigne ocsi u nebo, i slidih govorechi) *ta-koje, tako, bitichu sveta, i narodi u hodichu putnikah, dohodiche grob moj pohoditi. Ovakoje vidiche svi, koji sverhu uzxivu smert moju.* (str. 33-34)

Sličnu anticipaciju uzaludno je tražiti u priči o svetoj Tereziji. Promjenu je, dakle, trebalo nekako naznačiti, a to je i učinjeno naznakom. prvom takve vrste, na početku drugog dijela: *Teresia u hodnici Duhvanskoj*. Očigledno je već ovdje da didaskalije nisu predstavljale važan dio dramskoga teksta i da im se utjecalo samo u nuždi. Da je tomu upravo tako potvrđuje sljedeća scenska uputa u dijelu drugom (prizor šesti) koja glasi:

*Karlo, Antun i Teresia u Manastiru blizu vratah u sobi. I ovakočese razumiti, gdigodse ona s'kim uzrazgovarah. (str. 40)*

Zanimljiva je osobito druga rečenica: *I ovakočese razumiti, gdigodse ona s'kim uzrazgovarah*. Kako se može razumjeti ovu uputu? Autor u njoj, pojednostavljeno rečeno, poručuje da mu didaskalije nisu presudne jer se lako i bez osobitih naznaka može zaključiti gdje su određena zbivanja locirana. Prema tome, treba se pažljivo pratiti dijalog i iz njega razumijevati prateće elemente predložka: scenske pokrete, govor, scenografiju, kostime, rekvizite i sl.

Ta uputa uveliko pojašnjava mali broj didaskalija i njihovu primjenu samo ondje gdje je riječ o nekom, uvjetno rečeno, scenskom odstupanju. Recimo, radnja drugog i trećeg čina, a kada je o Tereziji riječ, događa se u samostanu, pa se prizor gdje se ona pojavljuje treba tako i razumjeti. Jednom ona, međutim, izlazi iz samostana kako bi porazgovarala s Alfonsom, ocem, koji leži u postelji i koji će uskoro umrijeti. Ta je promjena posebno naglašena:

*Alfonso bolestan u postelji, koga, Teresia doshavshi iz manastira, duhovna razgovara. (str. 44)*

Sljedeći prizor (deseti) u kojemu je didaskalija bila prijeko potrebna jest u drugom dijelu. Da bi se prekinuo razgovor Terezije i Jakoba, njezina nekadašnjega ljubavnika, pribjegava se naivnom scenskom rješenju: *pojavi žabetine grdne i svašne*. Kako je riječ o nečemu što se ne može razabrati samo od sebe bila je potrebna i posebna naznaka.

Slično je i s uputama u trećem dijelu, i to u prizoru prvom i prizoru jedanaestom. U oba je prizora scenska slika identična: Terezija se nalazi pred propclom i ispovijeda svoju vjernost i zahvalu Isusu Kristu što ju je prosvjetlio i odijelio od himbena života. Prizori potražuju specifične rekvizite (propelo i bič), pa se to treba i posebno pribilježiti. Nasuprot tome, ukoliko se u prizoru pojavljuje, primjerice, Liza sama, onda se ne kazuje ni gdje je ona ni kako je kostimirana, budući da se pretpostavlja kako je u svojoj kući i u svojoj odjeći. Kako je Liza, kao scenski lik, definirana kao žena u čijem se domu pjevalo, čitalo romane i koja je podržavala Tereziju u njezinu razbludnom životu, onda se podrazumijeva, iako to nije nigdje detaljno naznačeno, kako prizor treba scenografski i kostimografski zamisliti.

Da navedena uputa *I ovakočese razumiti, gdigodse ona s'kim uzrazgovarah* ima gotovo status poetološke odrednice, mislim da je očevidno. Već i sama činjenica da dramski predložak koji obasiže sedamdesetak stranica ima samo devet scenskih uputa potvrđuje da se u njemu didaskalije razumiju kao nužda, a ne kao prirodni prateći segment koji treba olakšati uprizorenje.

Velikanovićeve prerada, dakle, preferira *implicitne scenske upute*. Prvi je dio drame u cijelosti utemeljen principom podrazumijevanog scenskog pokreta i govora, podrazumijevane kostimografije, scenografije, rekvizita. Budući da je akterska razina dramskog teksta utemeljena na strogom binarizmu (kršćanski počudni i ne-

poćudni junaci), onda se i predmijevalo kako ih treba odjenuti, pa i urediti prostore u kojima se kreću.

Pretpostavljeni bi kostimograf trebao odjenuti Tereziju i njezinu sestru Mariju na temelju ovakvih iskaza:

Maria. *Viditi vas, u cvitu mladosti vashe, gizdati i kititi tila vashega lipotu, koju vamje Bog pristalu dosta i uzoritu dao; i veliku oholost; radi koje za veliku vas scinite, i dextite; oni, koi vas vide, drugo suditi nemoguh, nego, daje u vami pomanjkanje Duha Boxjega, i njegove svete ljubavi.* (str. 6-7)

Maria. *Istinito, veliko csudo csini i donosi, to sveudiljno i obistno, novo iznashastje gizdanja i ureshenja, osobito na glavi, koju zadovoljno nikada nakititi nemoxete.* (str. 7)

Teresia. *Shto bilim, i rumenilo na obraz mechem; i shtose gizdam i kitim, to ni-pojedan nacsin nemoxe terpiti, i za ova karalameje, dasam od xalosti plakala.* (str. 14)

Scenograf i rekviziter pak rukovodili bi se, recimo, sljedećim Terezijinim rećenicama:

Teresia. *Neznam zashto? buduchi nasha rodbina; zashto nebi mogla, u onu kuchu, gdje moja Teta odlaziti, ondise zaderxavati, i razgovoriti. Oh! da vi poslushate, kakvise ondi plemeniti razgovori csuju; kakve vesele pisme pivaju; kakve knjige od csudnih stvarih, i dogadjajah shtuu, i u vami istinito serdce bise probudilo i volja uxgala, dase ondi veche putah najdete.* (str. 8)

Mittar. *Istinito k'vami jesam doshao, i to, davam ovu knjigu, i ovu pod pecsatom kutiu pridadem, koja sva shalje moj Gospodin Jakob.* (str. 25)

Rijetke upute za scenski pokret takoder su "upisane" u govor likova. Navodim nekoliko takvih impliciranih didaskalija:

Teresia. *Mitre, jesili ti kuco?*

Mittar. *Jesam Gospojo.*

Teresia. *Vidit' tebe kroz prozor, da idesh ovamo, ositilasamse udilj, da po obicsaju idesh k'meni, a ne k'mojoj Sestri Murii.* (str. 25)

Teresia. *Koga traxite, i imati zapovidate?*

Karlo. *Gospoju Sestru Teresiu.*

Teresia otvori. *Gospodine Karlo, Gospodine Antune!* (str. 40)

Teresia. *Koga zovete, i hochete?*

Jakob. *Sestru Teresiu.*

Teresia. *Otvori i govori. Jase csim, Gospodine Jakobe, da vi neizbrojena dobrocsinstva csinite jednoj Duhvni, koju buduchi pod zavitom siromashtva, vami ni-pojedan nacsin nechei mochi vratiti; jerb' veche imati csim.* (str. 47)

Teresia. *.../ Idite, velim, idite u dubine paklene, razkoshja i nasladjenja izprazna, i odonuda nikad neizaidite. A ti (klekne prid priliku) Primilostivi Gospodine, moj Boxe, moj Odkupitelju, hodi, i primime u pervu tvoju svetu milost.* (str. 51)

Teresia. *Tkome zove?*

Liza. *Vasha Teta, Liza*

Teresia. *Akoste umorna, Gospojo Lizo? sidite.* (str. 54)

Kako se iz ovih navoda može vidjeti, često su puta likovi prostorno razdvojeni, kucaju na vrata, gledaju van ili koga dozivaju, ali se te geste posebno ne naznačavaju nego o njima saznajemo naknadno, kada su one već izvršene, iz iskaza likova. One su, dakle, implicirane. To što bi u nekom drukčijem predlošku bilo oblikovano kao didaskalija namijenjena glumcu i redatelju, u drami o svetoj Tereziji upleteno je u dijaloške partije i samo iz njih možemo zaključiti da na sceni, primjerice, moraju postojati kakva vrata.

Drama što je tiskana u godini Velikanovićeve smrti, ukoliko bi se uprizorila, imala bi raskošniju scensku sliku nego ona o svetoj Margariti Kortonskoj. Predmni-jeva scenska slika o svetoj Tereziji, posebno u svom prvom dijelu, raskošnu scenografiju i kostimografiju. Tu su, potom, četiri umetnute pjesme, vesela, svjetovna sadržaja. Drugi i treći dio, što se događaju pretežito u samostanskim ćelijama, bili bi vizualno skromniji, no i tu je moguće ostvariti nekoliko atraktivnijih prizora, poput onoga gdje se Terezija bičuje pred propelom, a tu je i završni sukob nebeskih i paklenih bića.

Drama o Tereziji iz Avile koja napušta svjetovni život nije pripravljena za scensko izvođenje. Nju je, naravno, moguće uprizoriti. No, forma u kojoj je do nas došla upućuje na činjenicu da je Velikanović nije predviđao za kakvu franjevačku pozornicu. Malobrojne eksplicitne upute postavljene su samo na onim mjestima koja bi bez dodatnih naznaka bila nerazumljiva ili barem teže razumljiva. Sva je prilika da je drama u svoje vrijeme bila namijenjena prvenstveno čitanju. Čin usamljene recepcije objašnjava tek devet didaskalija. Sve su ostale upute virtualne, naznačene su posredno i ostavljene imaginiranju pretpostavljena čitatelja.

#### 4.

Biblijska priča o pravednom Josipu (I. Mojsijeva knjiga), doživjela je priličan broj obrada u staroj hrvatskoj književnosti. Prozne njezine varijante susročemo u glagoljskom *Brevijaru Vida Omišljanina* (1396.), *Oksfordskom zborniku* iz 15. stoljeća<sup>41</sup> i *Libru od mnozijekh razloga* (1520.).<sup>42</sup> U dramsku je formu tu priču prenio Mavro Vetranović Čavčić<sup>43</sup> (*Počinja prikazanje po način od komedije kako bratja prodaše Jozefu*<sup>44</sup>) negdje četrdesetih godina 16. stoljeća.<sup>45</sup> U zborniku iz druge polovice 17. stoljeća također se nalazi jedna varijanta priče o Josipu pod naslovom *Skazanje od Osiba sinu Jakova patriarke*.<sup>46</sup> Iz 18. stoljeća potječu četiri obrade: Pe-

<sup>41</sup> Punu redakciju priče o Josipu iz toga zbornika izdao je Josip Bratulić: *Apokrif o prekrusnom Josipu u hrvatskoj književnosti*. Radovi Staroslavenskog instituta, Zagreb, 7, 1972., str. 78-106.

<sup>42</sup> *Libro od mnozijekh razloga*. *Dubrovački ćirilski zbornik od g. 1520*. Izdao Milan Rešetar. Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda, Sr. Karlovci, knjiga XV. 1926., str. 37-40.

<sup>43</sup> Antun Djamić: *Dva problema iz stare hrvatske književnosti*. Grada, XVIII, 1950., str. 173.

<sup>44</sup> Grada, VIII, 1912., str. 243-304.

<sup>45</sup> Slobodan P. Novak: *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Čakavski sabor, Split, 1977. Str. 99.

<sup>46</sup> Matija Valjavcc: *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*. Stari pisci hrvatski, knjiga XX, JAZU, Zagreb, 1893., str. 312-341.

tra Vuletića (*Osip pravedni*, 1706.),<sup>47</sup> Timoteja Gleđa (*Jozef spoznani*, 1756.),<sup>48</sup> Lukrecije Bogašinović (*Očitovanje Jozefa pravednoga, sina patrijarke Jakoba*, 1770.)<sup>49</sup> i Aleksandra Tomikovića. Čevapovićeva verzija biblijske priče tiskana je, kako je rečeno, početkom 19. stoljeća.

Poput svih tiskanih slavonskih nabožnih drama, ni Tomikovićev *Josip poznani od svoje braće* (2 čina, 7+3 prizora) nije originalni rad. Predložak je ponovno utvrdio Petar Kolendić: riječ je o oratoriju *Giuseppe riconosciuto* (1733.) Pietra Metastasia.<sup>50</sup> Pa iako je Metastasio često preveden, Tomikovićevo je djelo *jedini dosad u cijelosti objavljeni prijevod nekog Metastasijeva djela na hrvatski jezik*.<sup>51</sup>

Da Tomiković nije računao na uprizorenje priče o Josipu i da je Metastasiovo djelo pripremao za čitanje, svjedoči jedna izvanjska činjenica. Tomikovićev *Josip*, naime, nema u naslovu odrednicu *prikazanje*, nije u naslov upletena ni sintagma *za prikazu*. Njegov je prepjev samo *prikazan štiocem za duhovnu zabavu*. Već tom naznakom slavonski franjevac, čini mi se, upozorava da je predložak priredio prvenstveno za čitanje.

Sljedeće što bi upućivalo na takav zaključak jest relativno velika prisutnost bilježaka. Njih, primjerice, u priči o Margariti ima samo na jednom mjestu (str. 75), dok ih u *Svetoj Tereziji* uopće nema. U Tomikovićevu tekstu postoji devet bilježaka i oni su odreda originalni autorovi dodaci, što znači da ih Tomiković u takvu obliku nije našao u Metastasiovu predlošku.<sup>52</sup> U njima će on pojašnjavati ispuštene dijelove radnje (str. 3-4, 5, 7, 26, 38-39), pojedine lokalitete (str. 4, 16-17), odnos duše i tijela (str. 14-15), simboliku priče o Josipu (str. 45). Za scensku izvedbu takva objašnjenja nisu važna; nisu ona važna onima koji bi trebali odigrati kazališnu predstavu, budući da je riječ o duhovnicima koji pripovijest dobro znaju. Te Tomikovićeve dopune ukazuju da je on Metastasiov oratorij pripremao za pojedinačnu recepciju i da je putem njega želio postići, kao, uostalom, i svi slavonski

<sup>47</sup> Josip Bratulić: *Apokrif o prekrasnom Josipu u hrvatskoj književnosti*, str. 51-54.

<sup>48</sup> Slobodan P. Novak: *Pietro Metastasio u hrvatskoj dramskoj književnosti 18. stoljeća*. Dani Hvarskog kazališta V, str. 443-446. Rukopis s Gleđevim prepjevima čuva se u Arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu pod signaturom I c 7. Naslov je rukopisa: *Smrt Abella / Posvetiliste Isaka / i / Jozef Spoznani / Is Latinskog mjerno romona jezika / u pjetonomjerni Slovinski jesik istomacen / Djella Priklagnjena / Glijubiteglim / Jesika Slovinskoga / God MDCCLVI. Jozef spoznani nalazi se na str. 85-124. Novak je prvi utvrdio da su sva tri teksta prijevodi Metastasiovih djela: *Talijanski izvori triju drama u jednom rukopisu iz arhiva JAZU u Zagrebu*. Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, Zagreb, 1, 1975., 2, str. 69-71. U literaturi se također spominje i jedan budimski rukopis koji sadrži iste naslove kao i rukopis I c 7. Upozorio je na njega Stanislav Marijanović, *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća*, str. 398 (bilješka 39). Slobodan P. Novak, oslanjajući se na Marijanovićeva istraživanja, upozorava da je riječ o varijanti ili možda čak originalu Akademijina rukopisa. Prvi "Metastasio po našu". U: *Komparativističke zagonetke*, IC Revija, Osijek, 1979. Str. 89; Isti, *Gled u Budimpešti*. U: *Zašto se Euridika osvnila*. Znanje, Zagreb, 1981. Str. 160-165. Dionizije Švagelj pogrešno je pretpostavio da se u budimskom rukopisu nalazi četvrta Velikanovićeva drama (*Smrt Abella*). Vidjeti njegov rad *Putovi slavonskog školskog i gradanskog kazališta XVIII. stoljeća*. Dani Hvarskog kazališta V, str. 169.*

<sup>49</sup> Rukopis toga djela čuva se među raritetima Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod signaturom R 3134.

<sup>50</sup> Tomikovićev "Josip poznani". Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, 9, 1929., str. 194-195.

<sup>51</sup> Slobodan P. Novak: *Pietro Metastasio u hrvatskoj dramskoj književnosti 18. stoljeća*, str. 461.

<sup>52</sup> Pietro Metastasio: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Milano, sv. 1-5, 1943-1945. Str. 605-627. Priredio B. Bruneli

nabožni pisci 18. stoljeća, određeni vjerski učinak. Osim toga, bilješke ukazuju i na činjenicu da potkraj 18. stoljeća pretpostavljeni čitatelji kojima je djelo namijenjeno, a namijenjeno je onima koji drugi jezik osim hrvatskoga ne znaju, nisu u cijelosti poznavali biblijsku priču o Josipu, pa je trebalo objasniti ispuštene dijelove.

Didaskalije nisu izostavljene, no veoma su oskudne. I Tomiković će, kao i Velikanović, rabiti uputu *sam po sebi* (*na stranu, sam, sam na stranu, sam okrenuvši od njih lice*) naglašavajući tako da je riječ o monologu koji ne čuju drugi likovi u prizoru. Na nekoliko mjesta autor pojedine kraće replike stavlja u zagrade i time naznačava da one također pripadaju *govoru na stranu* (str. 17, 18).

Osim tih uputa, u Tomikovića nalazimo još samo jednu vrstu. Riječ je o naznaci *otide* (jednom i *braća odlaze*). Scenografskih i kostimografskih naputaka u tekstu uopće ne susrećemo. Tomiković ne daje ni minimalnih naznaka o prostoru u kojemu se likovi kreću, ne kazuje kako oni izgledaju, ne saznajemo ništa o mogućim rekvizitima. Tomiković je doista *preveo Metastasia bez posebnih osobitih scenskih domišljaja*.<sup>53</sup> Konačno, Metastasijev predložak i nije bio klasičan tekst koji se spremio za scenu: *Njegov oratorij Giuseppe riconosciuto izveden je prvi put 1733. god. u Beču pred carem Karlom VI, a bio je zamišljen više kao glazbeno, no izrazito scensko djelo. Takvi su mali oratoriji pisani za korizmene dane, kada galantni Beč XVIII st. ne želi ostati bez glazbeno-scenskih priredaba, a kazalište, s vjerskih razloga, na neko vrijeme zamire. Metastasijevo i slična djela pjevala su se u crkvama na koru, kako gledatelji ne bi vidjeli pjevače i svirače. Postupno su bolja među takvim djelima - a tako bijaše i s oratorijem o Josipu koga prepoznaju njegova braća - dobivalu neke scenske komponente i bivala osposobljavana za pozornicu*.<sup>54</sup>

Tomikovićev prijevod Metastasijeva djela posjeduje dakako scensku komponentu, no nerazrađenu i gotovo potisnutu. Ta potisnuta sceničnost očituje se već i u izboru iz priče o prekrasnom Josipu. Svi su, naime, dijelovi u kojima je prisutna kakva radnja (bacanje Josipa u jamu, prodaja trgovcima, napastvovanje Putifarove gospode, pronalazak srebrna pehara, recimo) izostavljeni, a obrađeni su oni koji su zapravo statični i u kojima dolaze do izražaja unutarnja proživljavanja likova, njihova psihološka dimenzija. Posebno je to istaknuto tako što je Josipovoj zaručnici Asenet dodjeljeno važno mjesto. Kod Vetranovića, recimo, ona se kao lik uopće ne pojavljuje, a kod Čevapovića ima posve malu ulogu. Asenet je nedjelatan lik, cijela se priča može ispričovijedati i bez njezine prisutnosti, no, ona jest važna budući da inicira razgovore s Josipom iz kojih se mogu razaznati njegove duboke unutarnje dvojbe.

Scensku komponentu Metastasijeva libretističkog predloška Tomiković nije posebno razrađivao. Didaskalije je unosio samo ondje gdje je to bilo prijeko potrebno, tj. ondje gdje bi njihovo nepojavljivanje naprosto zbunilo čitatelja. Tako, recimo, na početku drame razgovaraju Josip i Taneto, njegov sluga. Tanetu je nerazumljiv grub odnos gospodarev prema ljudima koji su došli po hranu. Prije no što mu odgovori da se, unatoč svemu, njegova zapovijed mora poštovati, Josip priznaje da su mu to braća. Taj je dio njegova govora određen kao *sam po sebi*. No, to je

<sup>53</sup> Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, str. 187.

<sup>54</sup> Nav. dj., str. 187.

moralo biti tako učinjeno budući da bez toga Josipova tajna više uopće ne bi bila tajna, on ne bi mogao svoju zamisao provesti do kraja, a ni trenutak razrješenja ne bi bio za sva lica priče čudan. Osim toga, čitatelji ne bi razumjeli zašto se i Taneto iznenadio (*O čudesu!*, kaže on) u trenutku prepoznavanja.

Sva mjesta koja su označena kao *govor na stranu* zapravo su dramaturški nefunkcionalna. U njima su uvijek prepričana emocionalna stanja likova, njihove dvojbe, strahovi, sve ono što bi u kakvu uprizorenju bilo zamijenjeno primjerenom gestom i mimikom. Budući da je u slučaju *Josipa* riječ o oratoriju koji se uz pratnju glazbe izvodi bez predstavljanja, bilo je potrebno opisati i ono što bi u drukčijim uvjetima dobilo svoje otjelovljenje. Tomiković preuzima predložak bez posebnih intervencija, on se ne trudi, čak ni onoliko koliko Velikanović, pripremiti tekst za scensku izvedbu. Dvije vrste didaskalija (*govor na stranu* i upozorenje da se netko iz prizora udaljava) zadržane su samo stoga što bi bez njih čitatelju tekst ponegdje bio nelogičan.

Dijelova koje likovi izgovaraju *sami po sebi* ima dosta i oni su za Tomikovićev prijevod važni, ne za njegovu scensku sliku već za izazivanje ganuća prilikom čitanja. Kada bi ih se izostavilo, cijela bi priča, sve do samog kraja, bila bez topline, a sam lik Josipa ne bi bio predstavljen u pravom svjetlu. U tome bi slučaju Josip dobio karakteristike tiranina, a ne osobe koja duboko pati i koja svoju patnju mora sakrivati. Aleksandar Tomiković se, dakle, odlučio za poštivanje predložka, ali bez razrađivanja njegova scenskog aspekta i bez želje da ga priredi za prikazivanje.

I prvi i drugi čin završavaju tzv. *skupštinama* što znači da tekst skupno izgovaraju svi likovi u prizoru. Budući da znamo da je Metastasiјеvo djelo oratorij koji zahtijeva glazbu, logično je te dijelove tumačiti kao sjećanje na *izvedbenu i glazbenu bit [...] talijanskog libretističkog predložka*.<sup>55</sup> No, Tomiković nigdje nije naznačio da se ti dijelovi pjevaju, nije on, poput Velikanovića, posebno naglasio da skupštine izvode *skladnopivaoci* odnosno *musicci*. On je samo ukazao da osam stihova (od toliko se, naime, verzova sastoji i jedna i druga *skupština*) likovi izgovaraju zajednički. Da je Tomiković zamišljao i scensku izvedbu svoga prijevoda, najvjerojatnije bi istaknuo da se završni segmenti činova trebaju upravo otpjevati, realizirati dakle drukčije od ostalog konteksta. On to nije učinio, a razlog tomu vidim isključivo u činjenici da je on Metastasiјev oratorij priredio za čitanje bez želje da oživi njegovu glazbeno-scensku sliku, pa makar i u pojednostavnjenju obliku recitala.

Sve rečeno, dakako, ne znači da se Tomikovićev *Josip poznat od svoje braće* nije mogao prilagoditi kakvoj franjevačkoj pozornici: *Njegovo je djelo posve utilitarnog tipa, ne zahtijeva velik broj glumaca, svega njih desetak, a toliko se moglo naći u svakoj franjevačkoj školi ili samostanu*.<sup>56</sup> Ono što sam želio naglasiti jest to da Tomikovićevo djelo ne pruža dovoljno uvjerljivih dokaza (scenski napuci) o svjesnom pripremanju za prikazivanje. Čini mi se da je on svoj prijevod vidio kao prikladno nabožno štivo kojim se može postići određeni vjersko-prosvjetni cilj, štivo koje neće samo novacima u samostanu služiti za iskazivanje deklamatorskih sposobnosti, nego će općenito služiti svom pobožnom puku, posebno onome koji ne zna drugoga jezika osim materinjeg, hrvatskoga.

<sup>55</sup> Hrvatska drama do narodnog preporoda, str. 292.

<sup>56</sup> Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, str. 187.



## 5.

Od slavonske nabožne dramske produkcije 18. stoljeća ostalo nam je, zapravo, veoma malo. O tekstovima koji su se na pozornicama isusovačkih i franjevačkih samostana doista prikazivali znamo samo po bilješkama, dok se predloži nisu sačuvali. Brodska *Judita* tek djelomično može biti pouzdan oslonac u rekonstrukciji nekadašnjih scenskih izvedbi, budući da ni ona nije autentičan predložak nego kasniji prijepis, i to prijepis po sjećanju. Za drame pak koje su objelodanjene nemamo podataka da su igrane (osim Čevapovićeve *singspiela*), pa nam ni one sa sigurnošću ne kazuju kako su zapravo franjevački novaci uspostavljali (ako uopće jesu) njihove scenske slike. Osim toga, danas još uvijek ništa ne znamo o knjizi Josipa Paviševića *Tragoediae et aliae diversi generis repraesentationes* za koju Jakošić kaže da je tiskana u Osijeku 1785. godine.

Nekoliko tiskanih nabožnih drama Ivana Velikanovića i Aleksandra Tomikovića pokazuje kako su se obojica franjevaca slagala u činjenici da dramski tekst treba prvenstveno služiti ostvarivanju utilitarnih ciljeva. Stoga su oni odabirali one predloške kojih su sadržaji, hagiografskog i biblijskog podrijetla, višestruko poučni budući da se u njima pričaju priče o likovima koji pravovremeno uviđaju nestalnost i himbenost svijeta, odnosno vjeruju u Božju svemoć i milosrđe.

Kada je o scenskom aspektu njihovih drama riječ, vjerujem da Velikanović i Tomiković nisu u podjednakoj mjeri imali na pameti izvedbu predložaka koje su prevodili, pa onda i nisu na isti način nastojali opskrbiti tekst potrebnim uputama, tj. didaskalijama. Čini se, naime, da je Velikanović bio bliži glumištu nego Tomiković. Njegova je *Margarita Kortonska* za ono vrijeme posve solidno pripremljena za uprizorenje. Velikanović ju je nesumnjivo priređivao zamišljajući njezinu potencijalnu scensku sliku. Tekst o svetoj Tereziji znatno je siromašniji u scenskim uputama. Za razliku od prvog Velikanovićeve prijevoda, taj koji je objelodanjen u godini autorove smrti, kao da nije intencijski priređivan za pozornicu. Didaskalije su u njemu svdence na najmanju moguću mjeru, a pretpostavljeni redatelj trebao bi se rukovoditi tzv. *implicitnim scenskim uputama*.

Tomikovićev *Josip poznat od svoje braće* nudi najmanje dokaza da ga je autor zamišljao na pozornici. Veoma mali broj scenskih uputa u Tomikovićevu je slučaju i razumljiv. Autor, naime, ne nalazi razvijenu teatarsku komponentu u predlošku, a sam je nije imao namjeru posebno razraditi. On prepjevava Metastasijev oratorij, djelo, dakle, u velikoj mjeri scenski statično i uskraćeno spektakularnih prizora, djelo kojega se radnja predstavlja pjevanjem, a ne glumljenjem. Njegov *Josip* priređen je prvenstveno za usamljenu recepciju.

Budući da u Metastasijevu oratoriju nije ispriopovijedana cijela biblijska priča, budući da su odabrani samo oni dijelovi u kojima dolaze do izražaja unutarnje patnje i dvojbe likova, a njih je u djelu kakvo je oratorij trebalo predstaviti riječima i pjevanjem, a ne scenskim pokretom, nije ni čudno da didaskalija ima veoma malo. Samo u onim prizorima u kojima je prisutno više likova, od kojih neki govore o svojim skrivenim osjećajima, umetao je Tomiković didaskalije (*sam po sebi*), isključivo stoga da sačuva motivacijski sustav i da se čitatelj ne zbuni konačnim razrješenjem kada se Josipova tajna otkriva. Isti je slučaj i s naznakama da neka lica napuštaju prizor.

Važnost je Velikanovićevih i Tomikovićevih djela doista velika. Jer, prevodili su oni talijanske pisce hrvatskim jezikom i na taj način omogućili da dramski tekstovi poučna sadržaja budu pristupačni i onima koji nisu znali latinski i njemački jezik. Svojim prijevodima Velikanović i Tomiković izašli su izvan samostanskih pozornica i tako priče o biblijskim licima i licima iz hagiografske tradicije učinili dostupnima u dramskoj formi ne samo duhovnicima i gradskoj gospodi (*vojnički i pokrajinski odličnici*), nego i onom prostom puku koji je znao samo hrvatski jezik, onima za koje su se kroz gotovo cijelo 18. stoljeće skrbili slavonski pisci priređujući molitvenike, katekizme, lekcionare, nabožne pjesme i spjevove.

# OSJEČKE KAZALIŠNE TISKOVINE I OCJENE NA NJEMAČKOME JEZIKU (1866. – 1907.)

## 1.

Mnogobrojni dokazi posvjedočuju da su i Osijek, znan kao *Frankfurt na Dravi* (Frankfurt an der Drau),<sup>1</sup> i njegovo njemačko kazalište sredinom devetnaestog i početkom dvadesetoga stoljeća bili znatno više od kakvog pokrajinskog gradića ili kakve isključivo *lakoglazbene* pozornice (premda je udio upravo takvih predstava, napose na početku djelovanja gornjogradskoga njemačkog kazališta, bio dosta velik). Stoga ne začuđuje zanos kojim gradanstvo, podjednako Nijemci i ne-Nijemci, dočekuje prestanak rada tvrđavskoga *privremenog kazališta* (Interimstheater)<sup>2</sup> i ostvarenje *višegodišnje želje* za koju su se razvojem Gornjega grada stvorili i uvjeti, odnosno izgradnju i otvorenje zgrade Gornjogradskoga kazališta prema nacrtima graditelja Karla Klausnera iz 1865. godine. Europsko i općenito zapadnjačko

<sup>1</sup> Taj je nadimak Osijeka moguće naći u mnogim člancima naših onodobnih tiskovina – usp. o tome: "Vicnac", 28 (8. srpnja 1876.) prema navodu Ivana Floda u prilogu *Četrdesetogodišnja nastojanja: pokušaji osnivanja Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku u prošlom stoljeću od 1847. do 1887. godine*, "Revija", 6 (studeni – prosinac 1974.), 90. Uz dra Kamila Firingera, Dragana Mucića i, odnedavno, Antoniju Bogner-Saban, osječki kazališni povjesničar Ivan Flod (rođ. u Osijeku 1903. god., umro u Rijeci 1979. god.) jedan je od najplodotvornijih zapisivača povijesti osječkoga kazališta, no točnost njegovih navoda često je prijeporna. Stoga u članku Ljubomira Stanojčevića *Osječki kazališni vremeplov: zatvoren životni krug* ("Glas Slavonije", 24338 /1. veljače 1997/, 38 – 39) poruč Flodova imena stoji rečenica *...! ako se može vjerovati osobnom iskazu kazališnog povjesničara Ivana Floda ...!*

<sup>2</sup> "Esseker Lokalblatt und Landbote" ("Osječki mjesni list i zemaljski glasnik"), 103 (30. prosinca 1866.), 410. O onodobnim osječkim njemačkim tiskovinama ("Die Drau": Organ für Politik und Volkswirtschaft; "Esseker Allgemeine Illustrierte Zeitung"; "Esseker Lokalblatt und Landbote": Belletristische Wochenschrift für Kunst, Industrie, Handel, Gewerbe und Landwirtschaft; i "Slavonische Presse", posebice "Illustriertes Unterhaltungsblatt", Sonntags-Beilage zur Slavonische Presse), v. podrobnije: dr. Josip Bösendorfer, *Povijest tipografije u Osijeku*, u Grada za povijest književnosti Hrvatske, knj. XIV (Zgb.: Nadbiskupska tiskara, 1939.), str. 139 – 142.

ozračje stvoreno prijelazom donjogradskih odličnika u gornjogradske prostore i obilno potpomognuto srednjoeuropskim graditeljskim slogom graditelja poput Hofbauera, Rohrbachera, Schulhofa, Wybiralaa i drugih nužno je zahtijevalo i primjereni hram umjetnosti.<sup>3</sup> Iako će u ovom izlaganju biti riječi prvenstveno o *njemačkome* kazalištu od otvorenja nove zgrade u Gornjemu gradu 1866. godine do osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta 1907. godine i njegovom neglazbenom rasporedu, ne treba smetnuti s uma da se hrvatski duh nikada nije gubio ni tijekom tih godina, da su na istoj toj pozornici u njemačkome prijevodu izvođena pače i neka hrvatska djela uz povremena gostovanja hrvatskih kazališnih družina, te da su i sam ugovor Društva gradjevnoga Osiečko-gornjogradske Kasine i Kazališta i kasniji stoforinški Dioničtveni listovi od 8. veljače 1866. s potpisom predstojnika Društva, grofa Adolfa Pejačevića, tajnika Antuna Laya i blagajnika Petra Vuića bili dvojezični.<sup>4</sup> Primjerice, valja primijetiti da se prva izvedba na hrvatskome jeziku na osječkoj pozornici zbila još 1862., a da su od jednomjesečnog gostovanja zagrebačkog Zemaljskog HNK iz lipnja 1884. do pokretanja zamisli voležupana dra Teodora Pejačevića o izgradnji stalnog (hrvatskoga) narodnog kazališta u Osijeku prošle samo tri godine.<sup>5</sup> Uz to, nastojanja Društva za održavanje njemačkog kazališta (osnovanog 1887.) propadaju nakon samo godine dana rada toga Društva. Zgrada kazališta iz vlasništva Osječke štedionice (kojoj je pripadala do 1893.) prelazi J. Blauu (1894.), odnosno njegovim sestrama Farago i Gillming. Ne smijemo zaboraviti da su se i mnogi ugledni Osječani *njemačkoga* podrijetla, a među njima u svojim istupima i sam biskup Josip Juraj Strossmayer, dobrovoljno priklonili hrvatskome pozoriškom izrazu, i to više od trideset godina prije nego li je Gradsko poglavarstvo unajmilo kazališnu zgradu na petnaest godina, dovršilo uvođenje plina i obnovilo je kao Kazalište slobodnoga i kraljevskog grada Osijeka.<sup>6</sup> Usredotočivši se na spomenutih 40-ak godina djelovanja njemačkoga gornjogradskega ka-

<sup>3</sup> Usp. o tome: Gordana Gojković: *Muzički teatar na osječkoj pozornici u drugoj polovini 19. stoljeća*, u Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranjske: zbornik radova, sv. 1 (Osijek: Zavod za znanstveni rad JAZU, 1984.), str. 233 – 260.

<sup>4</sup> Više o tome: Dragan Mucić: *Kazališni prostori u Osijeku od 1735. do 1975.*, isto, str. 261 – 275. V: *Društveni ugovor društva gradjevnoga Osiečko-gornjogradske Kasine i Kazališta* (Gesellschafts-Vertrag der Esseck-Oberstädter Casino- und Theater-Bau-Gesellschaft) (Osijek: Carl Lehmann u. Comp., 1866.), str. 1. i d., 8 str.

<sup>5</sup> Ipak, sama zamisao o osnivanju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku bila je najizraženija za prosvjedā sveučilištaraca 1904. godine povodom prikazivanja protuslavenske lakoglazbene predstave *Rastelbinder* (*Kotlokrpa*) družine Rošćec – Navratil. Usp.: Ljubomir Stanojević, *Uz dan HNK u Osijeku: Jubilej nacionalne epopeje*, "Glas Slavonije", 24294 (7. prosinca 1996.), 8.

<sup>6</sup> O tome svjedoči, između ostalih, i sljedeći navod iz pisma što ga je biskup Strossmayer početkom 1861. godine uputio grofu Jankoviću, a kojega Vladimir Koščak navodi u svojoj knjizi *Josip Juraj Strossmayer, političar i mecenu* (Osijek: Revija, 1990.), str. 46): *...! Tada se je uzimalo za povod, što sam se mnogo puta bez suzdržaja ikakva o škodljivosti onoga sustava (tj., o pomjermičvanju i pomadžarenju – op. T. Ž.) izjavio, što sam u pojedinim slučajevima u granicama pristojnosti i s onim obzirom, koji čovjek mora imati prema postojećem zakonu, otvoreno prikoravio postupak oblasti, što sam branio s neprelomnom odlučnošću nepriznata prava jezika i narodnosti u mojoj zemlji, što sam pomagao gojitelje narodne knjige i pisce njezine (pote. T. Ž.) ...! Ruzumije se, biskup bi ovakvim svojim stavovima izazivao silno negodovanje otuđenih slavonskih velikaša poput baruna Gustava Prandaua i grofa Petra Pejačevića, inače vjernih posjetilaca osječkoga njemačkog kazališta. Ipak, s vremenom se raspoloženje javnosti mijenja, pa "Die Drau" u svome broju 50 od 22. lipnja 1884. u nepotpisanom članku na stranici 140 tvrdi kako je *njemačko kazalište svima već dojadilo*. V. opširnije o tome: Gojković, isto, str. 243; Slavko Batušić, *Prvo gostovanje zagrebačkog kazališta u Osijeku 1862.*, "Kazalište" 15 – 16 (1967.).*

zališta (1866. – 1907.), neki su naši vrtni znanstvenici već obrađivali pojedine dijelove iz opsežne djelatnosti toga kazališta oslanjajući se i na izvorce kao što su kazališne tiskovine ili ocjene izvedenih predstava. Tako je Gordana Gojković 1984. pisala o glazbenome rasporedu do 1900., Dragan Mucić o općenitoj povijesti osječkoga kazališta, a Vlado Obad 1989. piše o osječkome kazalištu u sklopu ukupne slavonske književnosti na njemačkome jeziku (usp. njegov članak u osječkoj "Reviji" *Slavonska književnost na njemačkom jeziku*). Ostavimo li pak ovom prigodom po strani one napise koji su se na osnovi dostupnih kazališnih podataka bavili zgradom samom<sup>7</sup> i glumačkim ostvarenjima, ostaje činjenica da za ovo razdoblje nema širih radova koji bi se bavili i neglazbenim rasporedom njemačkoga kazališta i donijeli osvrt na predstave i članove umjetničkih družina kako je to za najranije djelovanje u 18. stoljeću i za prvu polovicu 19. stoljeća na osnovi kazališnih oglasa i druge građe potanko učinio Stanislav Marijanović 1992. godine.<sup>8</sup> Oslanjajući se na kazališne tiskovine (ogläse, godišnjake i sl.), tiskovine s priložima o kazalištu (dnevnic i tjednici koji su u starom Osijeku izlazili na njemačkome jeziku) i ocjene iz pera uglednih osječkih kazališnih stručnjaka, ovim će se radom pokušati popuniti ta praznina i time pridonijeti proučavanju osječkoga njemačkog kazališta, života osječkog njeinstva, no i proučavanju općih kazališnih dometa u Osijeku u širem smislu. Ovdje valja odmah pripomenuti kako je vrlo teško pribaviti u potpunosti točne podatke koji se odnose na razdoblje od prije više od 130 godina; naime, neka je kazališna građa tijekom vremena uništena, neki su oglasi izgubljeni, a o nekim izvedbama postoje samo najave, pa ne znamo jesu li doista izvedene.

## II.

### 1866. – 1876.: DESETLJEĆE PRVIH USPJEHA

Zgrada njemačkoga Gornjogradskog kazališta, *najjužnije njemačke pozornice* s pretežito mađarsko-štajerskom postavom, kako ju naziva Alexander Friedrich Rosenfeld,<sup>9</sup> otvorena je *svježanom predstavom i snagama udruženim* 31. prosinca 1866. Kako svjedoči "Esseker Lokalblatt und Landbote" ("Osječki mjesni list i zemaljski glasnik"), ne samo njemački proslav dra Josipa (Josepha) Posnera,<sup>10</sup> kojega je pročitao otac poznate kazališne pjevačice Anny Lay, Antun, već i sam mješoviti raspored u kojem su sudjelovali i hrvatski dragovoljci govori o svjesnom, postupnom i stalnom pohrvaćivanju njemačke manjine u Osijeku i njezinog kazališta, što kasnije u broju 68 iz 1884. godine bilježi i mjesni časopis "Die Drau" ("Drava"). Pod

<sup>7</sup> Usp.: Kamilo Firingcr: *100 godina kazališne zgrade u Osijeku (1866 - 1966)*, "Kazalište" 6 - 7 (1966), 1; Blaž Misita-Katušić: *Kratki pregled arhitekture Osijeka kroz tri stoljeća*, u Osječki zbornik, br. 5 (Osijek: Mazej Slavonije, 1956.), str. 182.

<sup>8</sup> Usp. njegov prilog *Njemački teatar u Osijeku: kazališni plakati i albumi* u zborniku radova Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991., str. 136 - 191.

<sup>9</sup> Alexander (Sándor) Friedrich Rosenfeld poznatiji je kao Roda Roda. Usp.: Roda Roda: *O glumcima osječkog teatra*, u *Roda Rodas Roman* (Beč: Paul Zsolnay Verlag, 1950.). Navedeno prema: Vlado Obad: *Slavonska književnost na njemačkom jeziku* (Osijek: IC Revija, 1989.), str. 242 - 245.

<sup>10</sup> Usp. o tome: Joseph Posner: *Prolog zur Eröffnung des neuen Theaters in der Oberstadt-Esseg am 31. Dezember 1866. (Proslav prigodom otvorenja novoga kazališta u osječkome Gornjem gradu 31. prosinca 1866.)* (Osijek: Carl Lehmann u Comp., 1866.), 3 str.

umjetničkim vodstvom Louisa (Ludwiga, Ljudevita, Vjekoslava) Konderle, te je večeri uz nazočnost baruna Gustava Prandaua, grofova Adolfa, Lacija i Petra Pejačevića (Pejacsevich), grofa Normanna, obitelji Adamović, Fuller, Hartl, Herrmann, Hiller, Kovačić, Mendl, Reisner i brojnih drugih uzvanika izveden sljedeći neglazbeni raspored:

– jednočinka iz osječkoga građanskog života *Die zwei Mitbrüder* (*Dva bratunca*) pohrvaćenoga osječkog Nijemca Zvonimira Asangera (Aßanger), koju je za ovu prigodu hrvatska dobrovoljačka glumačka družina i izvela na hrvatskome jeziku;<sup>11</sup>

– Winterfeldova jednočinka *Wenn Frauen weinen* (*Kad žene plaču*); a pripomnuto je i da su pjevači bili i igrokazni glumci i obratno.

Časopis "Esseker Lokalblatt und Landbote" ("Osječki mjesni list i zemaljski glasnik") osvrće se u svome broju od 3. siječnja 1867. na uspješnu izvedbu djela Johanna Nepomuka Nestroya *Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleblatt* (*Zloduh Lumpacivagabundus ili lakoumna trojica*, kod nas polatinjenog naslova *Lumpacius Vagabundus* ili u preradbi Josipa Freudenreicha kao *Hudi duh ili tri bekrije*)<sup>12</sup> na osječkoj pozornici kao na prvi pravi pogodak u novoj kazališnoj zgradi. Kako će se kasnije pokazati, upravitelji umjetničkih družina nastojali su, manje ili više uspješno, pretežitost vrlo šarolikog glazbenog rasporeda već od najranijih dana djelovanja njemačkoga kazališta u Gornjemu gradu prikriti i izvedbama "ozbiljnijih", neglazbenih djela iako se i tu raspon kretao od *pučkih pisaca* poput Kotzebuea, Nestroya, Raimunda do povremenih uprizorenja Anzengruber, Dumasa, Grillparzera, Hauptmanna, Lessinga, Schillera, Shakespearca, Sudermannna, pa pače i ponešto izmijenjenog *Ghetta* dra Theodora Herzla.<sup>13</sup> Predstavama izvedenima tijekom cijelog tjedna, ponekad i dvaput dnevno, pokušavalo se udvoriti ne samo njemačkome gledateljstvu nego promicati snošljivost i prema drugim Osječanima; "Esseker Lokalblatt" u svome prikazu u broju 8 iz 1867. godine na stranici 31 stoga hvali domoljublje i štovanje hrvatskoga Osijeka njemačke glumice Eleonore Laubner.

Da to nije bio izdvojeni slučaj već svjetonazorski stav Konderline družine pokazuje i praizvedba korisnice Géze Bergera *Die Schlacht bei Essek im Jahre 1533*. (*Bitka kod Osijeka 1533.*): glavni je lik ove predstave praizvedene 13. ožujka 1869. naime hrvatski ban Nikola Šubić Zrinski, a jedan od prizora naslovljen je *Slavenska vjernost*. Uz to, "Esseker allgemeine illustrierte Zeitung" ("Osječke opće slikovne novine") u broju 1 donose vrlo povoljnu ocjenu spomenute predstave.

<sup>11</sup> Kod Vlade Obada (1989.) nalazimo podatak da se zapravo radilo o prijevodu Bergenove šaljive igre *Mord in der Kohlmessergasse* (*Ubojstvo u Kohlmesserovoj ulici*), koju je Aßanger premjestio u staroosječko okružje. U glazbenome je dijelu, prema istraživanjima Gordane Gojković (1984.), izveden uvod Wagnerovog *Rienzi*a, molitva iz njegovog *Lohengrina*, glasoviračica iz Beča Cäcilia Margoles izvela je Beethovenovu *Sonatu u C duru*, a muški je zbor izveo Kuhačevu podoknicu *Zučinku*.

<sup>12</sup> Naslovi izvedenih predstava navedeni su u njemačkome izvorniku; u zagradi slijedi moj dorjeđeni prijevod naslova na hrvatski jezik ili hrvatski naslov s kazališnog oglasa, te, hrvatski naslov pod kojim je djelo najčešće izvedeno na našim pozornicama uz ime prevoditelja. Usp.: Branko Hećimović (ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1990*, knj. 1 (Zgb.: Globus/JAZU, 1990.).

<sup>13</sup> Usp. o tome: I. (J.) F. Wawerka (ur.), *Theater*, Esseker Lokalblatt und Landbote (3. siječnja 1867.).

Tijekom ravnateljstva Friedricha Dorna 1872. godine i uz dopuštenje kazališnog Odbora na čelu kojega je ponovno bio Petar Vuić, na pozornici Dioničarskog kazališta izvedena su djela kao *Der Verschwender* (*Rasipnik*, u prijevodu Ivana Franje Žigrovića Pretočkog *Raspikuća*), izvorna čarobna bajka u tri čina Ferdinanda Raimunda; domoljubna uprizorenja *Die Erde* (*Zemlja*, na hrvatskim pozornicama u prijevodu Adele Miličinović) i *Glaube und Heimat* (*Vjera i domovina*, u prijevodu Radoslava Bačića *Vjera i zavičaj*) Karla Schönherra; *Die Moral* (*Krepost*, u prijevodu Julija Benešića *Moral*) Ludwiga Thome; te *Fuhrmann Henschel* (*Vozar Henschel*, u prijevodu Artura Schneidera *Kirijaš Henschel*) Gerharta Hauptmanna. Ne zaboravimo spomenuti i posebne predstave za djecu, poput *Aschenbrödel* (*Pepeljuga*, u prijevodu Adama Mandrovića *Pepeljuga ili zlatne papuče*) Carla (Karla) Augusta Görnera prema grimmovskoj obradbi Perraultovog izvornika, kao i izvedbe djela poznatoga austrijskog pisca i glumca (i) osječkoga njemačkog kazališta Ludwiga Anzengruber (znanog pod nadimkom Gruber) *Das vierte Gebot* (*Četvrta zapovijed*, u prijevodu Milana Smrekara *Poštnj oca i majku*), *Der Pfarrer von Kirchfeld* (*Župnik iz Kirchfelda*, kod nas izvedeno u prijevodu Josipa Eugena Tomića kao *Kirchfeldski župnik*) i *Meineidbauer* (*Seljak-krivokletnik*).<sup>14</sup>

Krajem prvog desetljeća djelovanja ravnateljstvo prelazi Maxu Rieglu (1873. – 1874.), Juliusu Fritscheu (1874. – 1875.), te Friedrichu Skrivaneku (1875. – 1876.), a kakvoća izvedbi bitno opada nakon odlaska *dobrog duhu* osječkoga kazališta, ne samo glazbenika nego i priskrbitelja vrsnih europskih glumaca, pjevača i oprava, Juliusa Schulza (1836. – 1907.) u Pečuh 1873. godine.<sup>15</sup> Novopridošla Fritscheova glumačka družina gotovo isključivo izvodi veseloigre i lakoglazbeni raspored, pokušavajući umjetničkim plesom privući gledatelje u poluprazno gledalište.

Ipak, časopis "Vienac" u svome broju 43 od 23. listopada 1875. bilježi rujansku izvedbu djela grofa Jana Aleksandera Fredra sina *Sein Freund Babolin* (*Njegov prijatelj Babolin*) i *Die einzige Tochter* (*Jedinica*, u prijevodu s poljskog Josipa Eugena Tomića *Bogata jedinica*), dok je 22. ožujka s uspjehom izveden igrokaz *On nije ljubomoran* nepoznatog pisca.

## 1877. – 1887.: OD TROSTRUKOG RAVNATELJSTVA JULIUSA SCHULZA, POTKREPE HRVATSTVA DO PALMEOVIH NEUSPJEHA

List "Die Drau", koji je u svojim 60 godina izlazenja redovito pratio i osječka kazališna zbivanja 20-ak godina dulje od drugog važnog osječkog lista, "Slavonische Presse" ("Slavonski tisak"), donosi 29. ožujka 1877. kazališnu ocjenu izvedbe srokovane petočinke osječkoga tvorca potpisanog kao H. H. pod naslovom *Hanibal*; radilo se vjerojatno o prvijencu jednog od mladih (njemačkih) osječkih književnika, no zanimljivo je i da ocjenu potpisuje George Brown, poznato ime iz osječkih kaza-

<sup>14</sup> Usp. o tome: Julius Pfeiffer: *Deutsches Theater in Osijek 1774 – 1907* (Njemačko kazalište u Osijeku 1774 – 1907), "Morgenblatt" ("Jutarnji list"), 352 (25. prosinca 1932.); *Das deutsche Theater in der königlichen Freistadt Esseg 1776 – 1907: Mappe 1.* (Njemačko kazalište u slobodnome kraljevskom gradu Osijeku 1776 – 1907) (Osijek: Amt für Kunst und Wissenschaft, 1942).

<sup>15</sup> Julius Schulz stekao je glazbenu naobrazbu u Dresdenu, a i supruga mu Augusta i kei Adele bijahu čuvene osječke kazališne pjevačice svoga doba. Za potrebe kazališta proputovao je Europom skrbivši se za djela glazbenog i neglazbenog rasporeda, te svojim glumcima osigurao plaće od 300 guldena. Usp. o tome: *Unser Aktientheater* (Naše Dioničko kazalište), "Die Drau", 48 (1872.).

lišnih osvrtâ, gdje se nesumnjivo također radi o prikrivanju pravog imena iako zbog vrsnoće sloga i jasnoće Brownove rečenice to i nije moralo biti nužno.

U ovom se razdoblju povratnik iz Mađarske Julius Schulz triput prihvaća upravljanja kazališnom družinom (1876. – 1879., 1880. – 1882. i 1885. – 1886. godine), dok ga za kratkih prekida odmjenuje Carl Seyffert (1879. – 1880.), Josef Krágel (1882. – 1884., uz grofa Gustava Normanna kao predsjednika kazališnog odbora) i Adolf Palme (1886. – 1887.).

Prema podacima s kazališnih oglasa bilježimo gostovanja Baudiusa Wildbrandta, člana bečkog Hofburškog kazališta (Hofburgtheater) 1879. – 1880. godine; Franza Tewel(l)ea, istaknutog glumca bečkog Karltheatra (1881. – 1882.), kojega su ocjenjivači isticali kao izrazito darovitog u ulogama vedroga sadržaja uz sudruga mu Wilhelma Knaacka; Friedericke Bogner, bečke "građanske glumice", i drugih.

Tiskovine bilježe i da je izvedbi Freudenreichovih *Graničara* (u vrsnome njemačkom prijevodu dra Mavra Spitzera) 1884. godine uz brojne Hrvate i Nijemce nazočevala i njegova preuzvišenost, biskup Josip Juraj Strossmayer, a ocjene te izvedbe hrvatske dragovoljačke glumačke družine bile su vrlo pohvalne. Međutim, i tisak i gledateljstvo okomili su se 1884. i 1885. godine na *prirodnost* predstava, posebice onih glazbenih, pod ravnateljstvom Adolfa Palmea; naime, tada bi se na pozornici pored glumaca našle i domaće životinje, kojima prema zdušnoj ocjeni tadašnje osječke javnosti nikako nije bilo mjesto u jednom ozbiljnom kazalištu.

#### 1888. – 1898.: DOBA PUNE ZRELOSTI

U razmatranome razdoblju ovog izlaganja, desetljeće od 1888. do 1898. predstavlja najplodnije godine rada već dobro ustoličenog i naširoko poznatoga osječkog njemačkog kazališta. Uz gostovanja onodobnih austrijskih glumačkih veličina poput Karla Blasela (1892.), dugogodišnje predsjedništvo kazališnim odborom grofa Gustava Normanna, koji je uvijek pravodobno osiguravao sredstva, i razne ravnatelje (Anton Otto Bendelmeyer, 1888. – 1889.; Anton Galotzy, 1889. – 1890.; ravnateljski dvojac Emil Berla – Carl Baumgartner, 1890. – 1891.; dvojac Carla Baumgartnera i Maxa Feingolda iz 1891. – 1892.; kratkotrajni Schulzov povratak; Mitzi Korff – Eduard Voilbrecht, 1895. – 1896.), kazalište u godini 1896. – 1897. dobiva predsjednika odbora Konstantina Graffa i upravitelja Franza Schlesingera, glazbenjaka za kojim je vapila ovakva pozornica i koji je na njoj i proveo najduže vrijeme kao upravitelj – šest i po mjeseci.

Kazalište nastavlja i s izvedbama djela hrvatskih književnika, doduše još uvijek na njemačkome jeziku, pa je izvedba petočinke Higinâ Dragošića *Posljednji Zrinjski* u njemačkome prijevodu neimenovanog Osječanina iz godišta 1895. – 1896. doživjela iznimno dobar prijam.

Razdoblje u kojem je kazalištem upravljao Antonije Hadžić iz novosadskoga Srpskoga narodnog pozorišta zajedno sa Schlesingerom (godine 1897. – 1898. uz povratak tijekom 1899. – 1900.) i kasnije Josefom Rustom razmjerno je kratko (u međuvremenu je upravu 1898. – 1899. preuzeo ponovno Anton Galotzy), te se s pozornice vrlo rijetko čulo bilo što drugo do li njemačke riječi. U odnosu na prethodna godišta, ostao je naglasak na glazbenome dijelu i veselim sadržajima koji su se marljivo obnavljali, no ojačana se postava sada mogla nositi i sa zahtjevnijim



igrokazima te novčano podnijeti i značajnija gostovanja. Izdvojimo prema podacima s kazališnih oglasa samo najznačajnija ostvarenja ovoga razdoblja:

– u nedjelju, 18. listopada 1896. izveden je ponovno Raimundov *Rasipnik* (*Der Verschwender*) uz glazbu Conradina Kreutzera i pod redateljstvom Norberta Innfeldera. Vilu Cheristane tumačila je Magda Schlesinger, dok se sam redatelj okušao u glavnoj muškoj ulozi bogatog plemića Juliusa v. Flottwella; u sporednoj ulozi gospodina Prallinga pojavljuje se "domorodni" Alexander Nikolić. Zanimljivo je da je tijekom drugog čina Innfelder vrlo spretno iskoristio Raimundov predložak za svjesno podilaženje ukusu domaćeg gledateljstva: u dijelu naslovljenom *Concert im Salon Flottwell* gospodin je Benesti uz izvrsnu pratnju zboru kojim je ravnao Hugo Bryck otpjevao izvatke iz *Nikole Šubića Zrinskog* Ivana pl. Zajca;

– sljedeći će nam primjeri pokazati da je Franz Schlesinger kao upravitelj kazališta uvijek nastojao da njegovo kazalište svojim rasporedom slijedi kazališna dostignuća poznatih njemačkih pozornica: nakon velikog uspjeha što ga je polučila u berlinskomme Lessingstheatru, u Osijek tijekom 1896. dolazi vesela tročinka Victoria Léona i Huga v. Waldberga *Wettrennen* (*Konjska utrka*), a 1897. godine nakon 75 bečkih uprizorenja stiže i *pokladna šala s pjevanjem u četiri slike i maštovitom predigrom i dodatkom V. Chiavaocija i L. Kren(n)a Der letzte Kreuzer* (*Posljednji križak*). Iste, 1897. godine, bilježimo i izvedbu bajke *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (*Snjeguljica i sedam patuljaka*, na našim pozornicama u prijevodu Augusta Harambašića kao *Snješka i sedam patuljaka*), preradbu Karla Augusta Görnera u pet slika darovanu u pola cijene osječkim mališanima, te osječku izvedbu *velike šaljive igre s pjevanjem – Ein kecker Schnabel* (*Drška usta*) Bernharda Buchbindera samo koja tri mjeseca nakon praiizvedbe u Raimundovom kazalištu u Beču;

– početkom 1897. godine, list "Die Drau" višekratno se osvrće na izvrsne izvedbe koje je zahtjevnome osječkom kazališnom gledateljstvu ponudila uslužna družina Franza Schlesingera. Izvan predbrojke, oduševljeni su stari Osječani 25. veljače mogli vidjeti gostovanje vrsnog njemačko-engleskog glumca Mauricea Morissona kao tumača naslovne uloge u Shakespeareovu *Hamletu*, a potom, 3. ožujka, i kao kralja Rikarda III. u istoimenoj Shakespeareovoj predstavi. Zanimljivo je da Morisson, nakon produžetka ugovora na pače šest predstava, upravo iz Osijeka odlazi u Opatiju, a zatim i u Odesu, gdje se proslavlja igrajući na engleskome jeziku u Carskome dvorskom kazalištu;<sup>16</sup>

– u osječkim novinama od utorka, 9. ožujka 1897. nalazimo osvrt na ponovno gostovanje Mauricea Morissona sa Shakespeareovim *Othellom* (naslovljenim *Othello, der Mohr von Venedig*);

– u subotu, 10. travnja 1897. upriličena je "u pola cijene" oproštajna predstava dotadašnjeg ravnatelja Franza Schlesingera, Anzengruberov *Meineidbauer*, pod ravnateljstvom Ernesta Mahra, koji je tumačio i naslovnu ulogu, a nakon praiizvedbe Buchbinderove *šale s pjevanjem u dva čina – Der Heiratsschwindler* (*Ženidbeni varalica*) izvedena je i obljetnička predstava povodom tridesetogodišnjice postojanja kazališta u slobodnome i kraljevskome gradu Osijeku;<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Usp.: Ljubomir Stanojević: *(Njemački) Hamleti u prošlom stoljeću* ("Glas Slavonije", 24414 –3. svibnja 1997., 40).

<sup>17</sup> Usp. o tome: *Jubiläums-Vorstellung 1867 – 1897 zur Feier des 30-jährigen Bestandes des Theaters der ggl. Freistadt Essek* (Osijek: Julius Pfeiffer, 1897.).

– tijekom 1898. godine značajnije su izvedbe četveročinka Georgesa Ohneta *Der Hütenbesitzer* (*Vlasnik talionica*, na osječkoj pozornici u hrvatskome prijevodu Ivana Krstitelja Švrljuge); praizvedba tri Sudermannove jednočinke pod zajedničkim nazivom *Monturi*; korisnica za *potrebite u Slavoniji* 10. travnja, izvorna *šaljiva igra s pjevanjem i plesom u tri čina* Ludwiga (Leopolda) Kren(n)a i Karla Lindaua *Die fesche Pepi* (*Zgodna Pepi*), koja je u Beču zabilježila više od 50 izvedbi; korisnica za glumca Carla Göttlera, novopostavljena pučka četveročinka Carla Coste uz glazbu Maxa v. Weinzierta *Bruder Martin* (*Bratac Martin*); predstava za djecu C. A. Görnera *Königin Tausendschön und Prinzessin Häßlich* (*Kraljica Petrovčica i kraljevna Ružna*); te novopostavljena petočinka Friedricha v. Schillera *Die Räuber* (*Razbojnici*), s Leopoldom Baßom kao grofom Maximilianom Moorom, Bertholdom Heldom kao Karlom, Georgom Muratorijem kao Franzom i Ilkom Nestor kao Amalijom.

### 1899. – 1907.: OD ANZENGRUBEROVIH PUČKIH IGARA DO SLAVE PREPORODITELJIMA

Od zapaženih ostvarenja u *zagrijanome kazalištu* ocjenjivači posebno izdvajaju:

– korisnicu *Das vierte Gebot* (*Četvrta zapovijed*), pučku četveročinku Ludwiga Anzengrubera, koja se u petak, 2. ožujka 1900, ponovno izvodila *na sveopće traženje* gledateljstva kao dar *prvome mladom junaku i ljubavniku* Robertu Valbergu. Pod redateljstvom Hansa Pausera, glavne su uloge tumačili Fritz Albin (Anton Hutterer, posebnik i kućevlasnik), Marie Amenth (Sydonie, njegova supruga), te Robert Valberg (njihov sin Martin);

– početkom 1901. godine, gostovanje kazališne družine Josefa Rusta sa Shakespearovim *Othellom* i *Hamletom* (24. siječnja). Ocjenjivači o predstavi *Hamleta* govore s pohvalama, ističući, uz novo uprizorenje, posebice vještinu uživljanja tumača naslovne uloge, Carla Schrotha, koji je osebujno utjelovio lik osvetnika ubijenog oca;<sup>18</sup>

– prema članku iz lista "Slavonische Presse" ("Slavonski tisak"), prijenac književničko-glumačkih supružnika Carla Martina Grohmana i Armande Bleyer *La belle Annette* (*Lijepa Annette*) 21. siječnja 1905. godine;

– *samostansku igru* u pet činova Antona Ohorna *Die Brüder von St. Bernhard* (*Braća sv. Bernarda*) u redateljstvu Paula Hubla s Augustom Hartnerom u glavnoj ulozi samostanskog poglavara i redateljem samim kao ocem Meinradom, bratom iz cistercitskog samostana sv. Bernarda, izvedenu u nedjelju, 4. studenoga 1906. godine;

– vrlo uspješnu književnu večer glumaca Paule v. Saltariello i Paula Hubla 7. studenoga 1906, tijekom koje je izvedena dvočinka Paula Horviena *Das Rätsel / L'*

<sup>18</sup> V. o tome: Ljubomir Stanojević: (*Njemački*) *Hamlet u prošlom stoljeću*, isto. Stanojević se služio podacima iz napisâ koje je objavila prof. Marija Malbaša, napose djelima *Osječka bibliografija: tiskarsko-izdavačka djelatnost u Osijeku od 1742. do 1978. godine* (Osijek: Centar za znanstveni rad JA-ZU, 1981.) i *Povijest tiskarstva u Slavoniji* (Zgb.: Hrvatsko bibliotekarsko društvo, 1978.), te drugim njezinim istraživanjima.

*Enigme (Zagonetka)*, a potom i vesela jednočinka prema izvorniku Arthura Schnitzlera *Literatur (Književnost)*;

– prigodničarsku predstavu *Marie Stuarti* na rođendan Friedricha v. Schillera u subotu, 10. studenoga 1906., uz proslav redatelja Edmunda Spillerna, te prazničku veselog igrokaza Kurta Kraatza *Der Kilometerfresser (Kilometarski izjelica)*.

Uz upraviteljstvo Josefa Rusta, Edmunda Spillerna i drugih opetovana su najomiljenija (većinom glazbena) djela i upriličena brojna gostovanja, od kojih ovom prigodom izdvajamo ono iz 1904. godine istaknutog člana Gradskog kazališta u Beču Josefa Levinskog (Lewinsky), a ljubitelje umjetnosti čekao bi nakon predstava javni gradski prijevoz i odvozio put Tvrde ili Donjega grada.

Iako je predstava na njemačkome jeziku bilo i nakon 1907. godine, za prvu se predstavu *novoga hrvatskoga narodnoga kazališta osječkoga* uzima svečana izvedba od subote, 7. prosinca 1907; izvedena je *Slava preporoditeljima!*, uvod Gundulićevoj *Dubravci*, te Smetanina *Prodana nevjesta* (u prijevodu Augusta Šenoa).

### III.

Ovo izlaganje nikako ne zatvara, nego istom otvara širok prostor daljnjeg proučavanja kazališnih dostignuća *Essegovije*<sup>19</sup> spomenutog razdoblja na osnovi ocjena izvedbi i kazališnih tiskovina. Naime, prema riječima Hansa von Hunoltsteina, *!...! za stručnjaka ti kazališni oglasi predstavljaju neprocjenjivo blago. Jezikoslovac može uživati u krasnim izričajima – no mi smo svjesni prvenstveno velike narodne zadaće koju su ta uprizorenja ispunjavala za onodobno njemačko gledateljstvo. Na velikoj je udaljenosti Nijemac čuo svoj materinski jezik, o onome što je čuo razmišljao je njemački – na prvorazredne se njemačke pisce nije oglušilo, a njemački su glazbenici razgajivali duše !...!. Završimo stoga mišlju Aloisa Pleina da nas činjenica da je ovdje često cvjetala prvorazredna kazališna obrazovanost obvezuje da nastavimo bogato kazališno predanje našega grada nadovezujući se na sjajno razdoblje njemačkoga glumstva u Osijeku, jer pozornica je, za Hunoltsteina, propovjedaonica čovječanstva, a kazališni su pisci – njezini svećenici.*<sup>20</sup>

<sup>19</sup> O pojmu *Essegovia*, v.: *Geschichte über Essek von Frau Imfeld (Priču o Osijeku gde Imfeld)*. "Die Frau", 21 (15. ožujka 1877.), 1 – 2, te podlistak "Vom Tage" ("Dan po dan"), "Die Frau", 24 (25. ožujka 1877.), 1, u kojemu je objavljen sljedeći pjesmotvor u heineovskom slogu o dvije glasovite osobnosti grada Osijeka – njegovoj Tvrđi i vođenju državnih poslova na višenarodnosni, csekerski, način: *Essegovia ist eine feste Stadt, ! Hat gute Wehr und Waffen. ! Mit Esseker Politik jedorb, ! Hab' ich nichts gerne zu schaffen.*

<sup>20</sup> Usp. o tome: Hans von Hunoltstein: *Sinn und Zweck der vorliegenden Mappe (Svrhu i namjera ovog listića)*, dj. nav. u bilj. 11; Alois Plein: *Esseg als deutsche Theaterstadt (Osijek kao njemački kazališni grad)*, isto. Ipak, ne treba odmičniti činjenicu da su oba napisa objavljena 1942. godine sa svrhom budjenja svijesti za preporod njemačke pozornice u Hrvatskoj, slično kao i podatkovno sasvim nepouzdana članak Stjepana Frauenheima *Počeci kazališta u gradu Osijeku* u listu "Osječka pozornica" iz 1941 – 1942. godine, br. 14 – 17.

*Gordana Gojković*

## IZ POVIJESTI GLAZBENOG TEATRA U OSIJEKU (1825.–1907.)

Kazališni život Osijeka, obilježen djelovanjem njemačkih družina, započinje sredinom 18. stoljeća.<sup>1</sup> U to vrijeme Osijek postepeno oblikuje svoje novo, poslijetursko razdoblje. Simbolizira ga u samom središtu grada – u Tvrđi – austrijska tvrđava, jedna od najvećih onovremenih fortifikacija europskih nizinskih krajeva, podignuta između 1712. i 1721. U impozantnim bedemima i rijekom omeđenom četverokutu Tvrđe niče urbana cjelina u kojoj život pulsira na relaciji vojno-upravno-duhovno-civilne sprege, u simbiozi vojnika, predstavnika vlasti, duhovnika i građanina. Tom ambijentu daju gimnazija, štamparija, dvije crkve sa samostanima počat maloga kulturnog središta, a njemu se u navedeno vrijeme pridružuje i kazalište. Osnovano, opremljeno i održavano od austrijskih vojnih vlasti, smješteno je u jednom dvorišnom krilu na prvom katu Generalfata – raskošne barokne palače koja dominira prostranim glavnim tvrđavskim trgom, zvanim Weinplatz. Ta prva javna kazališna zgrada, taj *theatrum stabile*, u koju otada navraćaju njemačke kazališne družine, otvorena je uz ulaznicu svakom ljubitelju teatra.

Mimo njemačkih družina kazališni su nagovještaji od ranije trajno prisutni u Gimnaziji, isusovačkoj, pa zatim franjevačkoj u obliku "declamationes". Duhovnog su sadržaja, a učenici u njima nastupaju u školskim prostorima pred užim krugom gimnazijsko-obiteljskog auditorija. S one druge strane tih prvenstveno edukativnih priredaba, u plemićkim salonima za zimskih večeri odabrano društvo zabavlja se raznim improvizacijama uz ples, pjesmu, kostim i "glumu". O tome vrlo živopisno

<sup>1</sup> Tomo Matić: *Kazalište u starom Osijeku*, Grada za povijest hrvatske književnosti, K. 13, 1938, p. 98, Zagreb.

Josip Bösendorfer: *Glumci na njemačkom kazalištu u Osijeku*, Osječki Zbornik I. i II., Osijek 1948.

Kamilo Firingner: *Prvih 85 godina osječkog kazališta*, *Spomen knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku*, Osijek 1957.

svjedoči tvrđavski župnik Josip Antun Turković (1757.–1806.) u svom *Diariumu*<sup>2</sup>. Kao rado dočekivan gost preuzvišenog gospodina župana grofa Siegismunda Pejačevića u njegovom retfalačkom dvoru na domak Osijeka on u *reverendi* – kako bilježi u jednom od svojih dnevničkih zapisa – prisustvuje *sjajnom kostimiranom balu*. Samo malen korak dijeli takav *baal mascaratum* od jednostavnog scenskog prikaza. Upravo takav izveden je 1830. na dvoru Pejačevićevih u Našicama. Razdragana družba dvorskih i mjesnih diletanata izvela je tada čarobnu bajku Konradina Kreutzera *Der Verschwender*<sup>3</sup>.

Od 1801. nadalje bilježe arhivski dokumenti iz godine u godinu imena teatarskih upravitelja koji duže ili kraće vrijeme upravljaju svojim družinama u tvrđavskom teatru. Prema oskudnim svjedočanstvima, ponekom sačuvanom plakatu ili troškovniku neke predstave, a ponajviše prema opisu osječkog građanina Oskara Friml-Antunovića<sup>4</sup> gledalište s parterom, ložama i galerijom smješteno je u uskoj, dugačkoj dvorani, osvijetljenoj petrolejskim svjetiljkama i lojanim svijećama. Da Oskar Friml-Antunović ne spominje *potpuno primitivnu pozornicu*, opis gledališta mogao bi podsjetiti na zamislive obrise maloga komornog teatra. Bez obzira na nedostatak podataka o djelovanju teatra kao i na jednostavnost i skromnost ambijenta, u ranim desetljećima 19. stoljeća – uz popis upravitelja i opis dvorane – potvrđena je trajna prisutnost teatra, a ostvarene su i pretpostavke za budući razvoj scenske umjetnosti.

Ime upravitelja Baptista Metzgera prvo je u nizu njegovih redom poznatih prethodnika, uz koje je objavljena prva glazbena predstava. 12. 2. 1825. izvela je njegova družina herojsku operu u pet činova *Ida die Büssende oder das Todtengewissen* Holbeina – Gyrona kao korisnicu glumca Eduarda Meisenbacha. Na svili otisnut plakat<sup>5</sup> svjedoči o već uspostavljenim i objedinjenim elementima objave jedne predstave. Uz ime upravitelja družine slijede naslov i autori djela, glumac s poblížom oznakom *korisnik predstave*, publika, mjesto održavanja, datum i vrijeme početka predstave. Teatralno najavljena premijera *ovdje još nikada videne herojske opere* sadrži nekoliko važnih podataka. Prvi se odnosi na glumca koji nastupa kao pjevač što će još za dugo vremena ostati uobičajena praksa. Drugi predstavlja comicusa kao beskućnika, latalicu, kruhoborca koji se obraća publici pozivom na predstavu, ne bi li bar trenutačno ublažio svoj težak položaj. Treći govori o publici, o njenom socijalnom sastavu. Teatarski su polaznici *visoko milostivo plemstvo, slavno, k.k. vojništvo i poštovanja dostojno građanstvo*. Beneficijant se nada da će izborom djela zadovoljiti estetski ukus publike koja je, iako dobronamjerna, ipak zahtjevna. Na kraju slijedi podatak o učešću neimenovanog orkestra. Nešto kasnije potvrdit će se njegovo ime. Bila je to vojna kapela Inf. Reg. August NO. 10, koja nastupa u suradnji s domaćim diletantima.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> *Diarium parochialis ecclesiae interioris civitatis Essek sancto Michaelo Archangelo dicatae Domus parochialis casuumque rarius contingentium ab anno 1880-o, sub Antonio Josephoo Turkovics in superiore civitate Essek anno 1757-o nato, parcho et vicearchidiacono loci*. Rukopisni original nalazi se u Muzeju Slavonije.

<sup>3</sup> "Die Drau", 1905., 19. 3.

<sup>4</sup> Vidi: Marija Malbaša: *Osječki bibliofil i bibliograf Oskar Friml-Antunović*, "Vjesnik bibliotekara Hrvatske", god. XVIII, 1972., br. 1–2.

<sup>5</sup> "Die Drau", 1902., 2. 3.

<sup>6</sup> Povijesni arhiv Osijek – Fond gradskog poglavarstva. AP 1835./580.: 1-591/580.

Do sljedećih vijesti o glazbenim predstavama proći će punih deset godina. U međuvremenu bit će ipak dovoljno dokumenata o radu teatra. Protokoli franjevačke Gimnazije<sup>7</sup> između 1828. i 1839. pružit će uvid u obvezatne propise za svaki teatar, potvrditi uz registrirani *svežanj cedulja* broj mjesečno izvedenih predstava za svaku sezonu te upozoriti na naslove crveno podvučenih, za izvođenje najstrožije zabranjenih komada. Pater director, direktor Gimnazije bio je kao službeni cenzor dužan voditi rigoroznu kontrolu nad unaprijed najavljenim repertoarom. U protokole upisivani su punim naslovom samo cenzurom zabranjeni odnosno brisani dramski komadi, dok su naslovi izvedenih djela ostali potpuno nepoznati. O glazbenim izvedbama nema nijedan podatak. I pored ograničenja, podaci o velikom broju prikazanih, a neimenovanih predstava potvrđuju stalno djelovanje teatra u tom višegodišnjem razdoblju.

Neposredni svjedoci, svojevrsni kroničari, oni koji su još prije pojave stalnog tiska ostavili dragocjene pismene zapise o osobno doživljenim sezonama bili su od publike gotovo nezapaženi teatarski šaptači. Prema običaju obraćali su se početkom, sredinom ili krajem sezone publici, pozdavlajući je ili opraštajući se s njom, a nadajući se zasluženom priznanju. U dostupnih desetak "Theater Journala", "Theater Almanacha" ili knjižica sličnog naziva između 1834. i 1854. ispisivali su šaptači i šaptačice često poimenično sastav čitavog ansambla a i repertoar gostujuće družine. Nakon dugog mûka dolazi tada do obilja podataka o pojavi i učešću glazbe u komadima s pretežno govorenim riječi. Na dramskoj podlozi tekstova Nestroyja, Holbeina, Raimunda, Kaisera, Th. Kronesa, Fr. Hoppa i ostalih njihovih suvremenika javlja se kao najpodesniji način približavanja jednostavnim i izvedivim glazbenim oblicima onaj koji u svojoj fakturi objedinjuje govorene dijaloge s glazbenim brojevima. Glazba ulazi u lakrdiju, parodiju, čarobnu bajku, čarobnu igru, veselu igru, u komad iz narodnog života, a u Singspielu i u operi-bajci njen je udio već ravnopravan dramskom tekstu. Stari teatar proširuje i obogaćuje svoj repertoar novim privlačnim i dopadljivim glazbenim djelima W. i A. Müllera, K. Kreutzera, A. Baumanna, M. Drechslera, J. Drerlera i ranih C. M. Webera i F. Suppéa.

Nakon početne kombinirane predopretna etape započinje 1860-ih godina i na tvrđavskoj sceni život upravo rođene operete, samostalni i fascinantni glazbeno-scenski oblik koji se tada pojavio u svim europskim teatrima. Operetu je prema zapisima Oskara Friml-Antunovića na osječku scenu postavio Louis Konderla, jedini upravitelj koji se u Osijeku zadržao znatno duže od svojih prethodnika. Za njegova upravljanja – od 1862./1863. do 1870./1871. – došlo je do značajnih novina. Opereta s njenim rodonačelnikom J. Offenbachom i mnogobrojnim njegovim nasljednicima različitih operetnih stilova zauzela je i zadržala dominantan položaj sve do zadnje sezone njemačkog teatra početkom 20. stoljeća. Teatar se iz Tvrde preselio u novu, raskošnu zgradu u Gornjem gradu. 1867. osnovana je Osječka gradska glazbena kapela, a njeno je vodstvo povjerenom natječajem izabranom mladom dresdenskom konzervatoristu, violinistu i dirigentu Juliusu Schulzu. U to vrijeme počele su izlaziti i prve stalne novine "Esseker Lokalblatt und Landbote" (1864.–1869.). Steklo

<sup>7</sup> Povijesni arhiv Osijek – Fond gradskog poglavarstva, eta directoralia in Regio Gymnasio Essekincnsi, 1828./29. – 1839./40.

se, dakle, u Konderlino vrijeme više povoljnih uvjeta za brži i suvremeniji pristup daljnjem razvoju teatra.

Zadnjih godina Konderline uprave Julius Schulz bio je zapravo upravitelj u sjeni. Schulzova gradska kapela zamijenila je nesigurno i nestalno sudioništvo vojnih kapela u funkciji teatarskog orkestra, a on je na taj način riješio temeljni problem glazbenog teatra. Istovremeno je profesionalizirao i vokalni solistički ansambl tako da je u prvoj sezoni svoga samostalnog upravljanja teatrom – 1872./1873. – na scenu postavio i operu.

Razvojni put glazbenog iskazivanja od onih negda rijetkih i prolaznih kometa-virtuozu,<sup>8</sup> koji su povremeno unosili nešto svjetlosti u "žalosnu" glazbenu svakodnevnicu, te nedjelotvornih nastojanja pojedinih družina da glazbenim udjelom obogate repertoar i zadrže publiku, trajao je desetljećima. Postepeno izgrađena ekonomska stabilnost, obrazovano i napredno građanstvo i plemstvo, razvijen smisao za mecenatstvo, zajednički interes oko podizanja kulturnih ustanova, bogata ulaganja u njihovo održavanje i unapređivanje, "spremnost na žrtve" u te svrhe stvorili su temelj koji je Schulzu omogućio da glazbeni život grada razvije do profesionalne razine. U suradnji sa školovanim vokalnim i instrumentalnim partnerima, koje je znao animirati za dolazak u Osijek, stekao je vrlo brzo naklonost publike i podršku gradskih vlasti. Snagom svoje umjetničke ličnosti, svojim talentom i znanjem, autoritetom i neiscrpnom radnom energijom za nekoliko je godina iz "teatra" stvorio teatar. Njegovu prvu, vrlo skupu opernu sezonu kritika je ocijenila visokim ocjenama, a publika prihvatila još nedoživljenim interesom. Danas je potpuno neobjašnjivo kako je Schulz za svega nekoliko mjeseci uspio s tek angažiranim solistima i zborom izvesti 13 opera iz standardnog repertoara. Jedino su pozitivne kritike nepoznatog kritičara moguć odgovor koji valja prihvatiti.

Razdoblje tog kulturnog preobražaja nije dugo potrajalo. Uslijedili su veliki ekonomski poremećaji kao posljedica "katastrofalnog" burzovnog sloma 1873. u čitavoj Monarhiji. Pauperizacija stanovništva bila je neizbježna. Teatar nije ostao pošteđen, glazbena kapela je raspuštena, Schulz je u jesen 1874. napustio grad.

Početak sezone 1874./1875. preuzeo je kritičarsku kolumnu u novinama "Die Drau" kritičar Max Kohn ili pseudonimom V. S. Pratio je do 1879. sva teatarska zbivanja i za svoga petogodišnjega vrlo aktivnog kritičarskog angažmana obradio ih u brojnim kritikama, analizama, polemikama, upozorenjima, prijedlozima, savjetima. Ostavio je – iznimna intelektualna ličnost osječkog 19. stoljeća – nezaobilazna svjedočanstva i izvore podataka za vremenski ograničeno, ali vrlo bogato razdoblje gornjogradskog teatra (umro je mlad, 1879., prim. p.).

Schulzovi nasljednici – Julius Fritsche i Friedrich Skrivanek – u sljedeće dvije godine *upropastili* su prema Kohnovoj ocjeni teatar i sveli ga na razinu *lutajućeg histrionstva i azila za potpuno neuporabive poluinvalide i njemačke komedijaše*.<sup>9</sup>

Schulz se ubrzo vratio i vezao stalno za Osijek. S njegovih angažmana ili gostovanja u berlinskom Flora Theateru, u Trstu, Pečuhu, Tërmišvaru, Ljubljani, Gmundenu vraćao se uvijek u Osijek, gdje se i obiteljski nastanio. Od njegova dolaska 1867. do konačnog odlaska u Budimpeštu 1896. ostvario je s kraćim prekidi-

<sup>8</sup> "Esseker Lokalblatt und Landbote", 1867., 17. 11.

<sup>9</sup> "Die Drau", 1875., 18. 3; 12. 12.

ma 22 sezone. Bio je on glazbenička ličnost kakvu Osijek dotada nije poznao. Energično je presjekao uvriježeni način upravljanja i vođenja teatra i, slijedeći samostalno svoje umjetničke vizije, pošao prema stvaranju suvremenog glumišta. U sredini s plitkim korijenjem umjetničke i teatarske tradicije to je bio pionirski pothvat. S novim, kompletnim domaćim orkestrom i solističkim ansamblom kojeg je svojim ugledom i vezama u umjetničkom svijetu odabirao i zadržavao na svojoj pozornici, Schulz je izgradio temelj za uspostavljanje trajne povezanosti između teatra i publike. Kao (manje uspješan) upravitelj, slavljeni stalni dirigent i kasnije aklamirani dirigent-gost podigao je svoj domicilni teatar iz anonimnosti i izjednačio ga – za svojih uprava – u umjetničkom pogledu s ostalim, manjim, ne-metropolskim teatrima. U čestim novčanim neprilikama, povremenim nesuglasticama s gradskim vlastima i teatarskim odborom, u narastajućim sukobima između tvrdokornih zagovornika njemačkog teatra i njihovih sve brojnijih i nepopustljivijih opoenata, on – glazbenik i stranac – znao je očuvati svoj umjetnički integritet, posvećen jedino radu u teatru.

Uvrštavanjem opere u svoj repertoar Schulz je ostvario svoj krajnji umjetnički cilj. Uspjelo mu je to i na osječkoj pozornici, na kojoj se još nekoliko desetljeća ranije tragalo za jednostavnom komunikacijom s publikom, a djelovalo u znaku skromnih kazališno-obrtničkih atributa. Izveo je čitavu riznicu operne literature. Veliki pjevači koje je doveo s mnogo većih pozornica od osječke, obogatili su je upravo nevjerojatnim obiljem izvedenih djela – od Mozarta, talijanskih belcantista, francuske "velike" i kasnije "lirske" opere, njemačkih romantičara sve do Verdija i Mascagnijeva verizma. Mimoišao je samo slavenske skladatelje. No, iako uvjereni wagnerijanac, samokritički je, prema vlastitom iskazu, izostavio i samu pomisao na susret s Wagnerom. Nakon neizbježnih padova i ponovnih uzleta Schulz je operi na osječkoj pozornici osigurao razvoj koji će je pratiti i onda kada Schulz više neće stizati u Osijek.

Schulzovu opernu tradiciju nastavili su i vrlo uspješno njegovali seriozni upravitelji Adolf Palme, Anton Otto Bendelmeyer, Anton Galotzy, Franz Schlesinger – koji je u sezoni 1896./1897. svečano obilježio tridesetogodišnji jubilej gornjogradskog teatra – Josef Rust, Otto Milrad i posljednji među njima – učenik Maxa Reinhardta – Edmund Spillern. Na prijelomu stoljeća opera je izvedbama suvremenih djela Adama, Kienzla, Goldmarka, Humperdincka, Leoncavalla – i konačno jednog Slavena, B. Smetane, a s dirigentima Frankom, Hugom Bryckom, Juliusom Gottliebom, Antonom Stephanom, Arthurom Schweigerom, Arthurom de Konthárom i Richardom Stapsom ostvarila najveće dosege njemačkog teatra u cjelokupnoj njegovoj povijesti za proteklih 160-ak godina.

Mlada primadona bečke Hofopere, vođena rukom Gustava Mahlera, a od bečke kritike uspoređivana s veličinama kao što su Milka Trnina i Rosa Papic – Osječanka, altistica Josic Petru bila je posljednji izvanredni gost njemačke operne pozornice. Kao Azucena (Verdi; *Der Troubadur*) i Bizetova Carmen poklonila je njemačkom teatru njegove zadnje zvjezdane trenutke.

<sup>10</sup> Vidi: Gordana Gojković: *Osijek – izvorište muzičkih talenata (1880-1910)*. Anali zavoda za znanstveni rad u Osijeku (HAZU), br. 8, 1992.



Teatar, svojevremeno jedina kulturna ustanova u gradu, smatran je "barometrom kulture", ali je bio i ishodište mnogih nesporazuma, osporavanja, sukoba, otpora pa i svađa u Magistratu i među građanima. Dok su njemački teatri u susjednoj Mađarskoj i Češkoj redom bili ukidani, taj se teatar u Osijeku još stalno održavao. Sve učestalije disonantne tonove snažno je podržao i 1887. pod predsjedavanjem velikog župana dra Teodora Pejačevića uspostavljeni *Odbor za osnivanje narodnog kazališta*.<sup>11</sup> Bila je to vrlo važna ali preuranjena inicijativa. Kr. zemaljska vlada sa žaljenjem je odbila molbu Odbora za dodjelu financijskih sredstava.<sup>12</sup> U borbi za okončanje stranog teatra bio je to još jedan dobrodošao, autoritativan glas više. Polemike u Magistratu oko njemačkog jezika, subvencioniranje teatra, saniranje njegovih vječitih dugovanja, oko skupih investicija u zgradu, repertoarnih grubih promašaja kao primjerice Lehárov *Der Rastelbinder* u sezoni 1903./1904. za uprave Adolfa Rosća ili, još ranije, gostovanje mađarske družine Szalkay Lajosa u ljetu 1895. – oba sa sudskim epilogom – samo su pojačavala negativan naboj prema teatru i njegovim njemačkim zaštitnicima koji su gubili bitku za bitkom. Gostovanja Srpskoga narodnog pozorišta iz Novog Sada i Zemaljskoga narodnog kazališta iz Zagreba imala su svoju publiku koja je goste dočekivala kao tumače nacionalnih umjetničkih poruka i vjesnike sudbonosnih promjena. Daljnja gostovanja umjetnika iz slavenskih zemalja – Češkoga narodnog teatra iz Brna, Slovenske Opere iz Ljubljane, pa i Opere iz Temišvara – a svi su se umjetnici izražavali na svojim narodnim jezicima – pridonosila su u ono vrijeme već općim nastojanjima za definitivni prekid s njemačim teatrom. S takvim su osjećanjima i raspoloženjima pozdravljani i eminentni hrvatski umjetnici Irma Terputec-Terée, Ljerka Šram, Marija Ružička-Strozzi, Andrija Fijan, Milica Mihičić, Micika Freudenreich, Irma Pollack koji su i ranije i u prijelomnim danima gostovali pred osječkom publikom. Jedan od posljednjih svjedoka alarmantnog procesa koji se bližio svom skorom i neminovnom raspletu bio je Petar Ćirić. Gostovao je sa svojom družinom, duže od ugovorenog roka, početkom 1906. Samo nekoliko tjedana mogućnosti za osnivanje jedinstvene hrvatske kazališne družine koja bi naizmjenično gostovala u šest pokrajinskih gradova Hrvatske. Nakon Ćirićevih uspješnih gostovanja, u onom se času pomišljalo, ne bi li upravo njegova družina s vrlo kvalitetnim dramsko-opretnim repertoarom mogla idealno poslužiti kao aktivni pokretač te zamisli.

Njemački teatar, tako često praćen pejorativnim atributima *tulinski*, *efemerni*, *instrument germanizacije*, ostavio je za sobom dva oprečna rezultata. S jedne strane izvršio je u određenom vremenu kulturnu misiju na stranom, ali svima razumljivom jeziku, stvorio je publiku, približio je i zbližio s teatrom, kultivirao je od neukog promatrača do aktivnog, kritičkog sudionika. S druge strane taj je teatar generirao i sasvim suprotna stajališta. Kao kulturni suputnik čitavoga jednog stoljeća, dobrim dijelom obilježenog djelotvornim nastojanjima za afirmacijom vlastite političke i nacionalne opstojnosti, sve češće a zatim i stalno pothranjivao je i polarizirao sukobljene strane. U bespoštednim sukobima između nositelja starih, od davnina prisutnih i iz generacije u generaciju nasljeđivanih uvjerenja o neuklonljivoj dominaciji

<sup>11</sup> "Die Frau", 1887., 19. 5.

<sup>12</sup> "Die Frau", 1888., 12. 4.

<sup>13</sup> "Die Frau", 1904., 2. 6.

stranog jezika i strane kulture – kojih su visoka vrijednost i značenje neosporni, ali ne mogu predstavljati kočnicu u razvoju nacionalne kulture, kako jednom zgodom u Magistratu reče Vaso Đurđević, vijećnik i svojedobni predsjednik Hrvatskoga sabora – i mladih zagovornika i predvodnika neizbježnih promjena, njemački teatar doživio je istovremeno i svoju umjetničku kulminaciju i svoj definitivni pad. Zbilo se to 25. ožujka 1907.

*Lada Čale Feldman*

## SLAVONSKI FOLKLOR I PUČKI IGROKAZ: JEDNO MOGUĆE (METODOLOŠKO) SUSRETIŠTE

Moja se perspektiva ovdje smješta na razmeđu književnokritičke analitike, književne antropologije i folkloristike, u nesigurnom i kontroverznom području interdisciplinarnih posudbi, križanja, nedopuštenih preuzimanja tuđih ovlasti, za mnoge i neumjesnog premještanja metodoloških obrazaca i analitičkih kategorija u njima strano područje istraživanja, s dvojbenim prosudbenim probicima, često takvima koji više povratno osvjetljaju ishodišno okružje posudbi no na nov način govore o nominalnom odredištu analize. Takve nedoumice prate i književnu antropologiju, ogranak prakse iščitavanja književnih značenja koji se nastoji usredotočiti na iznalazak tragova referentnog kulturnog konteksta u književnim tekstovima, prati je, reklo bi se, prijetnja zasljepljenog zarobljeništa u tamnici književnog jezika i fikciji njegova mogućeg svijeta, sumnja o nepouzdanosti književnosti kao kulturološkog dokumenta, ali i intuicija o njegovoj neistraženoj antropološkoj rječitosti. Usporedo s procesom urušavanja vjere u "autentičnu" građu koja se, sirova i ne-selektirana, nudi kao temelj antropoloških spoznaja (obilato se reflektira o neizbježnom subjektivizmu i pristranosti terenskih zapisa, o nesvjesnoj pred-terenskoj "rešetci" etnografskog prikupljanja i odabira građe, o fikcijskom statusu ne samo naknadnim zapisom sačuvanih nego i aktualnih usmenih kazivanja o kulturi - usp. Prica, 1996.), rastu i apetiti književne antropologije. Ambicije joj se prostiru na obje strane njezine metodološke sintagmatske kovanice - poduprijeti, nadopuniti, a možda i dovesti u pitanje postojeće antropološko znanje o predmetnoj kulturi, ali i obogatiti procedure književne interpretacije. Dakako, meritorna procjena relevantnije književne građe<sup>1</sup> za razgovor o simboličkoj pertinenciji kulturnih obilježja - procjena koja je uvelike stvar osobnoga suda, ali i povjerenja u mogućnost da se o tome postigne načelna suglasnost - pretpostavka je svakog, pa i ovog, skromnog

<sup>1</sup> Književna se antropologija, naimc, najčešće temelji na realističkoj prozi (usp. Poyatos, 1988.).

priloga tom znanstvenom ogranku u nastajanju. Njemu je hrvatska folkloristika već utrla temelje, opetovano dokazujući svoju legitimnost upravo prekapanjem po onim otiscima kulture u folklornim tekstovima koji se daju razaznati neovisno o svojstvima imanentnima žanru, motivima "dosesljenima" iz drugih kultura slijedom relativno samosvojnog logike književnih utjecaja (usp. Bošković-Stulli, 1982.), te poglavito po književnim navodima i preoblikovanjima folklornih intertekstova, no uvijek s prvenstvenom namjerom da se potonjima priskrbi status bilo arhetipske univerzalnosti, bilo autonomnosti u odnosu na životni realitet, te estetičke ravnopravnosti u odnosu prema tzv. umjetničkoj, pisanoj književnosti.

Čini mi se, naime, kako odabrani žanrovski korpus - slavonski pučki igrokaz druge polovice devetnaestog, te slavonska dramatika s temama iz scoskog života prvih desetljeća dvadesetog stoljeća - pruža očita opravdanja za spomenuto interdisciplinarno križanje. Nije se, naime, jednom ustanovilo kako taj dramski korpus upravo obilježuje *ukorijenjenost u tlo* iz kojeg izniče, *amalgam pisca, sredine i gledaoca* (Batušić, 1973a, 16-17; 1973b, 15), to jest pretenzija da izravnošću svojih kreativno manipuliranih a lako razaznatljivih ikoničkih podudarnosti s izvanscenskom zbiljom uspostavi čvrstu tematsku i komunikacijsku vezu sa sredinom kojoj je upućen na recepciju. Tvrdi se, zatim, kako je njemu nerijetko svojstvena, premda ublažena, vedra i optimistična, društvena kritika, te napokon, kako je riječ o djelima koja svoju žanrovski konstitutivnu vezanost uz lokalni ambijent, jezik i scosku ili malomeštansku sredinu ostvaruju upravo inkorporacijom elemenata tzv. *folklorne šarolikosti dokumentarnih obilježja i preslikavanjem etnografskih motiva* (Batušić, 1976., 181 i 214), tj. citatima i aluzijama na izabrane segmente folklornih glazbenih, izričajnih i običajnih simboličkih oblika.

Naravno, sva nabrojena obilježja još uvijek ne mogu govoriti u prilog tezi kako je u tim književnim djelima moguće vidjeti antropološke iskaze koji posve pouzdano svjedoče o zbiljskim društvenim i simboličkim strukturama, jer su ti signali dosluha svijeta fikcionalnog prikaza s kontekstom vlastita nastanka i prihvata, u djelu, kako se to voli reći, transponirani elementi zbilje, koji su podvrgnuti prethodnoj selekciji, zatim novoj kompoziciji i napokon evaluaciji u službi kakva ideološko (najčešće sentimentalnog, moralističko-didaktičkog) nazora, ali i, barem kada je o Tuciću i Kosoru riječ, osviještenog poetičkog) nazora. Ipak, neki stupanj srodnosti dramskog teksta s tekstom kulture u koji se uklapa kao ravnopravni sudionik u borbi konkurentnih označiteljskih praksi je nužan, pogotovu kada je riječ pretežito o djelima što žele uspostaviti prislan dodir ničim ometane prepoznatljivosti sa svojom publikom, udovoljiti njezinoj želji za *samoprikazivanjem* (Bobinac, 1995., 176), pa čak je u nekim slučajevima i nagnati na angažman u smjeru društvenog boljitka. Što je želja za sukladnošću veća, to je primamljivije promatrati njezine nužne, svjesne i nesvjesne propuste, prigušene i zataškane aberacije, a osobito suvremeno njihovo prešutno prosudbeno usvajanje.

Ovdje ću ih nastojati pokazati tako što ću usporediti ženske likove, ulogu i udio žena u slavonskoj pučkoj dramatici s jedne, te slavonskom predstavjačkom folkloru s druge strane, kao i njihovu interpretativnu valorizaciju, osobito zbog ističana statusa folkloru kao izvorišta na kojemu su se obilato napajali slavonski pučki dramatičari, i to ne samo tragajući za motivima i zapletima u usmenoj književnosti, ili pak, kako neki kažu, nalazeći u narodnoj šali nepatvoreni grubi humor. nego koristeći se folklornim i običajnim motivima kao simboličkim sinegdohama tradicij-

skog sustava vrijednosti koji takva dramatika uhodano zagovara (Bobinac, 1995., 178).

Kako, dakle, u toj sprezi tradicijskih i dramskih slika prolaze žene? Kao i u le-  
vistraussovskom *zamišljenom redu* slavonskih zadružnih zajednica kraja prošlog i  
početka ovog stoljeća, poslovično - loše, iako na različitim smislenim razinama i s  
različitim vrijednosnim predznacima u različitim dramskih pisaca. Jedno je sigurno  
- žena se u slavonskoj dramatici iz seoskog života ne može potužiti brojem likova,  
pa ni brojem protagonistica koje je predstavljaju. Već i sam pogled na neke naslove  
drama nerijetko ukazuje na činjenicu kako je žena u njima neka *pokretačka sila* ili  
*središnja vrijednost*: tako primjerice Jurkovićeva *Smiljana*, Okrugićeva *Šokica*,  
Jurkovićeva *Što žena može*, Ivakićeva *Inoče* i *Majstorica Ruža*. Žena je gotovo redovito  
udjelom ravnopravno, ako ne i premoćno, djelatno biće dramskoga svijeta. Ali  
djelatno u kojem pravcu?

Kakvu joj je ulogu nametao, prema etnološkoj literaturi (Lovretić, Lukić, Filipović -  
prema Rihtman-Auguštin, 1982., 33), zamišljeni patrijarhalni red zadružnih  
zajednica? Unatoč nešto većoj slobodi u doba djevojaštva, po udaji žene su nominalno  
podvrgnute relativno oštroj prostornoj i društvenoj segregaciji, unutar koje  
njihov prostor, kao u većini tradicijskih sredina, ostaje prostor doma i kućnih poslova,  
uz koji im valja raditi i u polju. Socijalne spona u pravilu ne treba da stvaraju  
slobodno, nego isključivo kroz obitelj i susjedstvo. Podređene su u odnosu na  
muške članove kad je riječ o odlučivanju, osim ukoliko nije riječ o organizaciji i  
funkcioniranju ženskih poslova, premda su nerijetko sudjelovale i u poslovima koje  
nije predviđala zadružna "ideologija". Neće nam biti teško potražiti personificirane  
pandane toj zamišljenoj konstrukciji u slavonskoj dramatici. Evo kako Freudenberg  
Maca sažimlje idealnu projekciju ženine uloge:

*O znam ja što je dužna poštena žena koja ljubi svoga muža. Nije ženi samo  
dužnost da bude mužu pokorna i poslušna, da s njim radi, da s njim dijeli radost i tugu,  
već joj je dužnost da mu bude u pomoći u svakoj zgodi, pa makar to i glavom platila!*  
(Freudenberg, 1973., 62)

Motiv idealne supružnice proteže se sve do Kosorove Mare iz *Požara strasti*,  
Ilarijine žene, koja je radna i šutljiva, no, gotovo kao i Gušina Stana, bogobojazna  
do prezrene praznovjerice, te čak i Gušina zloća u usporedbi s njome sjaji nekom  
demonskom privlačnošću sudbonosne vezanosti muškarca uz zemlju. Isto tako  
valja reći kako se uzorna snaha Ruža u dramu uspoređuje sa zemljom, dakle posjedom,  
i fungira tek kao predmet razmjene između obitelji, kao neka vrsta dodatnog  
rekvizita moći naizmjenično u rukama nasilnoga Ade i povrijeđenog Ilje. Premda  
poslušna, poštena i vrijedna, kakvom je smatra njezina sverkva, ipak i za nju Ilja  
sumnja kako bi se dragovoljno podala čak i svojemu silovatelju, tvrdeći:

*Curama je drago kad se za njih gubi glava. [...] A nadasve vole cure biti odvedene.  
[...] Odvedene, pa odmah puštene, samo da su bile odvedene. [...] Jesi li već vidio  
kod životinja kad su bijene - Kako u mukama svog mučitelja zaklinju očima, kako ga  
u mukama vole... (Kosor, 1958., 242)*

I Markova Eva iz *Kosorova Pomirenja* pristajala bi u ovu galeriju rijetkih  
izabranica, premda i njoj na tren teško pada odricanje od mladenaštva, neizvjesnost  
i nesigurnost u koju će je možda baciti Markovo prepuštanje gazdinstva, jer  
uzrujano izjavljuje:

*Ja se pobojavam, čim me on ostavi, ja neću više biti kadra da mislim i to će biti moja prava smrt...* (Kosor, 1926., 41)

No, ovom dramatikom ne dominiraju takve, odane, premda uvijek potencijalno slabe žene, nego upravo mnogoobličije izazovnih devijacija od opisane norme. Slavenska pučka dramatika, od Okrugića do Ivakića, vrvi ženama koje ne poštuju pravilo da im je mjesto u kući: od usput spomenutih Okrugićevih i Kozarčevih likova djevojaka o kojima selo priča da za šarene marame i derdane prodaju svoju čast, do epizodne Ivakićeve Mare i punokrvne Ljube što uvečer bezočno pohodi Andra u *Inočama* ili nenadmašnih, prijektivnih i probitačnih manipulatorica muškom žudnjom, "Namiguše" Kate, "Puštenice" Julke i "Ofkruše" Ljubice u *Vrzinom kolu* koje slobodno ulaze u krčmu kako bi bile predmetom muške procjene.<sup>2</sup> U Kosorovom *Pomirenju* tako nailazimo i na motiv ženske krađe kao siguran znak raspada zadruga, neizostavno vezan uz promiskuitet,<sup>3</sup> a, kako pokazuje Dunja Rihtman-Auguštin, i literatura o združnom životu, od Reljkovića naovamo, jednodušna je u ocjeni kako su upravo žene nerijetko kradljivice združnog viška i isključivi generatori sukoba i razbijanja zadruga, pogotovu ako su individualne nositeljice naslijeđenoga imanja (Rihtman-Auguštin, 1982., 33). Čini se kako je *ostvareni red* ipak svjedočio o izvjesnom raskoraku u odnosu na *zamišljeni*, te Rihtman Auguštin zaključuje kako je moguće govoriti o relativno snažnoj slavonskoj *ženskoj potkulturi* - o samostalnom stjecanju novaca od utajenog združnog viška, koje se odvijalo uz prešutnu mušku suglasnost, samostalnom mijenjanju gazdarica prema veličini "tala", tj. miraza, dakle i o raznovrsnim oblicima posrednog utjecaja u muškom odlučivanju.<sup>4</sup> Ili, kako bi se Okrugićev slijepi Pantelija sočno izrazio:

*I danas ti imade takvi muževa. Žene im šijom zakreću a oni mukom muče. Žene papučom po nji gaze, a oni ni pisnuti* (Okrugić, 1973., 135).

I u Jurkovićevim dvama igrokazima nastalima prema narodnoj prozi, žene su te koje uzrokuju muževljeve nevolje. Tako Milan Strašek, uvodničar u Jurkovićevu dramu indikativna naslova *Što žena može*, Jurkoviću velikodušno prašta završno odstupanje od pripovijetke kao nužnu komediografsku konvenciju, pa kaže:

<sup>2</sup> Nasuprot njima stoji lik neženje ženskara *dobra srca, ponosan, ali nimalo ohol*, čija je seksualnost želja za slobodom izvan bračnih stega koje su *izmislile žene, vještice vražje* (Ivakić, 1980., ?).

<sup>3</sup> *JOSA: Mene najviše boli, dado, da ti imaš i bistri pamet i zdrave oči, a ništa ne vidiš, nećeš da vidiš, što se sve u našoj kući događa, primiri se molim te, primiri se i čuj sve: juče ukrade Perina žena vreću pšenice, da proda, nabavi pomude i - prokurva se, a 'Ti - o!* (Kosor, 1926., 7)

Ova bi se replika još i mogla pripisati insinacijama dijaholičnog Jose, kada u kasnijem prizoru ne bi nastupila tuča i svada dviju pripadnica zadruga koje se uzajamno optužuju:

*DRUGA: Žito je krada, ha ha ha! Uхватила sam je ljudi, gdje krade, ha ha ha! Žito je krada, ljudi, pšenice!*

*PRVA: Ha ha ha! Sa žandarom je bila, sa žandarom, u pojati nu sijenut!*

*!...!*

*DRUGI ZADRUGAR: Ja sam već davno i davno slutio, da našoj zadruci sviče crni petak... Niko nikog, brate ne sluša, mladi ustaje na starijeg i diže drsko nuku!... Žene kradu, varaju i izdaju svoje ljude* (Kosor, 1927., 15-16).

<sup>4</sup> *Žene mora da su imale relativno jak utjecaj, i to prvenstveno kao ravnopravni sudionici u radnom procesu, a zatim i kao vlasnice nekih dobara, posebno novca. U stvari, ispod razine združnog pogleda na svijet, koji je polazio od združnog vlasništva i raspodjele, u ta raspodjelu nije uzvaživala rađni doprinos pojedinca nego obiteljsku, mušku lozu - ispod, dakle, tog svjetonazora - žene su u životnoj svakodnevnici ostvarile i jednu drugu strukturu odnosa.* (Rihtman-Auguštin, 1982., 36).

Ni u ovoj se komediji pisac nije mogao u završetku povesti za narodnom pripovijetkom, jer dok je u pripovijesti muž dobro isplatio ženu, te ju je prošla volja zaludivati muža, Jurkovićeve se drama svršuje pomirenjem muža i žene (Jurković, 1926., 18).

A da je takvih "isplaćivanja" ženskog neposlušna bilo, svjedoče ne samo sačuva-ni slikoviti dvostisi (*Tuci ženu ma ne bila kriva/ nek joj trune džigerica bila*<sup>5</sup>), iscrpne etnološke analize (Erlich, 1964., 217-229), nego i replika Okrugićevih "puštenica" Teze i Marge, koje u *Šokici* zlobno primjećuju za kovačevu ženu kako o njihovu poštenju nema što govoriti jer da je i sama takva *ne bi ju muž svak čas bijo*. I Andro iz Ivakićevih *Inoča* izgleda vjerodostojno podsjeća Kajju, da bi joj zbog njezine preudaje, premda počinjene u neznanju, drugi čovjek na njegovu mjestu - *raskolio glavu*.<sup>6</sup> Ovaj bijes na žene čija je svojeglavost uzrokom svega zla. osobito bijele kuge, kulminira u ispadu Okrugićeva Marijana na ženu mu:

*Evo ti baš poštenih drugarica tvojih, taman su pristale uza te, da ne budeš sama, i uz ovaj dom, dom sramote, bluda i ubojstva. Tu gazduj s njima, tu budi vištičko leglo, tu vrzino kolo, tu svadjajte momke i divojke, tu ubijajte dicu, tu trujte sve selo, dok ne budu sve ženske nerotkinje i čedomorke, a svi ljudi haramije i ubojice, dok svem selu u tih strašnih griesi ne nestane traga, te postane pustoš sinja, ljudsko stratište i vučje vija- lište* (Okrugić, 1884., 90).

Uopće, veza žena s vraćanjem i sa zlom dusima često se tematizira, od Freu- denreichove Maruške, preko Okrugićevih *Grabancijaša* i *Saćurice* i *šubare*, Jurko- vićeve jedine doista svemu krive babe Jelače iz *Smiljane*, koju na kraju sustiže nje- zina vlastita opačina tako što je odnosi "zao duh", sve do Ivakićeva eksplicitna ka- rakterološkog naslova *Vrzinog kola* i Kosorova, pravoj religioznosti oprečnog, pri- zemnog gatanja iz *Požara strasti*. A da muško disciplinsko pravo, jednako kao i dra- matičarska mizoginija, znadu zadobiti i ugladenije i humornije prizvuke, pokazuje Becićeva *Lajtmanuška deputacija*, u kojoj se dvanaest "pokondirenih", neukusno na građansku obučenih seljakinja - "lajtmanuša" pokaje pred pukovnikom Mihićevićem ne u strahu od bruke, nego u strahu od naobrazbe i poduke u baratanju oružjem kojima im časnik u šali prijeti.

Što se pak tiče motiva također omiljenih slavonskoj seoskoj dramatici, naime pitanja odnosa unutar obitelji, predbračnih i izvanbračnih odnosa, neželjenog dje- vojačkog majčinstva, odnosa svekrve prema nevjesti, preudaje udovica i sličnog, studija Vere Erlich o obitelji u transformaciji, iz koje je moguće ekscerptirati po- datke relevantne za ovaj kraj, jasno ukazuje na Slavoniju kao na područje relativno liberalnijih odnosa i stavova, o čemu uostalom svjedoče brojne i u dramatici često citirane, prilično slobodne ljubavne pjesme.<sup>7</sup> No, premda je žitorodna i bogata Sla- vonija tradicionalno bila područje u kojemu se *otvoreno traži ljubav i radost*, dva

<sup>5</sup> Nikola Bonifačić Rožin: *Folklorna grada Slavonske Požege i okolice*, 1967., rkp. IEF 929, str. 47. Riječ je o zapisu tekstova narodnih koljskih pjesama iz ljetopisa sela Bučja.

<sup>6</sup> Riječ je o preudaji udovica, izrazito negativno socijalno percipiranoj, a međutim relativno opravdavanoj u etnološkoj literaturi kao pojavi koja je logičan ishod običajne prisile prema kojoj udovi- ca mora ostati u muževljevoj zadrugi, u kojoj se nerijetko osjeća zancimarcenom i nezadovoljnom - usp. navod iz Lovretića u Bošković-Stulli, 1982., 81.

<sup>7</sup> O tome vidi pobliže Bošković-Stulli, 1982. Evo nekih razuzdanih dvostihia iz prijepisa Lovre- tićeva rukopisa, koje prenosim iz spomenutog članka, str. 77:

*Oj kako su sad izišla prava, / smiješ s drugim žvit nevinčanu.*

*Moja mamu držala bečura, / a ja sedam, malo mi je jedan.*

čimbenika negativno su u tome pogledu utjecala - s jedne strane utjecaj orijentalne kulture u kraju koji je dugo bio pod Turcima ili u borbi s njima, te s druge, raspad zadruga i prevlast kapitalističke privrede, koja selo izlaže odnosima s *gospodom*, te koja ruši djevojin status dragocjenosti što se teško pridobiva i nameće *nužnost održanja starog standarda racionalnim metodama*, što *unos* tragične tonove u obiteljski život, pri čemu najgore prolaze djevojke koje žude za ljubavnom srećom, jer im je miraz jedini jamac njezina ozakonjenja i time stjecanja društvenog ugleda.

Ovaj sukob starih vrijednosti i novih društvenih odnosa i u slavonskoj se dramatici najčešće slama upravo o leđa tzv. *osramoćenih* djevojaka, primjerice od oca odbačene Okrugiceve "Šokice" Janje koja, trudna s vojnikom pravoslavcem, *nije vidna, da je zemlja više nosi* (Okrugić, 1884., 92), koju će *svatko naružiti, svatko s praga otrati* (ibid., 94), ili Jurkovićeve Smiljane, čedomorke, kojoj nesuđeni vjerenik trga vjenčani vijenac s glave, *jer nije djevojka, i ne može nositi vjenčanoga vijenca* (1878., 52), a kojoj se i otac kune da će sramotu u krvi ugušiti, ili pak možda nepravedno od svekrve optužene Oje iz smjelo započelih, ali nažalost nedovršenih *Rana Ivana Kozarca* (usp. Bogner-Šaban, 1991.).

Međutim, kao što sam već naznačila, ne opravdava žensku "sramotu" uvijek vjerna ljubav i postojanost, pa implicitni ili eksplicitni ili ideološko-didaktički napor slavonskih dramatičara u ovome smislu često vodi unatrag nego li unaprijed na imaginarnoj liniji civilizacijskog progresa kojemu neki od njih navodno žele doprinijeti, i to bilo moraliziranjem bilo poetičkim avangardizmom, poput Kosora, pisca kojeg je od ovakvih primjedbi kakvima se sada podvrgava pokušao spasiti Đubravko Jelčić, naglasivši kako u *Požaru strasti - ne treba tražiti Slavoniju s njenim živouinim realijama... unatoč onih - dramaturški sasvim suvišnih! - realističko-folklorističkih prizora sa šumarima (u III. činu)...* te ih u daljem tekstu odbacuje kao *stilski neprimjerene folklorističke scene* (1988., 299 i 301), a riječ je o prizorima jedroga mačističkog šumarovog razmetanja, na što šumara, da budemo poštene, glavni junak Marko indignirano izbacuje iz kuće, anticipirajući Jelčićevo kritičarsko izbacivanje "folklorizma" kao stilske nečistoće iz idejnoga simbolističko-ekspresionističkog okružja, premda Jelčić, izgleda, u taj stilski kompleks ne ubraja, primjerice, idilične obredne pripreme za doskora, zbog sumnje u žensku nevjeru, pomučeno vjenčanje, ili pak prizor ulaska nevjestice u svekrvinu kuću,<sup>8</sup> u kojemu se osobito ističu tradicijski i patrijarhalni temelji Kosorova karakterološkog manijehjstva.

<sup>8</sup> Kosor ovako uprizoruje dolazak mlade u kuću (264): *Poklici, šum rogohor, kotrljanje kola u pozadini dvorišta. GOLEMA MNOŽINA GOSTIJU i MLADOST sela napuni dvorište. DJEVOJKE i MOMCI stanu u red. MLADOŽENJA vodi NEVJESTU o ruci. ONA je u svjetlu i zlato odjevena s kuknom na glavi na način udatih. DJEVOJKE joj posiplju stazu cvijećem. Na pragu kuće čeka je svekrva MARA s justukom u ruci, do nje svekar ILARIJA. NEVIJESTA prijede preko justuka, poljubi ruku svekru i svekri, i klone ovoj u naručje. SVEKRVA od radosti jecajući vodi je u kuću.*

...!

MARA (nevjesti): *Zjenice moja! Sunašce moje!*

ILARIJA (nevjesti): *Kćerice moja slutka!*

NEVIJESTA (poljubi objema ruku.)

MARA: *Prionite, gosti moji, ne žalite kuću. Svatko po volji u jelu i piću. Sunašce je moje med nama, moja nevjestica slutka!* (str. 264)

Nasuprot tome, Vera Erlich (1964., 73-79) ukazuje na to kako je Hrvatska područje izrazito konfliktnih odnosa između svekrve i snahe, jer patrijarhalni sustav nije toliko jak, a žene dolaze u



Tako se i *lakoumna djevojka* (Matković, 1949., 383) i čedomorka Anica iz Tomićeva *Pastorka* bezdušno izvrgava javnom samosramoćenju, a bolja sudbina se ne predviđa ni za Jelu i majku joj iz Tucićeva *Povratka*: žene su prve koje će pokleknuti pred neimaštinom, a zna se i kako, preljubom i svodništvom. Tomu čestom implicitnom zagovoru naših dramatičara povratku tradicionalnim vrijednostima smjernosti i čednosti pridružuju se katkad i njihovi književni kritičari. Evo kako se glas Branka Hećimovića sljepljuje ne samo s Tucićevim nego i s glasom fiktivnoga Iva:

*Ivo u tom trenutku naslućuje njezinu tragediju, koju je daleko veća od njegove, jer je proistekla iz svjesne krivnje...pa joj zato i odgovara Gore po te da ostaneš živa. Time se ujedno navješćuje Jelino stradanje i produžava trajanje i tragika djela.* (Hećimović, 1976., 109)

A Miroslav Vaupotić ovako komentira Ivakićeve žene:

*Njegove žene, raskošne i zamamne snaše, svoju tjelesnost i erotske žudnje ne izražavaju uvijek stihijno, senzualno, kao prototipovi žena slobodnog neobuzdanog temperamenta, koje ne bi poznavale nikakve moralne konvencije ni društvenih obveza. [...] Naprotiv, jedino je izrazito razvratna i biološki predestinirana za neobuzdani bakanal seksa njegova Majstorica Ruža...* (Vaupotić, 1980., 596).

Zato Vaupotić upozorava kako ima i *pozitivnih* ženskih likova u Ivakićevu opusu, kao maćuva Ljuba i snaša Kaja, koje kao neke domaće *patnice karijatide* *zatomljuju svoje porive i želje, i vegetiraju skoro fatalistički "bačene" u život kao gorku sudbinu koju one same ne mogu i ne žele izmijeniti* (ibid., 597).

Ali eto, slavonske su žene očito itekako željele mijenjati svoju gorku sudbinu,<sup>9</sup> a da je tomu tako, svjedoči ne samo slavonska pučka dramatika, nego čak i ono rasadište kolektivnih projekcija i predstavljajčkih simbola iz kojega su slavonski dramatičari ipak razmjerno selektivno crpili, a koje pak i njihovi kritičari najčešće doživljuju kao izvorište autentične *atmosfere* i proizvođača *lokalnog kolorita* (Matković, 1949., 380-381; Bobinac, 1995., 177), dekorativnu slitinu praznovjerja, narodnih nošnji i tamburica, kojoj su igrokazi o kojima je riječ, kako kaže Batušić, često izvedbeno *podlijegali* zbog svoje *folklorističke obojenosti* (1976., 181 i 216), naime - sam slavonski folklor. Osim neizostavnih ljubavnih pjesama (Okrugić: *Šokica, Saćurica i šubara*, Ivakić: *Inoče*, Kosor: *Požar strasti*) i spomena narodnih vjetrovanja, redovito znaka osude vrijednog poganskog ostatka što se sa začudujućom upornošću održava usporedno s kršćanskim nazorima, a vidjeli smo, zahvaljujući gotovo isključivo ženskoj osionosti, nemoralu i bezvjerju, u slavonskom pučkom igrokazu naići ćemo gdjegdje na poslovice kao lapidarne poetske izraze vrijednosnih normi u opadanju (*Žene, vragolije na stranu a boga u pamet!*), te na povremene verbalne i neverbalne aluzije na obredne datume (Tucićev se *Povratak* odigrava upra-

muževljevu kuću kao odrasle osobe, imanjem katkad gotovo izjednačene i teže se prilagodavaju nego sinovi koji su u kući odrasli. (78)

Isto ishodi i iz nekih usmenih stihova što ih donosi Bošković-Stulli u svojem članku - 1982., str. 79.

<sup>9</sup> Ženska subordinacija nije naime uvijek prihvaćana s istom dozom prkosa, pa niti na jednak način vrijednosno interpretirana kao subordinacija, budući da ženski konceptualni okvir neke tradicijske sredine, prema nekim autorima, može implicirati različito vrednovanje, primjerice, "javnih" i kućnih poslova no što ga implicira muški sustav kognitivne evaluacije (za jedno selo francuske pokrajine Lorraine takvu je pretpostavku iznijela Rogers, 1979., a za Zlarin Muraj, 1996.).

vo na Badnjak) i odnose u obitelji (Jurkovićev Andrija tako kaže *Ta tko je pametan roditelj u takovih poslovih pitao još ludo djevojče?*; Rajko ljubi ruku majci, kao i Kosorova Ruža svojem svekru i sjevkrvi) ili na običajne radnje vezane za vjenčanje, upravo one koje održavaju idilu ljupkog i beskonfliktnog ozračja jednoga rituala potvrde zamišljenoga reda (u *Požaru strasti* snaha Ruža uoči vjenčanja sjevkrvi donosi bogate poklone,<sup>10</sup> opis miraza,<sup>11</sup> obredni ulazak u kuću, vjenčane zdravice; već spomenuti vjenčani vijenac u *Smiljani*). No jesu li to doista svi *reprezentativni izvaci* bogatstva slavonskoga tradicijskog života i folklora? Zašto su upravo teatrabilne njegove forme, njegovi performativni žanrovi, tako slabo zastupljeni u slavonskoj pučkoj dramatici, za koju se tvrdi da baš folkloru duguje toliko i od svoje receptivnosti i od svoje uronjenosti u tradicijski svjetonazorni obzor?

Možda se odgovor može pronaći i u sljedećoj činjenici: unekoliko različito od ostalih hrvatskih krajeva, slavonska žena dominira u raznovrsnim oblicima predstavjački atraktivne običajne prakse, i to ne samo kao sudionica bilo obično spolno miješanih dječjih ophoda, kao što su *križarice* na Spasovo, bilo isključivo ženskih, djevojačkih ophoda kao što su *filipovčice*, ophod o Sv. Filipu i Jakovu, koje su ženski pandan jurjevskim, nekada i ponegdje isključivo muškim ophodima. Žene, naime, još od Lovretićeva doba, vode glavnu riječ i u karnevalu,<sup>12</sup> a izvođačice su i jedinstvenog rituala nepoznatog ostalim hrvatskim područjima, ophoda naime tzv. *kraljeva* ili negdje nazvanih *kraljica* ili *ljetja*. Obje ove predstavjačke prilike značaj-

<sup>10</sup> MARA: *Ženka, golubica tvoja, kod mene je. Donijela mi je darove: košulja i marama i svašta. A sve od njezine zlatne nitke. A ja sam njoj dala za uzdarje svile, zlata i velikih dukata. Kako mi je milu i medenu!* (Kosor, 1958., 243).

<sup>11</sup> Miraz:

DVIJE SUSJEDE oko stola uposlene.

PRVA: Čujem da cura donosi sobom mnogo.

DRUGA: Dvije se godine pripremala.

PRVA: Petnest skuta lanenih.

DRUGA: Lijepo bogine!

PRVA: Tri sanduka puna lanenog i konopljenog tkanja.

DRUGA: Tu ima.

PRVA: Maruma šarenih i bijelih bez broju.

DRUGA: A ima li dukata?

PRVA: Dvije stinke velikih dukata.

DRUGOJ (ispane pladanj iz ruke): *Isuse i Marijo, ala je bogata.* (Kosor, 1958., 255).

<sup>12</sup> Navest ću samo dva odlomka iz pera renomiranih etnologa i folklorista iz kojih je vidljivo koliko je spomenuta činjenica važan i rijedak podatak, budući da se žensko sudioništvo u karnevalu drži tek recentnom pojavom:

*Ima još mnogo ovakvih primjera koji ukazuju na to da je žena u tradicijskom karnevalskom rituelu tretirana prvenstveno kao objekt simbolizacije plodnosti budući da je njena plodnost važan uvjet reprodukcije ukupnog tradicijskog (agrarnog i patrijarhalnog) načina života. [...] Međutim, nov način života donio je i neke nove akcente. [...] Osim toga, žene preuzimaju i aktivnu ulogu u plesnim povorkama, a nisu više samo pasivni promatrači i žrtve. Vidimo ih obučene u maškare i muzikaše kako prate grupe zvončara i privlače pažnju lascivnim ponašanjem na ulici (Rukavac, Bregi), vidimo ih kako nastupaju i plešu u ulogama mažoretkinja, mornara i klanova (Podgrad), vidimo ih čak kako nose tradicijsku masku medvjeda što je sasvim sigurno do sada bila privilegija samo muških maškara (Podgrad). (Supek-Zupan i Lozica 1987., 156). Kasnije sam Lozica revidirao iznesenu misao o novijem karakteru ženskoga sudjelovanja u karnevalu: npr. vrlo stari izvori kao što je kanon prihvaćen na jednom koncilu u Carigradu u doba Justinijana II (v. Baroja 1979., 178) spominju obostranu inverziju spolova u kalendama i svečanostima držanim prvog dana mjeseca marta (Lozica 1991., 136).*

ne su utoliko što u obama ovim spomenutim običajima žene dobivaju ili preuzimaju predstavjačku slobodu o kakvoj tko zna kako bi sudili neki prosuditelji slavonske pučke dramatike, slobodu, naime, da se obuku i ponašaju kao - muškarci.<sup>13</sup> Transvestizam je, naime, oblik skandaloznog izazova esencijalističkom, biološkom doživljaju spola: on razotkriva u kojoj je mjeri spolnos. produkt društvene konvencije, projektivno učinkovite "maskerade" kostimografskim rekvizitima arbitrarno sraštenima sa spolnom razlikovnošću.<sup>14</sup>

Naravno, govorimo li o običaju *kraljeva, kraljica ili ljetja*, implikacije ove predstavjačke pretvorbe bit će nešto drukčije nego u karnevalu, iako mjestimice s njime dodirne. Valja naglasiti kako je ovaj ritual, koji se odvija na Duhove, u obliku ophoda posebno obučene i opremljene ženske grupe<sup>15</sup> po viđenijim kućama u selu, te poglavito po kućama udavača i ženika, s obrednim pozdravima, pjesmama i kolektom, bio do sad uglavnom predmetom povijesno-geografskih komparativnih razmatranja,<sup>16</sup> dok se činjenica da ga izvode isključivo žene, od kojih neke preuzi-

<sup>13</sup> Riječ je o relativno rijetkoj praksi u povijesti hrvatske drame i kazališta, praksi kojoj će posvetiti pozornost u zasebnom radu: znamo da su u engleskom kazalištu muškarci glumili ženske uloge sve do osamnaestog stoljeća, ali i da su engleski, talijanski i francuski dramatičari često predviđali barem imaginarno presvlačenje žena u muškarce - studija Jean E. Howard koja govori o transvestizmu u kazalištu ranc moderne Engleske upozorava da je presvlačenja žena u muškarce bilo čak i na londonskim ulicama Shakespearova doba, kako je moguće zaključiti na temelju dokumentata kojima se nalaže propovjednicima da s govornice odašilju invective protiv takva ponašanja (1993., 20-21).

<sup>14</sup> Tako knjiga francuskog antropologa Stéphanca Bretona koja se bavi ritualnim spolnim slikovljem nosi naziv *La mascarade des sexes* (1989.), a i najrecentniji njemački zbornički kojiževnokritički prilog izučavanjima što se lapidarno zovu *gender-studies*, istraživanjima koja se bave ulogom i reprezentacijom spola/roda u različitim predmetnim područjima, također je naslovljen riječju *Maskerade* (1995.). Posebice o motivu transvestizma u kazalištu vidi zbornik *Controversies on Cross-dressing* (1993.) i njegovu opširnu bibliografiju.

<sup>15</sup> Evo poznata Gavazzijevog opisa: *U glavnim potezima, ostavljajući nebitno po strani, izvode se kraljice, kako se nazivaju iz dosadašnje grude ih običaja, na ovaj način: Određeni broj djevojaka, koje su odreda već odrasle, opreme se naročitom opremom. - Jedne od njih, ponajviše njih 8-10, u svoju svetačnu nošnju, tek na glavi stavljaju muške šešire (pozajmljuju ih od momaka, braće itd.) i te okite bilo čapljinim perima, bilo dukatima, pa i obojima, u i drugim čime (gdjegdje su mjesto šešira neke vrste krune, kao na pr. u Bunjevacu sa šarenim zrcimau). Na klobučku ili kruni gdjegdje je još uobičajeno sprijedu pričvršćeno ili obješeno ogledalo, a straga po više obješenih šarenih trakova. U rukama imaju svagda sablje (preve stare, ili drvene), a na njih sud obješene šarene trakove, sud nabodeni naranču, limun ili jabuku. - U toj je glavnoj grupi jedna, koja se naziva kraljica ili kralj (ima povrda, da je ta znala biti upravo i predodjevena u mušku odjeću - u dakovštini). Gdje ima kralj, obično je uz nj i zavehna kraljica (no i ta ima redovno muški šešir i sablju). Uz ta dva glavna lica (a ne moraju u svim kraljevima svagda ni biti oba) imu često još i barjaktar, djevojku opremljenu kao i ostale, noseći na štapi šareni burjak i vijoreći njim. Gdjekada imaju i dalje neki članovi te grupe svoja imena i ulogu, naročito lice zvano djever, pa mluda. - Uz tu grupu ovako opremljenih često je i druga, koju sačinjavaju djevojke opremljene u (bijele) svoje svetačne nošnje, gdjekada s koprenama preko lica (zvane urubljice - tako na pr. u Otoku kod Vinkovaca). One su zapravo samo pjevačice - te svaki akt one grupe kraljica popraćaju popijevkama. Gdjegdje se pak čitavu družbu dijeli u dva skupa: kraljeve i kraljice - i tu prvi imaju spomenute krune (šešire itd.) na glavi i među njima su jedna ili dvije predvodnice čitave družbe (na pr. zvani polovinjce) - su svojim obilježjima. Osim tih glavnih često još ima i dalja pratnja - određeni broj drugih djevojaka, u napoljetku i osobita lica (monci, rjede djevojke), zvana obično prosjaci, kajumčar i sirgonja ili slič., koja skupljaju darove u košarice. - A spominju se, nipo-se u pjesmama, i rastavljači, neke vrste pomagačice kod izvođenja "kraljičke" igre (plesaj). Bilo je, čini se, pravilo da uz kraljice ide gajdaš: u noviju vremena prate ih redovno par momaka s tamburama (Gavazzi 1939., 71-72).*

<sup>16</sup> Prema hrvatskim etnologima, riječ je o običaju raširenom u sjeveroistočnom dijelu Hrvatske, u slavonskoj Podravini, te kod Bunjevaca i Šokaca u Vojvodini. Srpska etnološka literatura govori o tome da su se kraljice igrale i po cijeloj Srbiji. O izvornoj nacionalnoj pripadnosti toga običaja neumjesno je nagadati, bilo da se promatra kao nastao iz poganskog obreda *dies rosae* iz rimskog vremena, ili pak kao nastao iz slavenskog poganskog supstrata, iz praznika *Rusalija*, budući da je u obama tim slučajevima riječ o pretkršćanskom prazniku koji je nadživio kristijanizaciju (Luzica, 1991.).

maju karakteristične muške odjevne predmete i rekvizite - šešir i sablju - te muške svadbene uloge - djevera i barjaktara, uglavnom konstatira i nigdje ne uzima kao pertinentni čimbenik njegove eksplikacije. Uvriježeno je tako *kraljice* izvedbeno dovoditi u vezu s njima morfološki po nekim obilježjima srodnim tradicionalnim muškim viteškim igrama i najvjerojatnije inicijacijskim lančanim plesovima s mačevima korčulanskih *kumpanija* (Ivančan, 1967., 115-116), ili pak *rusajlijama* i *kalušarima* u susjednim balkanskim zemljama (Lozica, 1991., 1992.), a da se pri tome činjenica kako te, *kraljicama* po nekim elementima i datumu ophoda srodne običajne pojave, izvode muškarci, te kako spomenuti plesovi i ophodi ne pokazuju simboličke spona s vjenčanjem,<sup>17</sup> ne smatra značenjski relevantnom i činjenicom koja iziskuje obrazloženje. Ivančan kaže: *Prividna je razlika u tome što ovdje ne plešu djevojke, kao kod kraljica, nego muškarci* (1967., 116). Lozica svoju usporedbu dodatno opravdava tako što govori o prethodno spomenutim običajima srodnim *muškarčkim karakteristikama kraljica*, neutemeljeno poistovjetivši muške *izvođače* na jednoj i muške *likove* kralja, djevera i barjaktara *što ih predstavljaju žene* na drugoj strani (1991., 149).

Ova se usporedba podržava ponajviše zato što se kraljički ples s mačevima u njezinom svjetlu može protumačiti isključivo u svojoj inicijacijskoj i apotropijskej funkciji, naime kao magijsko odaginjajnje opasnih duhova umrlih predaka, a po nekima, za *kraljice* posebno, i duša udavačama zavidnih (sic!) umrlih neudatih djevojaka, kako muške simbole u ženskom obredu tumači i Marijana Gušić (1967., 26-28), koja ipak jedina ističe transvestitski karakter ovog prerusivanja, obrazlažući ga na sljedeći način:

*Obredna se grupa kako smo vidjeli sastoji od kralja i kraljica. Kraljevi su u pravilu djevojke udavače, dakle ženska lica, djevojke koje su preuzele muški naziv, pa simbolično i muški lik. To prepoznajemo po simbolima, muškom šeširu i sablji. Tu je na djelu etnološki motiv transvesticije, prerusjenja. Žensko lice koje u ovom obredu prima određenu društvenu zadaću može tu zadaću izvršiti samo u muškom liku. Zašto? Očito zato da bi se skriven u tuđem liku mogao suprotstaviti nekim neprijateljskim silama, to je dakle apotropijska transvesticija. Koju zadaću treba da izvrše kraljevi? Kraljevi vode kraljice. Kraljice su mlade, to su djevojke upravo prispjele za udaju, a one kao svoj znak na pletenici nose djevojački vijenac. Kraljice su dakle djevojke, prispjele za brak, koje kraljevi, to su njihove starije druge, već i same udavače, uvode u seosku zajednicu. Kraljice time ulaze u stalež udavača. To je dakle vršenje inicijacije, uvođenja juvenilnih članova u krug i u prava odraslih. .../ Ulazeći u pojedine domove kraljevi doznaju situaciju u kući, oni evidentiraju stanje mogućnosti za sklapanje novih brakova, a kako razabiremo po okrnjenim motivima kraljičkih pjesama - desni kralj, lijeva kraljica, tu se ujedno imao vršiti raspored za sklapanje brakova u selu. Udavače prerusene u muški lik treba dakle da odbiju zle sile od mladih inicijanata* (1967., 26).

<sup>17</sup> U tome mi se smislu daleko opravdanijom čini (dosad neprovedena!) usporedba *kraljica* s pelješčanskim *bijelim muškarima*, koje izvode muškarci, ali obučeni u žene, točnije u neku vrstu kostimografskog hibrida muškarca i žene, baš kao u slučaju *ljelja*. Forma procesije i uloge njezinih sudionika pokazuju da je riječ o svadbenom običaju uklopljenom u karnevalsku priliku, što je još samo jedan pokazatelj kako transvestizam u folkloru valja povezivati i s jednim i s drugim spomenutim liminalnim fenomenom.

Kontaminaciju simboličkih elemenata viteških plesova i svadbene procesije, te interpretativno značajnu inverziju spolova koju susrećemo i u karnevalu, a ovdje osobito u svezi sa sklapanjem braka, budući da sastav kraljica tvore udavače, a, za razliku od ostalih s njima uspoređenih ophodnih skupina, obilaze poglavito kuće momaka i djevojaka stasalih za brak, vjerojatno bi se tako moglo tumačiti i kao inicijacijsku ritualnu predstavjačku simbolizaciju mita o androginu, božanski savršenom spiritualnom spoju muškog i ženskog elementa što se ostvaruje brakom, o čemu svjedoči perzistentnost mita o androginu u književnosti i ritualima širom svijeta. U tome svjetlu Mircea Eliade tumači i nazočnost transvestizma u nekim europskim proljetnim običajima poljodjelskih sredina (1962., 140), kakav su i *kraljice* (zbivaju se o Duhovima). I on upozorava na inicijacijsku funkciju ritualne simbolizacije androginiteta transvestizmom,<sup>18</sup> budući da se inicijanti smatraju aseksualnim bićima koja mogu steći seksualni identitet, svoju spolnu posebnost, determiniranost, razlikovnost i "polovičnost", dakle spremnost za brak, tek nakon što su prošli kroz ritualno življenje koegzistencije spolova, mitske izvorne spolne "cjelovitosti", androginiteta.<sup>19</sup> U Slavoniji, međutim, kroz takav oblik inicijacije, čini se, prolaze samo žene:<sup>20</sup> u samom ritualu *kraljica* momci preuzimaju spolno kongruentne, sekundarne i vidljivo podređene uloge *prosjaka*, *kajmačara* i *sirogonja*, a "*kraljuju djevojke!*"

Transvestizma u svezi sa sklapanjem braka bilo je i izvan ovog i karnevalskog običaja, kako 1962. Bonifačiću Rožinu kazuje Magda Radičev, opisujući kako se

<sup>18</sup> Ritualna androginitetizacija ne uključuje uvijek ovakve bezbožne, kazališne oblike simbolizacije: neka australska plemena, spominje Eliade, podvrgavaju neolite operaciji subincizije, kojim se inicijanti simbolički pridaje ženski spolni organ. (1962., 138). Pomnije istraživši simbolizam spolnosti u društvu Nove Gvineje i okolnih otočja, Stéphane Breton u svojoj knjizi *La mascarade des sexes* opisuje smisao tih rituala na sljedeći način: *Pour la pensée symbolique, l'opposition des sexes est à la fois la chose la plus évidente et le mystère le plus impénétrable. Car s'il faut bien que l'homme et la femme s'unissent, comment le cycle de la fécondité (l'espèce) peut-il être continu (comment la société est-elle possible?), comment peut-il simplement y avoir fécondité si le continu se différencie, si ses moments se séparent? Comment l'espèce peut-elle être à la fois continue et discontinue, diversifiée mais semblable, divisée mais une, et l'individu identique et différent? La pensée symbolique, quelque détour qu'elle fasse, en revient toujours à la question de la différence des sexes dans laquelle on ne s'étonnera qu'elle puise ses paradigmes fondateurs. [...] Or, ces sociétés partagent un héritage commun ou plutôt, une autonomie commune...: en raison d'une conception substantialiste de procréation... dans laquelle père et mère donnent un peu d'eux-mêmes, de leur propre matière à l'enfant, féminité et virilité sont mêlés dans chaque individu. La composition de l'identité résulte d'un équilibre dynamique entre des principes biologiques et sexuels hétérogènes dont il revient au rituel de négocier l'influence en reformulant leur dosage. [...] D'un côté, par des artifices culturels, par un surcodage rigoureux, on renforce l'appartenance génitale et ses signes ethnologiques afin d'en faire un modèle d'identité, tandis que de l'autre, par des procédures et des manigances déguisées, on s'efforce d'incorporer les vertus de l'autre sexe que pour le salut du sien propre on se doit d'imiter dans l'ouvrage et la dissimulation. Il revient au rituel de défendre tour à tour chacune de ses exigences, non seulement de les illustrer mais aussi de les accomplir. [...] A cette opposition (oppos. des sexes, op. L.C.F.) qui se dessine au coeur de la conscience individuelle, le corps et ses mystères fournissent un instrument idéal de résolution symbolique. Car le corps est le premier matériau d'échange symbolique (et d'échange tout court, dès l'échange matrimonial...) (Breton, 1989., 143-146).*

<sup>19</sup> Riječ je o Eisensteinovoj postavi (1944.), prema kojoj rituali androginitetizacije, kao priprema za bračni spoj muškog i ženskog, jesu pokušaj da se komunicira s nadljudskom esencijom androginitetnog božanstva kroz njegovu predstavjačku simulaciju. Tu tezu kasnije razrađuje još i Baumann (1955.) - oba podatka navedena prema Ivanov, 1984., 13.

<sup>20</sup> Dakako, izuzmemo li eventualne inicijacijske dimenzije obostrane inverzije spolova u karnevalu.

dan poslije sklopljenih zaruka djevojke okupe, presvuku u muškarce, pa rade nered po kućama budućih nevjesta i ženika:

*Dan poslije zaruka skupe se komšinice od mlade. Opravu se, maskiraju, dođu k mlade i piju rakiju, što je mludoj donela svekrva na zaruke. Tu se veseli. Sviru im isto. Idu duvegije i kroz cilo selo. Te što su opravite, bude jedna "srdoma". Ona ima na glavi mušku kapu. To je ženska obučen u mušku robu. Stavi maramu oko vrata. Obuče kaput "srdomu" i navuče gaće. Stavi čizme. Nosi štap, lice ima namazano čadom. Napravi brke. Ona govori:*

*- Došla sam iz dalekoga.*

*Jedna druga se obukla u vojničko ruvo. Nosi pušku. Jedna ima muški šešir i pantalone, kaput. Pivaju:*

*Čaše, flaše, to su knjige naše,  
a birtije, to su gimnazije.*

*To idu sve, cila ulica. Samo ženske. To je prošlo. Nedavno je bilo. I kod mladoženje cirkusiru.*

*Mladi idu odmah te noći zajedno.*

Nasuprot razmjernoj obrednoj suzdržanosti *kraljeva*, maloprije opisane a i karnevalske muške uloge što ih još u Lovrećićevo doba, pa i danas, glume žene, uz to što su također vjerojatno djelomice u službi ritualnog dočaravanja mitskog spoja ženskog i muškog, te s njime povezane magije plodnosti, ipak bi se moglo promatrati i kao širenje dijapazona ženske predstavljačke slobode u pravcu simboličkog prisvajanja bihevioralne nespontanosti i društvene moći što je dodijeljena muškarcima, kao i implicitnog komentara i razotkrivanja njezine zloporabe, kako inverziju spolova u književnosti i svečanostima rane moderne Europe tumači Nathalie Zemon Davis, premda i ona naglašava kako je u svečanostima ipak najčešće bila riječ o preoblačenju muškaraca, i to ponajviše u tzv. "neobuzdane" žene, a ne obrnuto, o kojoj mogućnosti tek nagađa da je vjerojatno bila svojstvena ranijim stoljećima (1978., 164)! U Slavonskom Otoku 19. stoljeća, međutim, pretežno su žene te koje se maskiraju, i to ne samo u razuzdane Ciganke, nego i u polu-muške, polu-ženske likove, u seoske momke, Cigane, Turke, zatim "testeraše", loncokrpe i vatrogasce, popove, finance i oružnike, soldate, bauke i komedijaše. Da bi se maskirale u vračeve, veli Lovrećić, *naprave bradu od kućina, u obuku muško odilo staračko, umotaju puva u jastučić, pa se šale sa ženama. Vele, nek metnu svojim ljudima puov rep pod jastuk, pa će čovik tvrdo spavati do urunka, a žene mogu cile noći, kud im je volja* (Lovrećić, 1990., 314).

Procesiju pokladnih svatova, koju još danas u primorju izvode sami muškarci, u Slavoniji prošlog i početka ovog stoljeća, kako kaže rukopisna građa Nikole Bonifačića Rožina, izvodili su ili i muškarci i žene, ili su ih izvodile isključivo žene, preuzimajući i muške (*čauš, barjaktar, duvegija*) i ženske uloge, kao što su uostalom žene nerijetko izvodile i Božiću prethodne običaje ophoda *Sv. Nikole i Krampusa ili Svetih triju kraljeva*, tijekom kojih su također predstavljanjem mijenjale svoj spol.<sup>21</sup> Obredno brijanje o pravim svatovskim prilikama, ali i o pokladama, svugdje u

<sup>21</sup> Nikola Bonifačić Rožin, Ivan Lozica: *Narodne dramske igre u Gudincima i Babinoj Gredi*, 1976., rkp. IEF-a 972, str. 8-16 i 26-28. Kazivale Marija Kokanović i Marija Užarević rod. Knežević iz Gudinaca.

Hrvatskoj poslovično "muški" predstavljačko-obredni ulog, u Nijemcima redovito izvode žene.<sup>22</sup> Uz već spomenute pokladne muške uloge koje spominje Lovretić, Slavonke iz Požege i okolice u ovom stoljeću izvode masku *medvjeda* ili, u Bačkom Bregu, pokladni par *Cigana s medvjedom*,<sup>23</sup> tradicionalnom zoomorfnom maškarcem koju, kao redovitu pratnju isključivo muških zoomorfnih pokladnih skupina,<sup>24</sup> uvijek igraju muškarci uz rijetke i posve suvremene izuzetke;<sup>25</sup> a u Gudincima i Babinoj Gredi, te u Otoku i Nijemcima glume nadalje Turke i Kineze, Doktora što pregledava Babu Katu (u Bačkom Bregu ovu dvojnju maškaru, pokladni hibrid čovjeka i lutke koji prikazuje *babu kako nosi dida* s lutkom *babe* ispred sebe i na struk našivenim donjim *didovin* dijelom tijela iza sebe, ne izvodi, kao drugdje u Hrvatskoj, muškarac,<sup>26</sup> nego žena presvučena do pasa u muškarca<sup>27</sup>) nižući brojne blasfemične i uopće muškarčke zamjedbe na račun njezine tjelesne građe.

Najveća je možda zanimljivost upletanje žena u ophode naglašenih luperkalij-skih značajki (spomenuto preuzimanje uloge medvjeda također je takav primjer) u kojima se prikazuju muška poljodjelska zaduženja, što se tumači kao odjek matronaljskih rimskih svečanosti (Lozica, 1986., 46): Mariji Živković iz Beravaca, rođenoj 1911., dugujemo poduži zapis o muško-ženskim *bušarima*: muškarci preuzimaju ženske uloge *žetelica i ručkonosa*, a žene se javljaju u muškim ulogama *kočijaša i volova, orača i sijača*. Prenosim oveće dijelove zapisa zbog zanimljivih spolnih izvođačkih dijaloških kombinacija što nastupaju tijekom razmjene replika pokladne povorke i njezinih "gledatelja". Najprije muškarci dobacuju "ženama" u povorci, presvučenim muškarcima, u što se na kraju uključuje zakonita žena muškarca koji sa "ženom" fiktivno ugovara ili aludira na već održavane ljubavne sastanke; zatim

<sup>22</sup> Nikola Bonifačić Rožin: *Grada iz Nijemaca*, 1963., rkp. IEF-a br. 427, str. 50-52. Kazivali Stipan i Ilija Zvonarević i Marija Županjac; *Folklorna grada Otoka i Nijemaca*, 1965., rkp. IEF-a br. 755, str. 1-2 i 15. Kazivale Slavica i Ana Braovac.

<sup>23</sup> Nikola Bonifačić Rožin: *Folklorna grada Slavonske Požege i okolice*, 1967. rkp. IEF-a br. 929, str. 23, kazivao Ivan Hula, rođ. 1900.; *Folklorna grada iz Bačkog Bregu*, 1962. rkp. IEF-a br. 388, str. 15. Među igrala Marta Sremac, rođ. 1940.

<sup>24</sup> Značaj ovog podatka saglediv je jedino u svjetlu postavke prema kojoj *Rigidnost tradicije teže popušta* u ženskom pitanju *kad je riječ o muškim društvima, tipičnim za luperkalijski element kulture* (npr. zvončari u *Kastavštini*, pokladari na *Lastovu*), *inako i tu ima izuzetaka: među naphancima u Turčišću znala je ponekad biti i po koja žena*.

<sup>25</sup> O liku medvjeda Lozica kaže: *Premda medvjed pripada starim zoomorfnim maskama, on je i danas jako popularan, jer kao prateću figuru (uz doktore i davla) lako uspostavlja kontakt s publikom u ophodima zvončara i drugih ophodnika s rogovima, kožusima i zvonima. U tom smislu on je i podložan inovacijama u smislu i funkciji: na Lastovu je nekad igrao ulogu vode pokladara (v. Lozicu 1984.); u Podgradu u slovenskom dijelu Istre medvjeda je 1984. godine igrala žena (v. Supek-Zupan i Lozicu 1987., 156).* (Lozica 1991., 256).

<sup>26</sup> Npr. u Metkoviću, Bribiru Vinodolskom, Zelovu kod Sinja i u Gvozdanskom, te Turčišću u Medimurju, usp. Benč-Bošković, 1962., 82; Bonifačić Rožin, 1966., 160 i 1967./68., 531-532.

<sup>27</sup> Nikola Bonifačić Rožin: *Folklorna grada iz Bačkog Bregu*, 1962., rkp. IEF-a br. 388, str. 14-17 i 30. *Babu Katu*, prema Bonifačićevom zapisu muškarca u *šakačkoj suknji s pregučom*, izvodila je Janja Radičev, rođ. 1929., kako *saznajemo tek na kraju zapisa*, kada Bonifačić Rožin donosi popis uloga. Stana Nikolin iz istog sela svjedoči zatim kako je sama izvodila tu masku koja se u Bačkom Bregu, prema njezinom mišljenju, udomačila već pedeset godina, dakle od 1910. 1967. godine takvu maškaru, *baba nosi didu*, opisuje zapisivaču i Stjepan Grgić kao karakterističnu za Ivandol u okolici Požege, *ali ne kaže kojeg je spola izvođač*, dok je u Mitrovcu, primjerice, kako kazuje Ivan Hula, takvu maškaru izvodio muškarac - Nikola Bonifačić Rožin: *Folklorna grada Slavonske Požege i okolice*, 1967., rkp. IEF-a 929, str. 14 i 23.

"muškarci" iz povorke - žene u liku sijača, orača i kočijaša, razmjenjuju sa ženskim članovima domaćinstava koje obilaze dvosmislene replike lascivnoga podteksta, da bi nakon toga uslijedio međusobni razgovor "muškaraca" i "žena" u povorci, sve nižući replike u kojima se prepliću magijski sadržaji veze ženine i zemljine plodnosti s aluzijama na društvenu kulturnu i subkulturnu regulaciju muško-ženskih odnosa. Na kraju i žene i muškarci dobacuju "muškarcima" porugljive primjedbe glede njihove seksualne moći:

*Ženske su se oblačile u muškarce. To su kočijaš i volovi. Obukli su kožuhe naopako, lice namažu sa čadom. Tih volova bude po 6. Oni potežu plug.*

*Za njima ide orač (isto ženska). Ima veliku kandiju, što puca za njom.*

*Išle su žene i divojke, pomišano. Bilo je žena do 50 godina. To i jesu bili glavni. I ljudi su išli.*

*Sijač sije. Ima vrećicu punu pljevice od lana. On to baca po putu i pred kuću, a i u sobu kroz prozor.*

*Svako je bio zadovoljan, da ga obidu. Ako ga bušari mimoidu je zamjera.*

*Idu po putu i dođu u dvorište kod popa, učitelja i boljih gazdu, koji ih daruju i ponude. Ako je snig pooru u dvorištu. Plug na glavnom putu izvrrnu, pa samo vuku. Bude i ne bude žetelica. Na kraju ide ručkonoša. Budu i dvi. To su muški u žensko. Nose na bremenjači sa dve kljuge, koje imaju preko ramena, na koje objese košarice, tikve za vodu, žbanje i sl.*

*Iz naroda netko dobaci: Snaho jel vruća il ladna?*

*Ručkonoša: Ja sam i podgrijala, ako se je oladilo.*

*Čovjek iz naroda: A sigurno te je netko dočeko u livadi, kad se tako žuriš.*

*Ručkonoša: Što nisi požurio i ti, pa vidio.*

*Čovjek: S kim si bila?*

*Ručkonoša: S kim sam bila! Ha, ha. Što se praviš sad lud, pa zar nisi bio i ti? Bojiš se žene, pa sad izmotavaš.*

*Žena: A tako. Neka, neka, vratit ću ja to vama. Imaš i ti čojeka. Već sam ja to tebi vratila, ako ti i ne znaš.*

*Ručkonoša: Pa eto, neka vam, ja sam zadovoljna. Mi ćemo opet u livadu. (Odlazi pjevajući).*

*Drugi iz naroda zaište vode: Snašo, daj mi vode.*

*Ručkonoša: Imaš kraj live noge.*

*Ženske iz naroda dobace sijaču: Čiča siješ ti. Jel' ti valja sjeme?*

*Sijač: Da posijem na tvojoj njivi, pa ćeš videt.*

*Žene viču oraču: Jesi'li dobro zabrazdio? Jel' valjano crtalo?*

*Orač: Da si mluda, ja bi ti pokazo.*

*Žene viču kočijašu: Jel' ti kandija dobro puca.*

*Kočijaš: Ja imam držalicu, samo ti daj kandiju, pa će bolje pucat.*

*/.../*

*Sijač: Kuvačice, prisna ti je pogača. Valjda ti čovik nije nacipo dosta drva, valjda niste dobro spavali.*

*Ručkonoša: Valjda ti misliš, da se mi ne volimo ko ti i tvoja.*



*Orač: Zaboravila si soli.*

*Ručkonoša: Ne moraš ti uvijek umakati i u danju i u noći.*

*Kočijaš: Vidi se kako si ljuta, ko i luk koji si donesla.*

*Ručkonoša: Nisam ljuća nego ti.*

*Kočijaš: Nismo deteljine donesli za te naše volove.*

*Orač: Pa neka onda jedu s nama.*

*Kad dođu pred kuću:*

*Orač kaže: Eto gazda, mi smo ti poorali, al nismo pozubili.*

*/.../*

*Na kraju puta.*

*Orač: Ljudi, ajdemo isprezat. Njiva je poorana.*

*Treba sutra opet na oranje.*

*Sijač: Sjeme sam potrošio. Treba doma po drugo.*

*Kočijaš: E, moram drugi šikar isplest. Samo moram iskat od žene kudjelje.*

*Žene: A jel ti dobra držalica?*

*Kočijaš: Dodi pa ćeš vidit.*

*Muškarci: Čuješ sijaču, noćas ne smiješ sa ženom spavat. Bit će snitljivo žito.*

*Sijač: Da ne bi tebe poslo na konak.<sup>28</sup>*

Kao zaključak mogli bismo reći kako i maleni žanrovski književni segment slavonske pučke dramatike i njemu vremenski i prostorno korespondentni segment inače daleko vremenski i prostorno šireg pojma folklornog predstavljanja na osebujan i slikovit, ali *indikativno različit* način dramatiziraju snažne konflikte unutar spolne hijerarhije ruralne Slavonije druge polovice devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća, konflikte na koje se malo ukazivalo. Koliko su pak obje ove vrste kazališnih slika utjecale na obaranje ili učvršćivanje te hijerarhije, kao i na stupanj inherentne joj konfliktnosti, može biti samo predmetom nagadanja. Ne treba, naime, u procjeni tog udjela, zaboraviti kako *subverzivni ili transgresivni potencijal* simboličke prakse i njegovo značenje *variraju ovisno o okolnostima svojega javljanja, o posebnostima institucionalne i kulturalne smještenosti svoje izvedbe* (Howard, 1993., 20). No želimo li izbjeći govor u terminima vulgarne marksističke sociološke kritike koja na kulturne tvorevine gleda kao na duhovnu "nadgradnju" neke društveno-ekonomske "baze", morat ćemo se prikloniti pretpostavci kako su i te kazališne slike u "kulturnoj ekonomiji" Slavonije i njezinoj suvremenoj recepciji neprijeporno bile učinkovita značaja. Moj se prilog ipak manje usmjerio na otkrivanje zatamnjenih mjesta pojavljivanja kulture u književnom tekstu, a više na preispitivanje apriorno ustanovljene kulturološke reprezentativnosti tekstova o kojima sam govorila za njihovu naknadnu prosudbu, kao i na formulacije u kojima se ona pridružuje nužnim, no mjestimice neosvijještenim kulturološkim distorzijama što ih ti tekstovi proizvode.

<sup>28</sup> Nikola Bonifačić Rožin: *Folklorna grada iz Slavonije I*, 1957., rkp. IEF-a, br. 282, str. 13-17. Kazivala Marija Živković rod. Rakitić iz Sikirevaca.

## LITERATURA:

- Baroja, Julio Caro (1979.) *Le Carnaval*, Paris: Gallimard.
- Batušić, Nikola (1973.) Uvod u : *Pučki igrokazi XIX stoljeća* (prir. Nikola Batušić), PSHK, knjiga 36: 7-31.
- Batušić, Nikola (1976.) *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Becić, Ferdo (1973.) *Lajtmanski deputacija*. U: *Pučki igrokazi XIX stoljeća* (prir. Nikola Batušić), PSHK, knjiga 36, str. 307-361. Zagreb.
- Bettinger, Elfi i Funk, Julika (ur.) 1995. *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, München: Erich Schmidt Verlag.
- Benc-Bošković, Katica (1962.) *Neki pokladni običaji i drvene maske u Međimurju*, "Narodna umjetnost", 1: 81-91.
- Bobinac, Marijan (1995.) *Josip Freudenreich - utemeljitelj hrvatskog pučkog komada*, "Umjetnost riječi", 3-4, str. 171-186.
- Bogner-Šaban, Antonija (1991.) *Dramska riječ Ivana Kozarca*. U: RAD 452 Razreda za književnost IHAZU, knjiga 24, str. 411-438 (*Rane*: 427-435).
- Bonifačić Rožin, Nikola (1963.) *Scenski elementi u proljetnim ophodnim običajima, Rad IX. kongresa SUFJ u Mostaru i Trebinju od 16. IX. do 23. IX. 1962*, Sarajevo, str. 323-331.
- Bonifačić Rožin, Nikola (1966.) *Pokladne maškare u Konavlima*, "Narodna umjetnost", 4: 153-174.
- Bonifačić Rožin, Nikola (1967./68.) *Narodna drama i igre u Sinjskoj krajini*, "Narodna umjetnost", 5-6: 517-577.
- Bošković-Stulli, Maja (1982.) *Žene u slavonskim narodnim pjesmama*. U: *Žena u seoskoj kulturi Panonije*, Ethnographia pannonica, Etnološka tribina, posebno izdanje, Vinkovci, str. 75-84.
- Bošković-Stulli, Maja (1997.) *O mizoginim pričama*, "Narodna umjetnost" 33/2: 51-69.
- Breton, Stéphane (1989.) *La mascarade des sexes*, Paris: Calmann-Lévy.
- Eliade, Mircea (1962.) *Méphistopheles et l'Androgyne*. Paris: Gallimard.
- Erllich, Vera (1964.) *Porodica u transformaciji*. Zagreb: Naprijed.
- Freudenreich, Josip (1973.) *Graničari ili sbor (proštenje) na Ilijevu*. U: *Pučki igrokazi XIX stoljeća* (prir. Nikola Batušić), PSHK, knjiga 36: 55-109.
- Gušić, Marijana (1967.) *Običaj ljelja kao historijski spomenik*, u: *Narodni običaj Ljelje-Kraljice (Gorjani-dakovština) kao historijski spomenik*, Zagreb: JAZU: 23-41.
- Hećimović, Branko (1976.) *Trinaest hrvatskih dramatičara*, Zagreb: Znanje.
- Howard, Jean E. (1993.) *Cross-dressing, the Theater, and Gender Struggle in Early Modern England*, u: *Crossing the stage, Controversies on cross-dressing* (ur. Lesley Ferris), London and New York: Routledge, 20-46.
- Ivakić, Joza (1914.) *Selo u hrvatskoj književnosti*, Rijeka: Izdanje Knjižare Đuke Trbojevića.
- Ivakić, Joza (1919.) *Inoče*. Komad u tri čina. Izvanredno izdanje Matice hrvatske.
- Ivakić, Joza (1923.) *Majstorica Ruža*. Drama u tri čina.
- Ivakić, Joza (1980.) *Vrzino kolo*. Komedija u tri čina. u: *Pučki teatar*, Vinkovci.

- Ivanov, Vjačeslav V. (1984.) *The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites*, u: *Carnival!*. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton: 11-35.
- Jelčić, Dubravko (1988.) *Strast avanture ili avantura strasti*, Zagreb: "August Cesarec".
- Jurković, Janko (1878.) *Dramatička djela*, sv. I. Zagreb: Naklada Matice hrvatske.
- Jurković, Janko (1926.) *Izabrane komedije*, Zagreb: Zaklada tiskare Narodnih novina.
- Kosor, Josip (1958.) *Požar srasti*. Drama u četiri čina. U: *Antologija hrvatske drame*, sv. II (ur. Marijan Matković), Beograd.
- Kosor, Josip (1927.) *Pomirenje*. Tragedija proroka u 3 čina. Zagreb: St. Kugli.
- Lovretić, Josip (1990.) *Otok*, Vinkovci (pretisak).
- Lozica, Ivan (1986.) *Poklade u Zborniku za narodni život i običaje Južnih Slavena i suvremeni karneval u Hrvatskoj*, "Narodna umjetnost", 23, str. 31-57.
- Lozica, Ivan i Supek-Zupan Olga (1987.) *Pust 1984*. Portorož 1984. Zgodovinske slovensko-hrvaške usporednice
- Lozica, Ivan (prir.) (1996.) *Folklorno kazalište*, Stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb: Matica hrvatska.
- Matković, Marijan (1949.) *Hrvatska drama 19. stoljeća*. U: *Drama i problemi drame* (ur. Joža Horvat, Slavko Kolar, Petar Šegedin) Zagreb: Matica hrvatska, str. 344-409.
- Muraj, Aleksandra (1996.) *Independence and/or Subjugation: the Ambivalence of the Social Position of Women on the Island of Zlarin*, "Narodna umjetnost" 33/1: 135-147.
- Okrugić, Ilija (1973.) *Saćurica i šubara ili Sto za jedan*, Izvorna vesela igra s pjevanjem u 4 čina, crpljena iz života pokojne iriške sljepačke akademije. U: *Pučki igrokazi XIX stoljeća* (prir. Nikola Batušić), PSHK, knjiga 36: 131-191.
- Okrugić, Ilija (1884.) *Šokica*. Igrokaz iz pučkoga života u 5 čina. Zagreb: Matica hrvatska.
- Poyatos, Fernando, ed. (1988.) *Literary anthropology, a new interdisciplinary approach to people, signs and literature*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Prica, Ines (1996.) *Odlike etnografskog pisma u modernoj hrvatskoj etnologiji*, neobjavljena doktorska disertacija, Zagreb.
- Rihtman-Auguštin, Dunja (1982.) *O ženskoj subkulturi u slavonskoj zadruzi*. U: *Zena u seoskoj kulturi Panonije*, Ethnographia panonica, Etnološka tribina, posebno izdanje, Vinkovci, str. 33-38.
- Rogers, Susan Carol (1979.) *Espace masculin, espace féminin. Essai sur la différence*. *Etudes rurales* 74:87-110.
- Tomić, Josip Eugen (1892.) *Pastorak*. Pučki igrokaz u četiri čina, Zagreb.
- Tucić, Srdan (1988.) *Povratak*, drama u 1 činu, u: *Antologija hrvatske drame*, sv. I (ur. Marijan Matković), Beograd 1958.
- Virč, Zlatko (ur.) (1980.) *Pučki teatar*, zbornik referata, Vinkovci: Izdavačko grafičko poduzeće "Iskra".
- Zemon Davis, Natalie (1978.) *Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe*, u: *The Reversible World* (ur. Barbara A. Babcock), Ithaca and London: Cornell University Press: 147-190.

## ARMIN PAVIĆ – DANAS

Počet ću ovu priču o Arminu Paviću podsjećanjem na ulomak iz teksta Barbare Johnson *Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida* u kojem se analiziraju tri teksta: pripovijetka Edgara Allana Poea *Uskraćeno pismo*, tekst Jacquesa Lacana *Seminar o Uskraćenom pismu* i Derrideovo čitanje Lacanova čitanja Poea, *Nabavljač istine*. Jedan od glavnih "zločina" za koje Derrida "optužuje" Lacana pronalazi se u tvrdnji da psihoanalitičko čitanje eliminira okvir književnog teksta. Taj se okvir ovdje pronalazi u pričama koje se nalaze prije *Uskraćenog pisma*, ali i u sloju pripovijedanja kroz koje se priče kazuju i, s onu stranu njega, u cjelokupnom funkcioniranju teksta kao *écriture*. Ono što omogućuje Derridau problematizirati okvir književnog teksta upravo je ono što se zove *prizorom pisanja*; a pod tim se podrazumijeva dvoje: 1. otpor tekstnog označitelja prema potpunoj preobrazbi u označeno; 2. zbiljski zapisi. Prvo, označitelj se ne smije učiniti istinom priče, jer se sâm odupire totalizaciji u značenju zato što ostavlja nesvodljiv ostatak, upravo ono otvoreno pismo koje fikcija jest. Drugo, knjige, knjžice, citati i ranije priče koje okružuju *Uskraćeno pismo* ukazuju na činjenicu da priča počinje u *maloj stražnjoj knjižnici, ili sobici za knjige*. Ali, tvrdi Barbara Johnson, ako je točno da je sadržaj pisma u drugom tekstu, ne možemo spoznati način na koji se postiže da se rubovi priče naprosto ne raspadnu ako zaista ne otvorimo taj drugi tekst. Krenut ćemo tim putem: skinut ćemo neke od knjiga s polica Pavićeve i naše suvremenosti kako bismo pogledali što zaista sadržavaju.

*Sveto pismo* bilo je i ostalo zaista sveta knjiga u obitelji Pavićevih. *Biblia sacra Vulgate Editionis*, Venetiis, MDCCXLVIII, što je danas čuva praunuka Armina Pavića, dr. Hermina Pavić, čijom dobrotom trenutno mogu listati tu knjigu (napisanu na latinskom jeziku), dragocjen je izvor podataka: Pavićevi su na tiskom neispisanim stranicama knjige temeljito bilježili najvažnije događaje iz života svoje obitelji, najpreciznije opisane trenutke rođenja, vjenčanja, smrti. Istu je tu *Bibliju* Armin Pavić imao kao jedinu podlogu za pisanje koristeći se njome pred kraj života za bilježenje beskrajnog teksta (hrvatski, latinski i njemački) što pripada podjednako memoaristici i znanstvenoj prozi.

Uspoređivanje toga teksta Pavićeva života s tekstovima koje je kao znanstvenik objavljivao, s tekstovima što su ih o njegovu životu i djelu napisali njegovi suvremenici i s tekstovima koje su o Pavićevu življenju i znanstvenom djelovanju napisali naši suvremenici dat će tek djelomičan uvid u ono što je zaista Armin Pavić bio i što je Armin Pavić danas. Ostalo će se, kao i svako pravo pismo, nalaziti u sjevnama i tragovima njegovih nasljednika i prijatelja, u ovom slučaju kruga hrvatskih znanstvenika koji se bave poviješću hrvatske znanosti, književnosti i kazališta.

Za ovu prigodu usporedit ćemo dva prikaza života i rada Armina Pavića. Prvi je kao nekrolog u *Ljetopisu JAZU* za godinu 1913. (28. svezak, 1914., str. 87.-119.) napisao Đuro Körbler (kojemu je Armin Pavić prvo bio profesor na sveučilištu, zatim tastom). Iz Körblerova teksta saznajemo sljedeće: Armin Pavić rođen je 1844. u Požegi, otac mu je bio Antun Aleksandar, gradski i županijski fizik, a majka Marija pl. Passl. Otac Arminov umro je 1853. Od toga datuma njegov devetogodišnji sin Armin nastavlja bilježiti obiteljske zgode. Marija se seli u Beč s djecom, gdje nastavljaju gimnazijsko školovanje u školskoj godini 1853./1954. Armin dobiva mjesto u poždškom orfanotrofiju, a nakon godinu dana besplatno mjesto u zagrebačkom "plemićskom" konviktu, gdje mu je već bio brat Karlo. U Zagreb su se preselile i majka i sestra Helena, koja se o pokladama udala za Teodora viteza Glanza, tad austrijskog činovnika u Tamisvaru. U gimnaziji je Armin bio osrednji učenik, ali se izrazito isticao u hrvatskom jeziku. Svjedodžbu zrelosti dobio je 1861. Najbolje ocjene imao je iz hrvatskoga u profesora Vjekoslava Babukića i iz grčkoga u profesora Janka Jurkovića. Slabije ga je ocijenio Vatroslav Jagić iz latinskoga jezika. "Čudorednost" mu je ocijenjena samo "zakonom primjerena" jer je bio kolovođa gimnazijske mladeži kad se sa školske zgrade i drugdje u gradu dizao grb s dvoglavim orlom. Dobiva potporu od 300 forinti godišnje i odlazi s majkom u Beč 1861. U tom se gradu upisuje na sveučilište izabравši klasičnu filologiju i slavistiku... U tri godine studiranja slušao je posebno profesore Bonitza, Miklošića i Vahlena. Nakon završenog trijenija 1864. postao je iste godine namjesnim učiteljem osječke gimnazije. 1866. pristupio je učiteljskom ispitu, ali samo iz klasične filologije kao glavne struke, a njemačkoga i hrvatskog kao nastavnih jezika. 1866. dobio je svjedodžbu da grčki jezik može poučavati u cijeloj gimnaziji nastavnim jezikom hrvatskim ili njemačkim, a latinski samo u šest nižih razreda. Profesor Vahlen iz staroklasične filologije uočio je u Pavićevoj grčkoj domaćoj radnji (prijevod i komentar ulomka iz Sofoklove *Elektre*) iznimnost kandidatovih komentara. Iste je godine premješten u gimnaziju u Varaždinu. Nedugo nakon toga iste godine umrla je Arminu Paviću majka (u 60. godini). 1867. umrla mu je sestra Helena u Beču (sin jedinac uskoro nakon nje; Helenin i Arminov brat Antun umro je 1863. u Salzburgu, u 30. godini života). Na samom kraju 1866. Armin je postao pravim učiteljem varaždinske gimnazije. Ispit iz latinskoga jezika nije ni pokušao položiti jer se počeo baviti književnim i znanstvenim radom.

Još kao gimnazijalac pisao je kraće pripovijesti za zavodski časopis, a stavljao je i različite prigodne pjesme. Pjesme kao čestitke profesorima Adolfu Veberu i Vjekoslavu Babukiću tiskane su 1860. na posebnoj listiću (jer Hrvatska u doba apsolutizma nije imala časopisa za lijepu književnost). U Varaždinu se nastavio baviti književnim radom (u Deželicevu "Dragoljubu"); za 1867. i 1868. objavljuje no je nekoliko Pavićevih priloga, među njima i nekoliko pjesama iz zbornika *Ana-*

*creonteu* (koje je »okretno« preveo na hrvatski jezik), ali se započeo baviti i znanstvenim radom.

U programu varaždinske gimnazije za 1867. godinu tiskana je prva Pavićeva (kratka) znanstvena rasprava *Vetranić, Bunić i Lukarević* (o dubrovačkim pjesnicima raspravlja kao o prevoditeljima grčkih tragedija). U programu gimnazije u Varaždinu 1868. objavljena je i njegova rasprava *O Aristotelovoj definiciji pjesničke umjetnosti* (u Beču je proučavao prevodenje i tumačenje Aristotelove rasprave). 1869. o biskupovu je trošku objavljena u Zagrebu Aristotelova *Poetika*, a 1869. i 1870. tiskane su u "Vijencu" *izvorne i prevedene radnje, kritike i čitanja krasnom spolu* (zapravo tekstovi koje je izlagao u javnim prigodama, najčešće u obliku predavanja). 1869. u "Zatočniku" je objavljivao *črčkanja* (polemički tekstovi, najviše u vezi sa sukobima u varaždinskoj sredini).

Naime, ravnatelj varaždinske gimnazije dr. Martin Matunci najviše je zamjerao učitelju Paviću što se druži s rodoljubima – kanonikom Ilijaševićem, književnikom Vežićem, dr. Rakovcem i drugima. 1868. Pavić glasuje (saborski izbori) za kandidata koji je bio protivnik tadašnje vlade, pa ga ravnatelj odluči "izbaciti" iz Varaždina i Pavić dobije dekret da se treba premjestiti u riječku gimnaziju. Ali Pavić nije postupio tako: zatražio je i 1869. dobio mjesto pisara u Akademiji (u isto je vrijeme književnim tajnikom Akademije postao Vatroslav Jagić, izgubivši kao rodoljub mjesto u zagrebačkoj gimnaziji).

Đuro Deželić, prvi urednik "Vijenca", iste mu je godine (1869., kada je "Vijenac" počeo izlaziti) povjerio rubriku o kazalištu – u prvih petnaest brojeva Pavić je napisao devet "referata" pod natpisom *Naše kazalište* (neke u suradnji s Franjom pl. Markovićem) u nekima od njih razlaže se Aristotelova rasprava *kakova ima biti dobra drama*. U broju 21. "Vijenca" Pavić je napisao nepovoljnu kritiku Kostićeva prijevoda nekih Demostenovih govora (u izdanju Hartmanove knjižare); zbog toga su Pavića napali u dnevniku "Agrar Zeitung"; od toga napadaja branio se u "Zatočniku".

U broju 25. objavio je Pavić članak *Grkinje Safo i Erinna*, u koji uključuje i metrički prijevod nekoliko njihovih pjesmotvora. Od broja 26. objavljuje duži članak *Anakreontove pjesme* (rasprava jesu li to zaista Anakreontove tvorbe) uz prijevod pedeset i šest takvih pjesama s tumačenjem (taj je rad otpočeo u "Dragoljubu" za 1868.).

U brojevima 33., 34., 35. i 36. u "Vijencu" je objavljena Pavićeva pripovijetka *Nesretni prijatelji* (Pavić se u njoj ruga svom ravnatelju i nekim drugim ljudima).

Ipak, najznatnijim svojim djelom te godine Pavić drži prijevod *Aristotelove poetike s komentarom*, što je tiskan u Zagrebu u Albrechta uz potporu đakovačkog biskupa (biskupu je taj prijevod i posvetio). I Körbler taj prijevod ocjenjuje izvrsnim.

U Körblerovu "nekrologu" dalje saznajemo sve pojedinosti iz života i djela Pavića, nakon što je *skoro ušao u se* i počeo se intenzivno baviti književnim radom. Kao "rodoljubac" javno čita zagrebačkim gospodama razne teme: o dubrovačkoj drami, o platonskoj ljubavi, o Otelu, Zairi...

Odlazi u Požegu za profesora i sav svoj rad posvećuje znanstvenom istraživanju. *Historija dubrovačke drame*, za koju je građu prikupljao u Zagrebu i Dubrovniku, tiskana je 1871. na 270 stranica; obuhvaća 116 drama 28 pjesnika od Maru-

lićeva (i) doba do propasti Dubrovačke Republike. Körbler ocjenjuje da je knjiga trajno vrijedna (napisao ju je mladić koji ima 27 godina).

Dalje iznosi Körbler Pavićev neumoran rad na obrazlaganju dopuna Gundulićeva *Osmana*; zbog svojih je teza stekao dosta neprijatelja, ali je sebi ostao vjeran do kraja života (bio je profesorom hrvatskoga jezika i književnosti na Sveučilištu, članom Akademije...). Pavić iznosi mišljenje da je Gundulićev *Osman romantička epopeja, građena od starijih dvaju historičkih epova njegovih: Vladislava kojega je pjesnik ispjevao 1621. godine, i Smrti Osmanove spjevane godine 1622.* To su mišljenja odobrili Ivan Eroz i Svetozar Vulović, a protiv njega, čvrsto držeći da je riječ o jedinstvenom spjevu, ustali su Vatroslav Jagić, Luka Zore. Franjo Marković, Tadija Smičiklas, Alfred Jensen, Pavle Popović.

Premda životopis i djelo Pavićevo Körbler iznosi iscrpno i temeljito, trudći se biti objektivan pozitivist, ispod pera znanstvenika često izlaze tragovi koji povezuju *polemicku organizaciju* Pavićevih tekstova s njegovom naravi. Tako saznajemo da su tekstovi njegovi često bili rezultat autorova prirođenog sarkazma, dara podrugivanja, tvrdoglavosti, upornosti, svježine; a u starijim danima nemoći, slaba pouzdanja, gorka životnog iskustva *te je u svakogu čovjeku volio raspoznati dušmaninu nego prijatelja svoga.* Ali Körbler utvrđuje: *No priznati valja, da je neutrudivi rad pokojnikov oko velebnе te pjesme prvi put upoznao svijet sa slabim nekim stranama njezinim i objasnio gdje koje tamnije ili zamršeno mjesto u njoj. Ako dakle mišljenje njegovo s vremenom izgubi i posljednjega pristicalicu svoga, dok bude Gundulićeva Osmana i njegovo će se ime pominjati uza nj.*

S ovim Körblerovim nekrologom usporedit ću tekst o Arminu Paviću iz pera (ili kompjutorskog ispisa?) naših suvremenika. U *Leksikonu pisaca* (potpisuju ga Ivo Frangeš, Ivan Martinčić, Nedjeljko Mihanović, Vesna Frangeš i Milorad Zivančević) objavljenom u *Povijesti hrvatske književnosti* Ivo Frangeša (Zagreb – Ljubljana, 1987.) pod imenom PAVIĆ. ARMIN (29. 3. 1844, Slavonska Požega – 11. 2. 1914, Zagreb) tiskano je: *Potječe iz gradske intelektualne sredine. U Požegi je završio pučku školu, gimnaziju u Zagrebu (1861), a slavistiku i klasičnu filologiju u Beču (1864). Službovao najprije kao gimnazijski profesor u Osijeku, zatim u Varaždinu (1866–1868), Požegi (1871–1874) i Zagrebu (1874), gdje je ubrzo postao privatni docent (1875), pa izvanredni (1877) i redoviti profesor (1880) na Sveučilištu. Aktivan i u politici, bio je niz godina zastupnik u Saboru (1884–1906). Književnim radom počeo se baviti još u gimnaziji; u početku pisao pjesme i novele, kasnije se sasvim posvetio znanstvenom radu u oblasti književne povijesti, filologije i folkloristike. U svoje doba bio je veoma cijenjen: bio je dekan Filozofskog fakulteta (1882–1883. i 1894–1895) i rektor Sveučilišta (1896–1897), dopisni (1873) i redovni član JAZU (1874). Zatim se navodi pet Pavićevih djela i dva teksta o Arminu Paviću, Körblerov i Jelčićev (1977.).*

Sam Frangeš u spomenutoj *Povijesti hrvatske književnosti* Armina Pavića spominje tri puta. Prvi put spominje ga u poglavlju *Reformacija. Protureformacija. Barok* upravo u vezi s Gundulićevim *Osmanom* *Premda je Osman jedna od velikih tema kroatistike (dovoljno se sjetiti polemike Pavić–Marković!), tek je moderno vrijeme spoznalo pravu vrijednost Gundulićeva epa.* Drugi put spominje ga Frangeš u poglavlju *Međuratna književnost*, točnije u naglašavanju prijelomne godine 1914., značajne i zbog brojnih književnih smrti; te godine umiru Matoš, Marković, Galović,

Smičiklas, Ivčković, pa i Ivan Zajc. *Umire Armin Pavić, ogorčeni Markovićev oponent iz davne polemike o kompoziciji Osmana*. Treći put spominje ga Frangeš u poglavlju *Suvremena književnost*, točnije u ulomku o novijem razdoblju hrvatske znanosti o književnosti: *Posebno je Marković zaslužan što je u velikom trojanskom ratu hrvatske filologije (u svome sukobu s Arminom Pavićem oko ustroja Gundulićeva Osmana) dostojanstveno priveo kraju polemiku koja je u početku raspravljala o zanimljivim i po nacionalnu samosvijest zanimljivim pitanjima a na kraju prijetila da se izrodi u običnu međufilološku prepirku.*

Naša suvremena *Povijest hrvatske književnosti* spominje Pavića, i to baš spominje, samo tri puta, od toga dva puta u zagradama, a sva tri puta u društvu s polemičkim mu protivnikom Franjom Markovićem.

Je li zaista za temu *Armin Pavić – danas* ostalo samo nekoliko redaka, nekoliko trenutaka? Može li se život i djelovanje Armina Pavića – književnika, znanstvenika raznovrsnih smjcrova, učitelja, profesora, političara, zastupnika u Saboru, dekana, rektora, javnog djelatnika usporediti sa životom i djelovanjem naših suvremenika? Mogu li se njegove rasprave o podrijetlu i polemike o povijesti i iz povijesti prisposodobiti raspravama što ih svakodnevno slušamo na parlamentima, slušaonicama, dalekovidnicama, čitamo u tisku od kojeg nam prsti postaju žutima?

Napokon, koliko je ljudi – naših suvremenika pročitalo Pavićevu knjigu *Historija dubrovačke drame*, u koju je uložio godine proučavanja kako bi nam iz izoliranih "sobica s knjigama" napisanih često vrlo nerazumljivim rukopisom tiskarskim slovima i nevjerojatnom pedantnošću približio i doslovno na svjetlo dana izložio najviše dosege hrvatske dramske riječi što često ostavljaju neoriginalnima najpoznatije ostale europske scenske ostvaraje? Detaljna usporedba analiza tekstova pokazat će njezine tragove u knjigama gotovo svih naših suvremenika filologa, književnih povjesničara i teatrologa. Ali, je li dovoljno biti vječno osuđen na krug od desetak čitača-kroatista?

Vratimo li se na početak naše priče, zapitat ću se razumije li naša suvremenost značenjc *Uskraćenog pisma*, *Seminara o Uskraćenom pismu* i *Nabavljaču istine*. Zapitat ću se to kao anketar mladih studenata kroatistike, od kojih nitko nije čuo za Armina Pavića. Možemo li sebi dopustiti luksuz odašiljanja pisma fikcije dok se u susjednoj, povijesnoj sobi nabavlja uskrata istine?



Mirko Tomasović

## NOVOŽIVKE ILIJE OKRUGIĆA SRIEMCA

Dva su razloga odabira naslovne teme: recepcija Dantea u hrvatskoj književnosti romantičarskog razdoblja i hrvatska galantna lirika istog doba. U ta motrišta uklopio se i Ilija Okrugić Sriemac (1827.–1897.), ponajprije nizom od 26 soneta, što ih je objavio u časopisu "Dragoljub" Gjure Deželića iz 1867. Naime, u broju 41. od 12. listopada toga godišta pojaviše se prve od pjesama pod nazivom *Glasinke* "Srčanice-Novoživke", a motto im je prva kitica soneta iz XXI. poglavlja Danteova djela *La vita nuova* (*Vita nova*), citirana u izvorniku.<sup>1</sup> "Glasinkama" Ilija Okrugić nazivlje sonete, kao što ih Lavoslav Vukelić nazivlje zvonjelicama, "srčanice" su za njega ljubavne pjesme, a *novoživke* su sugestivan prijevod naslova Danteova djela (*Novi život*). Ostavit ćemo postrance ovaj Okrugićev simpatičan pokušaj pohrvaćivanja poezijskog nazivlja, koji nam ipak s druge strane nagovješćuje u nakani smjer njegova ljubavnoga sonetističkog očitovanja. Od 31 pjesme u Danteovu *Novom životu* 25 od njih su soneti, povlašteni oblik galantne škole *ljubkoga novog sloga*; po teoriji ljubavi te škole srce je stanište Amora; uzor je rečeno Danteovo djelo s paradigmatiskim i programatskim nazivom. Stoga naš *tenerorum lusor amorum* iznalaži u tom krugu tri novotvorine *glasinke*, *srčanice*, *novoživke* s izravnim prizivom na Dantca i citatom njegovih stihova kao geslom. S komparatističkog stajališta Okrugićeve *glasinke*<sup>2</sup> zanimljive su po sebi, a u hrvatskomu recepcijskom kontekstu do-

<sup>1</sup> Riječ je o jednomu od klasičnih dolcestilnovističkih sastava, u kojem se opisuje *čudesno djelovanje* Beatrice na druge:

*Negli occhi porta la mia donna Amore:  
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;  
ov' ella passa, ogni uom vèr lei si gira,  
e cui saluta fa tremar lo core,*

U prepjevku (Marocovića-Tomasovića):

*Gospi mi Amor u očima sjaje  
da biva milo sve što one vide;  
svi za njom kreću kud god ona ide,  
dišće mu srce komu pozdrav daje,*

<sup>2</sup> Pod tim naslovom *Glasinke* (*Srčanice-Zlosrećnice*, *Srčanice-Svornice-Vjenčanice*, *Samtnice-Rastančice*, *Srčanice-Novoživke*) Okrugić je objavio sve svoje ljubavne sonete u Novom Sadu, 1874.

# DRAGOLJUB.

## ZABAVAN I POLČAN LIST.

Izdaje ga i uredjuje Gjuro Doželić.

Razdava se svake subote. Cijena mu je poštom i nošenjem u kuću 5 fr. inače 4 fr. na godinu; za pol godine petovica. Listovi s novci i pisma neka se šalju franko uredništvu: vluška ulica u Šostarićevoj kući br. 32.

### Glasinke „Srčance-Novoživke.“

(Soneti od Brienca.)

„Necchi orchi porta la mia donna Amore:  
Per zio si fa geniti eio' di' alla mira:  
Ora alla pasta, oghno vor di si tira:  
E cu' salina, fa trenar lo cora.“  
„Vita nuova“ Dante Sonetto IX.

#### I.

Kô što slavni Dante „Vita nuova“  
Zvane spjeva preslavne pjesnice  
Ganut čarom krasne Beatrice,  
Tako i ja ganut spjevah ova;  
Tuga, kojom srce' kob zatrova,  
Satev skoro zadnje žića klice,  
Tvoje dušo, srdce' i ču-lie,  
Njenu bjehu povod žića nova.  
Kô da vir si ili luč život.  
Život môm si srdcu' povratila!  
Što da za to dan ti ja svota? ...  
Nisani Dante, da te u raj stavim, —  
Uzmi za te moje srdce, Mila,  
Dozvol', da te ljubeć pjesnom slavim.

#### II.

Oj! ljubavi žalud na te vika,  
Da si sanjka, kôm se ludu bave,  
Zamešnih i lotka pjesnika.  
Htećih tobom sebe da proslave;  
Da si čedo uzovita lika,  
Poroljeno našte od nezdrave,  
Svedj gojeno strastni prijubnika,  
U kojih se bezsvjestice dave ...  
Svaka stvar: se na dvie strane dade  
Tumačiti: na pravu i krivu.  
Tak' ljubavi njeki s tobom rade;  
Veledusi u zvezde te kaju.  
Samo u tebi i po tebi žimo, —  
Podli pak te ruglom očeraju.

#### III.

Oj! ljubavi, ti si svota meni!  
Božanstvena iskra prava, čista,  
Nerazdion dio Boga ista.  
Kuj u duši našoj jest skriveni ...  
Života si uzor ti mileni!  
S tebe bujno on cvate i lista,  
S tebe zvezda nade viek ru blista,  
S tebe suno ljudi su utješeni! ...  
Ti kriposti vodiš mlade duše,  
Slabim daješ tvoju moć svemogu,  
Njom prapone sve se taru, ruše! ...  
Ti si zamet svih velikih diefa!  
U dobrote, čara krasnom slogu.  
Bog si, raj si s nakitom angjela! ...

#### IV.

Zato stokrat blažen časak oni,  
Prviput kad Tebe vidjeh Mila!  
Kad me oživi očiu Tvojih sila,  
Kad mi prva Tvoja riječ zazvoni!  
Kad me prva želja k Teb' zagotvi,  
Kad prviput za Te kucnu žila,  
Kad mi prva suza lice oblija,  
Kad Ti prvi uzdah svoj poklonih!  
Blažen! stokrat blažen čas taj mi! —  
Pa ma da mi srdce stokrat više  
Sad za Tobom dan i noć uzdiše,  
Sa čeznuća jaduje i cvili;  
Jadovanje to je sladko — milo,  
I umriet bi u njem snako bilo! — Leopold

datno, budući da je u 19. stoljeću zanimanje za Dantea uglavnom dohodilo sa sredozemnoga prostora. Pjesnici iz južnih krajeva prednjačili su u galantnom pjesnikovanju također, a Ilija Okrugić se iz Panonske Hrvatske, evo, priključuje tom strujanju s razvidnim intertekstualnim odnosom spram talijanske pjesničke ljubavne tradicije. Ne želim uz to ni ovdje propustiti reći, kada je posrijedi hrvatska prošlostoljetna književna baština, da se u pogledu nje odnosimo počesto bahato i ignorantski i na historiografskoj i na interpretativnoj razini. Otpis opusa Ilije Okrugića Sriemca nije nažalost iznimkom, a da je nesvrhovit i nepravedan, pokazuju i ove *новоživке*, na koje je razložito s uvjerljivom analizom nedavno upozorila kolegica Natka Badurina.<sup>3</sup> Jerbo, naši pisci povijesti i pregleda hrvatske književnosti pretežito bilježe samo postojanje Ilije Okrugića kao pisca sa sve kraćim bibliografskim podacima i sve strožim obescijenjujućim sudovima o cjelini njegovih književnih radova (lirskih, epskih, dramskih, pripovjednih), ne spominju njegove prijevode, ne obaziru se na njegove mnogobrojne neobjavljene rukopise. Imaju li baš pravo na takve ocjene, ako se njegov opus još nije cjelovito ni pročitao, nekmo-li podvrgnuo temeljitijem znanstvenom istraživanju? Temeljne bibliografije donose tek naslove Hranilovićevih napisa<sup>4</sup> o Okrugiću, a oni su iz 1908., 1909. Studija Natke Badurine iz 1992. istom je prekinula šutnju. Ona je pokazala da Ilija Okrugić, pokraj svih uvjetovanosti njegove književne pozicije duhom i zahtjevom vremena, sredinom, u kojoj je djelovao i staležom, kojem je pripadao, može biti poticajnim za modernu znanstvenu analizu. To sam se i sâm osvjedočio posegnuviši za njegovim *новоživкama*. Upoznavši se s tim pjesmama, zaključio sam da Okrugiću pripada određeno mjesto u evoluciji hrvatske ljubavne lirike u 19. stoljeću, te da nedvojbeno obilježuje jednu od njezinih znakovitih tendencija, vezanu uz europski romantizam.

Pjesme je Okrugić počeo pisati kao mladač (1844.), a objavljivati od 1845. ("Zora dalmatinska"). Pjevao je načinom preporoditeljskog vremena, prigodničarske, rodoljubne i ljubavne stihove. U ljubavnim stihovima ustrajao je i kad je zaređen za svećenika. To nije nipošto smetalo njegovu biskupu Josipu Jurju Strossmayeru (Okrugić mu je bio prvi bogoslov, kojeg je zaređio), te je ljubavnu liriku okupio u posebnoj zbirci. *Godine 1874. izdao je Okrugić knjigu ljubavnih sonetu Srčanice, al dakako – anonimno. Ove pjesme, koje je savio u spomen neprežaljene Milke, za čudo su pune nježnosti i miline, a značajne su za katoličkog svećenika, koji ih je sastavio u boli za svojom nevjernicom. nalazeći kasnije jedinu utjehu u ljubavi i odanosti prema domovini.*<sup>5</sup> Ta nježnost i milina, kako veli Nikola Andrić, u biti proistječe iz Okrugićeva poimanja ljubavne poetike, koja se ne ravna prema usmenim pučkim predlošcima. Stihotvorci i pjesnici hrvatskoga ranog romantizma (*ilirci, preporoditelji*) njegovali su odreda ljubavno pjesnikovanje kao beletrističku paralelu rodoljubnoj poeziji ili kao iskaz galantnosti. To je nazočno u gotovo svim opusima od Antuna Mihanovića do Ivana Trnskoga, ne samo kod Stanka Vraza i Petra Preradovića, već i u Antuna Nemčića, Mirka Bogovića, Dragutina Rakovca. Čak i političari (Josip Jelačić, Ivan Mažuranić, Ante Starčević), svećenici također (Mihovil

<sup>3</sup> Okrugićev Dante, Hrvatsko-talijanski književni odnosi, Zbornik III., uredio Mate Zorić, Zagreb 1992. Str. 69–84.

<sup>4</sup> Antun Barac: Hrvatska književnost, Knjiga II., Zagreb 1960., str. 206; Milorad Živančević, Ivo Frančević: Povijest hrvatske književnosti, Zagreb 1975. Str. 179.

<sup>5</sup> Nikola Andrić: Pod apsolutizmom, Zagreb 1905. Str. 65–66.

Pavlinović) pisahu u mladosti stihove o ljubavi. Njihove pjesni ljuvene odjek su europskoga romantičarskoga adoriranja žene u smjeru neoplatonizma i neopetrarizma.<sup>6</sup> Na toj pak crti i Ilija Okrugić, *veseljak, koji je volio društvo, šalu, smijeh*<sup>7</sup> uspostavlja svoj kanconijer Milki. Njegova *ars amandi* identificira se u pjesmi *Jednoj liepotici* iz 1853. sa sljedećim uzorima:

*Samo tako, ko što tvoje,  
Rujno bielo krasno lice,  
Danteove moralo je  
Biti krasne Beatrice;*

*Samo takvi ljubko žarki  
Pogled očih, ko što tvoje,  
Uzneo je duh Petrarki,  
Vidio ga kod Laure svoje;*

*Samo takav posmieh mio,  
Kao od rujnih ustah tvoji,  
Eleonore valjda je bio,  
Što ljubavlju Tassa opoji.<sup>8</sup>*

U zapadnoeuropskom romantizmu iznovice se obnavlja kult davnih pjesničkih ljubavi: Dante – Beatrice, ekstatična, mistična ljubav; Petrarca – Laura, nesretna i neostvorena ljubav; Tasso – Eleonora, tragična, fatalna, spriječena ljubav od moćnika. S njemačkog područja spomenuti je samo Augusta Wilhelma Schlegela, Goethea, s francuskoga Victora Hugoa, Lamartinea, Gérarda de Nervalu.

Okrugić je govorio njemački, služio se bez problema francuskim, znao talijanski, što je pridonijelo njegovu refleksu na to europsko obnavljanje galantnog lirizma i kanconijerske interpretacije žene. U prvoj objavljenjnoj zbirci (*Sriemska vila*, 1863.) povremenice će citirati Lamartinea, Goethea, Petrarca, Tassa. Četiri godine poslije razvit će u *glasinkama, novoživkama* Danteov dolocestilnovistički stijeg:

*Kó što slavni Dante Vita nuova  
Zvane spjeva preslavne pjesmice  
Ganut čarom krasne Beatrice,  
Tako i ja ganut spjevah ova;*

Tako započinje svoj sonetni niz. U drugoj pak kritici tog soneta izriče Danteovu tezu o ljubavi kao početku nove egzistencije, *povod žića nova*. Za pjesnika je njegova Mila Beatrice, ali on nije Dante (*Nisam Dante, da te u raj stavim. –*), pa moli dopuštenje da je *pjesmom slavi*. Drugi je sonet na stanovit način sukladan poetici *ljubkoga novog sloga* što se u njemu postavlja pitanje o fenomenu ljubavi. Za Okrugića nema dvojbe, pa u narednom sastavu kliče:

<sup>6</sup> Usp. M. Tomasović: *Hrvatska galantna lirika u zapadnoeuropskom obzoru u Komparativističke i romanističke teme*, Split 1993. Str. 85–94.

<sup>7</sup> Antun Barac, o.e. (bilješka 4). Str. 166.

<sup>8</sup> Citat prema: Jovan Hranilović: *Okrugićeve lirске pjesme*, Glasnik Matice hrvatske, god. IV. br. 3–4, Zagreb, 1909. Str. 23.

*Oj! Ljubavi, ti si sveta meni!  
Božanstvena iskra prava, čista,  
Nerazdion dio Bogu ista,  
Koj u duši našoj jest skriveni...*

To je prijenos Danteova tumačenja spiritualnoga, pače metafizičkog značaja ljubavi, a njezinu svemoć iskazuje naš pjesnik stihom:

*Ti si zamet svih velikih diela!*

vjerojatno po uspomeni na završni stih *Božanstvene komedije*:

*L'Amor che muove il sole e l'altre stelle.*

Taj sonet završuje apoteozom ljubavi:

*Bog si, raj si s nakitom angjela!...*

Retorika stiha bliska je dolcestilnovističkom programu, a znakovito je tzv. angeliziranje prema tezi *donna = angelo*. Četvrta pak *glasinka* krenula je prema petrarkističkom općem mjestu, blagoslivljanju *prvog pozora* (*Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*), i konceptu ljubavi kao gorko-slatke (*dolce-amaro*) boli (*Jadovanje to je sladko – milo*). Petrarca se apostrofira izravno u desetom sonetu. Dolcestilnovističkoj poetici vraća se, međutim, u šestom sonetu:

*Tad pomislim, da vidim angjela,  
kog mi Božja milost posla sada.*

U Danteovoj inkantaciji Beatrice je (odnosno *la donna mia*) dar s neba, poslan na zemlju:

*epar che sia una soca venuta  
dal ciel in terra a miracol mostrare.<sup>9</sup>*

Već ustanovljujemo, dakle, da su *novoživke*, unatoč deklariranom, manifestnom naslovu podložne varijacijama, postdanteovskim petrarkističkim motivima, što smo zabilježili u četvrtom sonetu, pa i postpetrarkističkim, primjerice, u trinaestom:

*Sjajna mi je tvoja kosa mila,*

*Tu ćemo naći pokoji odjek i kasnije dubrovačke lirike. Dragina kosa je tako na primjer barokno, bunićevski ulovila pjesnika u svoju svilenu mrežu.<sup>10</sup> Još je više barokistička retorika došla do izražaja u dojučem (XIV.) sonetu, u opisu Milkinih grudi (što bi za dolcestilnoviste bilo profano):*

*Grudi su mi dušo tvoje mile,  
Oj od sniega bjelije i šećera,  
Alabastra, labudu, mermerna,  
I odjeće biele, gorske vile.*

<sup>9</sup> To je sedmi i osmi stih iz najčuvanijeg soneta *Novog života* (pogl. XXVI.) *Tanto gentile e tanto onesta pare...*

<sup>10</sup> Natka Badurina, o.c. (bilješka 3). Str. 81.

*Grudi te su u sebi sakrile,  
 Sr d c e, u kom uzdanje 'e i vjera,  
 Du š u čistu od mirisna liera,  
 Sa uzdasi od čarobne svile...*

Pokraj razvidnoga utjecaja leksika hrvatske barokne lirike dubrovačkog podrijetla u prvoj citiranoj katici, zanimljivija je i konstrukcija druge, dolcestilnovistička adoracija, vrijednosna topografija ljubavi (*alma, core*), u kojoj su dijelovi tijela porredani po vertikali krijeposti. Opis grudiju u galantnu liriku ulazi puno kasnije, u renesansi i njezinoj sklonosti hedonističkim aspektima ljubavi (Hanibal Lucić, Pierre Ronsard). Upravo se Lucićeva vila nadvila na sonet, pod brojem XII., gdje se neplatonistički opisuju usta:

*Mila su mi rujna usta tvoja,  
 Rumeniija nego svi korali,*

tj. ne kao statički dio tjelesne ljepote, nego kao dinamički izvor slasti:

*A kada me srdačno poljube,  
 Njeka čudna slast me sveg probije, –  
 Poljubcem bi mrtvâ probudila.*

Uzajamni poljubci, blago erotiziranje ljubavi, još je veći odmak od Danteova *Novog života*, gdje su takvi postupci nezamislivi kao i svake naznake tjelesnosti Beatrice. Štoviše, Milka uzvraća, pa smo u krugu sonetizma francuske renesanse, gdje Louise Labé i Olivier de Magny izmijenjuju poljubce u stihovima i inače. Kako se odmičemo od prve, uvodne Okrugiceve *novoživke*, postupno uviđamo da pjesnik ispada iz dolcestilnovističkog sustava, što je i razumljivo. On se prilagođava ondašnjemu pjesničkomu i galantnom standardu, atmosferi *domorodstva*. U istom opisu usana kao crvenih koralja (napomenimo da je crvena boja označnica strasti), naime, pridodaje:

*A kada se ljubko mi naškube,  
 Mislim da isti Leljo mi se smije, –*

Domorodnom nazivlju nije odgovarao Amor, pa ga je don Ilija iz Danteova *Novog života* preveo u Lelja iz slavenske mitologije, kojom se napajao pjesnički osobito drugi naraštaj naših romantika (Josip Eugen Tomić je, primjerice, u "Glasonoši" iz 1865. objavljivao svoje *Leljinke*, August je Šenoa prepjevajući Tassov sonet Cvijeti Zuzorić uveo Davora i Ladu<sup>11</sup>). Na metričkom planu don Ilija slijedi Šenoine zvonjelice, tj. rabi deseterac 4 + 6, a ne Danteov jambski jedanaesterac. Shematičnost toga trohejskog metra, drugim riječima izosilabičnost, u Okrugića narušavaju siniceze na gundulićevski način. No, metrička je podloga jasno deseterački označena, domaćim, nacionalnim tobože, stihom u skladu s tendencijama šezdesetih godina prošlog stoljeća i općenito preporoditeljskim traduktološkim opcijama kad se desetercem prevodilo štošta, ne samo Dante, nego i Homer. Domorodstvo poslije, kad se organizira javni i politički sustav, evolviru u nacionalno

<sup>11</sup> Tasso: *Ambrosia pasce Mante e Citera*, Šenoa: *Ambrozijom se slade Davor, Ladu*. Šenoin je prijev objavljen u "Vienču" iz 1874.

prosvjetiteljstvo, pa će tomu oduška dati i Okrugić u *новоživци XVI.*, uočivši u Milke još jedno svojstvo povrh, na ljestvici vrлина za obožavanje žene, svojstvo što ga nema ni Beatrice, ni Laura, ni Eleonora. On je ne bi ljubio, pa da ima *blaga bog zna koga*, da nije prava domorodka:

*Ali znam ja: kći si roda moga;  
Hrvatski ti usta sbore i poje,  
Nosiš rujne, biele, plave boje,  
Običaje ljubiš roda svoga;  
Umješ vezti, šiti, presti, tkati.  
"Dragoljub" je znan i mio tebi,  
Kolo naše divno znaš igrati;  
Pa takva i roda prosta da si,  
Srđce mi te preziralo nebi,  
Već bi mu te pratili uzdusi!*

Jest da je Ronsard zamislio svoju Helenzu Surgères kao pletilju, ali tek kao staricu poslije njegove smrti, jest da je i Torquato Tasso posvetio Lucrezii d'Este sonet, u kojem se divi njezinu vezu u svili u ukrasne svrhe.<sup>12</sup> No, ovdje je Okrugić ispod takve galantne kolotečine: gotovo je reljkovićevski pohvalio zatne ruke Milke kao udavače, istaknuo poput Janka Draškovića što mora krasiti domorodku ljepoticu (hrvatski govori, pjeva hrvatske pjesme, pleše kolo, prati naš tisak, pa čita i "Dragoljub", koji je pjesniku otvorio stranice.). Rekli smo već da je na početku, u invokaciji, zaljubljenik na crtovlju dolcestilnovizma, uzor mu je Dante. U tijeku kanconijera on se uspoređuje i s Petrarkom<sup>13</sup> (*To što Laurin pogled kod Petrarke, X.* sonet), *petrarkizira i hedonizira novoživke* prema uspomenaма na renesansnu i baroknu liriku, k tomu unosi primjese prosvjetiteljstva i domorodstva, pa njegova *donna-angelo* biva idealnom snašom i osviješćenom Hrvaticom. Istina, pri kraju (XXIV. sonet) on se vraća motivu ukazanja, viđenja *gospoje*, ali se galantno ravnovjesje više ne može uspostaviti pod stijegom *новоživki*, ponajviše stoga što u Okrugića ne postoji dostatno svijesti o tipološkoj i tematskoj kategoriji *новоživki* kao zbirke ili ciklusa galantnih soneta. Živac prigodničarstva i plemenite promidžbe proradi u njega začas i diktira mu konvencionalne stihove. Uostalom, po brzini pera i preobilju stihotvorbe bio je na glasu. Bio je na glasu i po žovijalnosti i po srijemskom temperamentu, pa mu kao svećeniku nisu uzimali za zlo ljubavne stihove i svjetovnjačke manire. Uostalom, Strossmayer mu je crkveni poglavar, a u tradiciji europske ljubavne poezije i udvornosti bilo je toliko nositelja svećeničkih redova. Petrarca je kanonik, Pietro Bembo kardinal, Ignjat Đurđević redovnik, iz francuskih salona 17. i 18. stoljeća poznat je lik *l'abbé galant*. Na neki je način i Ilija Okrugić u jednom dijelu svojega opusa *l'abbé galant*, u drugom je nabožni pjesnik, njegove dramske pošalice sa sočnim izrazima izazivale su oduševljenje i zgražanje,

<sup>12</sup> Ronsard u sonetu *Quand vous serez bien vieille, un soir, à la chandelle*, Tasso u sonetu *O bella man, che nel felice giorno*.

<sup>13</sup> Kořiko je Okrugić bio štovateljem Petrarke, posvjedočit će činjenica, da se 1874. otputio u Padovu na proslavu petstote obljetnice pjesnikove smrti, te je tamo na svećanoj akademiji čak držao pozdravni govor uz klicanje prisutnika: *Evavva croato poeta!* Više o tome u radu Natke Badurinc. Str. 72-73.

erudicija i povijesne rekonstrukcije odobravanje. Sve to vodi prema ocjeni, koju uvijek valja individualno diferencirati, o Iliji Okrugiću kao darovitom književnom diletantu, tipičnom za hrvatsko 19. stoljeće, što je za dane okolnosti i uvjete bilo gotovo neizbježno, a u stanovitom pogledu i učinkovito.

Diletantskih žica, kako vidjesmo, imade i u provedbi ovoga romantičarskog ciklusa ljubavnih soneta, intertekstualno najvidljivijeg traga Danteova *Novog života* u hrvatskoj poeziji, po čemu su Okrugićeve *novoživke* znakovite poput četvrtog soneta iz Tinove *Molitve Bogomajci za rubu božju Doru Remebot*. Znakovita je također i Okrugićeva dolcestilnovistička namjera u raspoređaju hrvatskoga ljubavnog pjesništva, bivajući znakom europske romantičarske neoplatonističke mode. Napokon, mislim da *novoživke* otkrivaju i pjesnički razbacani talent Ilije Okrugića, pa to potkrepljujem završnim rečenicama iz rada kolegice Natke Badurine: *Razložen na ovaj način Okrugić odaje svojevrсни eklekticism, no mi smo već pokazali da u njegovom ljubavnom sonetnom nizu ima mnogo trenutaka prave poezije. Dok smo ispitivali našeg pjesnika o njegovom poznavanju Dantea, on nam je otkrio da je to znanje znao doživjeti kao iskreno nadahnuće.*<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Natka Badurina, o.c., str. 82.



## JANKO JURKOVIĆ - NEKAD I DANAS

Prije nego što je napisao i jedno od svojih osam dramskih djela, koja je u suglasju s vladajućim književno-kazališnim pojmovljem okvalificirao kao igrokaze, izvorne glume, žalosne ili vesele igre,<sup>1</sup> Janko Jurković je 1855. u "Nevenu" objavio nekad razmjerno često spominjani, komentirani i citirani programatsko-didaktički članak *Moja o kazalištu* u kojem razlaže preuzete i osobne nazore o tragediji i komediji opredjeljujući se istodobno za potonju. Dok kao neiscrpno vrclo za tragedije hrvatskih pisaca svojega doba, za tragedije, dakle, koje ga inače kao recentni književni žanr odbijaju, između ostalog, zbog *nenaravnosti i apstrahiranja od života, [...] neprestanog razlijevanja čuvstava u kojima mora da se svaka misao utopi*, deklamacija, *cvjetastih fraza* i stereotipnih ljubavnih intriga,<sup>2</sup> sugerira narodnu povijest, govoreći o komediji naglašava da ona mora biti poučna, a zatim da *u svemu ima svoje granice* i da je bliža životu jer se zasniva na svakidašnjem iskustvu. Kao bitan preduvjet pak za pisanje komedija posebno ističe potrebu da se savršeno poznaje jezik, jer - kako doslovno kaže - *tud nije svejedno ta rekao ovako ta onako. Više puta je u izrazu sva snaga dosjetka*.<sup>3</sup> U tom istom članku, međutim, na kojeg će se neizravno nadovezati nakon nekih petnaestak godina teorijskim raspravama *O narodnom komusu* i *Ob estetičkih pojmovih uzvišena*, potanko raspredajući u prvoj o

<sup>1</sup> *Zatečenici*. Igrokaz u IV. čina. U: *Izabrana djela* Janka Jurkovića, svazak I., Šaljivi spisi. Zagreb 1862. - *Što žena može*. Izvorna gluma. Hrvatski repertoar. Zagreb 1872. - *Dramatička djela* Janka Jurkovića. Svezak prvi. *Smiljana*. Žalostna igra u četiri čina s predigrom. *Čarobna bilježnica*. Vesela igra u četiri čina. / *Zabavna knjižica* Matice hrvatske, Zagreb 1878. - *Dramatička djela* Janka Jurkovića. Svezak drugi. *Posljednja noć*. Igrokaz u pet čina. *Kunovanje* (preradeno *Kumovske neprilike*). Vesela igra u tri čina. *Pradjedova slika*. Vesela igra u dva čina. / *Zabavna knjižica* Matice hrvatske. Naklada Matice hrvatske. Zagreb 1879. - *Smiljana*. Žalostna igra u 5 čina. Drugo prerađeno izdanje. Naklada Ign. Granitz-a. Zagreb 1886. - *Izabrane komedije* Janka Jurkovića. *Kunovanje* (preradeno *Kumovske neprilike*). / *Vesela igra u tri čina*. / *Što žena može*. / *Izvorna gluma*. Priredio dr. Milan Strašek. Izdanje hrv. srednjoškolskih profesora. Zagreb 1926. - *Imenjaci*. Vesela igra u tri čina. Priredio Borislav Mrkšić. U: *Znanstveni skup Pučki teatar*. Zbornik referata. Slavonsko nasljeđe VI. Vinkovci 1980.

<sup>2</sup> Perkovac, Jurković, Korajac, Ciraki, Tordinac: *Djela*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 38. Matica hrvatska - Zora, Zagreb 1968. Str. 204.

<sup>3</sup> Isto, str. 206.

dosjetki, zvanoj komikom razuma, Jurković također izriče da mu se smiješnim čini, da se kod nas piše i govori kakvi bi imali biti igraooci našega predstavljališta, kakovo bi imalo biti kazalište samo itd., a ne pita se: eda li mi odista imademo kakovo kazalište, kakove igraoce itd.<sup>4</sup> Da taj upit, na kojeg odmah i niječno odgovara, nije za Jurkovića rubni već bitni, polazni, na kojeg se on kritički nastavlja u početnoj fazi svojega intenzivnijeg stvaralačkog zanimanja za kazalište, očituje se i u stihovanom dijalogu trojice rajskih putnika Tome Mikloušića, Matije Petra Katančića i Ignjata Durđevića, kod njega Gjorgjića, koje u svom dramskom prvijencu, u igrokazu *Zatečenici*, dovodi u prvim godinama Bachova apsolutizma na zagrebački Markov trg.

Evo uostalom što kazuju Jurkovićeви rajski povratnici na ovaj svijet u alegorijskom i intertekstualno poduprtom drugom činu njegova igrokaza, kojeg je Kazališni odbor - prema osobnom autorovom navodu u *Predgovoru* vlastitom dramskom tekstu - odbio prikazati i vratio ga piscu bez ikakve opaske:

*Treći.*

*!...! No vi meni sada kazivajte,  
Vidjè l' tkogod prije nevidjeno  
To narodno naše kazalište,  
Za koje nam toľko govorahu  
Novi onog svieta prijatelji?*

*Prvi.*

*Ja ga vidjeh.*

*Treći.*

*A biješe l' u njemu?*

*Prvi.*

*Bjeh i vidjeh, da mu ime laže.*

*Treći.*

*Kako kaži.*

*Prvi.*

*A što da vam kažem?*

*Sve je liepo - ali naše nije.*<sup>5</sup>

Premda su konteksti u kojima se javljaju Jurkovićeve upit i dijalog njegovih rajskih putnika posve različiti, te se prvi može detektirati kao znanstveno-didaktički a drugi kao nacionalni, društveno-politički i režimski, oba povezuje autorovo rodoljublje, koje se ostvaruje iznošenjem teorijskih pretpostavki o uvjetima da bi se doista imalo vlastito narodno kazalište i dramsku književnost, odnosno protestnom izjavom, u sklopu srodnih na druge teme u istom povijesnom vremenu zbivanja igrokaza, protiv tuđinske prevlasti u tadašnjem zagrebačkom glumištu.

Upravo po takvom višekratnom i viševrnom ismijavanju i osuđivanju nacionalnih društveno-političkih prilika i režimskih represalija u doba Bachova apsolutizma, Jurkovićevi *Zatečenici*, koji su prema Antunu Barcu nastali *iz istih opažanja iz kojih je nastao i Šenoin Vječni Žid u Zagrebu*,<sup>6</sup> preteča su, anticipacija i pandan Tomićevu *Novom redu*. Kao i Tomićeva komedija, koja je svakako mnogo vještije strukturirana i ima neusporedivo tečniji, razvijeniji i urbaniziraniji dijalog, i Jurko-

<sup>4</sup> Isto, str. 202.

<sup>5</sup> *Izabrana djela* Janka Jurkovića. Isto, str. 201-202.

<sup>6</sup> Antun Barac: *Hrvatska književnost*, knjiga II. Književnost pedesetih i šezdesetih godina. JAZU, Zagreb 1960. Str. 128.

vićev igrokaz sadrži tako već mnogo dokumentarnih pojedinosti iz omraženog Bachova vremena poput inicijalnog motiva o premještanju državnih službenika iz Zagreba i opustjelosti Zagreba, te o zabrani i napuštanju nošenja surki, ranom gašćenju svjetiljki i njemčarenju. No to nisu i jedini detalji koji i danas, polazeći s političko-povijesnih i kulturoloških pozicija, ali i književno-povijesnih, zavrđuju pozornost. Postoje i drugi, većinom vezani za predočavanje značaja pojedinih lica, kao npr. Dilberovića, koji zbog osobne politike napušta čak i svoje ljubavne i rodoljubne ideale, i Trbušića, koji se posve predaje lagodnom životu i samozavaravanju, ili za komične kontraste, koji se ostvaruju odriječnim nizanjem sudbinskih promjena u životu pojedinaca.

U odnosu na vrijeme kad se Jurkovićev igrokaz pojavljuje, na stadij razvitka tadašnje štokavske dramske književnosti, posebice komediografske, te njezina dijaloga, zamjetne su i neke izrazito stvaralačke, komediografske osobine i rješenja, koja danas također zavrđuju pozornost. Jurković, primjerice, tako vrlo ležerno zamjenjuje prostore i vrijeme u jednom te istom činu, pridaje značajan udjel didaskalijama, vješto se kadikad koristi igrom riječi, pogotovo kad su u pitanju osobna imena, te se znalacki služi i komediografskom zamjenom osoba odnosno lažnim predstavljanjem. Sklon je i monolozima te je Trbušićev hedonistički monolog, koji se okončava hvalospjevom truhu (*Truh! Truh, to je vladalac svieta, iztočnik vrhovnih načela, sjelo zadovoljstva*)<sup>7</sup>, jedan od najutemeljenijih komediografskih punktova u igrokazu, kao što su uopće komediografskom izrazu najbliži prizori s Trbušićem u njegovom seoskom miru i dokolici.

U daljnjem Jurkovićevom dramskom stvaranju, međutim, njegova se osobna, građanska i književnička kritičnost, jasno izražena u *Zatečenicima* prema tek minulom razdoblju Bachova apsolutizma, koji je zatirao i sve nasljedene i akumulirane ideale i ideje ilirizma i narodnog preporoda, povlači pred vlastitom službouljudničkom lojalnošću te autorova teorijska uvjerenja poprimaju sve veći udio u njegovim dramskim i komediografskim djelima.

Neophodno pridržavanje takvih uvjerenja anticipirao je već uostalom i sam Jurković zaključnim rečenicama u svojem konceptu metaliterarnih i metateatarskih nazora, u članku *Moja o kazalištu*, u kojima izravno poziva autore komedija iz narodnog života da *dobro gledaju* jesu li krenuli pravim putem, kako im trud ne bi bio uzaludan jer *bolje je ništa ne raditi nego rdavo raditi*.

A je li sam Jurković pridržavajući se svojih teorijskih uvjerenja rdavo radio i je li njegov trud kao dramskog pisca bio uzaludan?

Sudeći već po dugogodišnjoj potisnutosti Jurkovićevih dramskih ostvarenja s pozornice, na kojoj su se za njegova života - ali bez snažnijeg odjeka u susretu sa zagrebačkim gledateljima u staroj kazališnoj zgradi na Markovu trgu - obrele komedije *Što žena može*, 1871., *Kumovske neprilike* (*Kumovanje*), 1871., *Imenjaci*, 1871., i *Čarobna bilježnica*, 1886., te žalosna igra s obilježjima tragedije *Smiljana*, 1881., a zatim još, dvadeset i osam godina poslije piščeve smrti, *Posljednja noć*, 1917., te ponovno *Čarobna bilježnica*, 1924., no sada u izvođenju Državne glumačke škole, odgovor bi trebao po svemu glasiti, neovisno čak i o činjenici da se *Kumovanje* u rasponu od 1958. do 1971. postavlja i igra u Zagrebačkom kazalištu mladih, kao i u Gradskom kazalištu "Jozu Ivakić" u Vinkovcima, a i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, dosta porazno.

<sup>7</sup> *Izabrana djela* Janka Jurkovića. Isto, str. 233.

Nakon svojedobnoga Šenoina zdušnog zalaganja za izvođenje Jurkovićevih dramskih djela u središnjem hrvatskom glumištu, te nakon brojnih hvalospjeva u kojima se desetljećima Jurković kao dramski autor, a ne samo kao pripovjedač i humorist, nekritički veličao kao izvanredni stilist i poznavatelj i stvaralački promicatelj narodnog jezika, leksika, poslovice i uzrečica, kao i narodne povijesti i komusa, kako to još bez zadržke čini 1926. u predgovoru Jurkovićevim *Izabranim komedijama* i Milan Strašek, uslijedilo je otrežnjenje i zaredale su negacije.

Podsjećajući tako da se Jurković kao dramski pisac donekle kretao, donekle samo jer zapravo i nije pisao povijesne tragedije, prema izloženim tezama u svojim teorijskim raspravama u kojima je objašnjavao, da se uzvišeno nalazi u idealističkom shvaćanju narodne poezije i njezinih povijesnih i fiktivnih junaka, što se pokazalo kao kobnom zabludom cijele povorke *naših trageda, od ilirizma do Vojnovića i Dure Dimović*, a da je izvor narodnoj šali u narodnom duhu i jeziku, Marijan Matković je u studiji *Hrvatska drama XIX. stoljeća* odlučno ustvrdio da Jurkoviću *čitav narodni jezični materijal naučen iz Karadžićevih i Vrčevićevih spisa nije pomogao da napiše i jedan uvjerljiv dijalog u tragediji "Smiljana", i da mu je, dok je ulazio u plemićke sobe osamnaestog vijeka ("Posljednja noć") ili uopće šljivarski ("Pradjedovska slika") ili gradski ("Čarobna bilježnica") ambijent samo odmogao. Taj narodni jezični materijal bio je, kako nastavlja Matković, samo jedna komponenta, s kojom je Jurković gradio stilizaciju svojih dijaloga: ostale komponente bile su njemačka konstrukcija rečenice i usiljenost pravno-administrativnih podnesaka postbachovskog perioda. S tom potpuno disharmoničnom jezičnom bazom Jurković je stvorio svoj dramski jezik, svoju dramatiku i komiku, koja nije imala nikakve veze ni s dramom ni s komikom.*<sup>8</sup>

Ni priređivač Jurkovićevih djela, u zajedničkoj knjizi Ivana Perkovca, Janka Jurkovića, Vilima Korajca, Franje Cirakija i Nikole Tordinca, tiskanoj u biblioteci Pet stoljeća hrvatske književnosti, Dubravko Jelčić nije nimalo blagonakloniji prema njegovim kazališnim ostvarenjima, koje kao i sastavljač antologije hrvatske komedije *Pometova družba*<sup>9</sup> i Nikola Batušić, autor hrestomatije *Hrvatska drama XIX. stoljeća*<sup>10</sup>, nije uopće uvrstio u svoj izbor.

Od toga kriterija donekle odstupa samo Julijana Matanović, koja je u posljednju Jurkovićevu samostalnu knjigu,<sup>11</sup> izašla više od pola stoljeća nakon dviju predposljednjih, uvrstila izvornu glumu *Što žena može* želeći očito predočiti sve sastavnice Jurkovićeva stvaralačkog opusa neovisno od njihova današnjeg kotiranja.

Izdvajajući *Smiljanu, Pradjedovu sliku i Čarobnu bilježnicu* kao najkarakterističnija Jurkovićeva dramska djela, ali napominjući odmah da se to u jednakoj mjeri odnosi i na sva ostala, Jelčić također ustvrđuje, poput Matkovića, da ona nisu donijela *ni jedan jedini scenski živ lik ili okretan dijalog* i da je *u njima sve usiljeno i ukočeno, tvrdo i drveno, i lica i njihov govor, situacije i obrati*. Prema njemu je, nadalje, kao i po Matkoviću, Jurković uzaludno uzimao i čitave zaplete iz narodnih pripovijedaka, kao što je to učinio u komedijama *Kumovanje* i *Što žena može*, te su

<sup>8</sup> Marijan Matković: *Dramaturški eseji*. Matrica hrvatska, Zagreb 1949. Str. 195-196.

<sup>9</sup> Branko Hečimović: *Pometova družba*. Antologija hrvatskog humora, knjiga 3. Društvo hrvatskih humorista, Zagreb 1973.

<sup>10</sup> Nikola Batušić: *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Logos, Split 1986.

<sup>11</sup> Janko Jurković: *Izabrana djela*. Priredila Julijana Matanović. Biblioteka Slavonica, knj. 57. Vinkovci 1994.

i sva Jurkovićeve komediografska nastojanja ostala *bez doličnog umjetničkog rezultata, i jedino još književna povijest računa s njima kao bibliografskim činjenicama i dokaznim materijalom koji opravdava neke ozbiljne prigovore ovom piscu.*<sup>12</sup>

Premda se bitno ne mogu revidirati već uglavnom ustaljene prosudbe o Jurkovićevim dramskim djelima kakve promiču Matković i Jelčić, ali i gotovo svi drugi autori koji su pisali u posljednjih pedesetak godina o Jurkoviću, ipak se u strukturi pojedinih njegovih igrokaza i gluma, te veselih i žalosnih igara, mogu i danas nazrijeti neki detalji i elementi koji otkrivaju autorovo nadraščanje artifičijelne primjene teorijskih spoznaja i mehaničko povodenje za osobnom književno-kazališnom memorijom, te koji istodobno objašnjavaju i nekadašnji Šenoin zagovor Jurkovićevih kazališnih ostvarenja i opravdavaju ponovno vraćanje na njihovu prosudbu i književno-kazališno i kulturološko povijesno lociranje.

Da bi se Jurkovićeve djela pisana za kazalište mogla shvatiti i ocijeniti u vremenu svojeg nastanka, koje im daje i odgovarajući pojavni i vrijednosni dignitet, nužno ih je razmatrati u repertoarnom kontekstu zagrebačkoga kazališta, a i unutar razvojnog kretanja hrvatske komedije i tragedije poslije ilirskog i preporodnog raskida s tradicijom gornjohrvatske kajkavske kazališne riječi, kojcm se djelomice u izvornom dramskom stvaranju odupro samo Antun Nemčić, te u odnosu na usvajanje štokavskog kao kazališnoga govora.

Usvajanju štokavskog kao kazališnoga govora te njegovom daljnjem protezanju, usavršavanju i standardiziranju, posebice u raznovrsnim komediografskim tekstovima i u pučkim igrokazima, dakle u djelima temeljenim na svakidašnjem govoru, svoj nemali obol dali su unatoč stanovitim zamjerkama pojedincima, kakve su, primjerice, zamjerkc Marijana Matkovića na Jurkovićev jezik, upravo istočno-hrvatski, slavonski i srijemski pisci, rođeni štokavci, kao što su Josip Freudenreich, Janko Jurković i Ilija Okrugić Sriemac, te zatim Josip Eugen Tomić i Josip Kozarac. Oni se od kraja šezdesetih godina do uključivo osamdesetih postupno nastavljaju na gornjohrvatske, podrijetlom većinom iz Zagreba i Varaždina, predvođene priučnim štokavcima Dimitrijom Demetrom, Ljudevitom Vukotinovićem, Antunom Nemčićem, Ivanom Kukuljevićem Sakićkim i Mirkom Bogovićem, od kojih je Ljudevit Vukotinović svoje dramatičarsko stvaranje započeo štoviše na kajkavskom, te zajedno s Augustom Šenoom, Franjom Markovićem i Higinom Dragošićem obilježavaju razdoblje protorealizma i realizma u hrvatskoj dramskoj književnosti sve do pojave prvih naturalističkih drama.

Dvojica od navedenih slavonskih pisaca, Josip Freudenreich i Josip Eugen Tomić, mnogo su također doprinjela oblikovanju štokavskoga kazališnoga dijalooga, a Tomić i stiha, kao prevoditelji dramskih tekstova odnosno opernih i operetnih libreta, te ih već Nikola Andrić navodi među najrevnosnijim kazališnim prevoditeljima.<sup>13</sup> Prema Andriću najviše je, sto i trinaest drama, preveo Spiro Dimitrović Kotaranin, zatim slijedi Josip Eugen Tomić s pedeset i tri dramska djela i libreta, Demeter s trideset i sedam, Freudenreich s trideset i jednim te, kao peti, također Slavonsac, Adam Mandrović s dvadeset i osam.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Dubravko Jelčić: *Janko Jurković*. U: Perkovac, Jurković, Korajac, Čiraki, Tordinac: *Djela*. Isto, str. 105.

<sup>13</sup> Nikola Andrić: *Spomen-knjiga Hrvatskog zem. kazališta*. Zagreb 1895. Str. 126. - Podlaci u *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840 - 1860 - 1980*. Globus - JAZU, Zagreb 1990., neznatno se razlikuju od Andrićevih.

<sup>14</sup> Vidi: *Repertoire hrvatskih kazališta 1840 - 1860 - 1980*. Isto.

Dramske tekstove za zagrebačko kazalište prevodio je i Janko Jurković, koji je bio u tri navrata i član Kazališnog odbora, a jednom, 1871. godine, i potpredsjednik uprave. Sam potpisuje prijevode vesele igre Vittorija Bersezija *Jadi Delačevi*, slike iz pariškog života Victoriena Sardoua *Odetta* i komedije Octavea Feuilleta *Ladanje*, a sa Stjepanom Kranjčevićem je preveo dramsko djelo anonimnog autora *Ogledalo ili Špartanci*.

Za razumijevanje pojave Janka Jurkovića kao dramskog pisca poželjno je isto tako znati da nacionalno glumište u Zagrebu u 1862. godini, dakle, u godini objavljivanja *Zatečenika*, nije igralo samo dramska ostvarenja kao što su Schillerovi *Razbojnici*, Dumasova *Gospodična od Saint Cyra* i Goldonijeva *Anica krčmarica*, te vesela igra *Dobro jutro* Vaclava Klimenta Klicperce, koju je preveo August Šenoa i koja se pamti kao prvi češki dramski tekst na hrvatskom kazališnom repertoaru, ili kao što su *Stranoljublje Crnogorca* Pjerka Bunića Lukovića i *Hrvatska vjernost* Dimitrija Demetra. Prikazivana su i djela anonimnih pisaca kao što su *Samo jedna šestica* i lakrdija *Prvi put u kazalištu*, a izvođen je i američki pučki igrokaz s pjevanjem u tri razdjela i devet slika *Nijemi i njegovi psi ili sin mulatice* u to doba u nas popularne Therese Megerle, te je uprizorena i vesela igra *Doktor Čičmiga*, kojoj je možda autor Joseph Alois Gleich, a koju je Janko Car već 1849. godine, kada je i prvi put igrana, preveo za Demetrove dobrovoljce na zagrebački kajkavski idiom, kako bi ju učinio privlačnijom za autohtone gradske gledatelje.

Kad je pak riječ o različitim vrstama komediografskih tekstova, označenim uglavnom kao vesele igre ili vesele šale, koje se pojavljuju u tadašnjoj hrvatskoj dramskoj književnosti, a njima većim svojim dijelom inklinira i Jurkovićev igrokaz, valja odmah konstatirati da su malobrojni. Poslije Brezovačkog i njegovih anonimnih kajkavskih suputnika, koji su se zajedno s autorom *Matijaša Grabancijaša dijaka* i *Diogeneša* dovinuli do jedinstvenoga, jednospolnoga masculinog glumišta vrlo živa i razvedena dijaloga, komediografsko je stvaranje, naime, gotovo zamrlo. Na repertoaru samostalnih umjetničkih grupa i Demetrovih dobrovoljaca, kao i u repertoaru koji se ostvaruje u Freudenreichovoj organizaciji ili u organizaciji njemačkih kazališnih zakupnika, ili Kazališnog odbora, u Zagrebu od 1844. do 1860., nalaze se tako uz *Matijaša Grabancijaša dijaka* Brezovačkog samo šaljiva pjevača igra Franje Freudenreicha *Hrvatska svadba*, Sremoljubićeve vesele igre *Dva prosioca a jedna djevojka* i *Velebitska ralica*, te *Varmedinska restauracija ili tko će biti veliki sudac (Kvas bez kruha)* Antuna Nemčića. Ako se na temelju *Repertoara hrvatskih kazališta 1840-1860-1980* zna, da je u iskazanom vremenskom rasponu upriličeno osamdeset premijera, onda navedeni podaci nisu nimalo povoljni za hrvatsku komediografiju. Stanje se ne popravlja ni osnutkom profesionalnoga nacionalnog kazališta, te se 1860., 1861. i 1862. godine među sedam dramskih djela prikazuju samo tri hrvatska komediografska ostvarenja. Uz već izvođeni Nemčićev *Kvas bez kruha*, Sremoljubićevu *Velebitsku ralicu*, kao treće i jedino komediografsko osvježenje, a komediografsko je zapravo samo uvjetno, igra se *veliki šaljivi melodramatički quodlibet s pjevanjem, deklamacijom i izvornom narodnom glazbom u dva čina* Josipa Freudenreicha *Dramatički roketi ili pilule za smijeh*. Kakva je to bila mješavina svega i svačega, govori i činjenica da je izvođena samo jednom!

Do bitnih promjena u repertoarnoj zastupljenosti izvorne hrvatske komediografije neće doći, jer i nema novih hrvatskih komedija, ni do praizvedbe Jurkovićeve izvorne vesele igre u jednom činu *Što žena može* na koju se u istoj 1871. godini, kada je postavlja prvi glumac u predstavi Josip Freudereich, u vrlo karatkom roku nadovezuju i uprizorenja *Kumovskih nepriatika* i *Imenjaka*.

Od početka 1863. do izvedbe Jurkovićeve vesele igre *Što žena može* u zagrebačkom glumištu od hrvatskih komediografskih ostvarenja igrana su isključivo sljedeća: *vesela igra u jednom činu* Kamile Ostojić *Maskarada* i *izvorna vesela igra u četiri razdjela iz života pokojne iriške sljepačke akademije* Ilije Okrugića Srienca *Šaćurica* i *šubar*, te zatim *tri velike šaljive ali i istinske slike iz našeg života* Josipa Freudenreicha pod naslovom *Tri dana iz dojučer nedjelje, pa veliki i jako šaljivi kvodlibet s pjevanjem i inimi lakrdijami u dva razdjela - Stani! Tko si? Prijatelj! Kamo? U kazalište! - Slobodno! Ili pokladni ostaci* anonimnog autora, te Šenoina *Ljubica*.

U takvim uvjetima, kad nije bilo stalnog pritoka novih komediografskih ostvarenja hrvatskih pisaca i kad se nije iz jedne kazališne sezone u drugu obogaćivala komediografska frazeologija, a niti tematika i motivika, kao niti niska ismijavanja poroka i mana, te se nije primjerala niti politička izopačenost, pomodarstvo i nepravičnost, a niti se stvarala a kamo li upotpunjavala galerija komičnih karaktera i tipova, Janko Jurković kao komediograf zapravo i nije imao od koga što naučiti ili preuzeti u tadašnjoj nacionalnoj komediografiji. Bio je stoga, htio to ili ne, uglavnom upućen na samog sebe te na strana komediografska djela i teorijsku komediografsku literaturu od antike pa do svojeg vremena.

Gledano kronološki Jurković se prvo založio za pisanje komedija dajući im prednost u odnosu na tragediju, pa je napisao *Zatečenike*, koji jesu i nisu komedija, te se zatim, prije nego što je sam prionuo stvaranju komedija, upustio u raspravljanje *O narodnom komusu*, koje je do danas ostalo jedinstvenim i usamljenim spisom u hrvatskoj kulturnoj povijesti.

Gljučno je svakako pitanje od koga i od kojih postavki polazi Jurković u toj svojoj eklektičnoj i danas nedvojbeno posve zastarjeloj raspravi o smiješnom ili komično čitanoj na sjednici Akademijina *filološko-pravoslovnoga razreda* i tiskanoj u devetnoj knjizi Rada 1869. Podsjećajući, ukratko, na razmišljanja Jeana Paula, Jurković se posebice zadržava na njegovu mišljenju, da je smiješno opreka za uzvišeno i da je osjetilno opažena bezumnost ili nerazumnost. No glavno uporište nalazi ipak u Aristotelovu mišljenju, da je smiješno *griješka njeka i rugoba bezbolna i nepogubna*, ili, kako bi se reklo suvremenijim izričajem, smiješno je stanoviti promašaj i nešto ružno, ali takvo što ne izaziva bol ili štetu. Izlučujući iz Aristotelovog rasuđivanja pojmove *rugoba*, *bezbolno* i *nepogubno* kao tri bitna stožera uopće iskazana u estelici o smiješnom, Jurković naznačuje, da je Jean Paul namjesto pojma ružno uveo pojam beskrajne bezumnosti, koji su pak drugi teoretici komike zamijenili s pojmom nespretnosti i neskladnosti, i odmah upozorava, da smiješno mora proizaći ili doći iznenada.

Smijeh je, kako razlaže Jurković, sila ozbiljna i blagotvorna, te po njemu postoje i razlike u poimanju smijeha između pojedinih ljudi, ali i naroda, pa tako i između drugih i našeg naroda, kojeg, međutim, ni jednom ne imenuje hrvatskim ostajući očito na ilirskim pozicijama shvaćanja *našeg* naroda.

Inzistirajući na narodnoj šali kao obilježju *naše* narodne komike, Jurković pridružuje i inzistiranje na dosjetki objašnjavajući pritom da svekoliko područje *smiješna obžvljuje dvie sile: dosjetka i humor* i da je *dosjetka komika razuma, kao što je humor komikom ili dosjetkom srдца*. Samu pak dosjetku kao temeljno i gotovo sveobuhvatno komično sredstvo obrazlaže na primjerima riječi i rečenica, na onomatopeji, izreci, frazi i sentenciji, te na govornim figurama, usporedbama, antitezama i kontrastima... služeći se, dakle, usitnjenim postupkom na bezbrojnim uzorcima standardnih književnih pojmova.

To što zastupa kao kritičar smiješnoga primjenit će Jurković i u djelima pisanim za kazalište u kojima nerijetko, bez prave svrhe, opravdanja i očekivanog efekta unutar dijaložkog ili situacijskog sklopa, usiljeno koristi različite fraze, sentencije, poslovice, metafore itd., itd. Uočljivo je to kako u komediografskim tekstovima kao što su npr. *Što žena može* (pamet je jača od batine; tko čist živjeti hoće, nije mu vrijedno živjeti; tko je u sobi, ono je kod mene gospodar...) ili *Čarobna bilježnica* (sve jabuke jednako ne vriede; bolje je svračak u ruci nego sokol u planini; na jabuku smjerajuć, i plotu se klanja; sva umjetnost ima svojih karikatura...), tako i u dramskim, u *Smiljani* (kano da baba ruča, kada podne zvoni, a ne kada joj dadu; gospođe štuke jedu, kano što su i dosad jele, lude bjelice: a gospoda jastrebi dave bezazlene golube; kano svirala bez piska; tajnu očuvasmo i sretno je pokopasmo; blato se blatom pere; bez sjekirišta na sjekiru nitko pomisliti neće...).

Kao što se može zaključiti već i na temelju ovih navedenih primjera, koji se mogu umnožiti i nizom drugih iz istih ali i svih ostalih kazališnih ostvarenja Jurkovićevih, on se kao autor opredijelio za dosjetku, koja je, kako sam kaže: *u nas više slikovna nego refleksivna te se [...] većim i srednjim dielom više na stvari nego li na rieči osniva*. Takvo pak slikovno izražavanje, kao što pokazuje stoljetna praksa, kazalište ne prihvaća a niti ne trpi. No takvo slikovno izražavanje nije i jedini primjer artificijelne i krute Jurkovićevce primjene usvojenih teorijskih spoznaja o smiješnom, ali i o estetski uzvišenom ili tragičnom, u vlastitim djelima. Ima ih na pretek. Kao predložak tako za svoje komediografske tekstove *Što žena može* i *Kumovanje* on koristi šaljive narodne priče, ali u drugoj čak, pisanoj u stilu bečkih lakrdija, izostavlja batinjanje do krvi prepredenog brice sakrivenog u vreći, jer takvo batinanje, kakvo uzgred spomenuto koristi već prije Brezovački, nije u suglasju s pretpostavljanim blagotvornim učinkom smiješnoga.

Sprega usvojenih teorijskih spoznaja i narodnog blaga, posebice šala nije, kao što potvrđuje i *Smiljana* u kojoj se može nazrijeti i autorovo poznavanje Freutagova piramidalnog ustrojstva drame, urodilo rezultatima kakve je naravno priželjkivao Jurković i kakvi su se razložno mogli od njega očekivati nakon dramskog prvijenca *Zatečenici*.

No, uz već naznačene prepreke na koje je Jurković naišao u svojem stvaranju i koje si je dobrim dijelom i sam nametnuo, može se zaključno navesti još jedna. Nimalo beznačajnija. Kad je pisao *Zatečenike* Jurković, naime, nije rasuđivao kao što rasuđuje pišući raspravu *O narodnom komusu* u kojoj ukazujući na atensku komediju kao uzor, izravno kaže, da za takvu komediju treba slobode kakve je imala atenska država pod Periklom i da stoga takva komedija kakva bijaše atenska *neima obstanaka u državah današnjeg kroja*.

Prožet takvim skeptičkim uvjerenjem Jurković i nije mogao drugačije pisati nego što je pisao, pa na žalost u odnosu na njega i takvo njegovo uvjerenje postaju shvatljiviji, ali ne i prihvatljiviji, i izbor i obrada tako anemičnih tema kao što su teme *Čarobne bilježnice* i *Pradjedove slike*, kao donekle i vodviljskih *Imenjaka*. Takvom Jurkovićevu uvjerenju robuje napokon i romantično-povijesni igrokaz *Posljednja noć*, koji je opterećen dijegezama i koji kao i većina Jurkovićevih dramskih djela potvrđuje da poznavanje književnosti i različitih književnih i estetskih teorijskih spoznaja, nije dovoljan preduvjet, da se vlastitim stvaranjem i djelima nadživi svoje doba i svoj književno-povijesni i kulturološki kontekst.



## DRAMSKI RAD FERDE BECIĆA

### I.

Ferdo Becić danas je gotovo zaboravljen pisac i o njemu se može pročitati tek pokoji redak u enciklopedijama i povijestima hrvatske književnosti. Već duže vremena njegova se djela ne tiskaju i ne čitaju, njegove se drame ne izvode u kazalištima, o njemu se ne pišu rasprave i eseji. Ne koriste se više ni njegovi brojni izumi, kao što su krilato veslo, vodokret, mikrotelefon, plivači prsnik, sprava za uspješno tamanjenje opasnih grabežljivaca, higijenska postelja za koleru i još 65 sličnih naprava.

Malo tko, međutim, još zna da je u drugoj polovici 19. stoljeća Becić bio jedan od najpopularnijih hrvatskih pisaca, neko vrijeme čak i ozbiljan Šenoin konkurent te autor jednog od najčitanijih hrvatskih romana (*Kletvu nevjere*, 1876.). Kritičari su ga nazivali našim *Victorom Hugom*,<sup>1</sup> njegova su djela izlazila u brojnim izdanjima, prevedena su i na strane jezike (češki, slovenski i njemački), a Milan Ogrizović rekao je za njega da je bio pravi *osvajач čitalačke publike*.<sup>2</sup>

U *Šenoinu dobu*, stilskom razdoblju hrvatske književnosti obilježenom mješavinom sentimentalizma, romantizma, ali i protorealističkim tendencijama, Becić je svakako bio značajno i cijenjeno literarno ime. Okušao se, s promjenjivim uspjehom, u gotovo svim važnijim književnim vrstama, no možda je najzanimljivija upravo sudbina Becića - dramatičara.

Napisao je svega dva dramska teksta potpuno oprečna karaktera - tragediju *Persa* i pučki igrokaz *Lajtmanuška deputacija*. Obje su drame nastale kao prerade njegovih prije objavljenih novela. U rukopisu je ostala vesela igra iz krajiškog života *Vukodlak*.

<sup>1</sup> (anonim.): *Ferdo pl. Becić. K 35-godišnjici njegova književnog rada*. "Hrvatska smotra", knjiga V./1909., br. 8, str. 236.

<sup>2</sup> Milan Ogrizović: *Sedamdesetogodišnji. O životu i radu Ferde pl. Becića*. "Obzor" LUV./1934., br. 43, str. 1.

## II.

Žalostna igra u pet čina *Persa*, dramatisacija je Becićeve istoimene novele objavljene u "Vijencu" 1876. godine. U knjizi je tiskana bez oznake godine,<sup>3</sup> vjerojatno 1890., dok je na scenu postavljena tek 26. 11. 1907. godine u režiji Miše Dimitrijevića. Doživjela je samo dvije izvedbe, što dovoljno govori o interesu kazališne publike za ovu romantičnu, larmojantnu, izrazito melodramatski intoniranu storiju o ljubavi i mržnji, mračnim strastima i netoleranciji u kojoj se kao akteri pojavljuju hajduci, bimbaše, bašibozuci, ustanici, osvetnici i uhode.

Sadržaj drame uzet je iz hercegovačkog života u vrijeme protuturskih ustanka 1875. godine, a vjerski raskol u osnovi je glavnog zapleta. Naklonost glavne junakinje žele pridobiti čak tri odnosno četiri mladića: katolik Luka Borković, pravoslavac Mane Igumanić te turski bimbaša i miralaj Ibrahim Faždul. Ovaj posljednji ima i svoga pomoćnika u liku lihvara Natana Ibderamana koji želi izazvati vjerski razdor u puku kako bi *Persa* pripala Turčinu. No taj spletkar radi zapravo za svoju korist jer i on je potajno zaljubljen u lijepu Persu i želi je za sebe.

Budući da je više strelica žudnje usmjereno prema istom objektu, dolazi do burnog zapleta i neočekivanih promjena dramske situacije. U igri su strasti, vjerski osjećaji, mržnja, ponos, želja za osvetom. Akteri su međusobno oštro suprotstavljeni, neprekidno u povišenom raspoloženju, spremni za konačni obračun. Stoga drama obiluje patetičnim prizorima, deklamacijama i sentimentalnim izljevima.

No bez obzira na količinu i intenzitet emocija, bitna čvorišta radnje Becić rješava nedramskim sredstvima. Tako Mane i Luka u drugom činu kockom odlučuju kome će pripasti *Persa*, a kasnije, kad se sukob proširi na sav pravoslavni i katolički živalj u kraju, o Persinoj "pripadnosti" odlučuje narodni sud. No, zahvaljujući samosvijesti glavne junakinje i njezinoj plemenitosti razdor je prevladan. *Persa*, doduše, mašta o svome Luki, ali shvaća da će se jedino njezinom žrtvom postići priželjkivana narodna sloga:

*I danas već junakinjom me slave, -  
A sutra jao - postat mi je hranom  
Te crne zemlje, gdje je toli teško  
Sa ovim svijetom dieliti se meni, -  
Gdje toli rado živjela bi jošter,  
A živjela bi samo za to bolna,  
Da Luku dugo - dugo ljubiti mogu! -  
(Plače, a onda se naglo prene).*

*Nu šta je ljubav napram rodoljubju? -  
Ah ljubavlju bi - samo pojedince,  
A rodolubje obsiže milijune!  
Napusti za to srdce moje jednog,  
I umri za milijune roda svoga! -<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> *Persa*. Žalostna igra u pet čina. Napisao Ferdo Becić (Fedor Brestov) prema svojoj pripoviesti *Persa* tiskanoj u "Vijencu" godine 1876. Tisak i naklada Akadem. knjižare L. Hartmana, Zagreb, s. a.

<sup>4</sup> Ferdo Becić, *Persa*, str. 92.

Persa je, dakle, prava tragična junakinja koja se žrtvuje, dobrovoljno odlazi u smrt, zbog općeg dobra. Njezin simbolički čin odlučio je o sudbini zajednice: zahvaljujući njemu dolazi do mira, slobode i izmirenja katolika i pravoslavaca.

Becićeva je tragedija pisana jampskim jedanaestercem, u obliku 5+6. Bila je to prilična novost jer je u 19. stoljeću za povijesnu tragediju trohejski deseterac, po ugledu na narodnu epsku poeziju, važio kao kanonizirani stih.<sup>5</sup> Od starijih autora povijesnih tragedija nesrokovani jampski jedanaesterac pokušao je afirmirati Juraj Matija Šporer, ali njegovi *jambi neromoniti* nisu naišli na razumijevanje ni kazališne uprave ni kritike. Više je uspjeha imao Franjo Marković u *Karlu Dračkom* (1872.), no tek u razdoblju moderne jedanaesterac postaje šire prihvaćen u stihovanim dramskim tekstovima (Tresić Pavičić, Ogrizović, Galović, Begović).

Becićevo je scensko djelo razvučeno, prizori su slabo povezani, a nedostatak istinske dramske napetosti neuspješno se pokušava nadomjestiti vanjskim efektima: scenama megdana, trovanja, ubojstava, prerušavanja i sl. Poput Becićevih *krajiških romana* (*Zavjet*, *Prokleta kuća*), i ova je drama u okruženju modernističkih ostvarenja Vojnovića, Tucića ili Ogrizovića djelovala anakrono, simbolizirajući već sasvim prevladani koncept sentimentalno-romantične scenske literature. Suvremena je kritika intendantu Andriji Fijanu i kazališnoj upravi zamjerila što su taj *igrokaz stare šablonske škole* uopće postavili na scenu.<sup>6</sup>

Becić se s *Persom* natjecao za Demetrovu nagradu u sezoni 1907./1908. Daka-ko, bez uspjeha: nagradu je dobilo Tresićevo *Civeronovo progonstvo*. O Becićevoj drami referirao je član povjerenstva Milan Šenoa koji je, između ostaloga, napisao i sljedeće:

*Žalibože - danas - kad u Jajcu stoji evropejski hotel, kad po Sarajevu juri električni tramvaj, kad se podrinjskim krajem vije željezničku pruga, kad nema više ni raje, ni bašibozuka, - danas je Persa bila posve deplasirana - antikvarna za stariji naruštaj - a nerazumljiva za mladi [...].<sup>7</sup>*

### III.

Velik uspjeh doživio je Becić svojim idućim dramskim djelom, veselom igrom u četiri čina sa pjevanjem *Lajtmanuška deputacija*. Nastala prema istoimenoj noveli objavljenoj još 1881. godine u "Vijencu", *Lajtmanuška deputacija* posvema se uklapa u produktivnu liniju hrvatske pučke dramatike kojoj su u ishodištu popularni Freudenbergovi *Graničari* (1857.). Taj odvojak hrvatske drame 19. stoljeća, koji se temelji na iskonskoj pučkoj komici, improvizaciji, satiričkim akcentima, specifičnoj funkciji glazbe te lokalnom koloritu, imao je izniman scenski odjek,<sup>8</sup> a on nije mi-moišao ni Becićevo scensko djelo.

<sup>5</sup> Usp. Pavao Pavličić, *Stih u drami & drama u stihu*. Zagreb, 1985., str. 93-97.

<sup>6</sup> (anonim.), *Hrvatsko kazalište - Persa*. "Hrvatstvo" IV/1907., br. 274, str. 2.

<sup>7</sup> Referat se čuva u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

<sup>8</sup> Spomenimo samo djela Simeonovića, Derenčina, Milera, Grunda, Zagorka, Pecije i dr.

*Lajtmanuška deputacija* izlazila je u nastavcima u "Prosvjeti" 1911. godine,<sup>9</sup> a iste godine pojavila se i u knjižnom izdanju. Praizvedena je u Hrvatskom zemaljskom kazalištu u Zagrebu 12. veljače 1914. u režiji Dure Prejca. Tom je predstavom proslavljena ujedno sedamdesetogodišnjica piščeva života i četrdesetgodišnjica književnog rada. Kasnije su ovaj scenski tekst osobito rado izvodile amaterske kazališne družine.<sup>10</sup>

Uz knjižno izdanje Becić je napisao i poseban *Pripomenak štiocu* u kojem je objasnio okolnosti nastanka *Deputacije*. Fabularna se osnova temelji na istinitom događaju o kojem su mu pričali krajiški časnici šezdesetih godina kada je kao poručnik boravio u gradiškoj pukovnji. Zgodu je kasnije ispriповjedio Šenoi, a ovaj ga je ohrabrio da je uobliči u novelu za "Vijenac". No isto tako mu je napomenuo da je "sujet" prikladan i za veselu igru. Novela je doista objavljena 1881. godine i Becić ju je smatrao svojim najslabijim literarnom radom. Ipak ju je preradio i za kazalište i posvetio uspomeni Augusta Šenoa.

Kako je u kritičkoj literaturi već upozoreno,<sup>11</sup> *Lajtmanuška deputacija* pripada posebnoj podvrsti pučke drame koja se osobito njegovala u bečkom kazališnom krugu, a to je *vojnički igrokaz*. Poznato je da je Becić boravio dvije godine u Beču gdje je pohađao tzv. Verwaltungskurs, tj. tečaj za krajiške upravne časnike pa se stoga na licu mjesta upoznao s dramskim tekstovima pisanim za prigradске pozornice.

Temeljeno na šali, anegdoti i na idealiziranju vojničkog života, Becićevo djelo vjerna je slika krajiške svakodnevice početkom 1849. godine. Tema kaćiperaka, umišljenih žena i *popapučenih opanaka* oduvijek je bila zahvalan i podatan komički materijal. Taj motivski potencijal koristi i Becić u svojoj duhovitoj priči o seljakinjama-lajtmanušama koje žele promijeniti svoj društveni status.

Gotovo svaka scena i svaki lik - a osobito se ističu satirski pisar Joco Mrmić i "kapral" Tunja - odaju koliko je pisac dobro poznao vojnički život i krajiške običaje. On ih prikazuje s izrazitim simpatijama, vedrinom, blagim humorom i sasvim razvodnjenom, benignom satiro. Becićev bidermajerski realizam posreduje homogen narodni život; njegov je scenski svijet miran, nekonfliktan, transparentan. U takvu se retuširanu sliku uklapa i jasna idološka podloga: slavljenje cara, afirmacija reda i poštivanje hijerarhije. I sam je završetak predvidiv i valja ga shvatiti kao ponovno uspostavljanje tek neznatno narušene ravnoteže: umišljene "lajtmanuše" su, doduše, raskrinkane, "prizemljene" i opamećene, ali sve se ipak završava smijehom, unapređenjima časnika, čestitkama i zvukom vojničkih trublja.

Namijenjen ukusu donjih društvenih slojeva i njihovu poimanju humora, Becićev *Singspiel* reducira dramaturgiju komedije na naivne, ali prokušane efekte: nesporazume, sirove vojničke šale, dvosmislenosti, zabune, smiješne kostime, folklor-

<sup>9</sup> Ferdo Becić: *Lajtmanuška deputacija*. Vesela igra u četiri čina s pjevanjem, napisana prema piščevoj istoimenoj pripovijesti, tiskanoj u "Vijencu" od g. 1881. "Prosvjeta" XIX./1911., br. 19, 20, 21 i 22.

<sup>10</sup> Tako je *Lajtmanušku deputaciju* u povodu 10-godišnjice Becićeve smrti izvela diletantska družina "Hrvatskog sokola". Usp. Radoslav Tatalović-Tomić: *Kazališni diletantizam u hrvatskom sokolstvu - "Lajtmanuška deputacija"*. "Hrvatska pozornica" br. 25, 16. II. 1926., str. 424.

<sup>11</sup> Usp. Nikola Batušić: *Ferdo Becić*. U zborniku *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 36, Zagreb, 1973., str. 300.

ne dosjetke i sl. Cilj je jasan: odgovoriti potrebama sasvim određene publike za zabavom. Kako je primijetio anonimni kritičar "Narodnih novina": po svojoj lakrdijskoj fabuli djelo zapravo spada u *pokladni registar*.<sup>12</sup> Pridodamo li tomu i važnu ulogu glazbenih inserata, tj. popularnih narodnih pjesama, preciznu ambijentaciju te sočan lokalni slavonski idiom, očito je da se Becićeva *Lajtmanuška deputacija* ubraja u uspjelije primjere hrvatskoga trivijalnog pučkog igrokaza.

Zanimljivo je, međutim, da je uz ovo Becićevo djelo vezana i jedna afera koja je uzburkala tadašnje kazališne krugove. Prema dokumentaciji koja se čuva u Zavedu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Becić je za *Lajtmanušku deputaciju* trebao dobiti Demetrovu nagradu za 1914. godinu. Povjerenstvo u sastavu Josip Bach, Josip Pasarić, Krsto Pavletić, Vladimir Gudel i Branimir Livadić već je bilo i donijelo takvu odluku, ali je na naknadnu intervenciju Branimira Viznera Livadića ona poništena. Livadić je Becićevu dramskom tekstu osporio bilo kakvu umjetničku vrijednost i naglašavao njegov trivijalni, vodviljski karakter. *Zar da se vratimo vremenima oko Graničara?* - pita se Livadić i nastavlja: *Upravo Demeter bio je prvi, koji je našu dramu dizao iz te niske sfere, po njemu je zbog toga i dobila nagrada svoje ime, najznačajnije obilježje njezinih intencija*.<sup>13</sup>

Drugi Livadićev argument bile su osobito krupne intervencije koje je u Becićevu tekstu učinio Milan Ogrizović. Naime, u obliku u kojem je bila predana, *Lajtmanuška deputacija* nije se mogla prikazivati pa ju je kazališna uprava dala na preradbu Ogrizoviću. Zbog toga je on dobio čak i polovicu "temeljnog honorara" jer su ga držali suautorom djela. I upravo su ti zahvati i preradbe bili presudni za scenski uspjeh *Lajtmanuške deputacije*. Nakon dugih natezanja, nakon Becićeve pritužbe pa čak i promjena u sastavu povjerenstva (dr. Artur Schneider umjesto Gudela) Demetrovu nagradu ipak je na kraju dobio Josip Kosor za svoje *Pomirenje*.

<sup>12</sup> (anonim.): *Ferdo Becić: "Lajtmanuška deputacija"*, "Narodne novine" LXXXI./1914., br. 33, str. 4.

<sup>13</sup> Zapisnik sjednice juryja za podjelu Demetrove nagrade, održane 10. veljače 1915. Arhiv Zaveda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, br. 11028.

## DRAMA – MEDIJ USKRŠNUĆA?

### DVA KOZARCA IZMEĐU DVA ŽIVOTA

#### SMRT KNJIŽEVNOSTI?

Književnost umire. Umire polagano – ali neumitno. I ne umire stoga što bi književna djela silazila putem retardacije u bilo kojem vidu (nikada nije bilo toliko pisaca toliko vičnih pisanom izrazu), nego stoga što odumire sam tip civilizacije unutar koje je *čin čitanja* bio najprimjereniji oblik spore – ali temeljite – recepcije.

U tijeku je smjena medija – i toga smo svi svjesni. Novi ustroj života u ubrzanom informacijskom vremenu ne ostavlja potencijalnim čitateljima potrebne obroke kontinuiranog i neopterećenog vremena koje je potrebno da bi se usvojilo novelu. A roman (ili ciklus romana, kakvi se javljaju od kraja 19. do sredine 20. stoljeća) gubi definitivno svoju vremensku nišu unutar koje bi postao internaliziranom i u konstituiranju osobnog odnosa prema svijetu učinkovitim duhovnom svojinom. Smrt književnosti smrt je uslijed gušenja. *Čitanje* je medij unutar kojega književnost živi i diše. Čitanje je ono što umire. Ili – preciznije – odumire čitatelj.

#### SMRT ČITATELJA ILI NJEGOVA TRANSFORMACIJA?

Promjena komunikacijskih medija mijenja čovjeka. Nije riječ, samo, o promjeni i umnožavanju obavijesnih medija. Jednosmjerni (obavijesni) mediji iskazuju snažnu težnju za preobrazbom u dvosmjerne (reverzibilne, uzajamne, tj. komunikacijske) medije. Revolucija medija u biti je prevladavanje praga pasivnosti i preraštava u medije uzajamne aktivnosti.

Sâmo čitanje nikada ne može ostvariti tu uzajamnost. U tome leži tajna sve popularnijeg vida *predstavljanja* ili promocije spisateljskih djela namijenjenih čitateljima. Suvremeni je čitatelj virtualni sugovornik, i stoga nova knjiga ulazi u stvarni život, uz onaj svoj klasični – virtualni. Živi, dakle, *dvostrukim* oživotvorenjem. Čitatelju se, najprije, ponudi i otvara mogućnost da bude sugovornik, ili da sudjeluje u činu ponovljenog, virtualnog *stvaranja* knjige pred potencijalnim recipijentima. Suvremena knjiga ulazi u život u vidu male, brižljivo pripremljene (scenarij!), režirane predstave, u kojoj sudjeluju autor, predstavljajući, glumci... Iako nije drama,

djelo počinje život dramskom situacijom. A promocija je, u pravilu, popraćena medijskim izvještavanjem (dnevni, tjedni i periodični tisak, radio, televizija...) kao sve *premijere*. Ta *premijera* udahnuje život knjizi. Bez nje, lišeno nje, djelo je mrtvo. Već u trenutku rođenja.

Suvremeni čitatelj preobražava se u gledatelja i sugovornika.

## SUVREMENIK JE SUDIONIK

Suvremenik je sudionik. Izravna veza s medijima ugrađena je u njegovu kulturu i u njegov duhovni habitus. Suvremenik djeluje. On je akter. Mediji su produžetak njegovih osjetila. Apstrahiranje i imaginacija zamjenjuju se konkretiziranjem i opredmećenjem, a vrijeme se sažimlje u trenutačnost, u sadašnjicu. Ona je čulno opažljiva. Vidom (TV, film, računalo, vizualni telefon...), sluhom (svi su ti mediji i zvučni)... Tjelesno izravna osjetila (opip, okus, njuh...) još nisu prekoračila barijeru odmaka od predmeta zbivanja – ali tome teže.

Od klasičnih umjetničkih medija *jedino je drama* omogućavala izravan vidni i slušni dodir s virtualnom akcijom, koja je (iako na sceni) dovodila gledatelja, dakle – recipijenta – na prag statusa izravnog sudionika. Suvremenik je, dakle, gledatelj po svojoj osjetilno-recepcijskoj strukturi.

## KNJIŽEVNOST U CIVILIZACIJSKIM REZERVATIMA

Tko danas čita književnost? Redovno i sustavno? I čita li se više po osobnom nagnuću, ili pod diktatom obveza?

Da bismo dobili egzaktno odgovore na ovo pitanje, bila bi nam potrebna prethodna sondažna sociometrijska istraživanja, koja bi utvrdila omjer između spontane i obvezne čitanosti književnih djela. Provođena u zastopnim vremenskim intervalima, takva bi nam istraživanja ukazala na tijek procesa. Kako ih nemamo, morat ćemo se osloniti na donekle paušalne i sumarne procjene. Znamo da su najrevniji čitatelji – učenici. I njihovi nastavnici – prirodno. No – ne pretvaraju li se oni u svojevrstne arhivare programom kanonizirane književnosti? Promatram godinama književne večeri u gradu u kojem živim – a to je sveučilišni centar. Nastavnici književnosti ih gotovo uopće ne posjećuju. Čak niti članovi Društva hrvatskih književnika – kojih je desetak u gradu. To je prvi rezervat. Didaktički rezervat, gluh za živi život knjige. Drugi rezervat sačinjavaju uzajamno povezane kritika i znanost. Čak i ovaj naš znanstveni skup ima karakter reprezentativnog uzorka.

Slušamo o djelima koja većina sudionika nije čitala – referate koje zaboravljamo u trenutku napuštanja simpozijske dvorane. To je činjenica koju svaki sudionik u sebi osjeća. U inerciji poučavanja, te na njemu nadograđenog izučavanja, ne vidimo da *govorimo u vakuumu*. Nema recepcije.

O književnosti se još govori – ali ona sve manje govori. Nijema je. Sve manje je jek. I odjeka. Ilustrativan je fenomen Krleže. Iako se svi odgovori o njemu nalaze u njegovu djelu – o Krleži je nastala čitava biblioteka djela u kojima se o njemu raspravlja i zaključuje na temelju indicija koje se nalaze *izvan djela* (na temelju biografije i onih istupa koji po svojoj prirodi pripadaju biografiji – odnosno održavanju života i djelotvornosti unutar nekih konkretnih životnih okolnosti). Kraj cijele biblioteke knjiga o Krleži – gotovo i nema knjige o Krleži. Rijetke su knjige *recepti-*

je djela. I drugi veliki pisci zatvoreni su u rezervate činjenica koje su o njihovu životu poznate. O onima koje su skrivene u djelu recepcija, najčešće, izostane. Postoji li moguća preobrazba djela koja bi omogućila posthumni život pisca? Život izvan uočenih rezervata?

## KORELATIVNOST SUVREMENIKA I DRAMSKOG FABULARNOG TIPA

Suvremeni recipijent je aktivist. Aktivist je, po definiciji, kritičan. Kritičan recipijent je sklon sporu, on je oporbenjak, skeptik, analitik, polemičar... On je potencijalni dramski akter. Ne prihvaća stereotipe, uvriježene modele (morala, ponašanja, rješavanja – dakle, fabule). On je latentni ili aktivirani nonkonformist. Odbacuje anakronizme, odbacuje – informatički govoreći – sve što je *redundantno*. Njegovi su implicitni zahtjevi upućeni djelu, njegov horizont očekivanja jest – *neočekivanost*.

Druga, suvremena mjerila za tijek i tempo vremena zahtijevaju od fabule *dinamiku*. Fabula mora biti brža od života. Sporija – nikako! Strukturalni obrazac je neodrediv, jer traži jedino *nonkonformizam*. Jedina je stalnost – nestalnost. Immanentna i permanentna promjena.

Provjera svih mjerila i stalna skepsa prema uvriježenim vrednotama određuju i osnovno svojstvo, tipsko svojstvo rješenja. To je *šok raspleta*.

Komprimiranje vremena u akutnost sadašnjeg trenutka (što obilježava suvremen odnos ka vremenu), također, uvjetuje recepcijsku prihvatljivost isključivo one fabule koja je *aktualna*, ali koja omogućava *aktualizaciju* i (makar uvjetno) postovjećenje. *Identifikacija*, odnosno mogućnost identifikacije, onaj je filter kroz koji prolazi suvremena – ili osuvremenjena – fabula na putu ka recipijentu. Naravno, neke od ovih karakteristika (a ne pretendiramo na to da smo ih naveli sve) javljale su se i ranije. Međutim, danas one čine *jedinsvenu strukturu*, a u toj je strukturi i svaka od njih revalorizirana i time postala suobraznom sustavu. No taj sustav i ta struktura ne mora se, nužno, nalaziti isključivo u dramskom djelu.

## MRTVI KNJIŽEVNICI I KNJIŽEVNOST IZMEĐU ŽIVOTA I SMRTI

Književnici koji su stvarali prije polovice našega stoljeća nisu, dakako, mogli slutiti dolazak informatičke revolucije, a još manje njene posljedice. Njih niti mi, pri kraju stoljeća, nismo posve svjesni. S futurologijom smo suočeni svaki put kad sjednemo pred ekran – ali još uvijek ne vidimo jasno *kroz* ekran.

Ođumire li književnost, ili joj predstoji nova revitalizacija? Pitanje možemo postaviti i ovako: da li književni klasici pripadaju klasičnom vremenu – vremenu čitanja, ili se otvaraju neke mogućnosti revitalizacije njihovih djela, odnosno medijska transformacija djela koja bi ih učinila suobraznim senzibilitetu, vidokrugu očekivanja (koji uvijek valja nadići i prekoračiti, kako bi djelo živjelo) i dinamičnoj singularnosti i prezentnosti koju očekuje, pa i zahtijeva suvremeni recipijent? Nitko neće čitati djelo u kojemu ne nalazi, u bilo kojem vidu, ključ za samoga sebe i za današnjicu. A malo tko će se uputiti ka djelu, ako se ono nije uputilo prema njemu. I to ne govorim samo metaforički, nego izravno. Djelo se, danas, mora *fi-*



zički uputiti ka recipijentu, da bi uopće postojalo. A to je već scenska prezentacija djela. Bez obzira na to da li je za scenu pisano, djelo scenu u suvremenim kulturnim konvencijama *stvara*, kao uvjet svoga postojanja. U predstavljanju sudjeluju, u pravilu, uz autora, kritičari i glumci, a završna polemika između autora i predstavljača na jednoj i potencijalnog recipijenta na drugoj strani, nastupni je oblik u kojem suvremeno književno djelo počinje svoje postojanje kao predmet i povod reverzibilne komunikacije. Njegova *problematizacija* je već u startu karakterizirana uzajamnošću, i ne svodi se na jednosmjernu umjetničku obavijesnost. No to je mogućnost koju imaju živi autori. Oni koji nisu doživjeli onaj civilizacijski skok, koji su *klasika*, ostaju – odnosno njihova djela ostaju – pred medijskom barijerom koju nisu predviđala i za koju nisu ni strukturalno, ni organizacijski pripremljena. Izdavač, istina, može (organizacijski) preuzeti na sebe ulogu supstitucijskog autora, te promocijom problematizirati djelo i time (pokušati) razbiti, ili bar poljuljati uvjerenje da se o djelu zna sve i da ono pripada isključivo povijesti. Ipak, to se događa samo izuzetno i samo izuzetnim djelima, koja u sebi nose određenu kritičnu masu latentne aktualizacije. Sama »promocija«, odnosno predstavljanje kao kulturno ritualizirani oblik *inicijacije djela* (kojom ono, doslovno, dokazuje svoju *zrelost*), vid je jednokratne i nastupne, *inicijalne dramatizacije*. Među klasičnim autorima postoje, međutim, oni koji karakterističnom (najčešće konfliktnom, dijaloškom i problematizacijskom) strukturom svoga izraza predstavljaju vrlo pogodnu, pa i privlačnu "sirovinu", ili predložak, za dramatizacijsku aktualizaciju. Ova *dramatizacijska vrijednosna potencija* ne mora biti u izravnom odnosu niti s umjetničkom vrijednošću djela, niti s njegovom aktualnom vrijednošću u trenutku postanka. Jednostavno, riječ je o dva uglavnom odvojena problemsko-strukturalna tipa.

Sudbina djela je u ovom pogledu nesmiljena prema klasičnim autorima. Neki su vrlo intenzivno živjeli unutar svoga vremena, a danas nailaze na nepremostivu recepcijsku barijeru. Njih se čitalo – a danas ih se ne čita. Djela im, pak, nisu pogodna za medijsku transformaciju, koja bi ih uklopila u recepcijske i medijske obzore kakve očekuje i traži suvremeni recipijent. Neka druga djela nekih drugih autora, pak, doživljavaju neočekivan preporod, te postaju življa nego u trenutku svoga nastanka.

## STRUKTURALNI MODEL KOJI OMOGUĆAVA USKRSNUĆE MRTVOG DJELA

Strukturalni model koji omogućava dramatizacijsku aktualizaciju djela moguće je – naravno, u vrlo uopćenim, tipskim obilježjima – ekscerpirati, pročitati, iz suvremenoga recepcijskog očekivanja recipijenata.

Pokušali smo mu neke bitne označnice skicirati kada smo istaknuli potrebu dinamičnosti fabule, dijalogičnost, neočekivanost i nonkonformizam – te šok raspleta (što implicira postojanje etičkih kontroverzi koje su latentne i uvijek aktualne). No i ako ih djelo nema – ono može biti aktualizirano. Mogli bismo izdvojiti dva tipa. Ili je samo djelo polemično – ili može biti snažnim povodom za polemiku.

## DVA KOZARCA IZMEĐU DVA ŽIVOTA

Dvostruka sudbina dvojice književnika – prezimenjaka (i bliskih rođaka), Josipa i Ivana Kozarca, može nam svojim mikrosustavom složenih oprečnosti, poslužiti

kao reprezentativan uzorak pri razmatranju okolnosti i osobina književnih djela o kojima ovisi život djela – u vrijeme u kojem je autor živio i u vremenu nakon smrti.

Izmjena medijskog karaktera civilizacije (i senzibiliteta, te s njim vezane recepcije recipijenta) radikalno mijenja vrijednosti – potiskujući jednu strukturu i dovodeći u žarište drugu. Josip Kozarac i Ivan Kozarac, vezani su, uzajamno, ne samo srodstvom, užim zavičajem (rodno im se kuće nalaze nedaleko jedna od druge), nego i stilski poput dviju karika jednoga lanca. Ulaze jedna u drugu. Stariji – Josip – počinjući kao pripovjedač naklonjen seoskoj idiličnosti, postaje najizrazitijim predstavnikom didaktičkog realizma (i u tom će svom vidu biti i fosiliziran školskom didaktikom), ali se potom preobražava u psihološkog novelistu, te, napokon, završava u filozofijskim razmatranjima čija pesimistična kontroverznost potpuno ulazi u sklop modernističke metafizike, a donekle i protoegzistencijalizma. Mladi – Ivan – izražava seoski ambijent i ljude ne kao nostalgijom prožet idilični ambijent koji umire, ili seosko gospodarstvo kao privredni kompleks u krizi koju je moguće nadvladati suvremenim ekonomskim i tehnološkim pristupom, nego kao rustični ruralni ambijent snažnih i divljih, neobuzdanih impulsa, nonkonformističkog rušenja moralnih dogmi, te neukrotivih razaračkih strasti. Vulgarno-utilitaristička didaktika tradicionalnog školstva nije znala što bi činila s ovom divljom prozom. Bio je, kao moguća lektira, bezuvjetno ekskomuniciran. A to je, kod književnika kratka života i nevelika djela, u praksi put ka nepostojanju. I tako je Josip Kozarac, iako u vulgarnom didaktizacijom iskrivljenoj slici, u kojoj su istinske vrijednosti njegova djela bile zasjenjene lažnim,<sup>1</sup> već mrtav nadživio živog Ivana. Danas, međutim, dok je Josip još uvijek živ gotovo isključivo unutar rezervata školske lektire (u kojoj i dalje vulgarno-didaktička inercija potiskuje vrijednosnu revalorizaciju njegovih poznijih psiholoških, protomodernističkih pripovijesti), Ivan Kozarac proživljava svojevrsno uskrснуće. Prije svega svojim romanom *Duka Begović*, kao i dramatisacijom toga romana, koji postaje, doslovno, kulturni tekst Slavonije. I izvedbe sve češće i sve simptomatičnije imaju karakter ritualnog izvođenja u svečanim i svečarskim trenucima. Njegov *Duka Begović* postaje simbolom autentične i arhetipske silovitosti, strastvenosti i nepokorivosti Slavonca, s kojim i suvremeni recipijenti, gotovo stoljeć nakon nastanka, doživljavaju snažnu identifikaciju. I upravo to postojevanje ona je generativna sila koja i djelo regenerira.

## DVA KOZARCA IZMEĐU DVA MEDIJA: IZMEĐU PROZE I DRAME

Dramatisacija je – čini se – ključni fenomen koji je izazvao ovu povijesnu, vrijednosnu i vitalističku smjenu među Kozarcima. Ovu napadnu inverziju popularnosti. A postojanje drame, stvaranje tekstova namijenjenih scenskoj izvedbi u djelima obadvojice Kozaraca postojalo je tek u naznakama. Josip Kozarac kao dvadesetogodišnji student, piše pod izrazitim utjecajem literature (sâm ističe Shakespearea i Molièra) *komediju u jampskim stihovima, Tartufov unuk, koja je izašla u sveslavenskom almanahu, što su ga godine 1878. slavenski daci izdali u Beču*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Praktična neostvarivost Kozarčeve zamisli oživljavanja *mrtvih kapitala* dokazana je i sociološkom analizom u prilikama i mogućnosti u Hrvatskoj u vrijeme tadašnje velike krize, a uvjerio se bio u to i sâm Kozarac svojim gospodarskim opitom.

<sup>2</sup> *Kozarčeva autobiografija. "Život"* (Zagreb), 1990., knjiga I., svezak 1.

Kao specifičan simptom osjećaja za nužnu dramsku tenziju diskursa možemo istaći opredjeljenje za jamb, koji nije posve primjeren naglasnoj strukturi hrvatskoga jezika, ali je dramski stilogen. Za trohej bi se to, recimo, teško moglo reći. Dvije drame koje su mu ostale u rukopisu (*Turci u Karlovcu* i *Tuna Bunjavilo*) objavljene su posthumno – 1939. – i tada, više od trideset godina iza pišćeve smrti, nisu bitno mijenjale recepcijsku sliku pisca. Pa ipak, sama činjenica da se Kozarac vraćao ovom književnom rodu interesantan je psihološki signal. I Ivan Kozarac ostavlja za sobom drame u rukopisu. Bolest i rana smrt spriječili su ga u dovršavanju ovih djela (jednočinka *Pod noć*, aktivka *Sraz*, četiri dramske scene *Rane*, te nedovršena tragedija *Iz kobnih dana*).<sup>3</sup> Međutim, velik broj dramskih radova i naglašena dramaturška invencija u malom opusu, rano presječenom, svjedoči nam o bitno drukčijem tipu talenta – i diskursa – karakterističnog za ovog pisca.

Drama je bila latentno skrivena u strukturi proze. Antonija Bogner-Šaban, u vrlo minucioznoj analizi, upozorava na ovaj karakter proze Ivana Kozarca, napominjući i da *kritičari godinama, snažnije i podrobnije ili tek nuzgredice, spominju i upozoravaju na zapretanu dramatičnost pojedinih njegovih fragmenata*.<sup>4</sup>

Jezični karakter te *zapretane dramatičnosti* znanstveno je ispitala Sanda Ham,<sup>5</sup> zaključujući: *Kozarčevo je pripovijedanje jezično trovršno:*

1) dijalozi / dijalekt

2) izvještavanje o zbivanju, komentar / književni jezik

3) izvještavanje o unutrašnjem monologu / granica književnog jezika i dijalekta.<sup>6</sup>

Ipak, bilo bi pogrešno zaključiti da je sama latentno dramaturška struktura diskursa u romanu *Đuka Begović* mogla biti dostatnim izazovom za stvaranje dramaturške (Miroslava S. Mađera), a pogotovo za izuzetnu popularnost, za stvarno uskrnuće i djela i pisca u toj dramaturškoj reinkarnaciji djela.

Raslojenost i funkcionalnost jezika i diskursa samo je jedan aspekt daleko dublje i složenije strukture, a upravo je takva opreka između jednoga i drugoga Kozarca uvjetovala da prvi – Josip – ovako naglo i dramatično počinje ustupati svoj primat drugom, mlađem, Ivanu.

Didaktičko-moralistička fabularna linija i rješenja najglasovitijih djela Josipa Kozarca (*Tena, Mrtvi kapitali*) čine ova djela redundantnim. Kôd *pozitivnih* građanskih razrješenja vrhovni je strukturalizator u Josipovu djelu (istina, on se počinje raspadati u zadnjoj, zapostavljenoj pišćevoj stvaralačkoj fazi), a takav kôd je disfunkcionalan za suvremenog recipijenta. Vrijeme je Josipa Kozarca – vrijeme, a i zlosretna selekcija njegovih djela koju je vrijeme donijelo – učinilo zastarjelim pri-

<sup>3</sup> Antonija Bogner-Šaban: *Književne, dramaturške i izvedbene preobrazbe Đuke Begovića Ivana Kozarca, Dani Josipa i Ivana Kozarca*. Privlačica, Vinkovci 1995.

<sup>4</sup> Ibidem, str. 58.

<sup>5</sup> Sanda Ham: *O pogrešnoj prosudbi jezika Ivana Kozarca, Dani Josipa i Ivanu Kozarca*. Privlačica, Vinkovci 1995. Str. 35.

<sup>6</sup> Slika, ili simbolizacija identiteta, jedan je od činitelja koji mogu djelo oživjeti. Ali ne, obvezatno, kao život štivo. Jedan je aktualni primjer vezan za Josipa Kozarca. Ime Tena postaje vrlo popularnim u Slavoniji posljednjih godina. No to ne znači, nužno, da je i novela *Tena* podjednako čitana. Ona je postala simbol identiteta, u kojemu se i lik oslobađa svoje fabule i postaje nadfabularnim.

povjedačem. Na poznat način govori poznate stvari. Kao da pripada našem predživotu.

Ivan Kozarac otkrivač je nepoznatih, prešućenih i potisnutih životnih sudbina, likova, mentaliteta, ponašanja. Sve je u njegovu djelu – šok. Već u mikrostrukturi njegova proznog diskursa možemo otkriti zatvorenu i cjelovitu jezgru u kojoj je ne samo dijalogičnost, neočekivanost i nonkomformizam ona – u odnosu na književni jezik pisca kontrastna – generativna jezgra iz koje izrasta slojevitost jezika kao nužan plod, nego je i svaka mikrostruktura *fabularni obrazac* makrostrukture. Svaki je monolog Đuke Begovića – virtualni dijalog, svako mišljenje – oporba ustaljenom mišljenju, svaki postupak – negacija socijalnih stereotipa. Zato je antijunak Ivana Kozarca postao arhetipom pobune unutar jedne autohtone kulture (slavonske), a premošćenjem značenja arhetipom autentičnosti, strasti i nonkomformizma u širim relacijama. Postao je slika jednog identiteta. Ta slika ima svoju imanentnu strukturu. Iz nje izrasta jezik te strukture kao komponenta slojevitijeg ustrojstva. Budući da ono oponira svim stereotipima, dramaturško mu je uobličenje prirodan, nužan i logičan posljedak. U dramskom obliku takvo djelo doživljava svoje finalno uobličenje. Ono samo sebe dovršava u drami, te postaje i *fizički realiziranom* polemikom protiv stereotipa.

Prozna djela svih klasičnih pisaca u procesu su neprekidne revalorizacije. To je prirodno. Međutim, revalorizacija koju nameće medijska preobrazba civilizacije nov je fenomen. On nas stavlja pred potpuno nove teorijske i istraživačke izazove.

Ova je mala rasprava jedan pokušaj odgovora na taj izazov.

## DRAMATIČNOST TJELESNOG U DJELIMA JOSIPA KOZARCA, JOZE IVAKIĆA I IVANA KOZARCA

Josip Kozarac, Ivan Kozarac, Joza Ivakić tri su Slavonca čiji se opus već na prvi pogled može vezati sljedeći tematsko jedinstvo. Naime, sva se trojica u svojim najuspješnijim radovima bave slavonskim selom, posebnošću situacije u kojoj se raspadaju stari obrasci socijalnog zajedništva – zadruga, a na mjesto već mitski idiličnog kolektivizma sela uvlači se novi element – novčana privreda, koja protežira nove vrijednosti, i u zatvoreni (mitski) krug sela propušta "strane" elemente: voj-nike, trgovce, indutrijalce, Švabe, Čehe i sl.

Sva trojica autora pišu drame koje se bave tjelesnim, crotskim, ali i novele koje su izrazito dramatski nabijene, dijaloški organizirane. Te su novele i u kazališnoj praksi prepoznavane kao potencijal. Tako su uspješno dramatizirane i izvođene – *Tena* Josipa Kozarca, ili *Duka Begović* te jednočinka *Pod noć* (nastala na osnovu novele *Stare rane*) Ivana Kozarca. Gotovo i sve druge njihove novele nose u sebi snažan dramatski naboj. Odakle izvire ta dramatičnost? Što ih to čini plodnim tlom za inscenaciju? Koji su zajednički elementi, u dubinskoj strukturi njihovih drama i dramatiziranih novela, koje ih međusobno vezuju?

Jedan od mogućih odgovora otvara se na sljedeći način: drama nastaje ukazivanjem na rascjep unutar jastva, ili barem sukobom između *ja* i *drugoga* (pod pretpostavkom da je svaki od likova koliko *ja* toliko i *drugi*, ovisno o poziciji iz koje ga gledamo). U radovima ove trojice autora taj rascjep unutar jastva nastaje buđenjem tjelesnog, nagonskog u (izabranom) pojedincu. Sukob između *ja* i *drugoga*, a tako individue i zajednice, također je zasnovan na tjelesnom kao fenomenu koji ugrožava poredak i zakonitost unutar zajednice.

Sva se trojica autora, dakle, bave *tijelom* kao izvorom problema i unutrašnjih sukoba. Tjelesno, nagonsko, jest ono što predstavlja sukob, izaziva dramatičnost. Egzistencijalna napetost, koju nose lica u njihovim radovima, izlazi iz osvještenja onoga tjelesnog. Osjetilno uzbuđenje, naime, izaziva *podvojenost* unutar jastva.

*Kada (se) tražim, gubim ili uživam, onda je ja heterogeno.*<sup>1</sup> Ta je heterogenost ono što izaziva dramatsko, ono što gotovo svaki od likova, i u novelama i dramama ovih autora, naglašeno posjeduje. Vrtoglavica koja se javlja zbog te dvosmislenosti, priutna kod svakog od lica, ona je što Julia Kristeva<sup>2</sup> naziva *zazornim*. Zazornost je pak mješavina rasuđivanja i afekta, osuđivanja i srdačnosti. No, jedino kroz ugodu zazorno postoji kao takvo. Ne želimo ga, ali u njemu uživamo. To je *ugoda u koju Subjekt uranja, ali u koju ga, učinivši mu je odvratnom. Drugi za uzvrat sprečava da utone.*<sup>3</sup>

Sva tri pisca pišu, dakle, o *onom drugom* unutar pojedinca, o onom zatomljenom, o opasnosti unutar pojedinca, čiju moć i snagu zajednica uporno pripitomljava, o nagonu. Njihovi radovi na prvi pogled afirmiraju, potkrijepljujući to minucioznim psiho-analizama antiheroja, egzistencijalne autsajdere (kako bi ih nazvao Mayer)<sup>4</sup> prateći ničeansku filozofiju (inače gotovo pomodarski zagovaranu od strane "mladih" intelektualaca toga doba) predavanja nagonskom. Taj utjecaj Nitzschea čak je i otvoreno naglašavan – u nedovršenoj drami *Sraz* Ive Kozarca glavni junak čita kao *Bibliju* Nitzschea, a u Ivakićevoj *Majstorici Ruži* učitelj Šnidarić izrijeком spominje Nitzschea i elaborira njegove stavove. No, prešavši prag racionalističkog savladavanja nagonskog, predajući se i uvlačeći se u opasno polje *zazornog* – niti jedan od tih pisaca ne ostaje na početnim pozicijama. Na koji način? Kojim nas to putovima vode ova trojica autora ka ponovnoj afirmaciji sistema, izmirenju, ka rekonstrukciji mitskih granica zajednice? Pokušavajući odgovoriti na ovo pitanje, ovom ću se prilikom zadržati, slijedeći strukturu *Tene* Josipa Kozarca, na nedovršenim dramama Ivana Kozarca: *Rane* i *Sraz*, što ih je objavila Antonija Bogner Šaban<sup>5</sup> u Radu JAZU 1991. godine (dotičući se i nekih od njegovih novela), te na dvjema dramama Jozc Ivakića: *Inoće* i *Majstorica Ruža*.

## 1. ŽENA KAO GLAVNI LIK, ANTIHEROJ KOJI SE PREDAJE ONOM DRUGOM U SEBI

Zanimljivo je, ali nikako ne začuđujuće da su glavni akteri, pokretači dramatskog, u radovima ovih autora – žene.

Tjelesno, tijelo, nagon i žena – povezuju se. Zašto? Sigurno nije slučajno da se nagonsko kao problem najjasnije predstavlja kroz žensku drugotnu egzistenciju. Žena predstavlja mitsko mjesto susreta sa zazornim; mitsko mjesto u kojem se krije slabost, nagon, žudnja. *Zazorno istodobno potiče subjekt i pretvara ga u prah i pepeo.*<sup>6</sup>

I Josip i Ivan Kozarac, pa i Joza Ivakić bave se tim *egzotičnim drugim*, različitostima i specifičnostima tog drugog koji zatočeni u svojoj drugosti, ne dobivaju priliku da se očituju kao *ja*. Tako ni jedan od njih ne preskače problem braka kao

<sup>1</sup> Julia Kristeva: *Moć užasa, Ogled o zazornosti*. Zagreb 1989. Str. 17.

<sup>2</sup> Kristeva, isto, str. 17.

<sup>3</sup> Kristeva, isto, str. 16.

<sup>4</sup> Hans Mayer: *Autsajderi*. Zagreb 1981.

<sup>5</sup> Antonija Bogner-Šaban: *Dramska riječ Ivana Kozarca*. Poseban otisak iz RADA 452 Razreda za književnost, Knjiga 24, JAZU, Zagreb 1991.

<sup>6</sup> Kristeva, isto, str. 11.

okova i svjesnog potčinjavanja (tako u *Pod noć Ive Kozarca – Mara: Sve udaja ubi-je! Meni nikad više kola i divana, volje i prkosa. Udati se i u groblje poći, skoro jedno je. Kao cura nemaš gospodara dok ne svežeš ruke kod oltara...*), te pišu o silovitosti pobune protiv socijalnih i moralnih zadataki.

Tena, rođena ispod pera Josipa Kozarca, postaje mitskim likom pod koji se mogu svesti, kako junakinje u Ivana Kozarca, tako i junakinje u onom dijelu opusa Joze Ivakića koji se bavi problemom sela, životom unutar seoske zajednice.

U djelu sva ta tri pisca nalazimo gotovo identične modele žene. Joza je Ivakić čak eksplicite izložio, kroz usta učitelja Šnidarlića u drami *Majstorica Ruža*, (slije-deći niečeanško videnje svijeta) grubu podjelu na dva mitska tipa žene: 1) žene–ljubovce i 2) žene–majke.

1. Prvima pripada izuzetnost, i tjelesna i duhovna. To su jake, uzbudljive žene koje se ne mire sa uobičajenom podjelom uloga, niti pristaju na uobičajenu poziciju u braku. One preuzimaju mitsko mjesto žene – preljubnice.

Podjeljive su prema dobnim skupinama:

– Prvu dobnu skupinu čine sasvim mlade djevojke koje je priroda obdarila ljepotom i strastvenošću, u kojima se tek budi ženstvenost. One se dvoume i lome, između prihvaćanja uloge one *druge*, potčinjene i zatamljene, e da bi ostale integrirane u socijalnu sredinu i moralno vertikalne; ili prepustanja tjelesnom (Tinka u *Pod noć Ive Kozarca*; Ruža u noveli *U jeseni Ive Kozarca*; Tinka Živkovićeva u noveli *U nagonu Ive Kozarca*).

– Drugu dobnu skupinu čine one koje su se već opredijelile i prepustile strasti – tako Ruža u *Majstorici Ruži* govori: *Pokoravam se jednoj sili u meni koja me obuzi-ma i sa mnom ovlada...* One su uglavnom junakinje, antiheroji, egzistencijalni autsajderi? (Tena u *Teni* Josipa Kozarca, Ruža u *Majstorici Ruži* Joze Ivakića; Oja u *Ranamu* Ive Kozarca; Maca u *Raspikućama* Ive Kozarca, Garavaša u noveli *Gara-vuša* Ive Kozarca; Ljuba u *Inočama* Joze Ivakića).

– Treću dobnu skupinu predstavljaju bolesne, propale žene, bivše Tene, kao što su Eva u *Raspikući* (obična scena) Ive Kozarca, Stajka u noveli *Stajka* Ive Kozarca; ili su to pak udovice ili napuštene žene, koje za izbivanja muževa puštaju nagonu na volju (Kaja, udovica na zlu glasu u drami Ive Kozarca *Rane*; Fema, udovica – *Rane* Ive Kozarca; Kaja u *Inočama* Joze Ivakića).

U svim navedenim radovima susrećemo se i s tipom žena koje bi se mogle nazvati "komšinicama" – uglavnom su to žene lakog morala te one koje razotkrivaju glavnu junakinju i stižu kao glasnici, ali nedovoljno lijepe i istaknute da bi "za-sluzile" biti glavnim junakinjama (Bara, Luca – *Rane* Ivana Kozarca i sl.).

2. *Žene–majke* (*Lako je biti blijedom svecu svetac kada krvi ne ima*, Ruža, J. Ivakić: *Majstorica Ruža*).

Rijetke su one koje izdržavaju disciplinu koju im nameće zajednica, žene koje su zatomile tjelesno za volju socijalnog, obiteljskog života; žene koje su svjesno odlučile biti žrtvom.

<sup>7</sup> O podjeli na "intencionalne" i "egzistencijalne" autsajdere piše Mayer, isto, str. 10–15.

Te su žene najčešće fizički označene, nedovoljno atraktivne (sušičava pastorka Pavica u *Majstorici Ruži*, Ivka u *Teni*), ili su pak starije, majke, one koje su predstavnice *starog morala* (Aga u *Ranama Ive Kozarca*).

## 2. ŽENA (DRUGA) KOJOM VLADA TJELESNO (DRUGO) ŽUDI DRUGOST (GRAĐANE, INCEST, ZABRANJENE ODNOSI):

Prostor odbačnika nije jedan homogen, obuhvatljiv, već je djeljiv, savitljiv, katastrofičan.<sup>8</sup> To je prostor unutarnje dvojbe žena. *Granice* njihova svijeta postaju pomične. Neprestano se dovodi u pitanje njegova čvrstoća. Tako probuđenim ženama granice više nisu zakonom, kako one unutarnje, tako ni granice prostora u kojem žive. Na način na koji traže nove prostore unutar sebe, probijaju i granični prostor sela kojim su određene. Odlaze u grad, privučene građanima kao prostorom zazornog. Poništavaju granice na koje bi se morale svesti slijedeći imperativ odgoja. Žene nalaze privlačnost u dodirivanju s onima koji izvorno ne pripadaju mitskoj scoskoj zajednici. Prepuštaju se inače prigušenoj težnji ka drugome, ka onome što je isto toliko zabranjeno, koliko i željeno – zazorno (*Ruža: Željna sam muškarca u kojem ima bijesne krvi kao u meni*, J. Ivakić: *Ruža*). Podaju se (Garavuš, Ruža, Tena) onima koji izlaze iz njihovog prostornog kruga – građanima, lugařima, službenicima, ljudima pristiglim iz drugih krajeva (Švabe, Česi, Francuzi, te Romi). *Žensko i orijentalno*, dakle, pojavljuje se s druge strane zrcala kao ono drugo, kao *odstupanje od norme, ono nešto izvan vidokruga racionalnosti*.

## 3. NARODNA PJESMA KAO POJAČIVAČ DIONIZIJSKOG PRINCIPA:

Uzbudljivom momentu u kojem se oprečni elementi spajaju: život i smrt; žensko i muško; Eros i Thanatos; pogoduje *pjesma*. Pjesma, kao folklorni element, prisutna je u svim navedenim dramama. Kolo, sijelo, noć, pjesma, alkohol – mitska su mjesta oslobađanja dionizijskog.

Pučka je pjesma, u ovih triju pisaca, oruđe koje služi kao afrodisijak (tako u *Ranama: Da nije mene i mojega tila / Čime drugom ja bi dična bila*). Ta se dionizijska energija, dakle, vrlo često otkriva i oslobađa posredstvom pjesme, pučkih napjeva, u gotovo karnevalskim uvjetima.

## 4. OŽILJAK, UMORSTVO, REZ – RITUALNO PROČIŠĆENJE GDJE SE NEČISTO PRERAĐUJE U ČISTO

No, probuđeno tjelesno ostavlja, u radovima ove trojice autora, na svakom pojedincu zahvaćenim ludilom strasti, *ožiljak*. Zazornom se, tako, treba prepustiti ne bi li ga se što bolje moglo savladati. Naime, nakon oslobađaja Erosa, nakon puštanja tjelesnom da izađe i dominira, dolazi do kazne, reza, ožiljka. Nakon puštanja zazornom slijedi svojevrсна kazna. Opčinjenost prelazi u ljagu, dolazi do ritualnog pročišćenja gdje se *nečisto* prerađuje u *čisto*. One žene koje se prepupštaju tijelu i užitku bivaju nagrdene ožiljcima. Ponekad su ti ožiljci vidljivi, ponekad metaforički. No čak i one žene koje se odlučuju za sigurnost potiskivanja tjelesnog,

<sup>8</sup> O tome opširno Julia Kristeva u navedenom djelu.



preuzevši pasivnu ulogu, ne umanjuju kobnost tjelesnog, već izazivaju tragičan svršetak. Taj je ožiljak ili vidljiv (kao u slučaju *Tene*), ili skriven u unutrašnjosti bića kao potisnuta želja (slučaj Jagode u *Adi Ivana Kozarca*) ili pak, preko fizičkog isključenja subverzivnog pojedinca iz zajednice, drastično jasan, te ostaje, kao opomena, na tkivu zajednice. Tjelesno se, tako, prevladava gubljenjem tjelesnog u smrti (*Ada*); brisanjem elemenata fizičke privlačnosti u izvanrednog pojedinca (*Tena*) ili pak potiskivanjem *opasnog* dijela osobnosti (*Ada*). Niveliranjem tjelesnog – dolazi do ozdravljenja zajednice. Tom ritualnom pročišćenju najizrazitije teži Joza Ivakić – od opčinjenosti, tjelesnosti, zazornog, naglo bježi u drugu razinu, u neuvjerljivi happy end (*Inoče*). Nešto profinjniji, no u biti isti tip završetka gradi i Josip Kozarac (u *Teni* – oslobađanje od tjelesnog, zahvaljujući nagrđenosti tijela vodi u happy end), dok se Ivan Kozarac uglavnom koristi umorstvom (*Ada*) kao instrumentom razriješenja od zazornog. Ezoterija postoji kao mogućnost tjelesno nagrđenih. Nagrđenost je osveta, ali i spas zajednice. Gubljenje crotskog, nagonskog užitka povezano je uz kaznu, ali i oslobođenje od onoga opasnog, zazornog unutar jastva.

##### 5. PONOVRNO AFIRMIRANJE APOLONIJSKOG, IZMIRENJE (ISKLJUČENJE *STRANOG* TIJELA), REKONSTRUIRANJE MITSKIH GRANICA ZAJEDNICE:

Na ovaj način dolazi do pomirenja i ponovne afirmacije apolonijskog reda stvari. Naime, apolonijski svijet kao da biva cijepljen dionizijskim. Radovi Ivana i Josipa Kozarca, te Jozice Ivakića, iako na prvi pogled zagovaraju ničeanski svijet nagona, u sebi kriju duboko antiničeansko stajalište. Spajanje Erosa i Thanatosa, vodi, poput karnevaleskog oslobađanja energije, do pročišćenja – do mogućnosti afirmiranja zajedništva. Žena je tu prisutna kao vodeći model drugosti, kao zazorno i privlačno, prijeteće i opasno po sistem, kao nešto što je potrebno *preuraditi*. Ženski užitak ima moć, te pored svoje zazornosti predstavlja i izvjestan izvor nade i udivljenja za svakoga. Ženska moć je genitalna, uživalačka<sup>9</sup> i taj višak zazornog treba učiniti podnošljivim zajednici. Treba ga upokoriti. Imperativni čin izuzimanja zazornih stvari (slijedeći G. Bataillea),<sup>10</sup> naime, sačinjava temelj kolektivnog postojanja.

Da li se u tretiranju tog odnosa zajednice prema *označenom* (prema jačem, pojedincu opterećenijem strašću, pa tako *označenom*) može prepoznati proces *objektivizacije* stvarnosti koji je tipičan za mitski oblik mišljenja, kao način preko kojeg se anulira, isključuje drugost kao mogućnost konstituensa cjeline? Odnos dijela i cjeline, odnos individue i zajednice unutar drame zasniva se uglavnom na suprotnosti. No, oblik drugog kao mogućeg konstituensa cjeline ovdje služi kao svojevrsno cjepivo, te se tako subjekt samoutemeljuje pripitomljavajući (pomoću ožiljaka) prvobitni nedostatak. *Ta negacija zazornog, u radovima ove trojice autora, koja se pokazuje kao isključenje drugoga/druge (koji su obuzeti tjelesnim), ima zadatak ponovnog uspostavljanja (dominantnog) identiteta zajednice.*

<sup>9</sup> O ženi kao drugom spolu koji *postaje sinonim za osnovno zlo koje treba iskorijeniti* J. Kristeva, n. dj. str. 84.

<sup>10</sup> Georges Bataille: *Erotizam, Suze Erosove*. Beograd 1972.

## TUCIĆEVA GOLGOTA

Srgjan je Tucić zbog *Golgot*e, po Ogrizovićevim riječima, *razapet od kritike* i uspoređen s cijelim književničkim adresarom u kojem su se zatekli Maeterlinck, Massenet, Tolstoj, Jerome, Andrejev, Verhaeren, Lengley, Molnar i Vojnović a kao slikovita i simbolična pobuda svoje je mjesto našla i Styckova slika *Krist i Nietzsche* (1913.: 662).

Poslije više decenija, kad strasti više nisu mogle uvjetovati vrijednosne sudove, Branko Hećimović precizirao je Matoševu ocjenu o Tuciću, koji pripada *najboljim našim dramatičarima*, tvrdnjom kako je njegov *Povratak nesumnjivo najznačajniji dramski tekst moderne* (1969.: 7-8 i 16). Izrečeno je to bez obzira na navedene utjecaje kojima je Hećimović pridodao i one što su stizali iz *njemačkog naturalizma s Hauptmannom, romantične drame, škole Augusta Šeno*e i Lava N. Tolstoja (1969.: 7-8). Na osnovi izrečenoga, ali i Hećimovićeva upozorenja kako to nije posljednja riječ o eksperimentalnoj naravi *Golgot*e (1969.: 17), nastojat ćemo u okviru osobnih interesa pružiti izvjesni prilog diskusiji o stilskoj i filozofijskoj naravi toga teksta.

Od samoga pojavljivanja ove Tucićeve drame pokazalo se nezaobilaznim ukazivati na moguću simbolističku impostaciju teksta koju je Milan Ogrizović namijenio budućnosti kao jednom od izlaza iz krize što je stvorena *Golgotom*. Vrijedi ga doslovno citirati: *Ta Bog zna danas sutra ne će li koji pisac književne povijesti hrvatske naći u Golgoti još i više literarnosti, recimo hiperliterature. Ne će li uzeti, da je Tucić zapravo cijelu stvar izradio za naše prilike simbolički! (...) Onda će Golgota sinuti možda u ljepšem sjaju, dok je i ovako dokument naše vještine i smjelosti, s kojom ne ćemo da zaostajemo za drugima.* (1913.: 665). Tucićevi suvremenici su uz simbolističke utjecaje upirali prstom i na one što su pripisivali Friedrichu Nietzscheu koji je bio na prijelazu stoljeća nezaobilaznim i sigurno najčitanijim autorom filozofijskoga štiva. Taj se filozof, poznatiji mnogima po biografskim neobičnostima i pojednostavljenim interpretacijama njegove filozofijske misli negoli po stvarnom filozofskom doprinosu, izriječom spominje u *Golgoti* (usp.: *LJUBAVNIK*: Bučno. *Bravo! Nietzsche!* Smije se glasno i afektirano. Tucić 1913.: 55), kao uostalom i druga ličnost sa Styckeove slike, tj. Isus Krist, jer su predstavljali idejne temelje i u nekom smislu bili stvaralačka pobuda za pisanje samoga teksta. Milan Ogrizović ostavio je

kao njezin izravni svjedok o tome sljedeći pisani trag: *Genezu mi je svoje Golgote ispričao ovako: U inozemstvu je vidio sliku poznatoga poljskog slikara Szycke Krist i Nietzsche. Krist mirno sjedi u elegantnom, dubokom engleskom fotelju, a Nietzsche mu sa sasvim običnog drvenog stolca nešto jarosno razlaže. Kontrasti lica i stolaca, borba ideja altruističkog socijalizma i natčovjekova egoizma inspirirale su Tucića. Dakle sasvim umjetnički impuls, koji je mogao uroditi sasvim književnim i dubokim djelom, pa ma da su ova pitanja zanimala i veće duhove, naročito u Engleskoj i Rusiji, bilo bi zacijelo i Tucićevo posmatranje zanimljivo.* (1913.: 663-664).

Upravo ovaj Ogrizovićev navod Tucićevih riječi, ta tako izuzetno plastično predočena anegdota što je pokrenula lavinu (negativnih) kritika i otpora, preusmjerivši autorov osobni život, smatramo izuzetno inspirativnim mjestom za početak diskusije o izvjesnim simboličnim (a svakako i simbolističkim!) strukturnim elementima i filozofijskom diskursu *Golgote* koja predstavlja gotovo paradigmatičan primjer implementacije aktualnih filozofijskih misli njegova doba.

Naslov Tucićevog dramskog teksta izrazito je simbolične naravi jer asocira metatekstualni i metapovijesni topos općega značenja koji predstavlja *stratište* odnosno *lubanju*. Stvarnosno ishodište je *brežuljak izvan jeruzalemskih zidina koji se hebrejski zvao Golgota, što znači lubanja, na kojem je bio razapet Krist. Naziv Lubanja vjerojatno dolazi odatle što je to mjesto bilo određeno za stratište zločinaca, koji su tu i pokapani, pa se često nailazilo na lubanje, ili zato što je svojim oblikom sličan ljudskoj lubanji. Jedna židovska predaja (u zreloom srednjem vijeku prihvaćena i od kršćanstva) kazuje da je na tom mjestu bio pokopan Adam, zbog čega će se već u doba romanike ispod prizora raspeća slikati i Adamova lubanja.* (AB 1979.: 317). U prenesenom značenju *golgota* predstavlja *velike muke; mučeništvo, patnje, stradanja, martirij* (Klaić 1989.: 492/650) i priziva latinsku inačicu *Golgoti*, tj. *Kalvariju* kojom se *od ranog baroka dalje nazivaju i mjesta u prirodi gdje je smješteno četrnaest postaja - križnog puta.*" (AB 1979.: 317).

Cio niz strukturnih elemenata Tucićevoga dramskoga teksta korespondentan je s izravnim ili prenesenim značenjima povezanih s *Golgotom* odnosno s *Isusom Kristom* kao temeljnim nositeljem ideje *kršćanstva*, ali i izvjesnim brojem biblijskih motiva što se pojavljuju kao funkcionalizirani metatekstualni citati. Taj naglašeni korisnički odnos prema povijesnim i umjetničkim, tj. literarnim (biblijskim) arhetipovima pobuđuje na pomisao o artificioznoj naravi izabrane i obrađene teme što u središte postavlja odnos čovjeka / redovnika koji snagom svoje volje želi prevladati stanje očaja i ostvariti ideju preobraženja te postati novi čovjek posvećen radosti života. Na tom kalvarijskom križnom putu, vođen idejom o susretu s novim životom oslobođenim institucionalne hipokrizije, glavni lik (*Demetrije*) spoznaje kako svaki oblik življenja koji funkcionalizira neki sadržaj vjerovanja pretpostavlja izvjesna ograničenja (koja je Tucić slikovito i simbolično označio samostanskim zidovima!).

*Demetrijev križni put* počinje i završava u pridvorju i samostanskom vrtu prepunom *čempresa, naranača i ruža* nasred kojega je *veliki drveni križ sa razapetim Spasiteljem*, a ograđenim *poluvisokim kamenim zidom; iza njega maslinova šuma* iz koje mu se javlja sasvim (ne)stvaran krik kao *zov / poziv u novi život* (Tucić 1913.: 11). Njegovo je značenje oksimoronski koncipirano jer predstavlja istodobno indeksni znak života i smrti. U trenutku *Zenine smrti* otkrivamo da njoj pripada taj

višeputno ponovljeni krik. Ali njegova se funkcija ne zaustavlja na oblikovanju Žene, jer se podjednako odnosi i na Demetrija za kojega je taj zvučni znak početak sumnje, ali i kajanja nakon ubojstva.

Na višem planu scenografije, što znači na njezinoj okomici (koja usmjerava pogled prema nebu!), izdvaja se motiv na fresko-slikariji koji prikazuje *Hrista, kako vodi u hram bijelog redovnika* (Tucić 1913.: 11). To je signifikantni nagovještajni paralelni motiv o Demetrijevom povratku nakon tragično završene kušnje pri kojem mu u raspletu On upućuje riječi utjeha i upozorenja - *Tu sam: vječno razapet radi vas i vječno živ za vas!* (Tucić 1913.: 97). A da bi se vratio u samostan kao svoje ishodište i istinsko utočište, mora proći kroz vrata što su u tijesnoj vezi sa stijenom jer je *pridvorje zatvoreno stijenom, u kojoj su stara hrastova vrata* (Tucić 1913.: 11). To znači da reducirani fabulativni tijek, tipičan u simbolističkoj drami, ovdje prstenastoga (zatvorenog) karaktera, završava pred tom stijenom što asocira na Isusove riječi upućene Šimunu Petru: *A ja ti kažem: Ti si Petar - Stijena, i na toj stijeni sagradit ću Crkvu svoju, i Vrata pakla neće je nadvladati. Tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskog, pa što god svežeš na zemlji, bit će svezano i na nebesima, a što god razriješiš na zemlji, bit će razriješeno i na nebesima. Tada naredi učenicima da nikome ne kazuju da je on Mesija.* (Matej 16/18).

Znakovi u samostanskom prostoru sugeriraju duhovnu kontemplativnost i mir. Svako narušavanje uspostavljenog reda u njemu i njegovo supostavljanje kojem drugom prostoru (npr. *otmjenom Gentleman-roomu* u drugom činu) uvjetovano je podizanjem dramske napetosti na viši stupanj. Likovno visokostilizirani scenski prostor ispunjen je nizom ikoničkih znakova kršćanske provenijencije što imaju odgovarajuće književne paralelizme u metatekstualnim citatima iz *Biblije*. Mehanizam dramske napetosti pokrenut je Demetrijevom ironizacijom *priče o izgubljenom sinu* i zalaganjem za čitanjem u samostanu zabranjene *Pjesme nad pjesmama* (Tucić 1913.: 14 i 17).

Fabulativna struktura je znatno reducirana jer se sukob među likovima promeće u potragu za idealom života koji vodi od odricanja vjere (a još više Crkve!) do nepoštivanja temeljnih zapovjedi i spoznaje kako je utočište kod onoga koji je sposoban oprostiti *izgubljenom sinu*, iako to nije uvijek i institucija Crkve (ili pojedinci u njoj!), što je bila i ostala vjerojatno najizazovnija poruka ovoga Tucićeva djela. U Demetrijevoj odluci ima nešto od neoromantičnog zanosa kojem su bili skloni simbolisti u postupku osporavanja racionalističkoga rješavanja problema u realističkom ili naturalističkom teatru odnosno književnosti. Tucić ne odbacuje spomenuta poetička iskustva u svom nastojanju oslobađanja od njih, i u tome se krije najveći problem ovoga djela koje je eklektično po svojim stilskim ali i filozofijskim odlikama.

Izabrao je temu u kojoj je prikazao osjećaje što su nedefinirani i u izvjesnom smislu iracionalni, jer kako drukčije protumačiti eros što pokreće Demetrijev misaoni sklop. Njegove vizije novoga života su mutne, nejasne, neprecizno definirane i mogu izazvati samo niz nevolja, kako u oblikovanju lika tako i interpretacijama. Fabulativna linija je očekivana i usmjerena je na završetak intelektualne potrage, kako kaže Slobodan Selenić, za neuhvatljivim ali vječnim i nepromjenjivim istinama (1971.: 138). Akcija se prvenstveno zasniva na potrazi za duhovnim ravno-vjesjem i intelektualnim osvještanjem vjere. Fizičke manifestacije su naglašeno re-

ducirane i svedene na paletu ponavljanih gesta i pokreta. Mogli bismo reći da je čak i Demetrijevo ubojstvo vlastite supruge (Žene!) stilizirano, pa gotovo djeluje kao koreografski zamišljaj prizora. Mistična čistoća toga prizora, ali i prethodnih u kojima se *objavljuje* Žena, ne insistiraju na realističkoj mimetičnosti ili naturalističkoj jarnosnoj pretjeranosti. Ona više nalikuje nestvarnom ili gotovo sablasnom mrtvačkom plesu u simboličnoj likovnoj vizuri. Naime, Tucić taj lik Žene, pa čak i samoga Dimitrija, daje kao oznake određene ideje, a ne realitete. Da mu je posebno stalo do formalne strane prizora, potvrđuje i naglašena briga za osvjetljenje koje sugerira pomalo nestvarnu pa čak i mističnu narav ozračja. Redukcije su prisutne i na kinzičkoj razini, tako da prizor ubojstva gotovo ne odaje ikakvih emocija (preko pokreta) jer su one supstituirane idejama.

*DEMETRIJE:* Pridje joj, obujmi ju. *Molim!!* U zagrljaju obuhvati je jednom rukom oko glave, drugom zatisne prste svom snagom oko vrata. Čuje se samo kratak, sasvim prigušeni krik, koji može zvučati kao strast i kao užas. Žena se rukama opire o Demetrijevo rame, da mu se istrgne. Onda ruke klonu mrtvo niz tijelo. Demetrije ju još časak drži i kao da ju cjeliva. Onda mu ruke popuste, a žena se sruši na tle.

Između (ženskih) krikova, prvoga koji poziva iz maslinske šume u život i posljednjega s kojim se dijeli od njega, trajala je Demetrijeva iluzija o mogućoj materijalizaciji novoga života s *prvom ženom* koja preljubom s Ljubavnikom uspostavlja dramatski paralelizam sa svojim suprugom koji je svojevrsni preljub u odnosu na vjeru / Crkvu napravio s njom, pokrenuvši nezaustavljivi patnički kotač vlastite sudbine.

Stupnjevanje dramatske napetosti doživljava Demetrijevim ubojstvom Žene kulminacionu točku i okončava zvučno-slikovni niz u kojem se ona pojavljuje kao gotovo nestvarno biće koje čak nema ni imena, kao što to nema ni njezin Ljubavnik, dok umrlo dijete, znak nevinosti, nosi tek nadimak. Sve je počelo:

Kad se zavjesa digne, pozornica je neko vrijeme prazna. Za čas umukne molitva. Velika tišina. Najednoč, daleko iz maslinove šume, dopre ženski krik, pronicav i primamljiv. (Tucić 1913.: 11)

Nastavilo se:

Zaogrnuti dugim crnim plaštem, raspuštenim pramovima, pojavila se već prije, dok je Demetrije bio kraj ograde, sablasno, ni od kuda, i skućila se na klupi, na kojoj je prije sjedio Makarije. Lice joj je blijedo, ali puno veličajne ljepote; oči velike i sjajne sa pronicavim, zamamnim pogledom. (Tucić 1913.: 33)

*ŽENA:* *Ovdje, u ovim tamnim dvorovima, život se prikazuje samo kao sablast... Dahne i gine! Zanosno. Ali tamo... tamo vani... o, da znaš kako ključa, kako vrije, kako pali, izgara, opaja... kako trijumfira! Ovdje je životu hladno, jer je ovdje njegova tamnica. I...! Često sam razmišljala o tebi, često sam te gledala, kako se kroz duge, teške noći valjaš po tvrdoj postelji bez utjehe, bez mira, bez sna. I kako uzdišeš, plačeš, kako čezneš i doživlješ i kako nikoga nema, koji bi te razumio.* (Tucić 1913.: 36)

*Nasmije se tihim, grličinim smijehom, rastvori ruke a s njima i ogrtač. Čusuk se opet ukaže njezino bijelo tijelo.* (Tucić 1913.: 38)

Lik imenom On (u dugoj bijeloj halji poput redovnika na fresko slikariji!) bit će onaj tko će Demetrija izvesti iz samostana (*U život!*) i pružiti utjehu i oprost *izgubljenom sinu* kojega braća redovnici ispratiše s *Antikrist* i dočekaše pa ponovno otjeraše s *Apage Satanas!*

Demetrijev lik jedini je koji ostvaruje dramatsku egzistenciju. Ostali likovi su funkcije koje iskazuju ili zastupaju religiozne ideje (On, Pater Makarije, redovnici, vratar samostana Peregrin) ili im se suprotstavljaju (Demetrije, Žena) odnosno vraćaju na prvobitnu idejnu poziciju koju ne mogu prakticirati u izvjesnom stvarnom kontekstu (Demetrije). Jednodimenzionalnoj karakterizaciji podvrgnuti su očekivano On (Isus Krist) i Pater Makarije (crkveni "tvrdolinijaš"), dok kroz manju preobrazbu prolazi Apolonij i veću čuvar samostana Peregrin radi sklonosti prema Demetriju te Žena koja je prikazana kao kob.

Idejna impostacija drame izuzetno je provokativna. Bila je i ostala takvom i danas. Nositelj idejnoga sukoba je Demetrije vođen osjećajem očaja radi stanja u kojem počinje sumnjati u smisao i snagu vjere, a vođen nekom iracionalno utemeljenom voljom počinje svoj hod po mukama koji ga odvodi iz samostana u naručje žene i novoga života. Filozofijska baza podataka sadrži više izvora koji su u stalnoj interferenciji i ne mogu se svesti na jedan i jedini sustav. U Demetriju se javlja osjećaj očaja koji želi prevladati snagom osobne volje koja bi ga trebala dovesti do sreće, a da bi se postigla ta sreća u novom životu nužno je odreći se dotadašnjega načina života i životnih uvjerenja (vjere), ali prije svega institucije kojoj pripada.

Filozofijski diskurs Tucićeve *Golgotе* kreće se na liniji od Schopenhauera i Kierkegaarda do Nietzschea. Naime, oni problematiziraju čovjekov odnos prema volji i sreći odnosno samodoživljavanje pojedinca u životu ili ispisuju *filozofiju života*. Sva trojica predstavnici su one filozofijske misli što nastoji spoznati bit duhovne krize građanskoga društva odnosno upitanost pojedinca o svom odnosu prema samome sebi i povijesnoj zbilji uopće. U središtu njihova interesa je pojedinac kojega pokreće schopenhauerovska pravolja kojom bi se trebala ostvariti sreća, iako je čovjek nikada ne doživljava pa je nužno nesretan. Još je dramatičniji čovjekov položaj u filozofiji Sorena Kierkegaarda i Fridricha Nietzschea. U njih se suočavamo s onim tipom pojedinca koji je osebujan, a za takvoga pojedinca je životna pozicija teža (Filipović 1968.: 34) odnosno susrećemo očajna čovjeka koji je bolestan na smrt, tj. Dimitrije predstavlja tip čovjeka kojemu Kierkegaard pripisuje sljedeće osobine: *Očaj je bolest u duhu, u svijesti o sebi, pa prema tome može biti trojako: da čovjek nije svjestan da ima sam sebe (to nije pravi očaj); da čovjek, očajavajući, neće da bude on sam; da čovjek očajno hoće da bude on sam.* (1968.: 179). Iz takvoga stanja Tucićev junak traži izlaz u Nietzscheovoj filozofiji života i obračunu s Bogom za kojega tvrdi *Ali sad je umro taj bog!* (1968.: 193). Redovnici višekratno ponavljaju, osuđujući Demetrija, da je on *Antikrist* (što je i naslov Nietzscheova djela!) i da se je odrekao Boga i vjere i posumnjao u svete sakramente u želji da iskuša nešto nepoznato i duhovno mutno. U tom prvotnom odricanju vjere i Boga i Crkve te potrazi za nekim novim oblikom života svakako ima izravnoga nietzscheanskog utjecaja, ali on nije dosljedno izveden kao sustavna misao u Tucićevom tekstu. Naime, njegova kritika povijesne zbilje nije kritika vjere / religije, već je kritika institucije (Crkve) koja je prakticira. Demetrijev je povratak ona točka na kojoj se ostvaruje biblijska parabola o *izgubljenom sinu* i potvrda da je nada u život na strani iskonske vjere. Taj zadnji prizor u kojem ga On jedini prihvaća, a znamo da je to Isus Krist, gotovo je apologija kršćanstvu, onom istinskom i čistom koje prihvaća posrnuće i nikada ne odbacuje zalutale. Po mnogočemu filozofijska je impostacija

*Golgote* bliža onom tipu pojedinca koji u Kierkegaardovoj filozofiji traga za idejom praktičanstva jer je *Crkva izdala kršćansku istinu* (Filipović 1968.: 37).

Tucićeva *Golgota* predstavlja izuzetno poticajnu dramsku parabolu u kojoj se traga za ravnovjesjem između različitih stilskih koncepcija od kojih je simbolistička u prvom planu i filozofijskih sustava među kojima se ističe Nietzscheova provokativnost i Kierkegaardova upitanost o individualnoj egzistenciji koja će biti jednom od najvećih i najprisutnijih ideja filozofijske misli dvadesetoga stoljeća.

## LITERATURA

- Srgjan Tucić: *Golgota*. Drama u tri čina. Redovita izdanja Društva hrvatskih književnika, Zagreb: 1913.
- Milan Ogrizović: *Golgota*. "Savremenik", br. 11, god. VIII, 1913., 662-665.
- Biblija. Stari i Novi zavjet*. Stvarnost / HKD Sv. Ćirila i Metoda, Zagreb: 1968.
- Vladimir Filipović: *Nova filozofija Zapada*. Matica hrvatska, Zagreb: 1968.
- Soren Kierkegaard: *Bolest nasmrt*. Vidi: Rudolf Filipović, cit. djelo. Preveo s njemačkoga Dragan Perković.
- Friedrich Nietzsche: *Tako je govorio Zaratustra*. Vidi: R. Filipović: cit. djelo. Preveo Danko Grlić.
- Branko Hećimović: *Srđan Tucić*. Vidi: Srđan Tucić: *Proza. Povratak*. (Pet stoljeća hrvatske književnosti). Matica hrvatska / Zora, Zagreb: 1969., 7-18.
- Slobodan Selenić: *Dramski pravci XX veka*. Umetnička akademija u Beogradu, Beograd: 1971.
- AB (Anđelko Badurina). Vidi: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Sveučilišna naklada Liber / Kršćanska sadašnjost / Institut za povijest umjetnosti, Zagreb: 1979.
- Bratoljub Klaić: *Rječnik stranih riječi*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb: 1989.

## ČITAJUĆI KOSOROVE DRAME

U regionalnoj kontekstualizaciji hrvatske književnosti – ovom prigodom, drame i kazališta – ime Josipa Kosora često se priključuje slavonskom tlu kako je to, primjerice, nedavno učinjeno u projektu sto knjiga biblioteke *Slavonica*, s točnim podnaslovom *prinosi Slavonije hrvatskoj književnosti i povijesti*. Iako su životne pa i literarne, prozne veze Kosorove sa Slavonijom nedvojbene, priređujući upravo knjigu njegovih tekstova u spomenutoj ediciji vinkovačke "Privlačice", bilo je očito kako se slavonska kontekstualizacija – kada je riječ o dramskom opusu – vrlo lako može osporavati, počevši na neki način već i od same biografije.<sup>1</sup> Većina njegovih tekstova tematski je povezana uz tri naša kraja u kojima je živio – Slavoniju, Dalmaciju i Bosnu – a baš uz slavonsku ravnicu i ljude vezano je desetak pripovijedaka (među kojima su poneke od najboljih njegovih proza), kao i pripovjedački i kompozicijski neujednačen *socijalni roman iz suvremenog života – Rasap* (1906.), o procesu raspadanja slavonske seljačke zadruge, sadržaj kojega je kasnije iskoristio za dramu *Pomirenje*. Mnogi Kosorovi prozni junaci imaju izrazitu naklonost prema prirodi i gotovo su ovisni o tlu na kojemu žive, bilo da je riječ o moru ili o ravnici – podjednako. Dok je, dakle, Kosorov prozni prinos takvoj regionalnoj književnoj razdiobi značajan i neosporan, on se problematizira istom kada je riječ o dramama i kazalištu.

Osim dalmatinskih i različitih internacionalnih sredina, u dramama je Slavonija mjesto događanja u njegovu prvencu, antologijskom *Požaru strasti* iz 1910., u *Pomirenju* iz 1914. (objavljenom 1926.), kao i u drami *Pravednost*<sup>2</sup> – pokušaju socijal-

<sup>1</sup> Josip Kosor rođen je u selu Trbounju kraj Drniša 27. siječnja 1879. gdje je živio do svoje četvrte godine, kada se s roditeljima seli u slavonsko selo Otok kraj Vinkovaca. Tamo završava četiri razreda pučke škole – u općini se zapošljava kao pisar, potom radi u Privlaci i Vukovaru, da bi u osamaestoj godini napustio Slavoniju i *gonjen porivom nemira*, krenuo u Bosnu. Radi kao pisar u Tuzli, onda opet, no ne zadugo, u Đakovu, pa u Mostaru, te, naposljetku, s dvadeset i tri godine dobiva mjesto advokatskog pisara u Zagrebu, gradu *davne čežnje*, gdje je slutio da će se ostvariti njegovi *literarni ideali*. Otada započinje jedna od najzanimljivijih i svakako najnemirnijih biografija hrvatskih književnika, u kojoj je ravnica samo prva u nizu životnih postaja.

<sup>2</sup> Objavio je samo prvi čin: "Novosti", XIV, Zagreb, 27.–31. 7. 1920, str. 156–160. a s ostalim činovima drame upoznao nas je Jelčić u svojoj studiji o Kosoru.



ne kritike o prvim godinama Kraljevine SHS, smještenoj u slavonski seljački ambijent. Međutim, tijekom razvoja dramskoga sukoba, slavonski seoski prostor u *Požaru strasti* psotaje sekundaran u odnosu na razvoj dramske ideje, jer *Požar strasti* i nije veristička drama,<sup>3</sup> a slično je i s *Pomirenjem*.<sup>4</sup> Od naturalistički rustikalnoga prvog čina pa do prototipskih ekspresionističkih stilema, *Pomirenje* je gotovo misterijski strukturirano, u njemu pisac kombinira razne biblijske motive i na tim paralelizimima u trećem činu ono postaje drama tipično ekspresionističkih ideja – potreba za novim prorokom i novom vjerom te duhovno koje bi se trebalo ostvariti tek u apstraktnim kozmičkim visinama izraz je, dakle, stila/vremena što proizvodi nove utopističke vizije. Kosor je, nema dvojbe, autohtoni ekspresionist, pa je i Slavonija u *Pomirenju* ostala tek zaboravljeno mjesto događanja naznačeno na početku teksta.

Nakon osamnaeste godine Kosor u Slavoniji više nije živio, niti u nju dolazio (starost je proveo na krajnjem jugu), a posve proporcionalno ekspresionističkoj stilskoj i idejnoj provenijenciji, nije presudna ni za rukopis njegova dramskoga opusa, čak i u ove dvije drame ostajući tek neobvezujućom označnicom. Ni Slavonija njemu, kao ni on Slavoniji nije bio prava dramska i kazališna sudbina; mogli bismo reći, Slavonci su Kosoru bili samo prototipska, inspiracijska podloga za njegove ekspresionističke protagoniste iskonske snage i elementarnih emocija, kao nekakav izvanjski model za razradu manihejskoga sukoba između dramskih aktera. U osječkom kazalištu *Pomirenje* nije nikada izvedeno, drama *Nema Boga – ima Boga* izvedena je 1935., jedino je kontinuiranije bio igran *Požar strasti*, prvi puta 1916., potom 1924., 1940., 1943., a zadnji puta (barem prema podacima iz repertoara do 1980.) 1954. godine. Općenito, ne možemo reći kako je Kosor bio osječki kućni pisac, kao što ni, u vrijeme kada je pisao, u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu također nije bio previše "doma"; već s *Požarom strasti*<sup>5</sup> na zagrebačku pozornicu došao je *zaobilaznim putem, preko Srednje Evrope*<sup>6</sup>, a ni kasnije nije za njega bilo odveć kazališnoga interesa, hrvatska pozornica i Kosor najčešće su se uglavnom zaobilazili.<sup>7</sup> U *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikola Batušić zaključuje kako smo – s obzirom na mali broj kazališnih izvedbi<sup>8</sup> – *dvadesetih godina ostali bez cjelovite ku-*

<sup>3</sup> *Ali da u ovoj drami ne treba tražiti Slavoniju s njenim životnim realijama, to smo već rekli i to ponavljamo unatoč onih – dramaturški sasvim savršnih! – realističko-folklorističkih prizora sa šumarima (u III. činu) i unatoč Mirkovih riječi Iliriji, da je on samu Slavoniju. Nešto drugo treba ovdje vidjeti kao bitno: a to je sukob ideja, ideje dobra i ideje zla...* – piše Dubravko Jeličić u *Strasti avanture ili avanturi strasti*. "August Cesarec", Zagreb 1988, str. 299–300., a slično i Boris Senker: *Hrvatska drama 20. stoljeća, I. dio*. "Logos", Split, 1989, str. 211–214.

<sup>4</sup> Branko Hećimović pretpostavlja kako je moguće da je udaljavanje od ljudi vlastita tla ustupak plasmana u inozemstvu, te kako je ono u *Pomirenju* veće i izrazitije nego u *Požaru strasti*. – B. Hećimović: *Istina i mit o dramskom djelu Josipa Kosora*. U knjizi: *13 hrvatskih dramatičara*. "Znanje", ITD, Zagreb 1976. Str. 242.

<sup>5</sup> Po vlastitim zabilješcima. *Požar strasti* je pisao paralelno na hrvatskom i njemačkom; svaki čin odmah prevodi na njemački, a četvrti čin je čak i napisao prvo na njemačkom.

<sup>6</sup> Boris Senker: *Hrvatska drama 20. stoljeća. I. dio*. "Logos", Split, 1989. Str. 212.

<sup>7</sup> Narodno pozorište za Dalmaciju 1922. izvodi *U caffeu du Dome*, a *Požar strasti* izvodi se još u Dubrovniku (1954.), Karlovcu (1961.), Virovitici (1963.) i Puli (1955.).

<sup>8</sup> U zagrebačkom HNK-u praižvedeni su *Požar strasti* (1911.), *Pomirenje* (1914.) i *Nepobjediva lada* (1920.). *Požar strasti* još dva puta je režirao Branko Gavella (1923. i 1934.), a *Pomirenje* Joza Ivakić 1927. Žena je praižvedena u Pragu (Narodni divadlo 1913.), *Nema Boga – ima Boga* u Skopju 1934., a *Maske na paragrafima* u Zcnici 1976.

zališne slike jednoga po svemu izuzetnog dramatika koji je mogao bitno utjecati na naš izvedbeni stil<sup>9</sup> i time koncizno naglašava ono bitno: svega tri praizvedene drame iz njegova inače bogatoga dramskog korpusa dvadesetih godina premalo puta su odigrane, a općenito mnoge zanimljive ideje iz niza ostalih tekstova ostale su, nažalost, kazališno neispitane. Većinu njegovih razbarušenih, dramski neartikuliranih i necjelovitih tekstova ne treba, doduše, ni precjenjivati, samo je šteta da uz Hrvatsko narodno kazalište onda nismo imali paralelnih kazališnih scena na kojima bi i taj dramski svijet koji vrvi oschujnim teatarskim idejama, imao mogućnost kazališne provjere, mogućnost – pa makar i propaloga – eksperimenta. Europski putnik, sam Kosor ni u našem glumišnom životu uopće nije sudjelovao, nije bio kazališni čovjek (što se, dakako, vidi i u njegovu dramskom rukopisu), i tek kasnije u fazi ogorčenosti na našu, odnosno svoju matičnu sredinu pisao je uvredljiva pisma upravi koja – često s pravom dramskoga argumenta – nije imala razumijevanja za njegov dramski genij.

O biti nesporazuma s kritikom te o tomu kako se sve tematsko-stilske permutacije ekspresionizma mogu pratiti i na Kosorovu dramskom opusu, odnosno, kako je Kosorov svijet ideja i stilski rukopis autohtono ekspresionistički čini se kako više nema dvojbe, što nam je iscrpno analitički pokazao i Dubravko Jelčić u knjizi *Strast avanture ili avantura strasti*. Osim svega, temeljna antirealističnost ekspresionističkoga (i književnog i likovnog) stila tradirala je zanimljiv odnos prema formi, poglavito važan za kazališnu umjetnost našega stoljeća, i utoliko više je šteta da Kosor dvadesetih godina nije više igran. U *Povijesti političkoga kazališta* S. Melchinger vrlo nemilosrdno, ali točno zaključuje kako ekspresionističkim komadima nije manjkala samo vjerodostojnost nego i istinitost... oni mogu pobuditi divljenje kad preokreću logiku u tempo, ali njih se ne može osuvremeniti jer nikad nisu ni bili suvremeni; u njima nema, kako je Peter Hacks rekao u drugoj prilici, ni traga njihova vremena.<sup>10</sup> To je, čini se, i odgovor na pitanje zašto većina Kosorovih dramskih tekstova, osim *Požara strasti*, nakon vremena kada je napisana više zapravo i nema kazališnoga života.

Jer, već u doba svoga procvata ekspresionistička opsesioniranost rješavanjima velikih ideja i problema označena je kao mjerjenje kozmosa s dva kravlja repa ili, kao – opet kako je to Melchinger rekao – snatrenja koje ideje i osjećaje baca u isti lonac i miješa tako dugo dok ne nastane ono zbog čega "pas laje na mjesec",<sup>12</sup> a kada je riječ o Kosorovim dramama, one su najčešće upravo nevjerojatan konglomerat onoga što se u jedan lonac može pomiješati. Nešto blaže rečeno, naivizam i neuspjeh Kosorovih ekspresionističkih dramskih uzleta posve je proporcionalan neuspjehu ekspresionizma uopće, a unatoč heterogenosti, pobuni koja zauzvrat ne pruža nikakve koncepcije, unatoč najčešće diletantskom ekspliciranju velikih ideja, ipak je teško osporiti smionost autentičnoga dramskog eksperimentiranja: rugajući se Ko-

<sup>9</sup> Nikola Batošić: *Povijest hrvatskoga kazališta*. "Školska knjiga", Zagreb 1978. Str. 410.

<sup>10</sup> Isto., str. 447.

<sup>11</sup> Ili kako je Robert Musil već 1918. kritički zabilježio: to što ekspresionizam najradije čini jedna je vrsta lajanja na ideje, jer zapravo – obilježeno s dva usključnika umjesto upitnikom, dozivanje velikih ideja čovječanstva, kao patnja, ljubav, vječnost, dobrotu, požuda, krv, kaos itd., nije vrednije od lirske djelatnosti psa koji laje na mjesec, kod čega mu je osjećaj unakolo uzvraćen. (Citirano iz S. Melchinger: *Povijest političkoga kazališta*. GZH, Zagreb 1989. Str. 446.)

<sup>12</sup> Isto., str. 446.

sorovim slavonskim seljacima kao papirnatim figurama šablone za dječje kazalište. i Krleža je, uostalom, u svoj strogi matematički obračun hrvatskoga dramskog repertoara ubrojao tri njegova teksta (*Požar strasti*, *Pomirenje* i *Žena*). U raskoraku ideje i realizacije ostala je, dakle, većina njegovih ostalih tekstova, u kojima su razbacani mahom dobri fragmenti u lošim, nedoradenim cjelinama, gdje je tempo pokatkad do nevjerojatnih razmjera preokrenuo misaonu i dramsku logiku – ili sažeto u formuli rečeno – dramatičar je to rekordne produkcije i nehomogenosti istodobno.

To, dakako, ne umanjuje književnopovijesnu važnost Kosorova opusa, kao i, ponavljam, činjenicu da je u kazalištu time štošta zanimljivoga propušteno, a osim svega, svi tekstovi zadugo nam nisu bili poznati, taj paradoks između književnopovijesnog i kazališnog, između poznatoga i nepoznatoga tada i danas, najbolje opriječuju *Maske na paragrafima*, tekst koji svakako ulazi u najuži izbor Kosorovih drama.

Naslov moga izlaganja – čitajući *Kosorove drame* predmnijevao bi ležernost esejističkoga čitanja i problemskoga raspređanja na temu jednoga dramskog opusa o kojemu je mnogo pisano, pa je sada to još jedno čitanje više.<sup>13</sup> Međutim, činjenica je kako se radi o korpusu od dvadeset i dva dramska teksta, od kojih je Jelčić iz ostavštine otkrio čak deset<sup>14</sup> (i dvije započete), a među tim *novim* dramama jedna je najzanimljivija, po načinu na koji je pronađena, ali i sama po sebi – kao jedna od najboljih Kosorovih drama. Napisane najvjerojatnije 1929. *Muske na paragrafima* do Jelčićeva otkrića nisu se spominjale u dotadašnjoj literaturi, sam pisac tek je dva puta spomenuo njihov naslov, a potom i Branko Hećimović u tekstu *Nepoznate drame Josipa Kosora* 1966., opet samo kao naslov. Međutim, Jelčić je šezdesetih pukim slučajem pronašao jedini tiskani primjerak drame (vjerojatno pripremljen za korekturu), uvezan u karton, koji je nekim čudnim putem dospjeo u antikvarijat "Tin Ujević". Iz toga "preživjeloga" primjerka teksta – Jelčić je već provjerio, gotovo identičnoga autografu drame iz Kosorove ostavštine – može se zaključiti kako je napisan neposredno nakon Radićeve smrti, kada je redarstvo vjerojatno i rasturilo tiskarski slog.<sup>15</sup> Ulomak drame objavljen je 1969. u osječkoj "Reviji", a cijeli tekst 1978. godine u "Prologu"<sup>16</sup>; bilo je nedvojbeno kako je Kosorova *tragikomedija u osam slika* iznimno djelo u kontekstu socijalno angažirane hrvatske umjetnosti tridesetih godina, a kako je u kontekstu dramske literature – što je već rečeno – ona predložak za tip političkoga teatra kakav se u nas i da je htio, tada nije ni mogao razviti.

Već je u drami *Pravednost* iz 1920. primjetan autorov interes za socijalnu, političku problematiku – ono što u smislu globalnih književnih kretanja označavamo kao pomak od apstraktnog prema socijalnom aktivističkom ekspresionizmu (koji vodi do političke drame tridesetih godina) – a akcente društvene i političke kritike

<sup>13</sup> Sam Jelčić u zaključnoj bilješci na kraju svoje knjige od 534 stranice! o Kosoru kaže: *Stigavši na kraj svrtili smo tek osnovu za – novi početak.*

<sup>14</sup> O Kosorovim do tada nepoznatim dramama iz arhiva pisao je i Branko Hećimović: *Nepoznate drame Josipa Kosora*. "Pozorište", VIII, br. 2, Tuzla, 1966, str. 151–162.

<sup>15</sup> Zanimljivo je, kaže Jelčić, da je za razliku od drugih svojih drama *Muske...* Kosor tiskao u vlastitoj nakladi: do njih mu je bilo, u svakom slučaju, jako stalo.

<sup>16</sup> Josip Kosor: *Maske na paragrafima* (Ulomak). "Revija", IX, 6, Osijek, 1969. (Priopćio Du-bravko Jelčić), str. 30–43.

nalazimo još i u komadima *Pod laternom*, *Nema Boga – ima Boga*, *Čovječanstvo*, pa čak i u dosada nepoznatoj drami *Donovi*<sup>17</sup>. Međutim, eksplicitnost socijalnog i političkog angažmana, ali i discipliniranost u dramskoj provedbi odabrane teme i ideje, ono je što nas dvostruko iznenađuje u Kosorovim *Maskama na paragrafima*. Kosor je u ovom tekstu istodobno i tipičan i atipičan, dakle i jest i nije on, prepoznatljiv i neprepoznatljiv, ponajprije u tematskom smislu. Ukoliko to ne tumačimo kao prirodni put ekspresionizma prema aktivističkoj fazi, nakon kozmičkih opsesija i manihejskih dvojbi u različitim dramskim prostorima – od slavonskoga sela do Lenjinova mauzoleja, i s galerijom raznolikih likova – od majmuna gorile do apaša, seljaka, Trockoga ili Lenjinova duha – Kosor odjedanput odabire temu iz neposredne zbilje, i to u svakom pogledu najprovokativniju temu – sliku pravoga stanja u zemlji gdje vlada grabežljiv, beskrupulozni režim. On se ne bavi problemom socijalne nepravde ili vlasti "kao takve", nego konkretnim političkim modelom, beogradskim režimom, odnosno jugoslavenskom stvarnošću s kraja dvadesetih godina. Kroz radnju o propasti jedne banke Kosor daje presjek društvene slike; riječ je o sukobu dvaju staleža – prevarenog, gladnog i siromašnog stanovništva jednoga dalmatinskoga otoka i bahate gospode pljačkaša u likovima bankovnih ravnatelja i činovnika koji su pod patronatom svojih političkih prijatelja ministara. Zapravo, riječ je o sukobu koji to i nije, jer potlačeni u takvom sustavu nikakve životne šanse i perspektive ni nemaju. Drama se događa u dva oprečna ambijenta, na suncem sprženoj otočkoj zemlji gdje težaci preživljavaju glodajući korjenčiće, i u beogradskim noćnim barovima u kojima gospoda s vrha troše opljačkani novac te na hodnicima suda i propale banke. U Vensku banku težaci su uložili ono malo krvavo zarađenoga novca, koji neće nikada više vidjeti, a novac su potrošili oni kojima se – dok je takav režim na vlasti – i ne može ništa dogoditi, pa prikazana pobuna jednoga staleža protiv drugoga *ima i nacionalno-političku dimenziju*.<sup>18</sup> U *Maskama...* nema alegorija ni aluzivnosti, krivac je imenovan, sistem je direktno prozivan, sve je izrečeno bez dvojbi: treba pročititi *državni tor*, nema prosperiteta *dok je sistemu na ramenu glava*<sup>19</sup>, lica koja varaju *nose magareće tvrde obrazine i u nas nema vlasti da ih zdere!* *Balkanski kaos, univerzalna korupcija, sistem, pokvaren tip, kužnu atmosferu; pomanjkanje čak i zlikovačkog morala, što je najveća opasnost!*<sup>20</sup>. Beogradski noćni bar u kome se šampanjcem zalijevaju ministri i njihove isto tako vulgarne dame metonimija je balkana i SHS-države, proždrljivosti, bahatosti i beskrupuloznosti i pisac se u toj slici stvarnosti ne libi direktnosti: tako se u liku ministra Gujara prepoznaje Korošec (*GUJAR: Da nije toga kragna, ne bi ja bio što sam, ne bi ja doterao do ministra, nego bi paso krave u Vgorenjskoj dolini!*...) <sup>21</sup>, a u jednoj sceni u baru se sukobljuju srpski poslanici s poslanicima seljačke stranke Hitrecom i Pravde-

<sup>17</sup> Na svoj način zanimljive su i dvije drame o drugom svjetskom ratu i jedna o sovjetsko-jugoslavenskom sukobu 1948. (iz ostavštine; vidi Jelčićevu knjigu: str. 337–338.)

<sup>18</sup> D. Jelčić: *Kratki uvod u dramsko djelo Josipa Kosora*. U knjizi: *Nove teme i mese*. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb 1995. Str. 128.

<sup>19</sup> Josip Kosor: *Maske na paragrafima. Tragikomedijska u osam slika*. "Prolog", X, br. 18, Zagreb, 1978. (priopćio Dubravko Jelčić), str. 30.

<sup>20</sup> Isto., str. 52.

<sup>21</sup> Isto., str. 34.

kom. U osnovi stalaškoga sukoba je politički sukob, a u osnovi Kosorove drame je prokazivanje toga sustava – tako, primjerice, Vijećnik u šestoj slici viče:

*Kroza me riču i diže glas pravde, osvele i odmazde prevarena i srašnim fatumom po-depsana Hrvatska, Slavonija, Dalmacija, Slovenija, Bosna i Hercegovina. Kroz mene bune se ustav i narod – smije se histerično: he-he-he-he-he-he i sav tresu, a onda za-kuka bolno – Jao, jao, jao, i jao naš Tomislave, naš Zrinjski i Jelačiću bane, našto smo spali, na kolac, harač i "Glavnjajučul!" poslije onakove božanske civilizacije!<sup>22</sup>*

I imenima likova pisac potertava njihove naravi (ministri se zovu Gujar i Žde-rić. Hitrec i Pravdek su HISS-ovci, Vragotnik i Blatnik bivši direktori banke. Pajo Nuždić je američki gastarbajter itd.), a i jezik je individualiziran, zbiljski determini-ran – težaci govore čakavicom kakva se otprilike govori na Braču i Visu, u baru se, pak, govori ekavski, beogradskim žargonom.<sup>23</sup>

Onome koji o prvoj Jugoslaviji i ne zna ništa, Kosorova drama pokazuje pot-punu sliku s dijagnozom. Po stilskom prosjecu prepoznatljivo "kosorovska", *Maske na paragrafima* ipak su posve atipična drama u njegovu dramskom korpusu – kako sam već rekla – po referencijalnosti i kritičko-političkom angažmanu te po neuo-bičajenoj disciplini u dramskoj provedbi teme i ideje, s minimumom tipično eks-presionističkih hipertrofija u dramskom izrazu. Mogli bismo reći kako je iskustvo ekspresionističkoga orkestriranja masovnih scena ovdje sublimirano s dramskom namjerom da se masa učini *jedinstvenim dramskim junakom*<sup>24</sup>, kao što to čini Hauptmann u *Tkačima*, i upravo te scene s težacima daju komadu onu – kako je već rečeno – irealnu dimenziju, koja, uz hrabrost piščeva govora o političkoj zbilji, za kazališnu praksu predstavlja izazov, ili kako se to redatelj *Maski...* Kosta Spaić upitao 1989., *A može li narod biti dramsko lice, dramski junak?*, smatrajući kako su upravo te scene, dakle, ono što provocira na redateljsko-kazališni rad, na traženje *pravoga izvedbenog obrasca*. Nakon *Požara strasti* taj je zadatak kazalištu svojim dramskim predloškom Kosor najzanimljivije ponudio upravo u *Maskama...*, ali zbog represije te iste zbilje koju u komadu tako direktno artikulira i proziva, nije imao šanse ni za objelodanjanje, a kamoli za pozornicu.

*Maske na paragrafima* praižvedenc su 1976. u režiji Mire Medimorca u zo-ničkom Narodnom pozorištu i kritika ih tada, dakako, nije štodila, a 1. travnja 1989. u Dramskom kazalištu Gavella u režiji Koste Spaića doživjele su, pedeset go-dina nakon nastanka, svoju hrvatsku praižvedbu. Redatelj je govorio o kazališnim razlozima zbog kojih ga je Kosorov tekst tako uzbudio, ne samo kao traženje izvedbenoga obrasca za masu kao dramsko lice, nego i u kontekstu tadašnjeg hrvatskoga teatra u kojemu kazalištarci *plešu svoj internacionalni fizički teatar, a ne znaju da plešu na buretu haruta*. *Zbog takvog govora nitko neće otići u pržun*,<sup>25</sup> pa u pomanjkanju suvremenog hrvatskog dramskog teksta – smatra Spaić – treba igrati

<sup>22</sup> Isto., str. 28.

<sup>23</sup> O jezičnoj redakturi povodom izvedbe 1989. Zvonimir Mrkonjić u programskoj knjižici iz-među ostaloga kaže: *U izvornom tekstu Kosorovi otočani govore tzv. čakavštinom (tj. govore su umjesto ča) kakvu se otprilike govori na Braču i Visu. Kosor dosta površno poznaje otočki govor, pa jezik njegovih otočana u svakom slučaju zahtijeva doradu. Smatrali smo da će govor težaka dobiti na izražajnosti ako se prenese u (današnju) čakavštinu hrvatskog tipa. U tom smislu je govor obraden, akcentiran i leksički dojferan.*

<sup>24</sup> D. Jelčić: *Kratki uvod u dramsko djelo Josipa Kosora*. U knjizi: *Nove teme i mete*. Hrvatska svučilišna naklada, Zagreb 1995. Str. 128.

Kosorov napisan 1929. Da je kojim slučajem 1929. imao takvu (makar i tiskarsku) prigodu, možemo pretpostaviti kakvu bi reakciju izazvao, a pedeset godina kasnije, godine 1989., Kosorove rečenice u "Gavelli" opet su tako točno odjekivale, neposredno prije nego li je *bure baruta* doista i eksplodiralo.

Nadamo se da za pedeset godina referencijalnost *Maski na paragrafima* neće više biti razlogom njezina ponovnoga izvlačenja iz ladice. Međutim, iako je referencijalnost najjači, upravo repertoarno-kazališni razlog, ipak nije i jedini adut ovoga teksta (o čemu je Spaić također govorio), barem kada je riječ o teatrološkom ili književnopovijesnom pristupu: samoga po sebi, treba ga čitati u kontekstu povijesno-stilskom, nezaobilazno i unutar Kosorova opusa općenito, te ponajviše, u nekom novom problemskom čitanju povijesti hrvatske drame i kazališta dvadesetoga stoljeća uopće.

## NEPOBJEDIVA LAĐA NA PANONSKOM MORU

Na tragu Zweigove želje za jakom europskom dramom sličnom *potresu kopnenom i podoceanskom*, Kosor je prionuo dramskoj gradnji *Nepobjedive lađe*.<sup>1</sup> Djelo poblizje određeno podnaslovom *Tragediju ljudske svijesti*, čitavim je značenjskim sklopom usmjereno rasyjetljavanju etičkih posljedica jedne jedine ideje koju pred kraj drame nedvosmisleno izriče autorski glas skriven iza mimetičke maske glavno-ga junaka. Lukan u petome činu izjavljuje: *Bez žrtve i sudbe nema veličine*. Razmeđe svijesti i savjesti prostor je na kojem se ostvaruje radnja *Nepobjedive lađe*, dramskoga teksta o kojemu Milan Begović u "Novostima" iz 1920. godine, a povodom Gavelline režijske postave, niže pravu kanonadu negativnih prosudbi izrazite figurativno-slikovne probojnosti. Kosor je tu *duhovni atlet* koji drži u zubima ideju težine *deset centi*, dramski sklop djela prisposoblja se kući od sto katova u kojoj nema ni *lifta, ni stuba, ni vrata, ni ulaza*. Kosorova drama je, Begović piše, poput *reklame Penkale s natčovječunskim uhom*. Spomenuta poredba nehotice pogada u biti one poetike koja je Kosorovoj najbliža. Poruka se izriče sinegdohom; detalj se uvećava do grotesknih razmjera, potom ga se apelativno upućuje primateljskoj zajednici poput poetičkoga panoa. Penkalino uho u Begovićevoj primjeni s ironijom upućuje na sastavnice jednog europskog stila čije je imenovanje domaća kritika nastojala izbjeći kad god bi ga naslutila u tekstu nekog domaćeg dramatičara. Riječ je o ekspresionizmu. Svodenje dramskoga razvoja na programatsku *borbu otjelovljenih ideja*, poveo je jedan odvojak ekspresionističkog dramskog iskaza od pojedinca prema masi, od teksta prema političkom kontekstu. Drugi su krenuli suprotnim smjerom odlučivši se oslikati unutrašnjost uzburkanog jastva pomoću vanjskih sredstava. *Ekstatički ekspresionizam* kakav je i Kosorov, bavio se pojedin-cem stvorivši titanske figure. Duhovni oploditelj Kosorova titanizma svakako je

<sup>1</sup> Josip Kosor: *Nepobjediva lađa. Tragedija ljudske svijesti u pet činova*. St. Kugli, Zagreb 1921. Svi citati iz navedenog izdanja. Kritičke osvrtje pisali: Vladimir Lunaček u "Obzoru" (br. 119, 1920.), Ilija Jakovljević u "Hrvatskoj Prosvjeti" (VIII., 1921.), Milan Begović u "Obzoru" 1920. i "Srpskom književnom glasniku" (nova serija, II., 1921.).

Nietzsche, samo što neki čimbenici dramskog stila hrvatskoga autora ostaju nepro- nični ne spomenemo li romantičku književnu tradiciju u kojoj se antički sindrom *hibrisa*, prekoračenja ljudske mjere, pozitivno tumačio kroz demonske figure bogo- boraca.

Kosor se u *Nepobjedivoj luđi* bavi etičkim razmeđen "običnog" i "izuzetnog", ljudskom svijesću u tranziciji između starog i ekspresionističkog *novog* čovjeka. Vrijednost drame ipak nije u zamisli, nego u izrazu ideje, dramskom sklopu koji je tragiku, bolje rečeno herojski pathos, prenio s vanjskog na unutrašnji plan do- gađanja. Na samom početku *Nepobjedive luđe* Lukanova žena Domina i sin Vicko zajedno gledaju prema pučini očekujući da se otac obitelji vrati s mora kako bi s ri- barskim momcima isplovio prema Podgružu. Atmosfera napetog iščekivanja u su- tonskom ozračju prvog čina, nastavlja se u devetom prizoru četvrtog čina. Perspek- tiva je identična: pogled žene i sina usmjeren je prema debelom moru, samo što se sada pojavljuje Lukan. Sva događanja između prvog prizora prvog i devetog prizo- ra četvrtog čina nestaju kao da ih nikada nije bilo; palenta s početka drame još se puši na stolu. Vrijeme se subjektiviziralo:

*DOMINA* (raširivši ruke ide mu u susret): *O kako dugo smo te čekali, kako dugo, kako dugo! Večera je gotova, palenta se puši na stolu, noć pada, momci čekaju da podete na Podgruž. Žuri, još su svega tri noći ribolova, u četvrtoj zasjače mlad mjesec. A ti džabe bitundžiš pučinom i gubiš vrijeme!* (Nježno): *No oprost!*

Četvrti čin pruža naznaku da bi sve moglo biti san u kojem je vrijeme proletje- lo *ko olujni oblaci*. Tek iz toga zrelog trenutka u dramskome razvoju *Nepobjedive luđe*, replika Domine iz prvog čina iskazuje svoje pravo dramaturško značenje:

*DOMINA*: *Tebi se činilo, možda se tebi sve činilo ... Možda su to sve utvare i samo jedna lažna privid [...]*

Između realnog okvira događanja i kozmički dinamizirane simboličke radnje koja se nalazi u središtu dramskog sklopa, Kosor je uspostavio odnos koji kroz bla- gost prijekora što ga Domina upućuje Lukanu i sjetnu neprimjerenost sinovljevih prizemnih i očevih duhovnih preokupacija, tematizira nesporazum između sputane mašte bivših ljudi i strasnog uzleta novoga čovjeka kojeg za stari poredak još vežu "obiteljske" spone sjetnih, istanjenih čuvstava. Dramski izražena tema ljudske svijes- ti razvija se u tragediju u trenutku kad postaje jasno da je svijest zahvaćena u pro- cesu tranzicije i da stadij duhovnog razvoja čovječanstva nije dorastao stupnju kreativne duhovnosti individuuma putem kojeg bi se trebao provesti u djelo onaj konačni *prijelom* starog i novog o kojem je snatrla ekspresionistička poetika. Peti čin je Kosoru bio potreban da bi sjetu i strepnju duhovnog i estetičkog prijelaza, već ilustriranu sutonski krvavim bojama, preveo u dramsku tragiku Biserkina sa- moubilačkog skoka u dubine. Moderna se tragedija ostvarila na tri razine -- na ni- vou estetičke spekulacije kroz *ideju* koja prethodi tekstu i njegovim je poticajem, potom unutar "realnog" okvira obiteljske radnje kroz *osjećaj* i napokon, u simbo- ličkoj radnji središnjeg dijela Kosorove drame kroz *događaj*. Do tragičnog nespora- zuma u recepciji *Nepobjedive luđe* dolazilo je i još uvijek dolazi kad god se težina zamisli pokušava procijeniti na osnovi težine dramskog zapleta umjesto da se kre- ne suprotnim smjerom, pazeći da ne previdimo generičku oznaku u podnaslovu drame i držeći pritom na pameti da je jedina zamisliva realnost *tragedije svijesti* pozornica na kojoj se bore i stradaju ideje.



Žrtva, sudba i veličina tri su temeljna pojma Kosorove drame oko kojih se šire krugovi tumačenja koji nadržavaju puku interpretaciju *Nepobjedive lade* i uvlače značenjski sklop Kosorova teksta u kontekst ničeanskih promišljanja. Sada kada je već i dekonstrukcijska kritika dio prošlosti, a teoretičare književnosti zaokuplja pojava novoga žanra takozvane hipertekstualne fikcije i u svezi s njome problemi kibernetičke estetike i etike, sa sigurne razdaljine može se ustvrditi da su promišljanja na tragu Nietzschea predstavljala jedan od nezaobilaznih stožera u tvorbi kulturološke kategorije europskoga moderniteta. Od Baudelairea i našega Matoša do Carla E. Schorskea i Jacquesa le Ridera osamdesetih i devedesetih godina ovoga stoljeća, idejom se moderniteta pokušalo premostiti kaos modernističkih "izama".<sup>2</sup> Umjesto programatskih razlika pojedinih stilskih ispisa počelo se tražiti spojnice, zajedničke simptome modernoga razdoblja. Ničeizam (čak i onda kada je u manjoj mjeri bio ishodom neposrednog čitanja filozofije, a više intelektualnom pomodnošću) uklapa se u simptomatologiju moderne. Ako je temeljna razlika između modernog pristupa nekad i postmodernog danas u isključivosti prvoga nasuprot uključivosti drugoga, tada je modernistička žudnja za ekskluzivnošću izričaja, za originalnošću pod svaku cijenu, zapravo vrlo bliska poznatoj misli iz *Sumraka idola*, Nietzscheovom dubokom uvjerenju da je baš sve što u svijetu vrijedi proizvedeno estetskim postupkom. Moderni umjetnik poput Zarathustre<sup>3</sup> "procjenjuje" stvarnost dodajući sadržaj "šupljem orahu" opstanka, siguran je u moć vlastitog prevrednovanja poretka zbilje, ali je i prinuden stvarati u grču i žaru vlastitog uvjerenja, nasuprot postmodernom umjetniku današnjice koji se već poprilično ohladio od svjetotvornih ambicija, odbacivši ih zajedno s idejom o izvornosti. Izrazito afirmativna recepcija Kosorove *Nepobjedive lade* u europskim razmjerima gdje je i postavljena na uglednim pozornicama, objašnjiva je na osnovi nekoliko čimbenika od kojih je ničeansko ozračje na prvome mjestu, tim više što se preklapilo s dva snažna simptoma moderniteta: sveopćom estetizacijom života i nadom u "novo", u budućnost proizvedenu aristokratskom rukom umjetničkog genija koji je sličan Nadčovjeku jer propituje stari moral i nameće svoju volju za obmanom, stvara svijet artificijelno lijepoga da ne bi "umro od istine". U tome smislu karakterističan je, štoviše ključan dijalog Lukana i Biserke u prvome prizoru petoga čina:

*LUKAN: Bez žrtve i sudbe nema veličine! Stoga je nastala Nepobjediva lada i svaki gubitak ima svoj dobitak. I čovjek ne smije da misli na izgubljeno nego na dohiveno.*

*BISERKA: Što je dohiveno?*

*LUKAN: Lada*

*BISERKA: -ah! ...*

*LUKAN: A sa ladom sve. Vidiš: ljepota i mladost su prolazni, čovjek postane star, ružan i smiješan, a ja sam se borio protiv prirode, da mladost i ljepotu tvoju sačuvam i spasim od propasti za sva vremena ...*

*BISERKA: Tako.*

<sup>2</sup> Studije koje se bave problemom moderniteta izlaze srazmjerno velikom učestalošću. Usp. recentni primjer: Etienne Gauty: *Penser le modernité, Essai sur Heidegger, Habermas et Eric Weil*, Presses Universitaires de Namur 1997.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. (Tako je govorio Zarathustra. Mladost, Zagreb 1962., prijevod Danko Grlić).*

LUKAN: *Za sve vječnosti ... Ko utisnut dragi kamen u prsten zlatni, lebde oni u ideji vječnoj stvaralačkog duha i ugrađeni u lađu ...*

Dramskim dijaloškim oblikom Kosor oživljava filozofsko monologiziranje zaratustrijanskoga tipa koje kulminira spominjanjem *nadljudskih muka*. U Lukanu se *budi nešto novo* pa je prinuđen *stvarati, stvarati, stvarati*. (Usp. Kosor, 1921.: 71) Lukanov titansko-plemički karakter može ostvariti svoju *veličinu* samo kao nadčovjek. Odatle spominjanje *sudbe* upućuje na nužnost promjene u kojoj će Nietzscheov *viši čovjek* prevladati *niže ljude* jer mu je *sudeno zapaliti buktinju budućnosti*. Pokušaj pronicanja u svrhovitu amoralnost nadčovjeka, naveo je Josipa Kosora na žanrovski odabir tragedije. Na kraju četvrtog čina Lukan je već u moralnom smislu mrtav za ljude.

LUKAN (se otrese od njih): *Ne dotičite me, ja nemam više ništa ljudskog na sebi ... ja sam umorio svoju savjest i svijest za ljude ...*

Doista, iz dramaturškog motrišta, Kosor je svoj tekst generički određen podnaslovom *tragedija svijesti* mogao mirne duše završiti unutar četiri čina. Lukan bi tako, umorivši u sebi moral nametnut ljudskim zakonima usput pobijedio i pobunjene mase moralnih sužnjeva ostavši do kraja dosljedan Zarathustri. Tako bi vjerojatno i bilo da se autor mogao zaustaviti na ideji morala žrtvovanog u više svrhe. Drama ničeanske svijesti djelovala bi tragično samo iz perspektive običnih ljudi. Međutim, kako si Kosor i dalje pod maskom Lukana postavlja etička pitanja, potreban mu je peti čin u kojem će napokon i filozofsko-psihološka drama nadčovjeka prerasti u tragediju, a pitanje svijesti u pitanje savjesti. Kosorova *viša zvijer* ne može preživjeti samoću, pa zato prije napuštanja Nietzscheove orbite i završnog skoka u dubine, nabrzinu proklinje svoj zaratustrijanski uzor:

*O proklet bi, ja, moj Bog, moju lađu i moja vječnost ...*

Lukanova je lađa prvo *barka gurana strašću*, pa hirovita zavodnica, zatim biće koje *čezne za neobuzdanom pučinom* da bi joj se u datome trenutku dramskoga razvoja kapetan obratio s *dušom* *mojom*. Ekspresionistička, *duhovna radnja* Kosorove *Nepobjedive lađe* najvećim je dijelom zasnovana na problematiziranju antagonističkog odnosa prirode i čovjeka. Hrvatski dramatičar tu relaciju uspostavlja s ishodištem u Nietzscheovoj filozofiji suprotstavljajući ljudsko duhovno stvaranje prirodnom načelu. Lukana ne zabrinjava ljudski moralni zakon. U prizoru u kojem mu gomila prijeti vješanjem, Kosorova *viša zvijer* pristaje samo na sud prirode:

LUKAN: *Nu ja ih se ne bojim. Tko može suditi meni? Tko ste vi? Pjesak, trava, mravi, nijeste ni voda ...*

Od tri već spominjana ključna pojma *Nepobjedive lađe* - žrtve, sudbe i veličine - Kosoru je za tvorbu dramske radnje najpotrebnija bila žrtva. S druge strane dobra i zla, uspostavlja se pravda kreativnog genija. Njen razvojni put teče od plemeni-taške kaste sirovih okrutnika (koju Kosor ilustrira prizorom gusarske posade) do proročkog pojedinca (Lukana kao čovjeka-stvaraoca koji je kroz *viši* oblik sebičnosti usmjeren na samospoznaju, a u krajnjem ishodu i na transcendenciju sebe samoga). Međutim, dok je Zarathustri na sreću oformljen nadčovjek, Kosoru je zbog dramaturških razloga milija *viša zvijer* koja je tek ničeanski *nagovještaj* onoga koji mora doći. Sama procesualnost, nadilaženje ljudskoga u Lukanu, zalog je dramskoga razvoja, naravno zamišljenog kao razvoj ekspresionističke duhovne radnje. Lukan je nadčovjek u nastajanju pa se stoga zlo kojim se hrani i nadahnjuje ne svodi

isključivo na tuđu žrtvu već i na njegovo samoodricanje. Središnji dio Kosorove drame uokviren je psihološkim realizmom scena u kojima ribarska obitelj prvo očekuje a zatim i dočekuje Lukanov povratak s Podgruža. Zanimljivo je da se upravo u tijeku središnjega dijela *Nepobjedive lade*, koji se na prvi pogled doima razbarušeno jer ga u stilskom pogledu odlikuje ekstatička imaginativnost ekspresionističkog tipa, autor odlučio prvo postaviti, a zatim i iznenađujuće pregledno raščlaniti najvažnije pitanje drame. Pitanje glasi: Što Lukan žrtvuje da bi došao do spoznaje i nadrastao čovjeka u sebi? Odgovor je trojan i autor ga razrađuje kroz tri faze Lukanova žrtvovanja. Graditelj lade prvo se odriče prirode, potom spolnosti, da bi se napokon lišio i savjesti. Sva tri razvojna stupnja dosljedno su pokrivena simbolički zadanim slikovljem djevice, velikog majmuna i uroborosa. Josip Kosor, pristupivši simbolima kao dramskim jezgrama, oko svakoga tvori odgovarajuću situaciju stavljajući dijaloški oblik u službu razvoja filozofske ideje. Ideja za koju Begović drži da je *težine deset centi* zapravo je Nietzscheova, a ne Kosorova. Težina njenog iskušavanja u dramskome mediju u trenutku kada je nastajao tekst *Nepobjedive lade* nije se odmjeravala isključivo prema imanentnim kriterijima dramske gradbe, nego se još naglašenije uspostavljala u odnosu prema vanjskim kriterijima aktualnog intelektualnog ozračja. Ona osobina koja je Kosorov književni postupak izdvajala iz domaće sredine ne može se svesti na autorovu sklonost pomodnostima. Riječ je o sposobnosti pisanja drame uz znalačko i pravovremeno ugrađivanje signala pripadnosti kulturološkom obzorju europskoga moderniteta, o vještini koja je bila strana mnogim vrsnim hrvatskim dramatičarima.

U prvome prizoru drugoga čina Lukan izazvan Gusarevim pitanjem određuje koji su mu "ciljevi":

*LUKAN: U meni se duša krvavo i buntovno probudila ... Prenula je ljepota, dražest i mudrost jedne prečiste djevojke i ja ću sad da silinom ljubavi proniknem u svoju dušu i istražim njezino bezdno, to su moji ciljevi ... Nu mi govorimo previše, ja je baš očekujem, da dođe vidjet ladu, svoje djelo, prije no poleti niz more ... (naglasila S.P.)*

Kosor je glavnoj ženskoj osobi dodijelio energetski naboj aktera ("prečiste djevojke"). Međutim, Biserka kao *dramatis persona* prazni najveći dio svoga akterskoga nahoja na razini tvorbe simbola. Snažnija je kao čimbenik prenesenog značenja nego kao čimbenik dramskoga razvoja. Tek u funkciji muze, aktancijalnoga potiska koji "silinom ljubavi" navodi muškoga aktera (ničcanskog "višega čovjeka") da pronikne u vlastitu dušu, Biserka može potaknuti nastanak lade. Lada je "njezino djelo": ona je posrednik u Lukanovu duhovnom oslobođenju pa nije čudo što se na jednome mjestu u Kosorovoj drami Biserka opisuje sintagmom "oploditeljica misli". Erotički zaplet *Nepobjedive lade* (koji s jedne strane ostvaruje vezu s baladno-folklornim nasljeđem dok s druge hvata priključak na likovnu secesiju<sup>4</sup>)

<sup>4</sup> *Nepobjedivu ladu*, izvedena 11. prosinca 1920. u Zagrebu i tiskana 1921. u nakladi Kugli, u Gavellinoj je režijskoj postavi mijevala secesionistička s ekspresionističkim stilskim obilježjima. S distance veće od pola stoljeća, ta se Kosorova drama, generički određena kao *tragedija ljudske svijesti*, bez teškoća može smjestiti u izričajni pretinac ekspresionizma na što ukazuje raščlamba dramske strukture teksta. Međutim, zanimljivo je potražiti i likovne signale koji su Mirka Račkog mogli navesti na izrazito secesionističku interpretaciju dramskog svijeta *Nepobjedive lade*. Premda bi se moglo zaključiti da je Rački samo uokvirio Kosorovu dramu u stilski izraz koji je sam, kao slikar i grafičar, prakticirao, poticaji za takvo scenografsko rješenje ostali su sačuvani ispod slojeva teksta. Dapače, analiza drame pokazuje da je u tekst ugrađena likovna sastavnica kao podloga na kojoj se dinamiziraju figure u dramsku

utemeljen je na prenesenom značenju priče o žrtvovanoj djevici. Kosor dijalogom razigrava baladnu naivnost priče koja ipak nije drugo do dramska ilustracija prve od tri faze u procesu samospoznaje nadčovječanskog heroja. Čim je ispunila dodijeljenu funkciju muze, *oplođiteljica misli* više nije potrebna. Biserka je žrtvovana, strgnut joj je *djevičanski vijenac s glave* kako je najavljeno već u četvrtom prizoru prvoga čina:

VICKO (kričeć u more): *Biserka, sakri lice, da ti ga ne vide više sunce i zvijezde, sakri se u valove i dubine. A vi morske vile predobre, strgnite joj biser ispod vrata i djevičanski vijenac s glave!*

Biserka se skriva u morske dubine s kojima je vezana etimologijom imena. Samoubilačkim se skokom u završnici drame vraća u okrilje iste one prirode koja je učinila *zločinstvo* kad je (u petome prizoru trećeg čina) *zapatila u ljudskoj duši svjetlo svijesti*. Epilog Kosorove drame razotkriva da istinski *adresant* (aktancijalna sila koja je usmjerila Lukanu na proučavanje njegove vlastite duše kao objekta spoznaje) nije bila muza Biserka (biser prirodne ljepote) nego priroda sama. Posljedice takvog otkrića u filozofskom smislu su vrlo ozbiljne. One se, međutim, mogu očitati i na razini razvoja dramske radnje kada pred kraj *Nepobjedive lađe*. Lukan spoznaje da njegovo zrenje do osjećaja nadčovječanske slobode nije u potpunosti dovršeno. Nesposoban je prihvatiti samoću kao krajnju posljedicu slobode. Riječ je o *samoći* na dvije razine. Na nivou dramske radnje muškarac svojim samoubojstvom slijedi žrtvu žene bez koje ne može živjeti. S druge strane na razini mudroslovnog preludiranja na ničeanske teme, Kosorov čovjek-umjetnik ne uspijeva ostvariti žučeno oslobođenje od uzora u prirodnoj ljepoti. *Priroda hoće podjarmiti ljudsku dušu*, teza je postavljena u četvrtom prizoru drugog čina, međutim svršetak drame pokazuje da tvorac lađe nije u Nietzscheovom smislu *cjeloviti umjetnik* jer se nije do kraja odrekao uzora u prirodno lijepome. Slijedeći muzu Biserku, Lukan se vraća prirodi i prihvaća sudbinsku, po Nietzscheu krajnje neumjetničku slučajnost prirodnog poretka svijeta, a Kosor uspijeva pretočiti konzekvencije promišljanja filozofskih tema u dramsku tragiku.

Polje na kojem se odvijala Lukanova, na kraju ipak izgubljena bitka za samospoznaju i dosizanje tematskih riječi drame - *vječnosti* i umjetničke slobode - podijeljeno je u tri dijela. Kao što se već pokušalo pokazati, na prvome, estetičkom planu umjetnik se bori s prirodno lijepim. Na drugome, nagonском planu tijelo na-

kompoziciju uz nazočnost elemenata pjesničke strukture. *Nepobjediva lađa*, unutar čitavog dramskog opusa Jovipa Kosora, s najviše prava dopušta svezu likovne secesije i književnog ekspresionizma. Vidrićevska paleta o kojoj je pisao Barac, podloga je za kozmičku dinamizaciju koja napušta secesionistički *Grund* da bi razvila dramsku ekspresiju u smjeru Nietzscheovih ideja. Ljubavne scene Lukana i Biserke prizivaju u sjećanje slikarske kompozicije s mitološkim likovima: na krilu kentaura sjedi nereida:

*Ona naslonila prekrasnu glavu na njegove silne prsi, da joj se kosa po barci rasida: on joj ovio rukama premilo tijelo i strasno, požudno, ko vampir cjelivu joj grudi i srče rajsko šerbe* (Kosor, 1921.: 11).

Odnos boja je čist: modro, ružičasto, bijelo i crno. Plava špilja koja je mjesto erotskog događanja nalazi se *sred mora, gdje je najmodrije*, oko nje se mreškaju bijeli valovi, nebo se *rumeni skletom*, pa je i zrak *ružičast*, a vodu zatamnjuju sjene ljubavnika koje padaju *bezglasno u more*. Kad se Biserka u četvrtom prizoru drugog čina pojavljuje u barci veslajući, promatračko oko s obale zatječe žensku figuru u herojskom, statičkom položaju:

SUDAC: *Svesilni, kako velebno ona stoji, lebdi usred barke i kako nebo večernje, raskošno prosiplje po njoj sunčeve karanfile i liči joj mlene usne purpurne* (1921.: 30).

stoji dokazati da je duša tek njegov simptom. Glavno se lice suočava s praiskonom nagona u samom sebi. *Veliki majmun* nije slučajno u četvrtom prizoru trećeg, prašumskog čina nazvan Lukanovim *pravječnim bratom*:

*PRVI ČOVJEK: Kapetane, krik potječe od jedne smeđe ko medvjed ogromne zvijeri, ide na stražnjim nogama, a prednjima se služi kao rukama.*

*DRUGI: Oči mu svjetlucaju divlje u zavrtačenoj glavi, vješt je, silan, izgleda pametan, i u svem podsjeća na čovjeka. On je namirisao ovdje žene i nagon ga privlači silnom snagom.*

Kad se Gorila napokon pojavi, Lukan mu se obraća kao da se u njemu prepoznaje:

*LUKAN (skoči napred; opazivši gdje se približuje Gorila, njegovo se lice zasja od radosti i on mu ispruži ruke u susret): O kako da te pozdravim pravječni brate.*

Na trećoj, etičkoj razini bitke za samospoznaju događa se autodestrukcija. Materija uništava samu sebe. U šestom prizoru četvrtog čina nedužni stradaju a svećenik komentira:

*SVEĆENIK [...]: Provale vulkani iz vatrenih ždrijela i zaspu lavom i smrću gradove i sela, bilinu i čovjeka i sve nedužno strada, što ništa nije skrivilo nebu, no to je velim, prolazno, to je tek igra elemenata, što uništava materiju, to jest materiju uništava samu sebe jer je ona zmija, koju ugriza samu sebe za rep. Nu svevišnji udahnuo je čovjeku besmrtnu dušu, koja vladalački se smijuć, nadilazi kugu i koleru i vulkansku lavu. I Lukan je samo nešto, što je nalik na te elemente. Možda on, zbilja, dolazi na vus mjesto kuge, kolere i vulkana, nu vaša duša, koja je porijekla Božjeg, vječnog, nadživućega i Lukan će umrijet ...*

Nadžovječanska osobnost poučena okrutnošću prirode ubija vlastitu savjest u dubokom uvjerenju da će na taj način postići slobodu i besmrtnost duše. Međutim, nepotpun u svojoj umjetničkoj žudnji za ostvarenjem slobode koja slijedi drugačiji moral od ljudskoga, Lukan na kraju ipak umire, "podjarmljen" od prirode i Boga.

Razmatranjem cjelokupnog opusa Josipa Kosora i prihvata njegovih djela u nas i u svijetu. Dubravko Jelčić razvija tezu o *autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti* upućujući na europski kontekst Kosorova književnog korpusa koji je u domaćoj sredini bio, pa i do danas ostao nepovoljno, a samim time i nedovoljno valoriziran. U poglavlju koje se bavi raščlambama i ocjenama pripovjedačkog, dramskog, pjesničkog, putopisnog i publicističkog rada tog hrvatskog autora, Jelčić zapažnije odjeljak o Kosorovim dramama retoričkim pitanjem:

*Da će pripovjedač i romanopisac Josip Kosor, autor Optužbe i Crnih glasova, Rasapa, Radnika i Cupala, postati jedan od najosebujnijih i najpoznatijih dramatičara hrvatskih, da će (štoviše) postati uspješniji kao dramski nego kao prozni pisac - tko je to mogao unaprijed znati, tko je to mogao makar i samo pretpostaviti?<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> Dubravko Jelčić: *Strast avanture ili avantura strasti*. Prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti, "August Cesarec", Zagreb 1988. Str. 186. Jelčić određuje Kosora iz oporbe prema domaćoj književnoj tradiciji, Kosorov put do ekspresionizma izvodi iz autohtonih zakonitosti njegova književnog stila:

*Ali kad govorimo o Kosorovu ekspresionizmu, nemamo pred sobom nikakav odrađeni uzor kojemu bi Kosor kao pisac morao udovoljavati. Kad Kosora nazivamo ekspresionistom, imamo pred očima šire shvaćanje ekspresionizma, koji nam se javlja kao literarni klisej ili umjetnička šablona, standardizirana*

Odgovor se može pronaći i glasilo bi: Stefan Zweig. Naravno, ako je vjerovati autobiografskom ulomku u kojem Kosor, dramskom živošću opisuje jutarnji susret u Kochgasse br. 8, negdje oko 1909.-1910. godine. Još u pidžami i kućnom ogrtaču, austrijski kolega po peru demonstrira gostoljubivost:

*Es freut mich, es freut mich riesig! ... Was für eine glasreiche Bekanntschaft wie die Rimbauds mit Paul Verlaine. Bitte setzen Sie und trinken Likör und rauchen bis ich mich angezogen habe.*<sup>6</sup>

Povod posjetu pjesme su što ih je u vlastitom prijevodu na njemački, Kosor poslao Zweigu na uvid. Reakcija je izuzetno povoljna. Zweig ističe *kozmički element* u pjesništvu hrvatskog autora kojeg povezuje s osebujućom slavenskom osjetilnošću autorâ poput Otokara Brežine u zbirci *Ruce (Die Hände)*. U Kosorovoj prozi, Zweig otkriva dramski potencijal:

*Nu predimo na čas opet na vaše literarne stvari, vi ste mi uz prijevode svojih pjesama poslali i dva-tri prijevoda vaših novela ... I u njima me je najviše zanimala dinamika i dijalog ... I mogu reći da mi se silno sviđa dijalog vaših junaka u tim crticama, novelama čisto dramskog zamaha ... I moje je uvjerenje ... jeste li vi već pisali drame?*

*Nisam.*

*...! I moje je uvjerenje da vi imate jakog dramatičara u sebi, to se osjeća ko kad se vidi jednog sjajnog, brzonogog ždrijepca, da je sazdan, istreniran za utrke [...]*

*Poslije vrlo kratke stanke, promatrajući me pomno:*

*Hoćete li pokušati pisati dramu?\**

Zweig Kosoru daje praktičan savjet; preporuča mu znamenito okupljaliste umjenika i intelektualaca, kavanu "Beethoven", nudeći mu da ga sam uvede u posvećeni krug *sretno malobrojnih* što je samo jedan od brojnih dokaza u prilog činjenici da se Kosor, za razliku od svojih zemljaka, zahvaljujući sposobnoj odvažnosti, a ponešto i sudbinskom stjecaju okolnosti, uvijek znao naći na pravom mjestu u pravo vrijeme. Domaća je sredina takvu vještinu poslovično teško podnosila. Zweig Kosora potiče na pisanje drame uz zaključak:

*Europskoj drami uopće potrebna je jedna jaka potresna elementarna drama, veliki dramski osjećaj što potresa svega čovjeka, prerađuje i budi u njemu duh vječne katarze ... Analogno sa prirodnim dramama, prava, jaka drama slična je potresu kopnenom i podoceanskom, koji stvara nove formacije tla i raznih kozmičkih svjetova.*<sup>8</sup>

Raščlamba stila Kosorove opsežne, takozvane *Velike autobiografije* pruža izuzetno vrijedne rezultate. Valja naglasiti da oni nisu zanimljivi samo za životopisnu rekonstrukciju okružja i uvjeta u kojima je stvarao hrvatski autor. Njihov se značaj ne iscrpljuje ni uspostavljanjem paralele između Kosorovom djelu implicitnih poetičkih načela, s jedne strane, i eksplicitno-poetičkih misli koje je autor zapisao na

*duhovni okvir ili konvencionalna stilska manira - jer on to ustinu ni sam nije, pa ne dopušta ni da ga tako shvaćamo! - nego mislimo na ekspresionizam kao slobodni, nespupani čin stvaralačkog duha koji (prema poznatom, već citiranim riječima Oskara Kokoschke) sluša vlastite unutarnje glasove, oslobođene kontrole i terora logike (1988.: 376, 377).*

<sup>6</sup> Cf. Josip Kosor: *Velika autobiografija*, priredio Dubravko Jelčić, Dukat, Vinkovec 1990. Str. 227. Jelčić datira Kosorove posjete Zweigu negdje između 1909. i 1910. godine. (Cf. Jelčić, o.c. str. 159).

<sup>7</sup> Ibid., str. 229

<sup>8</sup> Ibid., str. 229, 230

stranicama svoje autobiografije, s druge strane. Uvid u autobiografski materijal Josipa Kosora otvara do sada neistraženo područje. Istovremeno s prodorom životopisnog u dramski svijet autora, pomnija analiza *Velike autobiografije* otkriva i postojanje suprotnoga procesa na koji se nije obratilo pozornost - kontaminacije autobiografskog diskursa dramskim. Primjer na kojem se može iznijeti dokaze u potkriju iznesenoj tezi upravo je *Nepobjediva lađa*. Naime, postoji visok stupanj podudarnosti ključnih riječi koje čine poetološku okosnicu toga dramskoga teksta i ključnih riječi Kosorove autobiografije u njenom prvome dijelu u kojem dominira slavonsko iskustvo. Dva ljubavna doživljaja mladoga Kosora: slavonski s Katicom i mostarski s Marom u *Velikoj su autobiografiji* opisani mješavinom lirsko-dramskog izraza. Svijest o književnoj stilizaciji stvarnosti, s vremena na vrijeme izražava i sam autor:

*Dabome, poslije ovog prekrupnog lirsko-dramskog ljubavnog doživljaja sa Marom, meni se naučavanje u tipografiji učinilo vrlo smiješno, dok je plesno poučavanje ženske mladeži, osobito Mare, sticalo sve veći čar za mene.*<sup>9</sup>

Opisi ljubavnih susreta u živopisnim krajolicima u oba su ljubavna slučaja podređeni prevladavajućem osjećaju elementarnosti prirode:

*Slavonska noć sa zvijezdama nisko spuštenim disula je i mirisala prebogatom, presočnom zemljom, prepunom zlatnih plodina, zvijezde su krunile pelud zlatnu u naše uzdisaje, u srsi praćulnog golicanja dočaravajuć posianak svijeta, a ona je ležula na mojoj ruci čas smijući se, čas jecajući, čas plaćuć krupne, biserne suze, da sam je neprestano morao tješiti cjelovima i iznovičnim zagrljajem dok su se naša vrela, uzdrhtala tjelesa spajala u jedno i duše slijevale u jednu svevideću eteričnu vječnost...<sup>10</sup>*

Za Kosora je *Slavonija magija*. Slavonsko je iskustvo protežno. Ono, kao što kaže pisac autobiografije bilježeći što je navodno rekao zborovođa Beraković, svojom tajnovitošću *prozme mladića za cio život i on poslije nesvjesno prenosi kao medijum njezine čare na druge, drugoklasne djevojke* (usp. 1990.: 94) Dijalozi Kosora i njegovih djevojaka stilizirano su naivni i zapravo ih valja čitati kao dijalog Kosora sa samim sobom. Tu priproste cure raspravljaju o *praiskonskoj strasti*, izvodenju duše na *pućinu okeansku* (usp. 1988.: 90), letenju po *pućini neba* (usp. 1988.: 92) *prauzročnoj džungli psihičnosti* (usp. 1988.: 100) i *oplodenom idealu* (usp. 1988.: 63). Mjesto je ljubavnih zagrljaja u početku slavonska noć u kojoj se tijela i duše slijevaju u jednu svevideću eteričnu vječnost, zatim mjesto romantičnih zbiljanja postaje pećina uronjena u sutonske boje, baš kao u *Nepobjedovoj lađi*, pri čemu na nivou simbolizacije, razlika između morske i suhozemne pećine *surovih, visokih gora* ne predstavlja nikakvu poteškoću:

*Nato smo mi klonili na zemlju u travu i u nazočnosti zadnjih sunčevih zraka i plamena što su se ogtale mrkim koprenama sutona zagrlili se i spojili usnama i životom u cijelov vječnosti ...*

*Iza toga oboje omagnetisani, opijeni srećom i blaženstvom, počinili smo zagrljeni pod pećinom i ona mi je šaputala [...]!*<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ibid., str. 90

<sup>10</sup> Ibid., str. 94 (istaknula S.P.)

<sup>11</sup> Ibid., str. 98

Protežnost *slavonske magije* čije je izvorište biografsko, izjednačila je život i književnost i na razini tvorbe simbola stavila znak jednakosti između Slavonije, mostarskog kraja i dubrovačkog akvatorija. Lijepa je Mara opisana kao *dijete prirode, sunca, mora, gore, zemlje*. Mladi ljubavnik klikće: *Kao da te nije rodila žena* (usp. 1988.: 92). U trenucima kada i Katica i Mara zatraže od Kosora da ih sačuva u sjećanju, štoviše kad jedno od ta dva *djeteta prirode* zausti:

*I molim te, upiši me u tvoje stihove, opjevaj me ... A ako poslije budeš poznije pisao drame - i mene obradi kao svoju junakinju i ja ću kroz tvoju dušu, kroz tvoj osjećaj, tvoje stvaralaštvo, stvaralački živjet vječno!*<sup>12</sup>

tada se stvarne ličnosti pretvaraju u nereidu Biserku, a uz pomoć *slavonske magije* *Nepobjediva* se *lađa* uspijeva otisnuti u Panonsko more u kojem započinje pomorska bitka ideja. Bitka se vodi na valovima ničeanskog, titanskog ega, svijesti koja u svrhu samospoznaje žrtvuje *oploditeljicu misli*. Žensko načelo je izvršivši funkciju muze, postalo nepotrebno. Slavonka je žrtvovana.

Lik Heinricha iz Hauptmannove drame *Die versunkene Glocke* ulijeva stvaralačku i životnu energiju u izgradnju nesuđenog zvona za kapelu na vrhu brijega. Teutonska sklonost romantičkom misticizmu, u Hauptmannovoj drami ne uspijeva pobuditi zanimanje francuske kritike, ali zato njemačka praizvedba *Potopljenog zvona*, postavljena u Berlinu 1896. izaziva veliku pozornost domaće javnosti, tim više što su u njoj, na daskama berlinskog Deutsches Theatera, zaigrali najpoznatiji glumci - Josef Kainz u ulozi Heinricha i Agnes Sorma u ulozi Rautendelein. Solnessova posljednja građevina, Heinrichov očaj i neoromantički zaplet s vilom koja majstoru ulijeva ponovnu želju za stvaranjem, nesumnjivo su se nalazili na istoj liniji dramske imaginativnosti kao i Kosorov Lukan *što voli slavu, slobodu, beskraj i nemoguće*. Lukan je majstor-graditelj koliko i Heinrich. Ali dok Heinricha vilinsko ženstvo odvlači od obitelji, kao što Hauptmanna romantičarski, baladno-folklorni motiv *numinoznog* tipa vuče iz naturalizma prema idealističkoj estetici, Lukanu je ženstvo potrebno da ne bi bio usamljen u svojoj titanskoj poziciji novoga čovjeka. U završnom činu Biserka se simbolički, ali i izvodom svoga imena, vraća u sigurnost valova, od narodske djevojke pretvara se u vodeni duh koji je u tijeku dramskog razvoja bio dva puta najavljen, u drugom i u šestom prizoru četvrtog čina. Lagana folklorna aluzivnost pokazala se dobro odabranom ako je suditi prema onodobnom europskom prihvatu Kosorova djela, jer se uklapala u modernističko videenje *elementarne drame* za koju je europski recipijent mogao pretpostaviti da svoju žestoku ekspresiju izvodi iz autohtone strasti slavenskog duha. Ukus postmoderne teško može povjerovati u naivnu folklornu liričnost, ali ona u trenutku kad za njom Kosor posize ima poetološko opravdanje, već samim time što ostvaruje neophodno potrebni priključak na europsku modernističku prethodnicu i ekspresionističkim krikom "slavenske duše" odgovara na neoromantičko germansko tajanstvo. Narodna predaja progovara kroz usta Drugoga u prizoru oluje:

*DRUGI: Ja vidim dušom, kako ponud mora leti jedna raskriljena plamna aždaja, koja će da proguta ostrvo ... njoj svake noći moraju žrtvovat po najljepšu djevojku.*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Ibid., str. 99 (istaknula S.P.)

<sup>13</sup> *Nepobjediva lađa*, str. 61



Štoviše, patetika čitavog drugog prizora zasnovana je na približavanju strukturi balade. Biserka moli Dominu za oprostjenje. Dijalog kumulativno ponavlja istu temeljnu situaciju. Biserka opisuje tri načina na koja je htjela samoj sebi oduzeti život: jednom je pokušala nožem, drugi put se htjela baciti s pećine, treći put je stala pred svijet i zamolila ih da je pogaze nogama. Sintaktička struktura njenih replika teži paralelizmu: prvo nakana, potom njeno osujećenje *voljom* personificiranog željeza koje *neće* iz njene ruke u njeno tijelo, mora koje *neće* primiti je u svoje valove, svjetine koja govori da je nevino, nećužno dijete. Biserka koju Domina naziva *vilom i sunčanim djetetom* otjelovljeno je prirodno načelo, pa se na kraju drame i vraća u okrilje prirode kojoj je Lukan *neprijatelj*. Središnje muško lice koje još čuva sjećanje na romantičarski tip Demona-bogoborca od ženskoga načela dobiva kreativni poticaj i pretvara se u ekspresionističku titansku figuru koja zbacuje lance temeljeći pravo na slobodu u *aristokratskom* podrijetlu vlastite kreativnosti. Refren baladnog ugođaja toga Kosorova prizora izgovara Biserka. Jednom pri sredini:

*BISERKA: Čuj, čuj, ja sam pusto siroče, odrasla divlje ko čempres u buri, uzmi me pod okrilje, budi mi materom!*<sup>14</sup>

Drugi put na kraju prizora:

*BISERKA: [...] Čuj, ja sam sirota, pusto odrasla ko čempres u buri, budi mi mater i hlagoslovi me!*<sup>15</sup>

*Vila i sunčano dijete* u Lukanu budi *svjetlo što vapi za vječnošću*, luč samospoznaje koja glavnu osobu Kosorove drame približava Zarathustri. Tekst drame pretvara se u dijaloško razigravanje filozofske teme kojoj su nosivi stupovi tri na početku spomenuta temeljna pojma. Pojam žrtve za sobom povlači amorálnost sa svrhom i ima neposredne implikacije na tvorbu *dramatis persone*. Pojam sudbe vezuje se uz prevladavanje čovjeka i njegovu zamjenu čovjekom novoga vremena, pa u kontekstu Kosorove poetike, a kroz ideju o nužnosti promjene, ostvaruje priključak na ekspresionizam. Napokon, pojam veličine afirmira misao o umjetniku koji svojim estetskim činom daje pokriće zbilji. Stvarnost je bez umjetnosti nepodnošljiva, pa Kosor, dosljedan odabranom ničcanskom motrištu, intervenira u autobiografsku građu dramskim postupkom. Krenuti suprotnim smjerom, kao što je uporno pokušavala domaća kritika, tražeći točan omjer u kojem zbilja daje pokriće Kosorovom dramskom svijetu, značilo bi ne poštovati one, vrlo određene poetičke signale modernosti koji su od Josipa Kosora svojevremeno učinili europskoga dramatičara.

<sup>14</sup> Ibid., str. 55

<sup>15</sup> Ibid., str. 56

## JELČIĆEV KOSOR

### Usporednosti

*Pozornica je prostor duše.*  
(Josip Kulundžić, 1920.)

*Dramom se razotkrivaju najveće naše tišine, ono što se u nama lomi  
i grči i javlja u svome grčenju i lomljenju kao naša savjest...*  
(Josip Kosor, 1937.)

Jelčićeva knjiga *Strasti avanture ili avantura strasti – Josip Kosor – Prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*<sup>1</sup>, nakladom AC izlazi tiskom u Zagrebu, 1988. godine (knjiga je priređena za tisak u svibnju 1973. godine!), čiji je urednik Milivoj Solar. U monografiji o *Josipu Kosoru* književni je povjesničar i vrsni poznavatelj književnosti u Slavoniji otvorio ne samo pitanja usporednih tijekova hrvatske i europske avangarde – koja su i rezultat dosadašnjih istraživanja i vrijednosni prilog u proučavanju nezaobilaznih hrvatskih znanstvenika – primjerice: Franić, Donat, Hećimović, Žmegač, Ivanišin;<sup>2</sup> – nego je istraživalačkom strašću

<sup>1</sup> Svi su navodi iz *Strasti avanture ili avanture strasti* dani prema ovoj knjizi.

<sup>2</sup> Usp. – *Ekspressionizam i hrvatska književnost*. Posebno izdanje časopisa "Kritika", sv. 3., Zagreb, 1969.;

Branko Hećimović: *Hrvatska dramska književnost između dva rata*. Rad JAZU, knj. 353., Zagreb, 1968., str. 108.–353.;

Branimir Donat: *O pjesničkom teatru Miroslava Kraljevića*. Zagreb, 1970.;

Nikola Ivanišin: *Fenomen književnog ekspresionizma*. ŠK Zagreb, 1990.; i istraživanja autora;

Ante Franić: *Prístup problemu autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*. *Radovi Zavoda za slavensku filologiju*, sv. 10., Zagreb, 1996., str. 181.–193. i *O autonomnim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*. "Zadarska revija", XVIII., br. 1., Zadar, 1969.;

Viktor Žmegač: *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*, u: *Hrvatska književnost prema europskim književnostima*. Liber, Zagreb, 1970.; str. 419.–422.;

Radovan Vučković: *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Svjetlost, Sarajevo, 1979. Str. 21–180.;

Gordana Slabinac: *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb 1988.

osvijetlio onaj dio hrvatske avangardne književnosti koja je jednako dosljedna sebi – tražeći uzor u vlastitoj tradiciji u razdoblju, koje je obilježeno kao avangardni ekspresionizam – znala stvarati izvorne umjetničke i misaone vrijednosti.

Kosor je nacionalnu odrednicu i ekspresiju Zemlje – u označnici i Slavonije i Hrvatske – vitalizam pučke opstojnosti – ugradio u izmaštanom tkanju u europski duhovni krajobraz kao dio alternativne scene europske avangarde. Slavonski – hrvatski pučki vitalizam u metaforičnoj označnici *Požara strasti* (istoimene drame iz 1912. godine) u avangardnoj Europi ispisuje se kao dio mozaika jedinstvene europske umjetnosti 20. stoljeća. Kosorova je plovidba nošena *strašću avanture ili avanturom strasti* iz slavonskog ishodišta obogatila sadržajem alternativnih vrijednosti programatske pokrete unutar modela tadašnjih europskih strujanja. Kao građanin europskog svijeta – koji pristiže u taj svijet s rubnog mjesta i podastire rubni vidik spram europskoj avangardi – svojom je izvornošću bez programatskog usmjerenja, obnavljajući ono što se nalazi duboko u podsvijesti jednog nacionalnog identiteta, ugradio u samosvojni stil i cjelovitu sliku *autohtonog ekspresionizma u hrvatskoj i, dodala bih, europskoj književnosti*.

Dubravko će Jelčić u svojoj monografiji ilustrativno i poticajno zaključiti:

*Vrijeme provedeno u Beču i Münchenu omogućilo je Kosoru, doduše, da na vreću, i u samom začetku, upozna tadašnja najmodernija filozofska i umjetnička strujanja i najaktualnije literarne i scenske tendencije, ali svoj nemir i svoj bunt, svoju nepokornost, i anarhizam, svoj individualizam i osjećaj humanosti, religiozni ateizam i svemirsku mistiku, ukratko svoj duhovni smisao i sadržaj on je od početka nosio u sebi kao temeljnu odrednicu svoga talenta.<sup>3</sup>*

Mogu upozoriti – Josip je Kosor s rubnog motrišta hrvatske avangarde u *ekspresionizmu u pučkom stilu!*<sup>4</sup> već od 1905. godine u pripovijetkama gradio svoj izvorni model – koji će Krleža obilježavati od 1915. godine u *Kraljevu!*,<sup>5</sup> a alternativnu karnevalesknu scenu upotpunjuje dramom *Rotonda* u 1925. godini, prethodno ispisano u rustikalnim prizorima romana *Rusap*, 1906. godine i *ekspresionizmu u pučkom stilu – Požar strasti* u 1912. godini! Potonje govori o nedvojbenaom suodnosu s poetičkim tijekovima toga doba.

Josip je Kosor svojim književnim djelom napisao i poredbenu monografiju o tijekovima europske, ali i hrvatske avangarde u zrcalu gradova i kulturnih središta: Beč, Venecija, München, Mannheim, Prag, Pariz, Moskva, Petrograd, London, (kao i slika Amerike). *Strast avanture ili avantura strasti* je potraga označenim koordinatama u zemljovidu cjelovite umjetnosti 20. stoljeća i pokušaj pomirbe poetike koju prinosi kao alternativu i poetike avangardnog prevrjednovanja u koju dolazi. Potonje je bjelodano iz već poznate *Kratke biografije*,<sup>6</sup> ali nadopunjeno i *Velikim autobiografijama I. i II., Polaskom u München* iz pišćeve književne ostavštine – na koje upozorava Dubravko Jelčić.<sup>7</sup> Grad postaje prostor suvremene mitologizacije.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Dubravko Jelčić, isto, str. 289.–290.

<sup>4</sup> Usp. Viktor Žmegač: *Ekspresionizam u pučkom stilu*. U: *Duh impresionizma i secesije*, Zagreb, 1993. Str. 210.–248.

<sup>5</sup> Usp. Branka Brlečić Vujić: *O nekim pitanjima Krležina Kraljeva*. U: *Hodočašća izvorina*, GTO, Osijek 1994. Str. 102.–113.

<sup>6</sup> Isto, Rad JAZU, knj. 301., Zagreb, 1953., str. 135.–143.

<sup>7</sup> Isto, str. 385.–386.

<sup>8</sup> Usp. Aleksandar Flaker: *Riječ, slika, grad*. IIAZU, Zagreb 1995.

Srodnost je duhovnoga europskog senzibiliteta zorna iz urbane poetike Kosorovih znakovitih gradova. Primjerice – München je *grad sveumjetnosti, grad literature, karnevala, piva i velebne međunarodne erotike (Velika autobiografija II).*<sup>9</sup>

Ili opis i doživljaj Beča:

*Beč osjeća s tobom veselu, razigranu prirodu, kao nijedan velegrad na svijetu... Sunce se vrti, svemir se vrti, i Beč, opijen, vrti se za njim... I žene bečke, s toplom ružičasto-mliječnom puti, s dražima u licu, stasu, linijama, nježnim oblinama i okruglinama, ritmičkom elastičnom hodu, po mirisu i opoju vrelog životnog daha..., tamnoj, zlatnoj, žarko-crvenoj svili kose... mora da su najvjerniji odraz sintetične prirodne ljepote... (Velika autobiografija, I).*<sup>10</sup>

A boraveći u Veneciji, piše Matošu:

*Sjedim u restoranu nakon što obidoh muzeje i preplovih kanale – i pijem venersko vino, a oko mene šumi Europa.*<sup>11</sup>

Od bečke secesije, o kojoj je Kosor pisao – naslovljena Wiener Sezession,<sup>12</sup> i osjećajnosti fin de sièclea, ljepote koja obnavlja vrijeme i znak sudbinskih Kosorovih vidljivih i nevidljivih gradova do urbanih velikih europskih gradova oprostorenih u književnom djelu i njihova estetskog prevrjednovanja u fantazmagoričnoj pripovijesti – metaforično naslovljenoj u 1932. godini. *Strava od europske civilizacije*;<sup>13</sup> umjetnička je slika sinestozije *šuma Europe* u ironijskoj označnici! I ma kako paradoksalno zvučalo, načelo je avangardne istodobnosti s Kosorom uspostavljeno Krležinim *Povratkom Filipa Latinovicza* također u 1932. godini!

Kosor, kao i Krleža, vratio se ishodišnoj točki u potrazi za izgubljenom slikom – pohranjenoj u podsvijesti – životnoga pučkog identiteta u ekspresionizmu *Zemlje* – panonsko-podunavskog krajobraza. Slika Europe<sup>14</sup> kojom je duhovno hodočastio, jest *sublimacija stanja duha*<sup>15</sup> – *Gesamtkunstwerk* – u intermedijalnosti avangardne umjetnosti, ali i ostvaren *hrvatski književni Gesamtkunstwerk* u *Rotondi*!<sup>16</sup>

*Neizvedena Kosorova drama Rotonda*,<sup>17</sup> usprkos polemičnim nabojima,<sup>18</sup> otvorila je avangardno pitanje scenskog dinamizma i označnicu multimedijalnosti avangardnog *Gesamtkunstwerka*. Krležino je *Kraljevo*, prethodno, također izazvalo polemične naboje – teze o (ne)izvodivosti drame na kazališnim daskama.<sup>19</sup> *Kraljevo*, a

<sup>9</sup> Dubravko Jelčić. Isto, str. 43.

<sup>10</sup> Preuzela iz Jelčićeve monografije, Isto, str. 402.

<sup>11</sup> Preuzela iz Jelčićeve monografije, Isto, str. 408.

<sup>12</sup> Josip Kosor, isto, "Agramer Tagblatt", XXIV., 138., 2.-3., Zagreb, 19. 6. 1909.

<sup>13</sup> Josip Kosor, isto, "Jutarnji list", XXI., 7299., 19.-20., Zagreb, 29. 5. 1932.

<sup>14</sup> Usp. Paul Raaabe: *Die Zeitschriften und Sammlungen des Expressionismus 1910.-1921.* J. B. Metzlersche, Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1964.; *Expressionismus*. Olten und Freiburg im Breisgau, 1965.;

Hermann Bahr: *Expressionismus* 2. Aufl., München, 1918.

<sup>15</sup> Usp. Nikola Ivanišin, str. 99.

<sup>16</sup> Josip Kosor: *Rotonda, Igra u četiri čini*. Zagreb, 1925. Svi su navodi iz drame člani prema ovom izdanju.

<sup>17</sup> Usp. Nasko Frndić: *Neizvedena Kosorova drama Rotonda*, "Forum", god. XXX., knjiga LXII., br. 9.-10., Zagreb, 1991., str. 524.-541.

<sup>18</sup> Usp. Dubravko Jelčić, isto, str. 68.

<sup>19</sup> Usp. Branka Brlečić Vujić: *O nekim pitanjima Krležina Kraljeva*, isto, str. 110.-113.; Stanko Lasić: *Struktura Krležinih polemika. Mladi Krleža i njegovi kritičari, 1914.-1923.* Zagreb 1987. Str. 341.-352.

iza toga *Rotonda*, ostaju paradigmatički primjeri umjetničkih težnji slijevanja različitih umjetničkih grana u sintetsko umjetničko djelo; s nazočnom razlikovnom označnicom – Josip je Kosor potonji model slijedio u svomu stvaralaštvu od 1905. godine.

Josip je Bach, u polemičnom članku *Najsmioniji dramski pisac*,<sup>20</sup> 1917. godine točno upozorio da će izvedivost Krležinih drama ovisiti o razvitku filmske umjetnosti; a iz Benešićeve ostavštine – *Theatralia Julija Benešića* – čitam polemične naboje Kosor-Benešić (2. 9. i 5. 9. 1924. i 4. 6. 1926.).<sup>21</sup>

Secesionistički Beč – Beč *Ver Sacruma*; filozofa i fizičara Ernsta Macha; arhitekta Adolfa Loosa; skladatelja Richarda Straussa; književnika Karla Krausa; ali i Arnolda Schönberga, slikara ekspresionističke grupe Der Blaue Reiter (Plavi jahač), književnika, skladatelja i teoretičara glazbe: Oskara Kokoschke, ekspresionističkog dramatičara i slikara: Sigismunda Freudu; Beč Zweiga i Baha – u Kosora je već označio estetsko prevrjednovanje. Njegov modernizam fin de siècle prelazi zadate okvire. Sintetizirani vlastiti dojam u opisu Beča secesija je unutar secesije – osporavanje dekorativnosti i esteticizma (ikonografski lik idealizirano lijepe, mladolike žene slične nimfama ili sirenama s profinjenim grafizmom kose i sentimentalnim izrazom lica) – unutar koje provaljuje kromatika velegrada i dinamizam urbane civilizacije s ekspresionističkom i budućom futurističkom označnicom! (Znakovita je velika izložba u Parizu 1986. godine – *Beč 1880.–1838.; Rodenje stoljeća*).

Slika Münchena Gottfrieda Benna (*Lyrisk des expressionistischen Jahrzehnts*); osnovanog u 1912. godini Der Blaue Reitera (Plavog jahača), koji izlazi tiskom i almanaha Wassilyja Kandinskog i Franza Marca; ali i Münchena pivnica i Karnevala unosi u estetizirani Kosorov prostor subkulturu pučkog izraza – Nietzscheovo dionizijsko, nagonsko i vitalističko, i dobiva označnicu wagnerovskog *Gesamtkunstwerka* – *grad sveumjetnosti*. Utjecaj je berlinskog pokreta Der Sturm (Oluja) zoran i u Münchenu; kao i utjecaj Przybyszewskog na Münchenskoj postaji Kosorova puta. Djelovanje slikara i pjesnika<sup>22</sup> i zajednički nastupi na priredbama diljem Europe – poglavito od 1912. do 1922. godine – na kojima su se pojavljivale skupine umjetnika, vezane primjerice uz skupine: Plavi jahač, Futuristi, Nova secesija, Praška skupina, Kubisti, njemački, francuski, ruski ekspresionisti; upućuje na duhovno ozračje Kosorova hodočašća. Veze su njemačkih ekspresionista sa sveukupnom europskom avangardom i slika cjelovitosti. Uredništvo časopisa "Der Sturm" u 1914. godini uz Berlin navodi i Pariz kao mjesto uređivanja!<sup>23</sup> U listu "Le Figaro" u Parizu 1909. godine objelodanjen je Marinettijev *Futuristički manifest*, a 1912. godine *Izložba slikara futurista* iz pariške galerije *Bernheim Jeune*, putuje u London, Berlin, Beč, i 1913. godine Marinetti posjećuje Berlin. Igor Stravinski u scenskim slikama nagonskog i poganskog na francuskom jeziku u Parizu postavlja: *Pétrouchka, Scènes burlesques en quatre tableaux*, 1911., i *Le sacre du Printemps, Tableaux de la Russie pagenne*, 1914. godine. Načelo je simultaneizma uspostavljeno – istodobnost avangardnih umjetničkih iskaza i moguća stilska srodnost koja se mogla

<sup>20</sup> Josip Bach, isto, "Obzor", god. LX., br. 19., Zagreb, 24. siječnja 1919., str. 1–2.

<sup>21</sup> Usp. Dubravko Jelčić, isto, str. 439.–442.

<sup>22</sup> Usp. Nikola Ivanišin, isto, str. 95.

<sup>23</sup> Usp. Nikola Ivanišin, isto, str. 121.

opažati i na platnima uskovitlanih *scenskih skladbi* Kandinskog iz Münchena u 1912. godini – *Über der Formfrage* iz *Der Blaue Reiter*. (Izložba u Veneciji, Palazzo Grassi, svibanj–listopad 1986. godine – *Futurizam i futuristi* – pruža zaokruženu sliku odjeka i preobrazbi stilova u književnosti i slikarstvu u okviru ovog pokreta). U nas je značajan iskorak imao J. Polić Kamov i zadarski futuristički krug; i osječko-vinkovački dadaizam; A. B. Šimić.

Jelčićeva je monografija *Strast avanture ili avantura strasti* u rukopisu još 1973. godine poticajno upozorila na potrebiti ispravak i reinterpetaciju Kosora – izdvojenju uspravnicu koja ostaje u svojoj samobitnosti ravnopravnim čimbenikom kulturno-povijesnog okvira europske avangarde. Neizvedena je Kosorova drama *Rotonda* nastala iz potonjeg oslikanog ozračja. Izvorno je nacionalno ugrađeno u tijek jedinstvenog ozračja raznolike umjetnosti 20. stoljeća. A Dubravko je Jelčić u 1973. godini otvorio preko Kosora ne samo *Prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, već i izravno pitanje hrvatske književne avangarde. Više značnost čitanja monografije o Kosoru otvara i pitanje specifičnih postupaka veznih za dramsku građu *Rotonde*.

Znakovito je – Tin je Ujević u esejima i feljtonima naslovljenim: *Film i auto u djelu Ilje Erenburga*<sup>24</sup>, *Tin Ujević u Parizu*,<sup>25</sup>, *Montparnasse*, *Iz Rotonde*,<sup>26</sup>, *Rotonda se zatvara*<sup>27</sup> progovorio o kultnoj Rotondi i sastajalištu pariških posjetitelja – mjestu gdje se stvarao književnournjetnički ugodaj – Erenburg, Picasso, Cocteau, Modigliani..., Dešković, Becić, Wiesner, Kosor, Meštrović...

I sam je Kosor zapisao:

*Kavane "Café du Dôme" i "Rotonda" pozdravile su me kao prijatelja i znanca kroz vjekove... Tipovi umjetnika, boema, modela, pariških kavanskih dama umah su u meni prepoznali i upoznali jednoga od svojih i ja u njima braću, što pluta životom na srodnom, na jednom valu...*

(*Velika autobiografija II.*)<sup>28</sup>

Tematska je osnova *Rotonde* život europskih boema – koji su zaokupili ne samo pisca drame, nego i pjesnika Tina Ujevića.

Didaskalija otvara prostor zbivanja:

*Caffee "Rotonda" na Montparnassu u Parizu. Po stijenama slike impresionista, kubista i futurista. Naprijed busta Verlainova. Prostor se dijeli u tri dijela. Desno bufet, lijevo kavana, odzuda na lijevo penju se stepenice i restaurant. Na obe strane uza zid sofe, pred njima gusto zbijeni stolovi, sredinom također niz gusto zbijenih stolova.*<sup>29</sup> (Prvi čin.)

Povezujući dva pola suvremene europske dramaturgije: simboličku slikovitost i tehniku otvorene dramaturgije, Josip Kosor podastire ekstatičnu viziju svijeta

<sup>24</sup> Tin Ujević, isto, *Sabrana djela Tina Ujevića*, sv. VI., *Znanje*, Zagreb 1965. Str. 99.

<sup>25</sup> Isto, sv. XIV., Zagreb 1966., str. 92.

<sup>26</sup> Isto, sv. XIV., str. 71.–76., str. 77.–82.

<sup>27</sup> Isto, sv. XVI., Zagreb 1967., str. 551.–552.

<sup>28</sup> Preuzela navod prema: Dubravko Jelčić, isto, str. 427.; Josip Kosor: *Velika autobiografija II.*, str. 126.

<sup>29</sup> Josip Kosor, *Rotonda*, isto, str. 5.

pred prostorom globalne groteske. Otuda gomilanje detalja i dinamična vizija koja se treba kazališno stilizirati u sintetičnom izrazu istodobne dramske slike:

*Rendez-vous svih, manje više, umjetničkih elemenata Pariza i zemaljske kruglje... to je napokon mnijenje čitavog internacionalnog svijeta, što ovamo hodočasti u gomilama... Iz vana se čuje šum i štopot prometa i kratko brencavo zvonjenje tramvaja... U jednom uglu sabere se nekoliko "garcona", cerekaju se i pokazuju na njih prstima... kao otrovana riba u pučini, plovi zemlja, u crnom znaku katastrofe, svemirskim utlusom... O koji božanski vasijski triumf bila bi sumarna smrt na vidiku sve panike sa bestijalnim izrazima bezbroj lica ko u Rubensovom prolomu pakla kad đavoli i monstrumi crnih sfera, razvlače zubima, pandžama i stravom krvave, uste i zdepaste lješine!...<sup>30</sup> (Prvi čin, I. prizor)*

Avangardno načelo istodobnosti oživljuje višeglasjem vizualnu dinamiku multimedijalnog predstavljanja na svim razinama strukture dramskog teksta od sinestezijskih učinaka i simultanizma svih umjetničkih znakova do znakovitosti urbane i tehničko-tehnološke civilizacije. Slika je paklenog simultanizma ostvarena i infernalizacija je stvarnosti koja silazi s Rubensova platna! Krleža je u *Povratku Filipa Latinovicza* 1932. godine upozorio, također, na model koji vodi prema paklenom simultanizmu na *prividenjima Hieronymusa Boscha ili Bruegela – Jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu...*

Kosor rabi izobličenu sliku pučkog ekspresionizma koju uspostavlja preko Rubensova *Sudnjeg dana* – s označnicom ekološke kataklizme! I kao metafora totalnoga multimedijalnog spektakla i simultanizma pojavljuje se sablasno-groteskni tempo furioso:

*Uto izade nasred kavane tiho na prstima fakir, raširenih ruku; jedan čas fiksira svojim užasnim očima iz šupljih mrtvačkih dubokih očnica okolicu, a onda legne pred noge policije. Strašna napeta stanka. Svi bulje nijemo, izgubljeno u prizor. Najednoć se fakir ispruženim tijelom na podu stane dizati i uzleti metar visoko u vazduhu. Čitava kavana kao da joj sotona sa čitavom svojom crnom moći pakla najednoć zarinu nož strave pod grlo, provali u krik, stravičnost, komešanje i pojuri u nesavladivoj panici ko krdo na sve izlaze. Demimontkinje digle suknje visoko u vazduh i kriče: voda, voda, voda, poplava, poplava! (Bježeći van): Drugi opet zgrabiše se za kose, zavijaju iskrivljenih ustiju: Vatra, vatra, vatra! i bježe na ulicu...<sup>31</sup> (Prvi čin, V. prizor)*

Ostvaren je avangardni Gesamtkunstwerk s elementima subkulture, prizorima estrade, ali i umjetničke alternative, oduševljenje jazzom, primjerice:

*Krikovi, cika, vika i pijani kaos uz silne talambase jazzbanda...<sup>32</sup> (Drugi čin, VI prizor)*

*Tempo furioso* karnevalesknosti *zvučnih akorda* uspostavlja načelo glazbena višeglasja i slijevanje u prostor. Kosor je ritmijski animirao prostor, rabeći različita motrišta, ostvario kinetično načelo filma! Postupak istovjetan u Krležinu *Kraljevu* u slici *Kola*

<sup>30</sup> Josip Kosor, isto, str. 6.–10.

<sup>31</sup> Josip Kosor, isto, str. 21.

<sup>32</sup> Josip Kosor, isto, str. 37.

*Kolo se vraća... To je nabujala voda... Projuri scenom divlji čopor pobješnjelih pasa, tutnje doboši, samokresi i trube... čarobnjaci, sve to kovitla se i pleše.*<sup>33</sup>

Kosorove stranice posvećene susretima s Przybyszewskim 1915. godine u Münchenu govore već o uspostavljenom načelu glazbene polifonije i višetonalnosti – koje je ugradio u *Rotondu*. Dinamizam u suzvučju tonalno heterogenih akorda instrumentacija je disonantnosti glazbenog ritma, iza koje se nadaje poetika krika:

*Čuješ li orkestralne krikove ljudi... Ja vidim boga kako azurnim simfoničnim prostorom svemira, u kome igraju beethovenske muzike svesfere. kroči, potiplje se, prelama od preteškog bola, rida užasom...*

*... Przybyszewski je svirao na klaviru: Beethoven, Debussy, Chopen... Ja sam se osjećao kao harfa na kojoj igraju mistične sile polarno ledenim eteričnim prstima... Ja sam treptio ekstazom, a kroz mene su duvali uragani, uragani bola, sreće, blaženstva, sverasprnuća...*<sup>34</sup>

(Velika autobiografija II.)

Kandinski je *bojom u akciji* u uzbibanom prostoru skladao klizanje nutarnjim prostorom poetičkog univerzuma – podastirući slike münchenske izmaštane scene u 1912. godini i oprostoreni model avangardnog Gesamtkunstwerka. Nedvojbeni je suodnos Kosora i Kandinskog i estetsko prevrjednovanje sinestetičkog principa – *ljepote u akciji*. Glazbeno je načelo dobilo drugu označnicu – njezino mjerilo nije više visoko-stilizirani esteticizam moderne. Kosorova autorska poetika više ne prihvaća model ljepote koji je sam sebi svrhom, niti esteticističku ljepotu koja je suprotnost samome životu. Uspostavljajući dijalog s poetikom secesije i ranoekspresionističkim obilježjem bočko-njemačkog kruga, za Kosora je povratak u ishodišnu životopisnu točku – povratak izvorima pučke podloge zavičajne Slavonije. Otuda i prizori s Miss Dormeck i Herr von Poserom u slici estetskog prevrjednovanja koje dehijerarhizira i vlastitu ambliematiku u ikonografiji osporena vlastitog teksta. Uspostavljen je intertekstualni dijalog kao poetički komentar samog autora drame.

*Požar strasti* iz 1912. godine prevrjednovati će u *Rotondi* 1925. godine *Požar ljubavi* Miss Dormeck i Herr von Posera u trivijalizaciji secesijske dekorativne slike alpskog krajobraza. Čisto bi dionizijevsko *Požara strasti* bilo nepodnošljivo urbanoj slici i ono se razvedrava u ironijskom obliku. Tragično se banalizira i postaje privid – psihološki umišljaj.

*MISS DORMECK* (uzdiše teško): *Koja poezija: Ti u ritmičnom kasu na Hypolyty grabiš prostor, a oko Tebe još u blijedom plavilu noći dime se jutarnjim tamjanom vazduha gore, presijecane bljeskutavim, ogromnim, žarkim dijamantima sunca!*<sup>35</sup>

(Drugi čin, II. prizor)

Futuristički pogled iz zraka – nije samo u Kosora *mundus inversus* – nego i uspostavljena groteska: *vjenčanje u aeroplanu povrh Švicarskih glečera Jungfrau*.<sup>36</sup> Perspektiva pogleda iz zrakoplova nudi *prizmu pogleda tempa furiosa s konjske trke: Čuje se vrisak, njisak, rzanje i duvanje konja iz arene...*

<sup>33</sup> Miroslav Krleža: *Drame*, IV. PSHK, Zagreb 1973. Str. 82.–83.

<sup>34</sup> Preuzela navod prema: Dubravko Jelčić, isto, str. 426. Josip Kosor: *Velika autobiografija II.*, str. 86.–87., 93.

<sup>35</sup> Josip Kosor, isto, str. 27.

<sup>36</sup> Josip Kosor, isto, str. 16.



Signal zvona zaječi kratko po treći put i najjednoč začuje se silan, ritmičan, fijučukav topot konjskih nogu: Hu hu hu hu hu, f f f f f...<sup>37</sup>

(Treći čin, VII. prizor)

Silni i šumni ritam trke i topot konjskih nogu.

Općinstvo ne može da se svlada nego trči dušom s trkom.

Kratka stanka. Svi se zgrče u klupko izbuljenih očiju, neprisebni, dišući svi jednim premlim, rastgnanim dahom. Debela dama skotrlja se na zemlju u nesvjestici, jedan gospodin pomahnita, uhvati se rukama očajno za glavu i poleti na stranu, bacivši dalekozor iz mlohavih ruku daleko na travu.<sup>38</sup>

(Treći čin, VII. prizor)

Zapamćena slika s konjskih trka u kojoj je Ana Karenjina onesvjestivši se, razotkrila ljubav prema Vronskom, ima svoj groteskni svršetak. Plavi je jahač – u liku Herr von Posera – Der Blaue Reitera – zauvijek izgubljen:

MISS DORMECK: ... ja Vam ne mogu biti ženom, nu ja ću Vam ostati platonskom prijateljicom.<sup>39</sup>

(Treći čin, IX. prizor)

Prizor – koji nam Kosor daje u dinamizmu trke – mogao bi se prisposobiti Matoševu članku o futuristima, koji je poslao Marinettiju:

U slikarstvu ne slika se više kakav momenat sveopćeg dinamizma već samo dinamička senzacija. Konj u pokretu nema četiri već dvadeset kopita i to treba naslikati... Na pozornicu treba dovesti novo carstvo stroja, velike trzavice modernih nemirnih gomila... Treba izraziti muzikalnu dušu gomila, parobroda, automobila i aeroplana u glorifikaciji i pobjedničkom trijumfu elektriciteta.<sup>40</sup>

Tekst je objelodanjen u "Obzoru" 1913. godine!

A Kosorov refren između prizora u Četvrtom činu glasi: Signali auta oglašavaju se dosta gromko izvana...

Ikonoografija *Rotonde* kao topos okupljanja u završnici Četvrtog čina<sup>41</sup> daje Kosorov odgovor u pokušaju pomirbe poetike koju prinosi kao alternativu i poetike avangardnog prevrjednovanja u koju dolazi. Izgubljena je slika optimalne projekcije u budućnost europske civilizacije – i to u Parizu koji je i za Matoša i za Ujevića nadređeni kulturno civilizacijski totalitet, čimbenik kulturne referencije i interkulturalnosti – a umjesto nje Josip je Kosor dao alternativu – pučki sjevernohrvatski vitalizam. Karnevalesknost je subkulture cirkusa suprotstavio urbanoj mitologizaciji.

"Rotonda" pliva u bijelom električnom svijetlu. Večer na Montparnassu, napučena znatizeljnom masom, koja motri svečare i posjetioce Quat'z-arts bala... Prije polaska u Lunapark na Quat's-arts bal, prikazuju se oni "Rotondi", da originalnošću i fantastičnošću kostima uberu pljesak, zavijajući krik i dopadnost.

<sup>37</sup> Josip Kosor, isto, str. 54. i 55.

<sup>38</sup> Josip Kosor, isto, str. 57.–58.

<sup>39</sup> Josip Kosor, isto, str. 59.

<sup>40</sup> A. G. Matoš: *Futurizam*, "Obzor", LIV. br. 81., Zagreb, 23. 3. 1913., str. 1.–3.

<sup>41</sup> Josip Kosor, isto, str. 60.–80.

*Luna park – Quat'z-arts bala – naprama Rotondi, kultnom mjestu visoke umjetnosti. Poput prizora iz Krležina Kraljeva javlja se elementarno čudo koje pleše na sceni... ludu melodiju, praiskonsku i pogansku... Ali na kojoj svi ostali naši poprimljeni, kopirani, europski oblici plivaju tek kao sićušne šajke na golemom ustalasiom moru.*<sup>42</sup>

Poganski je kermes sajmišnog prizora nadopunjen plesom *Miss Dormeck*. Groteskna je stvarnost pučkog izraza u nasmijanoj oluji dionizijevske stihije, višeglasja europskog karnevala – *gromorne muzike, olujnog pljeska dvorane, uz riku lavova i duvanje tigrova i pantera i mrnjaukanje mačaka iz umjetnih džungla i umjetničkih grla – pijane noći* Luna parka. U oslikanoj je kraljici karnevala *Miss Dormeck* – u vizualnoj ekstazi – uspostavljeno načelo subkulture i masovnih medija, ali u izgubljenoj slici izvornosti europske avangarde.

Ogoljela se ljepota *Miss Dormeck* banalizira, postajući psihološkim učinkom karnevala, a europska se pučka označnica s učinkom tehnološke civilizacije i nadolazećom subkulturom Amerike u osporenoj tradiciji kulture trivijalizira:

*PRVI: A znate li, šta se je dogodilo sa Miss Dormeck?...*

*...A ona je plakala i plakala suze molitve, podatnosti, plodnosti i nadahnuću, dok nije potkraj pala u histerični, religiozni grč i stala plesati neke pobožne crnačke i indijanske plesove suncu, prarodilji sveživota...*

(VII. prizor)

Kosorova je alternativa unutar europske avangarde karnevaleska rustikalna obnova scene – ali one koja dolazi s rubnog motrišta Sjeverne Hrvatske i Slavonije – od Krležina *Kraljeva*, Galovića do Iljka Gorenčevića (Lava Grüna) koji je u osječkom "Dic Drau", 17. 2. 1920. godine objelodanio novelu *Umirući karneval* na njemačkom jeziku; – u orkestraciji avangardnog multimedijalnog Gesamtkunstwerka. Boja, riječ, glazba, ples, kakofonija zvukova – orkestracija je u ovih autora hrvatskog avangardnog modela.

Josip je Kosor u *Rotondi* 1925. godine svjestan pučkog modela svoje tradicije – koju nije osporio, nego ju je unutar panoramsko-globalnog viđenja i estetskog prevrjednovanja europske avangarde, ugradio kao izvorni prinos vitalističkoj poetici i ekspresiji slavonske *Zemlje Požara strasti* i suprotstavio je europskoj avangardi.

Dubravko je Jelčić monografijom *Strast avanture ili avantura strasti* stvorio poticajni put prema svim interpretacijama budućnosti u proučavanju Josipa Kosora, ali i izvorne hrvatske avangarde i njezinih specifičnih postupaka vezanih uz nacionalni identitet.

Interpretacija je Kosorove *Rotonde* pokušaj slaganja mozaika cjelovite slike.

## UMJESTO ZAKLJUČKA – SLAVONIJA I OSIJEK U ODSUTNOSTI

Svako putovanje ima početak i kraj. I kad Josipu Kosoru 1954. godine nije putovati s pogledom na pučinu – s lapadskog staništa – progovara Ivanu Flodu o neprekinutoj osječko-slavonskoj niti utkanoj u sredozemno tkivo.

<sup>42</sup> Usp. Branka Brlečić Vujić, isto.

U ozračju Vojnovićevih *Lapadskih soneta s amblematicom čempresa, pinija i širokih valova, južno od sjevera i sjeverno od juga* (Pavličićeva je metafora!), putem figuralnih preobrazbi podastire zapamćenu vizualnu sliku Slavonije – Slavonije Kanižlića, Katančića, Reljkovića, Došena, Kozaraca koje ne imenuje.

U Josipa Kosora prostor ravnice ostaje zauvijek vezan uz pučku pozadinu iz koje provaljuje teški glasovni instrumentarij vizualnog – scherzo unutarnjeg rasipanja čistokrvnih vranaca koji jure u propanj, kolo koje se obijesno prelijeva svojom vikom i ciklom, zlatna ustalasala žitna polja i pejzaž ravnice koji se svojom širinom stapa u sliku mora.

Josip je Kosor doživljenu, zapamćenu i zapisanu sliku svoje Slavonije nosio na postajama svoga putovanja kao figuralni san.

## PRILOZI

### PRILOG I.

#### S AUTOROM "POŽARA STRASTI"

DUBROVNIK, U LIPNJU 1954. – Potražio sam Josipa Kosora na Lapadu, gdje živi već prilični niz godina. Nisam znao njegovu adresu, ali to nije bilo potrebno. Njega pozna svako dijete. Svatko se žurio, da mi pokaže njegovu kuću. Ona stoji u gruškoj luci kraj hotela "Lapad".

Zvonim. Nitko se ne javlja.

Jedan dječak vere se bez moje molbe uz željezna vrata i otvara ih.

– Nitko se ne će ljutiti na ovo, – objašnjava mi on.

Ulazim. Sve je tiho. Nitko se nigdje ne miče. Polazim čak na krasnu široku terasu, s koje se otvara pogled na Gruž i dubrovačku Rijeku. Kucam o neka vrata. Tek sada se javljaju ukućani.

– Gospar Kosor je na Banjama, na lapadskom kupalištu. Dođite u pet popodne.

Nisam došao u pet popodne, nego sam krenuo na plažu i tamo našao Kosora – čilog uz hladno pivo. Srdačan je i živahan. Veseo i sretan što ima priliku govoriti s nekim iz Slavonije.

– Što da napišem povodom vaše proslave u Osijeku? – zapitam.

On se šaljivo nasmije: – Da slabo plivam... Osjećam se nesiguran u vodi.

Nezgodan početak za interview. Međutim Kosor nastavlja: – Od posljednje operacije zlo je s nogama. Inače odlično.

I sada Kosor pita: – Kako Osijek? Je li još uvijek toliko živahan? Davno nisam bio tamo, a trebao bih. Morao bih i u Otok. Imam tamo brata. Ali put je dalek.

Kosor se usput zanima za opernog pjevača Milana Štagljara, pa odmah nastavlja o Slavoniji. On je još uvijek vidi – ravnu i živu. Vidi nova seljačka kola sa čistokrvnim vrancima, koji jure u propanj... Vidi prela i sijela, kolo i sijelo i bogatu slavonsku nošnju, koja se sjajem natječe sa zlatnim ustalasalim žitnim poljima.

Odmah zatim prelazi na svoju novu postojbinu, Dubrovnik. Ovdje na njega djeluju čempresi, pinije, širina mora i valova. Ima tu dovoljno prilike za pjesnika, kakav je on – još uvijek mlad i snažan. Zatim se opet vraća na slavonsku nošaju, koja je na njega ostavila nezaboravan dojam.

– To je nevjerojatna umjetnost! – obraća se svojoj ženi, koja ima visoko razvijen osjećaj za ljepotu.

Kad smo se pred večer sastali u Gradskoj kavani, Kosor je nastavio sa svojim maštanjima o Slavoniji, – patetično poput naših starih dramskih umjetnika. Slikaru Branku Kovačeviću, koji se sprema, da goparski Dubrovnik zamijeni za Osijek, on sugestivno tumači:

– E, moj Branko! Slavonija će tebe oploditi! To se mora vidjeti i doživjeti... Samo Slavonija nije našla slikara. Možda ćeš ti to postati. Ići dalje koracima Tomerlina i Becića... Ima tamo pejsaža, ima širine, nedogledne kao ovo more!

Tako Kosor iz svoje sadašnje perspektive govori o Slavoniji, koja ga je kroz decenije nadahnjivala i kojoj je stvarao svoja najbolja djela. Uvijek nanovo zaokuplja ga pomisao na Slavoniju.

– Ipak ću morati još jednom onamo! – uzdahne on, a oči mu življe zasjaju.

Žao mu je, što neće vidjeti koju izvedbu svoje drame "Požar strasti", koja se sada opet prikazuje u Osijeku. On smatra da će Osijek to djelo dati najbolje od svih pozornica u zemlji, "jer to je – eto – Slavonija..."

Bilo je već kasno, kad se rastao od slikara Kovačevića i mene. Osjećao se lagan, jer jedan je sat mislima bio kod nas u Slavoniji. Zaboravio je more, čemprese i pinije.

Vidio sam izdaleka, kako prolazi, vukući noge Stradunom. Slamnati šešir nakrivo je, i čovjek bi rekao, da starac zvizdi neku obješenjačku poskočicu, koju je davno negdje u Slavoniji pjevao uz snašu u kolu...

-i.f.

"Glas Slavonije", Osijek, petak 25. VI. 1954, broj 2837, godina XII, str. 5.

## PRILOG II.

Praizvedba je Kosorove drame *Požar strasti* održana u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 30. kolovoza 1911.

Istodobna je premijera *Požara strasti* izvedena u Hoftheateru u Manheimu i Residenztheateru u Münchenu, 10. prosinca 1911.

Kao ilustracija može poslužiti – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku već 2. prosinca 1916, izvodi *Požar strasti – izvornu hrvatsku dramu* u režiji dramaturga Jozze Ivakića. *Požar strasti* bit će izveden: 2. rujna 1924. – redatelj Aco Gavrilović; 1. listopada 1940. – redatelj Aco Gavrilović; 5. listopada 1943. – redatelj A. Štimac i 20. lipnja 1954. – redatelj Emil Karasek.<sup>43</sup>

Novinski je tisak u Osijeku pratio izvedbe *Požara strasti* na osječkoj sceni i davao svoje sudove kroz pera kritičara.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Podatci su iz pohrane Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, i dobila sam ih zahvaljujući Ljubomiru Stanojeviću.

<sup>44</sup> Podaci su iz pohrane Muzeja Slavonije u Osijeku i dobila sam ih zahvaljujući Stanki Pleško.

## KULUNDŽIĆ I ESTETIKA MODERNOG TEATRA

Neki dan je gospoda Antonija Bogner-Šaban koja na ovom skupu govori o Tanhoferu u Osijeku, u razgovoru otvorila jedno zanimljivo pitanje: otkud u isto vrijeme toliko sjajnih redatelja u Osijeku? To je vrlo dobar šlagvort za jednu manje poznatu dionicu u novijoj povijesti osječkog kazališta. Kako ja govorim o Josipu Kulundžiću, izreći ću svoju impresiju o tome. Kao što znamo, Miroslav Krleža je 12. travnja 1928. pred osječkim gimnazijalcima održao svoje čuveno predavanje, koje je bilo uvod u čitanje njegove drame *U agoniji*. On je tada rekao po prilici ovo: kada sam sjeo pisati drame, kao dvadesetogodišnji početnik, mislio sam da mogu nešto naučiti od Demetra, Markovića, Tresića, Kumičića, Dežmana Ivanova, Stjepana Miletića, ali, tvrdi dalje Krleža *od ovih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pak ni jedan gimnazijalac početnik* (M. Krleža: *Osječko predavanje*, izd. Narodno kazalište Osijek, 1953./54., str. 13–14). U rujnu (28. rujna 1928.) u Osijeku Tomislav Tanhofer režira Krležinu dramu *U agoniji*. Tri godine ranije, Josip Kulundžić će u "Književniku" (1925.) objelodaniti tekst pod indikativnim naslovom *Čistu dramatika*, govoreći o *irealnoj sceni*, koja sadrži radnju duša. Vjerojatni raskid s harmoničnim dramskim diskursom drame s kraja 19. st. okuplja fascinantne hrvatske redatelje oko Krležina osječkog predavanja, pa Osijek u razdoblju od 1926. do 1930. postaje na neki način žarište zbivanja novog teatra. Koncentracija redatelja Branka Gavella, Tomislava Tanhofera, Josipa Kulundžića, Ive Raića, Lidije Mansvjetove i Aleksandra Gavrilovića u Osijeku jedan je značajan kulturološki i kazališni fenomen i mi ćemo se tom problemu često vraćati, jer je sama činjenica okupljanja redatelja oko jednog teatra poticaj za tumačenje onog teatra koji Senker naziva *redateljskim*.

Očito da je za osječku redateljsku grupu glavni moto bio RIJEČ MATI ČINA, dakako i kazališnog. Mnogo prije Osijeka, Krleža je pisao kako pisati za scenu nije naročito mudro, jer na sceni i rasvjeta i kulise i *čitav niz trikova* potiskuju riječ. U svom osječkom predavanju za Krležu snaga dramske radnje sastoji se od psihološke objektivizacije pojedinih subjekata. Gavella, jedan od tvoraca osječke

kazališne tradicije reći će za Krležu, kako on od scene traži pojačanje, uvjerljivo vidljivu demonstraciju i afirmaciju *svoje dramske riječi*. Kada sam se odlučio za Josipa Kulundžića, sjajnog redatelja, pisca i pedagoga (počeo je kao profesor na zagrebačkoj glumačkoj školi 1926.–1927.), koji je za dramu *Škorpion* dobio uglednu Demetrovu nagradu, odlučio sam se prije svega za veliki pomak koji je u povijesti hrvatske novije drame napravio Kulundžić, te iskorak u području kazališne teorije. O bogatoj Kulundžićevoj ostavštini koja je zaslugom Marijana Matkovića došla u Zagreb još 1975. pisao je Branko Hećimović. On najbolje zna koliko je Matković nastojao da tog srednjeeuropskog pisca vrati u njegov prirodni europski prostor. U toj ostavštini ima rukopisa originalnih scenskih djela, dramatizacija, preradbi, filmskih scenarija, televizijskih drama, te teatroloških radova i predavanja, odnosno skripti. Kada smo u Zavodu za književnost i teatrologiju 1975. na inicijativu Marijana Matkovića pokrenuli znanstveni časopis "Kronika", a ja od prvog broja bio glavni urednik, negdje pri kraju sedamdesetdevete dobio sam od slušatelja Kulundžićevih predavanja na beogradskoj Akademiji, mislim da je službeni naslov bio Univerzitet umetnosti u Beogradu – Dušana Mihailovića prvi svezak predavanja Josipa Kulundžića o REŽIJI na prvoj godini akademske godine 1952./53. Skripta su sredena 1977. i Mihailović je želio da to objavim u "Kronici" najavljujući i drugi svezak. Kulundžićeva predavanja u obliku kako sam ih dobio pisana su ekavičom, latiničnim pismom, on je bio profesor na Akademiji za pozorišnu umetnost, vjerovatno je govorio ekavičom (rođio se u Zemunu). No, do tiskanja nikada nije došlo jednostavno zato što se beogradski student više nikada nije javio, adresu nisam znao. Ipak, imao sam puno razloga da ta predavanja objelodanim u ijekavskoj hrvatskoj varijanti. I o tome nekoliko objašnjenja. Kao redatelj Kulundžić je počeo u Zagrebu, bio je i pedagog, nevjerovatno nov pisac, naglo 1928. odlazi u Beograd na fakultet, udaljen od njegove rodne kuće možda kilometar dva.

Imao sam sreću posjetiti njegovu rodnu kuću u Zemunu i porazgovarati s njegovom rodbinom. Bio je to mali barokni gradić na samom rubu civilizacija. Kada je Dubravko Jelčić radio na 106. knjizi "Pet stoljeća hrvatske književnosti" (Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić – Zagreb, 1965.) on je bio mnogo uporniji nego ja, kada sam stupio u kontakt sa slušačem Kulundžićevih predavanja. Jelčić se počeo dopisivati s Kulundžićem i iz tog vremena potječe dragocjena korespondencija koju mi je Jelčić za ovu priliku ustupio. Jelčić je sačuvao šest Kulundžićevih pisama i četiri dopisnice. Zašto se Jelčić upće dopisivao s Kulundžićem i zašto je važno da ja ovdje o tome govorim. Radi se naime, o nečem mnogo značajnijem od privatnog dopisivanja: u pismu Josipa Kulundžića upućenog iz Beograda Dubravku Jelčiću 21. lipnja 1964. Kulundžić među ostalim piše i ovo... *Naravno da pristajem da moj esej izade na ijekavštini. U njoj je napisan i esej o glumi*. Iz tog slijedi logičan zaključak: Kulundžić je pisao na hrvatskom jeziku, tiskao najveći dio svojih teatroloških i teorijskih radova u srpskoj periodici na srpskom jeziku. Kulundžić je svojim pismom potvrdio da se smatra sastavnim dijelom hrvatskog književnog izraza. Ovo objašnjenje možda je potrebno zbog možebitne dileme onih koji će kad tad naići na dijelove njegove ostavštine, a samim činom njegova iskaza otklonjene su sve sumnje, kako ubuduće redigirati njegova djela.

Kulundžić se bavio govorom u teatru i teorijom režije. Godine 1977. objavljena je njegova fascinantna knjiga *Primeri iz tehnike drame* (Univerzitet umetnosti u Beogradu 1977.). Iste godine, kad Jelčić objavljuje njegov izbor u "Pet stoljeća

hrvatske književnosti", 1965. donoseći nekoliko teorijskih radova, po volji samog Kulundžića na hrvatskom jeziku, u Novom Sadu izlaze njegovi *Fragmenti o teatru*.

Predavanja o režiji, skripte o kojima bih htio iznijeti nekoliko važnih činjenica podijeljeni su na odjeljke: funkcija redatelja, tema, ideja djela, lik, karakter, tip, proučavanje materijala, izrada redateljskog plana i mizanscena. Kad se bavio pedagogijom glume, Kulundžić je usmjeravao svoja tumačenja na probleme auditivnih kvaliteta govorne fraze i kako one djeluju na slušatelja iz publike. Kao da je sljedeo Krležin osječki referat. No, nije se samo zadržao na proučavanju *tehnike govora*. Svjestan, kako iz teatra iščezava publika koja uzalud traži i čezne za nečim što bi se moglo nazvati "boljim od života", Kulundžić postavlja tezu modernog teatra: gesta je tvrdnja, izraz, pripočavanje i *privatna manifestacija usamljenosti*. Kao Pirandellov sljedbenik, čak i protiv svoje volje, Kulundžić će, kad govori o problemima režije, težiti takvom teatru u kojem se sučeljuju stvarnost i privid, lice i maska, identitet i uloga, kad stvarne osobe (glumci) glume fiktionalne likove. Nedavno sam pročitao poticajnu knjigu Gordane Slabinac *Zavođenje ironijom* (Zagreb, 1996.) i shvatio značenje onog što je počela naša avangarda, Janko Polić Kamov, na primjer; razbijanje klasične dramske radnje, gestička gluma glumaca koji igraju s ironičnim otklonom pomažući publici da se *višestruko ironično postavi prema onome što gleda na pozornici odgajajući je tako za modernu klasičnu semantiku i semiotiku* (G. Slabinac, *ibid*, str. 29). Dakle, ti avangardni počeci uobličeni su kao teorija u radovima Josipa Kulundžića. Kada danas pročitate neki njegov teorijski tekst, ili spomenuta skripta o režiji i kad Kulundžiću pridodate iskustva Petera Brooka ili Francisa Fergussona ili napokon knjigu našeg teoretičara Borisa Senkera *Redateljsko kazalište* (1984.) nedvojbeno je jedno: Kulundžić je među rijetkima shvatio da je drama racionalizma i klasicizma posljednji pokušaj cjelovitoga teatarskog govora i da će subverzija u teatru započeti svoj stampedo s avangardom koja se svojim ironijskim diskursom kao krakom idile dotiče postmodernizma.

Predavanja o režiji svojevrstan su uvod u čitanje modernog teatra. Neprestano nam pred očima lebdi pitanje koje će mnogo kasnije kao i Kulundžić postavljati Peter Brook: igrati što je napisano, ali ŠTO je napisano. Peter Brook kao da progovara rječnikom grupe osječkih kazališnih entuzijasta s Krležom na čelu: *Riječ ne počinje kao riječ -- to je krajnji produkt koji počinje kao impuls potaknut st. . . alište. . . i ponašanjem a oni diktiraju potrebu za ekspresijom.* (Peter Brook: *Praze prostor* 1972., str. 9.). Kad Senker raspravlja o Artaudu, on zaključuje kako Artaud pridaje važnost pronalaženju novih sredstava kojima bi se precizno izrazili *čitki simboli* (B. Senker, *ibid*, str. 235).

Kulundžić će u svojim predavanjima stajati iza postavke da *redatelj mora bezuvjetno naći svoju ideju u djelu koju će realizirati u predstavi* (J. Kulundžić, rukopis *Režija*, str. 34.). Koliko ideja predstave odgovara ideji djela, pitanje je kojim će se pozabaviti i novija teorija: Brook, Esslin, Grotowski, Schumann, G. S. Fraser, Schecner, pa čak i Julian Beck u svom programu Living teatra. Što znači reći danas glumcu da igra jednu vitešku, romantičnu ulogu u romantičnom stilu ili u melodramskom stilu jednog Junija Palmotića? Možete se poslužiti arhivima, uspomena-ma, dovesti u pomoć ljude koji su kadri rekonstruirati barokni teatar, kao što to rade povjesničari, recimo Nikola Batušić u svojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* (1978.), možete prelistati neki stari album fotografija glasovite "Tonke", ali sve to skupa nije dovoljno ili je samo dostatno za jednu "imitaciju" neke prethodne uloge.

Osloniti se pak samo na vlastito iskustvo, krajnji rezultat teško da će biti blizak ideji djela. Dakle, postoji nešto što očito unazađuje teatar, što je i Kulundžić uočio, a to je potreba da se u teatru stvaraju kompromisi, uglavnom neuvjerljivi. To je problem *stila*. Svako djelo ima svoj stil. O tome Kulundžić govori u *Režiji* na str. 79–86. Treba, kaže on, razlikovati stil Gogolja od stila Čehova. Kod Čehova nalazimo *opisivanje osjećaja*, kod Gogolja postoji *indirektna karakterizacija* i simbolički nagovještaji atmosfere, na primjer u *Galebu*, kada Maša govori o sparini, a Nina o crvenom nebu i kad jedan od likova kaže: *Postoje opsesije kada čovjek i danju i noću misli na pr. samo o mjesecu*. Za Krležu će Kulundžić reći da se služi *intelektualnim jezikom iza koga se nazire pisac sa svojim ličnim načinom mišljenja i diskutiranja* (J. Kulundžić, *ibid*, str. 85.). No, ono što će Brook izreći u svojoj knjizi *Prazan prostor*, kako smo izgubljeni u trenutku kad pokušamo *napipati taj stil* (Brook, *ibid*, str. 12.), Kulundžić će reći svojim studentima, da pronalaženje posebnog jezika i stila može zavesti redatelja, te će oni ponekad pogrešno tumačiti samo djelo. Krležine intelektualne *fakture*, kako kaže Kulundžić, samo su predtekst za krvavu dramu koja se zbiva na pozornici. Već je Edward Gordon Craig 1907. u Firenzi, gdje je osnovao školu za kazališnu umjetnost pisao kako redatelji strepe da će iz teatra malo pomalo nestajati dekor i glumci, te će na kraju ostati sami gledatelji kao reformatori kazališne umjetnosti. Ne mogu preskočiti fakat da je iz te iste Firenze Janko Polić Kamov pisao 2. veljače 1908. svom bratu Vladimiru što nije baš značajan podatak o Kamovljevoj nazočnosti na samom izvoru europske kazališne avangarde.

Po svojim teorijskim idejama Kulundžić se nalazi na samom pramcu naše teorijske kazališne misli: na neki način postao je paradigma postmodernističkog diskursa u kojem se otkriva dvostrukost dijalogičnosti, u odnosu prema gledatelju i u odnosu prema tradiciji. Fundamentalno pitanje zapravo je zaključak koji nameće teorijsko zdanje Josipa Kulundžića: svako iole značajnije dramsko djelo, na kraju krajeva mora dobiti ono što Hamlet naziva *izgled vremena*.



## JOSIP KULUNDŽIĆ I OSPORAVANJE PIRANDELIZMA

Čežnju za modernošću Paul de Man protegnuo je na cijelu književnost svih povijesnih razdoblja (1975., 296), obrazlažući svoju tvrdnju nerazrješivom dvojstvenošću pisma, izdanka očinske prošlosti i vječito buntovne težnje da prošlost opovrgne te počne ispočetka. Kad se i ne bismo složili s tom postavkom o natpovijesnom značaju stvaralačke težnje za novinom, ipak bismo morali u najmanju ruku priznati da ona prožimlje svaki prosudbeni napor književne kritike, neovisno o razlikama u epistemološkim i metodološkim pretpostavkama. Možda upravo toj vrijednosnoj konstanti, koja nadilazi okvire hrvatske književne znanosti, Josip Kulundžić može zahvaliti laskave ocjene kojima se obasipao njegov esejistički i književni rad. Velik udio Kulundžićeve zanimljivosti za publiku i kritiku, naime, ishodi iz njegova oporbenjačkog raspoloženja prema djelu i poetičkim načelima jednoga od najznačajnijih rušitelja kazališnih kanona, Luigija Pirandella, čije se istaknuto mjesto u enciklopedijskim pregledima redovito opravdava prekretničkim zahvatima naprama, primjerice, takozvanome četvrtom zidu kazališne izvedbe i mimetičkim koncepcijama vjerodostojnosti u umjetnosti, a u svezi s potonjima, poglavito prema naturalističkom oblikovanju cjelovite i psihološki uvjerljive dramske osobe. Osporavajući onoga tko osporava, Kulundžić je sebi priskrbio atribut jednog *od najosebujnijih, najizrazitijih naših dramatičara [...]* nakon prvoga svjetskog rata, kojega rese *velik stvaralački potencijal i neiscrpan duhovna svježina*, jer je *uvijek htio i mogao više* (Jelčić 1965., 75-76), *borca protiv društveno dominantnih konvencija*, sumnjičava *prema svim autoritetima*, koji *iznenađenjem razara [...]* kanone [...] *neprikosnovenih kazališnih navika i konvencija* (Matković 1981., 163), po čemu bi se dalo zaključiti da je Kulundžićeva dramaturška hrabrost novatorskija i modernističkija od europskoga modernizma. Nije to bila jedina korist koju je Kulundžić izvukao iz svojih glasovitih polemičkih istupa protiv Pirandella iz 1926. i 1928.: za hrvatsku književnu povijest nije stekao samo ugled zakletog nekonformista na drugu potenciju, nego i autora *prvog ozbiljnog prikaza Pirandellove umjetnosti* (Čale 1968., 252), a pritom je, upravo napadajući Pirandellovu konstruktivnu tehniku,

sam sebi zajamčio izgovor koji će mu omogućiti da svoje motive ubuduće neograničeno pozajmljuje iz teatra (i teatra u teatru) talijanskoga pisca.

Osvrnemo li se kronološki unatrag, prema Kulundžićevim dramskim počecima, ustanovit ćemo da je, pomno se zanimajući za kretanja u europskoj književnosti i kazalištu, a nadalje za ozračje njemačkoga ekspresionizma<sup>1</sup> i za dramaturgiju groteske, Kulundžić zarana, i prije izričitih referencija, stao pratiti rad talijanskoga dramatičara, pa i pronicavo zapažati njegove poetički značajne motive i metafore. Međutim, prvi signali koji svjedoče o Kulundžićevoj pozornosti spram Pirandellova djela kalame se na znatno brojniju skupinu elemenata koji se korjenito kose s poetikom talijanskoga autora, pa prema tome predstavljaju suvisao uvod u skorašnju polemiku. Takav agonistički odnos prema suvremenome književnom prethodniku sam po sebi nije u književnoj povijesti izniman intertekstualni postupak, pa stoga za sobom i ne povlači nikakav apriorno nepovoljan vrijednosni sud, osim ukoliko se kritičar ne odluči da pobožno zastupa izvorni smisaoni integritet predloška, čime bi se o njega, kad je u pitanju Pirandellovo djelo, upravo tako grubo ogriješio; dapače, sama smionost *pogrešnog čitanja* Kulundžića promiče u red samosvjesnih pisaca, kakve Harold Bloom naziva *jakima*, zbog izrazite sposobnosti da ulaskom u intertekstualni prostor za sebe raščiste i osvoje vlastito polje djelovanja. Pa ipak, kao što bi neprimjereno bilo Kulundžićevo djelo odmjeravati isključivo sa stajališta strahopoštovanja prema Pirandellovu autoritetu, jednako bi se neučinkovitim pokazao i pokušaj da današnji kut čitanja obojice osporavatelja intertekstualnih uzora zastremo tobožnjom estetskom i ideološkom nepristranošću. Čak i ako razgradimo svoje poimanje o književnopovijesnom "razvoju", pa i potpuno ga dokinemo, teret prošlosti i podložnost velikim metadiskursima - ili pravila u skladu s kojima raščlanjujemo bilo koji tekst i uvjeti u kojima ga tumačimo - nužno će naš stav obojiti naklonošću odnosno odbojnošću prema ovome ili onome književnom ideologemu. Prvi je cilj poredbenoga proučavanja književnih dodira, dakako, utvrditi i tekstualno-sintagmatskim nazočnostima dokazati da intertekstualna veza postoji, o čemu nas u ovome slučaju obavještava sam pisac. No ako se potrudimo istražiti i način na koji ta paratekstualno poduprta veza funkcioniра, kao krajnji će nam se zadatak ukazati potreba da razaberemo stupnjeve preobrazbe sastavnica jednoga mentalnoga sklopa ili ideologema u drugi te odredimo koliko smo mu sami bliski ili daleki.

Kulundžićev dramski prvijenac *Ponoć* može poslužiti kao pokusni primjerak eksploatacije tipično Pirandellovih motiva primjenom Pirandellu suprotnih postupaka i rješenja. U dramskoj fakturi *Ponoći* kritika je s pravom raspoznala ekspresionistički program polemično-karikaturnog zahvata na mehanizmu naturalističke dramske situacije (usp. Petlevski 1995.), iako je uglavnom više cijenila dijelove drame (tj. napose one koje obilježuje *groteskna stilizacija bezizglednoga naturalističkog položaja malogradanskih likova*, usp. Petlevski, *ibid.*), a malo ili nimalo kao cjelinu u kojoj se ističe simbolistička dosjetka o upadu moralnoga arbitra, sveznajućega nad-lika s gornjega ontološkoga kata.<sup>2</sup> Ekspresionistički zaoštrena za-

<sup>1</sup> Usp. npr. Senker 1989., 341; Petlevski 1995., 96.

<sup>2</sup> Pojava Mladića s tavanice u tehnici *deus ex machina* Hečimovića (1976., 470) navodi na vrijednosnu neodlučnost: iako mu se finale nadaje kao *zanosna utopistička vizija*, njezin akter ga se doima kao *bljedi vizionarski simbol* i puko *prigodno rješenje*. Sličnu kolebljivost suda otkrivamo i u Jelčića

jednica na bestijalne nagone svedenih naturalističkih dramskih osoba *Ponoći* mogla bi, naime, unatoč suludome ritmu i odgodi zadovoljenja, beskonačno i bez unutarnjih dramaturških zapreka juriti za svojim porivima, u žrvnju zakonitosti koje njezin moralni kodeks određuju kao *u se, na se i pada se*, kad se u grotlo njezinih niskih strasti, da ih omete, ne bi spustio arbitar koji će u njoj - prisvojivši tako i pošiljateljsku ulogu - režirati vječnu bitku dobra i zla te osobe podijeliti na krivce i na žrtve. Talijanskome dramatičaru nezamisliv,<sup>3</sup> vrhovni arbitar posređuje kao izaslanik Boga odnosno pokojnoga Oca, a ujedno je i obrazac kasnijih Kulundžićevih arbitara, kakvi su u europskoj književnosti već davno stali odumirati. Sama zamisao o presuđivanju o krivnji dramskih osoba podrazumijeva binaran etički izbor između ontološki utemeljenih kategorija istine/lazi, pravog identiteta/prerušenosti, viših vrijednosti/opsjene grijeha. U moralistički sukob Kulundžić uvodi, međutim, i Pirandellove motive, koje također podvrgava autorskoj simbolizaciji: zrcalo, sposobnost vida, preobrazba u drugog čovjeka, odjeća kao metafora mijene, problem sličnosti ocu ili majci, pojedinečeva odgovornost i društvena slika, ludilo i opsjena, u *Ponoći* poprimaju posve drukčije metaforičke vrijednosti. Tetično stanje radnje, tj. ono koje prethodi posredovanju pošiljatelja-arbitra, pa dakle i središnjemu dramskom sukobu, prikazuje se kao kaos razvrata i *opsjena grijeha* (Kulundžić 1921., 35), a odnos u nj uključениh aktera prema njemu kao implicitna sljepoća, odnosno nesposobnost pravog uvida, kao što će Rajko naknadno shvatiti: *Zar ja nisam vidio, koliko pomažem nositi krivnju do danas?* (1921., 42). Prije negoli im Arbitar pokaže zrcalo istine, u *opsjeni* će živjeti svi osim žrtve Katice - ona je jedina koja se didaskalijski javlja *otvorenih očiju* (41). Žarište Pirandellove optičke metaforike podvajanja ličnosti, zrcalo,<sup>4</sup> tako se u Kulundžića disjunktivno razloma na dvoje. S jedne strane, nedorasloj i izmanipuliranoj majci Lenki zrcalo uzvraća prividom da je u Milinoj toaleti postala druga osoba, pa je prerusenu još dublje uvlači u kaos razvrata: *Eeej, da si mene vidio, kakova sam ja bila u takovoj toaleti: druga žena,*

(1965., 77-8): Mladić kao utjelovljena Savjest u dramu *močno privodi liniji njene unutrašnje logike kao pravi produkt ekspresionističke literature*, no ondje gdje taj lik uistinu djeluje, u trećemu činu, Jelčić vidi *osjetljiv pad* drame, koji je čini *izražajno podvojenom i kompozicijski neujednačenom*. I S. Petičevski (*ibid.*) smatra da je taj središnji element razrješnice *tek snolik interludij sred naturalističke more likova*, u neuspjelom pokušaju njihova *osvjedočavanja intervencijom olozgo*. Budući da su kritičari, dakle, sumnjičavi prema Kulundžićevoj simbolističkoj alegoriji, nije posve jasno po čemu su se udaljili od mišljenja Slavka Batusića, koji u *Ponoći* ne nalazi ekspresionizma, *nego balans naturalističke akcije sa simboliškom fantastikom* (prema Hečimović 1976., 468).

<sup>3</sup> Već 1899, u članku *L'azione parlata*, Pirandello iznosi svoju koncepciju dramskog lika koja se protiv naturalističkog preslikavanja, ali će ga podjednako izričito razlikovati i od ekspresionističkoga tipa: *I nitko ne misli, ili neće da misli, ... i da je umjetnost život, a ne umovanje; da krenuti od apstraktne ideje ili ideje na koju navodi neka činjenica ili neko više ili manje filozofsko razmatranje, i onda, uz pomoć hladnoga rasuđivanja i prončavanja, iz nje deducirati slike koje bi mogle poslužiti kao simboli, znači upravo smrt umjetnosti. Dramu ne čine osobe; nego potonje čine dramu. Pa prije svega drugog, dakle, treba naći osobe - žive, slobodne, djelotvorne. S njima i u njima nastat će ideja drame, prva klica u kojoj će se kčiti sudbina i formaj; jer u svakoj klici već trepti živo biće...* (u: Pirandello 1960., 982). U kasnijemu *Predgovoru* (1925.) uz *Šest osoba*, Pirandello će potvrditi da *mrzi simboličnu umjetnost... alegoriju... alegorijski simbolizam* (1977., 13). Kulundžić, pak, u članku o kojemu će biti govora, također se izjašnjava protiv naturalizma, ali upravo u korist Pirandellu mrske ideje (usp. 1933., 117).

<sup>4</sup> Pirandellovi spoznajno povlašteni likovi u svojoj zrcalnoj slici sebe vide ne više kao jedinstvenu i jednoznačnu, nego kao drugu osobu, pa tako i dekonstruiraju svoju predodžbu o istini. Tome trajno prisutnom motivu Kulundžić je, dakle, rano pridao veliku važnost, mnogo prije nego što će ga Pirandello razviti u svojim najslavnijim dramskim djelima.

kažem ti (16). Prerusavanje preinačuje ličnost, pa čak i izaziva ulazak u tuđu ličnost, ali to je samo površinska tlapnja; kad se svedu računi, Lenka će ipak biti nevina, a Mila kriva. S druge strane, mistični Mladić s tavanice Lenkinu sinu Rajku pruža drukčije, okrutno (41) zrcalo savjesti, odvođeci ga u krčmu "Pakao"<sup>5</sup> i pripovijedajući mu *priču o kraljevoj slici*,<sup>6</sup> umetnutu mišolovku u kojoj će se prepoznati prava lica grešnika i žrtava; pred tim, pravim zrcalom, Rajko će također, sa suprotnim predznakom, ustvrditi: ... i ja sam postao drugi čovjek (42). Lenkino je zrcalo, dakle, lažno, jer je naoko poistovjećuje s ubojicom Milom, dok je Mladićevo i Rajkovo zrcalo slika čiste i autentične istine, koja u kaosu grijeha otkriva njegov zamućeni uzrok: ubojstvo oca. Lenka i Mila<sup>7</sup> u zrcalu ne mogu vidjeti istinu, zato što im nedostaje jamstvo Očeva autoriteta, na što već u prvome činu upozorava njihov brat Marko: *Obje ste se odrekle svakoga baštinskoga prava (17); Dakle tako izgleda u kući, gdje nema oca?* (21). Mladić je nositelj istine jer se Rajka odmah doima kao Duh Hamletova/Rajkova Oca: *Taj glas... sjeća me na oca (34)*. Budući da nadnaravni Mladić dolazi da Rajka pouči kako da bude *otmjeni čovjek (74)* nudeći mu kao uzor njegova vlastitog Oca, ishod te, Pirandellovom problematikom *sličnosti ocu* potaknute, nakaradne smjese šekspirskih i ničevanskih pretenzija nije samo posvemašnja opreka pirandelističkom nadahnuću - kojemu je temeljni smisao napor da se razglobi mehanizam ropske reprodukcije naslijeđenih slika, tj. životu suprotnih formi - nego i paradoksalno izopačenje ekspresionističko-modernističkog projekta samoga Kulundžića: sva njegova tobožnja inovativnost upućuje na reafirmaciju prošlosti, sva navodna pobuna zatečenome stanju upinje se da ga žigoše grubom kauzalnošću, kao izravnu posljedicu izdaje Oca. U zrcalu pokore, neupitni očinski autoritet raskrinkava podrijetlo rasula svijeta, za koje su najodgovornije žene u kući gdje nema oca (21),<sup>8</sup> dajući za

<sup>5</sup> Mladić: *Jesi li već bio u "Paklu"? Tamo, gdje oko ponoći počinju urlati pijane savjesti svoju besvjesnu bol. Tamo, gdje se čaše lupaju, da se zaboravi, gdje se krv protijeva, da se opsjeni grijeh. Tamo treba večeras da se nadem s tobom, da ti poklonim jedno - ogledalo...* (Kulundžić 1921.: 35).

<sup>6</sup> *Ona će biti ogledalo krivcu* (Kulundžić 1921: 53). Postupak umetanja legendarno-bajkovitog pripovijedanja u dramski tekst (digresiju koja, umjesto dinamizacije kakva je svojstvena *drami u dramu*, uglavnom usporava radnju i daje joj deklamatorski prizvuk) Kulundžić je mogao preuzeti od drugog talijanskog uzora, Gabriella D'Annunzija: i u njegovu *Mrtvom gradu* i u *Giocondi* jedan od likova, izričekom upozoravajući da je posrijedi priča, odnosno bajka, verbalno prizivlje mitsko *zrcalo istine* dramskom zbivanju (usp. D'Annunzio 1942., 178 i 320).

<sup>7</sup> *Mila*: (ide toaletnom stoliću, pa se gleda u ogledalo): *Još, kako ja izgledam? Strašno! Moram još spavati (54)*. ženski Klaudije, Mila, suprotno od Pirandellovih junakinja pred zrcalom, od sebe udaljuje samospoznaju.

<sup>8</sup> Žena u *Ponoći* ima dimenzije svoje etikete-odjeće (Rajko Mili: ...i, *gudna toaleta*, 51) i moralni profil svoje blasfemije spram očinske *svetinje* (*Hej, ustani, da ti krstimo sina, hahaha*, (nosi flašu vina): *Evo svete vodice*, 43); iskupiti se može tako da sa sebe zdere izvanjsku odjevnu varku ženskosti (Lenka *dere odijelo sa sebe*, 57), prizna da je *mati bludnica* (68), ispovjedi se i zamoli za oprost (69). Nije mi ovdje namjera razobličiti Kulundžićevu mizoginiju, jer njegov prilog toj od antike posvećenoj književnoj temi ne predstavlja osobite pažnje dostojan primjer. Seksizam je u Kulundžića, međutim, jedno od područja na kojemu pisac najjasnije očituje svoj temeljni antimodernizam. Naime, jednu od tematskih jezgara modernističke, pa tako i Pirandellove književne i filozofske tematike jest vitalizam, aporetični otpor životnoga gibanja pojmovnome i idejnome shematizmu. Pirandellovi vitalistički likovi - ne uvijek samo ženski - osuđeni su na neuspjeh, ali uživaju autorove moralne simpatije: iznimka su samo oni koji fanatičnu vjeru u vitalizam okamene u novi ubojiti obrazac. Kulundžiću ne promiče ta pojedinost Pirandellova djela, pa Lenkino posrnuće opravdava ovim riječima: (strasno): *Hijela sam da zašunim kao šampanjac, sva, da poletim visoko, visoko, hijela sam*. No taj je prohtjev bezuman neposluš ozbiljnosti deduktivnog očinskog uma u svetotrojstvenome liku (muž/otac, sin, brat) te zasužuje kaznu: *I eto - sa-*

pravo ogovaranjima provincijske gomile (61)<sup>9</sup> koja ozakonjuje Rajkov pasionski vapaj: *Oče, zašto si me ostavio?* (42).

Čvrsti kauzalitet između zločina i kazne na temelju metafizičke dihotomije dobra i zla ideološki je jamstvo razotkrivanja pravoga krivca i među, inače antipirandellovski alegorijski tipiziranim, likovima ekspresionističkog *Škorpiona*: premda ga je Kulundžić javno popratio izazovno modernističkom krilaticom *tragične krivnje nema*,<sup>10</sup> pogonsko je sredstvo tog žarijevski nadahnutog eksperimenta upravo tragična, slijepom ljubavlju motivirana kulpabilizacija matrijarhalnog otpora očinsko-me poretku, pri čemu se sveopći krivac, ponovno žena, krije iza idolopoklonske pobožnosti i lažne sentimentalnosti, a ona je posve jednoznačna *maska zla* (1926. a., 11). Iako u *Škorpionu* Kulundžić ne kani niti polemizirati s Pirandellom niti se izravno koristiti njegovom topikom, neki motivi, koji ne potječu nužno i isključivo iz djela talijanskoga dramatičara, ali su mu zajednički, privlače pozornost negativnom ideologizacijom kojoj ih autor podvrgava. *Maska i pretvaranje* (36) nisu društvena prisila što pojedinca tjera da sebi izabere ulogu, koja će mu omogućiti da preživi ali ujedno i usmrti njegovu životnost, nego puka varka moralne opakosti.<sup>11</sup> Stav o ništavnosti ljudskog identiteta u pitanju pirandellovskog prizvuka također izgovara zločinka, pa ga dakle treba shvatiti suprotno: *Što je čovjek? Ništa* (43). Ideološka i estetska protivnost Pirandellu, uostalom, ne očitava se ni u *Ponoći* ni u *Škorpionu* samo na značenjskim izotopijama motivskih mikroprimjera, nego i na globalnoj tematskoj razini - problematici krivnje. Da bi deduktivno dokazao kako je istina ustanovljiva, a nevinost razlučiva od zločina, Kulundžić hini dramaturško previranje oko tobož mučnog objavljivanja pravoga stanja stvari; no postupci njegovih likova su izrazito etički obilježeni od prvoga nastupa - krivci su nedvojbeno ubojice, razvratnici, kradljivci, lašci i prijetvorice: oni su, međutim, neizmjereno daleko od tragičnoga stida i poniženja što ih izaziva u *vječni trenutak zamrznuti ispad blagog čovjeka*,<sup>12</sup> nesretno zaustavljeni sramotni čin zbog kojega običnoga Pirandellovog pojedinca - poput Oca u *Šest osoba*, ili Ersilije Drei u *Odljetni gale*, ili pristojnoga činovnika koji je počinio prijestup u eseju o *Humorizmu* (Pirandello 1939., 166) - osuda zajednice *pričvršćuje ... kroz cijelu egzistenciju, kao da se ona cijela sažela u taj čin* (Pirandello 1977., 62). Dok, dakle, Pirandella zanima pitanje krivnje kao zgusnutoga oblika stereotipa u koji se nepravedno sabija životna višeslojnost, Kulundžić bi htio poništiti sve prijelaze i stupnjeve; dok Pirandello čovjeka vidi kao

*da? O ja, glupa guska, gdje sam ja i pomislila, da ja, bijedna žena iz trećega kata, smijem to da učinim! Ta ja sam stvorena da patim, kad ne patim, smiješna sam sama sebi i čudna. [...] Jojo, mati moja, kako ću samo pogledati sinu svom u lice. Što ću reći svome bratu. (Trgne se.) Mila, Mila. Ti si mene upropastila. Ti... O, zašto nisam Alojzu slušala. Ooo! Ne bi to sve donas ovako jedno, jedno bilo (44).*

<sup>9</sup> Prema Kulundžiću, čini se da je svijet potpuno u pravu kad Milu osuđuje što joj se muž, nakon nekoliko pokušaja, konačno sam ubio. *Mila: A ipak je čitavo mjesto živulo na mene kao nu... Ah, provincija; ljudi traže čnav dan teme. Sad sam ih za duže vrijeme zasitila pa otišla do vraga (61).* Posve suprotno Kulundžićevu tretmanu svjetine kao pravednoga suca, u Pirandella je kolektivitet kakofojnički sljedbenik glasine i proizvođač fiksnih slika koji suzbija pojedinčevo pravo na mijenu i protuslojnost.

<sup>10</sup> Usp. Hećimović 1976., 472; Senker 1989., 343.

<sup>11</sup> Negativna Bakica, koja glumi dobrotu, lažno optužuje svoje dobre bližnje, pa tako i dobru mrtvu snahu optužuje da glumi smrt. Moglo bi se učiniti da glumu donekle opravdava sposobnost klatnuskoga sluga Gume da Bakici parira, jer *pretvara se vanredno* (3); no u svojoj histrionskoj fazi Guma je slijepo sredstvo Bakičine zloće, sve dok ne preuzme ulogu ozbiljnog arbitra.

<sup>12</sup> Usp. Nietzsche 1980., 219.

nepomirljivu mnoštvenost duša.<sup>13</sup> Kulundžić priznaje jedino moralnu dušu kao trajnu srž ljudskoga identiteta; i naposljetku, dok se Pirandello grozi od logičke dedukcije,<sup>14</sup> Kulundžić pojedinačni slučaj dramske osobe uvijek privodi k općemu idealu i iz njega deducira vrijednosna određenja. Kulundžić se, dakle, i prije deklarativno antipirandelovski sročenihi tekstova, predstavio kao nesmiljen zagovornik mita o identitetu. Prateći njegove konfiguracije u daljnjemu radu, ustanovit ćemo da je njegov prvotni kršćanski etički oslonac samo jedna od prigodnih Kulundžićevih maski, a buduće maske navest će nas da Matkovićev sud prema kojemu je Kulundžić *sve prije nego politički pisac* (1981., 165) ocijenimo kao promašaj.

Nakon izleta u moralni relativizam *Pacijenata mladog Kirilova* (1924.), koji se nadovezuje na Shawovu *Doktorovu dilemu* (1911), ali i na raniju Pirandellovu jednočinku *Liječnikova dužnost* (1910.),<sup>15</sup> Kulundžić se upušta u prvi suzdržano polemički napis *Tajna personalnosti. Novi teater na osnovu Pirandella?* (1925/26.) o *besplodnoj i beznažno zamišenoj dramaturgiji toga zbnjivača mase*. Kako još ni sam nije siguran u vlastiti stav prema *nerazumljenome* talijanskom dramatičaru, kojega još svrstava uz bok omiljenijemu Bernardu Shawu, polazište je Kulundžićeve raščlambe usporedba djela dvojice *slavnih majstora* oko pitanja recepcijske jasnoće i pristupačnosti. Pošto je najbitniji razlaz njihovih dramaturških koncepcija oštroomno fokusirao na različitost predodžbe o ljudskoj ličnosti kao središnjoj odrednici odnosa prema zbilji, što je zatim pokušao obrazložiti samoukim psihološkim teorijama, bolju razumljivost, pa implicitno i veću estetsku vrijednost Shawove drame naprama Pirandellovoj "nebuloznoj" *metafizici* Kulundžić objašnjava kriterijem idejne postojanosti: Shawove osobe čvrsti su nositelji *idejnih skupova*, dok se u Pirandellovih ličnost može mijenjati *bez logike i opravdanja*. Nema opravdanja, po Kulundžićevu mišljenju, da se izigra odgovor na temeljno pitanje, primjerice, *Henrika IV: koja je prava personalnost lika?* Iako se još ne osjeća spremnim da donese izričitu estetsku presudu, ideološke pretpostavke budućega osporavanja već se očitavaju kao apriorni zahtjevi za čvrstoćom, autentičnošću, nedvosmislenošću i, iznad svega, za provjerljivošću dramske fikcije deduktivnom logikom, koja podrazumijeva da umjetnički tekst nema pravo na neovisnost o općevaljanim pravilima koja navodno uređuju zbilju. Izostanak najavljenoga nastavka rasprave o Pirandellovom teatru navodi na pomisao kako je autor sam osjetio da ga izbor argumenata iz (psihološke i logičke) zbilje kao metodologije raščlambe dramskog

<sup>13</sup> *Red? Dosljednost? Ali što ako u sebi imamo četiri ili pet duša koje se međusobno bore: nagonsku dušu, moralnu dušu, afektivnu dušu, društvenu dušu? Pa se naša svijest ravna prema tome prevladava li ova ili ona: i mi valjanom i iskrenom držimo ono varljivo tumačenje samih sebe, svojega unutarnjeg bića o kojemu ništa ne znamo, jer se nikada ne očituje u cijelosti, nego šad na jedan, sad na drugi način, prema tome kako krenu zbivanja u životu.* Pirandello 1939., 173.

<sup>14</sup> Usp. *ibid.*, str. 169.

<sup>15</sup> Budući da je riječ o često modernističkoj temi, nije moguće sa sigurnošću odrediti koliki je u spomenutom tekstu udio Shawa, a koliki Pirandella, no usudujem se utvrditi da su *Pacijenti mladoga Kirilova* najveći Kulundžićev otklon od kulta apsolutnih etičkih vrijednosti: ljudski užitek i sreća te posebnosti, pa i proturječja pojedinačnog života, ovdje potkopavaju apriorne kategorije zdravlja, liječničke etike i društveno prihvatljivih oblika ponašanja. Dakako, ne manjka ni ustupaka piščevim predrasudama glede podrijetla, uzročnosti i postojanosti svojstava osobnog identiteta, pa autor gospodi slobodna svjetonazora u usta stavlja ovu izjavu: *Mislite li da je novac za kruti životni cilj bludnice, i da bludnicu čini zaov udes? Ja poznajem te žene: znam, da je to poziv, a ne zanat. [...] Sve je laž moralista, što se govori o bijedi. Samo čutiio za učitak čini ženu bludnicom* (1924., 100). Jedva je potrebno napominjati da u Pirandella nema likova kojima bi ikoja osobina bila turodoma.

teksta vodi u slijepu ulicu; onamo kamo je ipak naumio stići morat će krenuti drugim sredstvima. Zato će se 1928., još samouvjerenije se pozivajući na Shawov genij osporavanja književnih veličina kao na vlastiti uzor, umjesto da dramu besplodno razgrađuje zbiljom, Kulundžić poslužiti autoritetima iz književne i filozofske literature: u članku *Protiv Pirandella*, pisac se odvažuje na obračun s Pirandellovim *jeftinim paradoksom o relativnosti personalnosti* koji, po Kulundžićevu shvaćanju, iznevjeruje Leibnitzovu i Herbartovu definiciju svjesno cjelovite ličnosti, a time i *bit - dramske umjetnosti*. Sam pak svojega *Misterioznog Kamića*, s jedne strane, opisuje kao nepristanak na *mehaničko-tehničku maniru Pirandella* koja vodi u dramsku nedeterminiranost, a s druge ga skromno pripaja svijetloj Shakespeareovoj i Calderonovoj tradiciji svjesno samoidentičnih dramskih jedinki, gdje *svako lice na kraju ostaje samo "Jedno te Isto", a ne "Neko Drugi"*. Svoje vlastite paradokse je, dakle, Kulundžić uočio samo djelomice: osjetivši kako nije pravi književno-povijesni trenutak da umjetnosti zaniječe samostalnost, nego je treba tući njezinim oružjem, i to dičeći se vrlo suvremenom ikonoklastičnom retorikom, hrvatski dramatičar i kritičar ostaje dosljedno konzervativnim zagovaračem trajnih vrednota iz prošlosti.

Iako je potonji članak okrunio zaključkom kako je njegov dramski tekst dovoljan da *obori "teoriju" pirandellizma, koja uopće nije nikakova teorija*, to Kulundžića nije omelo da 1933., u eseju *Krv i meso na pozornici*, koji će kritika smatrati antologijskim, a u kojemu će Boris Senker, primjerice, razabrati anticipaciju strukturalističke analize dramske situacije (usp. Senker 1988., 342), upravo od Pirandella preuzme argumentaciju i terminologiju kojom će, odgovarajući neonaturalističkim zahtjevima za teatrologijom kao odsječkom zbilje i pritom se na neki način distancirajući od svojih tvrdnji iz *Tajne personalnosti*, razgraničiti dramsku umjetnost od života, a njezine samosvojne *zakone forme* od logike koja vlada *iluzijom života*. Kad objašnjava kako drama kao *organizovana kompozicija, kao celina, umetnički i idejno organizovana forma* (Kulundžić 1933., 118) ne smije *kopirati* životnu kontingenciju, nego ponuditi cjelovit uvid u *principe života* (116), Kulundžić posuđuje i prevodi upravo Pirandellove estetičke kategorije. U nekoliko eseja, razlažući odnos između zbilje kao nereda koji se nadaje kao puki privid reda i umjetnosti kao reda koji omogućuje uvid u nered zbilje, Pirandello među tim dvama odjelitim područjima ne ukida vezu, nego prijelaz tumači umjetničkim postupkom koji oslobada, pojednostavljuje, apstrahira, koncentrira, grupira i kombinira elemente životnoga gibanja,<sup>16</sup> pri čemu djelo kaos ne reproducira kaotično, nego stvara *gotovo mali svijet u kojemu se elementi uzajamno drže i uzajamno surađuju* (1939., 239) na temelju viših zakonitosti i vlastite, zdravorazumskej kadšto suprotne logike, koju naziva i *pravom nužnošću u zagonetnoj organskoj korelaciji s cijelim životom djela* (1977., 24). Pojmovi umjetnine kao *organizma, organske cjeline, usustavljenoga i preustrojenoga života* (usp. npr. Pirandello 1939., 257), osvanut će u ovoj Kulundžićevoj pregnantnoj formulaciji: *Drama nije album fotografija, nego jednu organizovana kompozicija. U pojmu svake kompozicije sadržan je pojam preobražavanja elemenata života u korist jedne celine. Arhitektonski plan te celine podležu zakonima forme* (1933., 118). U završnome dijelu članka, štoviše, Kulundžić objašnjava kako se taj protu-

<sup>16</sup> Usp. npr. *L'azione parlata* (1899.); *L'umorismo* (1908.); *Illustratori, attori e traduttori* (1908.); *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1911.); *Teatro e letteratura* (1918.).

mehaničko-kopistički koncept očituje u strukturiranju dramske radnje, posežući za tezom barem dvaju Pirandellovih radova. *L'azione parlata* (1899.) i *Illustratori, attori e traduttori* (1908.): u životu, naime, ljudi djeluju, dok se u umjetničkome tekstu, odnosno predstavi, djelovanje pretlače u riječ. u izričaj koji se srodio sa činom; dok, skopčano s neposrednom današću, životno djelovanje zamagluje smisao svojih odnosa prema svim ostalim ljudskim činovima, samo umjetnička riječ očituje taj dubinski ustroj (za Pirandella je to "totalitet bitka", 1960., 984, za Kulundžića *put ideje*, 1933., 119).<sup>17</sup> Međutim, napuklina u dosljednosti Kulundžićeva programatskog eseja najlakše će se uočiti usporedimo li implicirani sadržaj pojma *principa života*, koji se odnosi na pravu svrhu umjetničkog prikazivanja, s istovjetnom težnjom Pirandellove poetike. Naime, prema Kulundžiću, besmisleno je tvrditi da je neko djelo "majstorski teuterski" napisano, ali [...] nije napisano "životno ispravno" (1933., 118), baš kao što i Pirandello odriče svaku estetičnost prenošenju protuslovne ali iluzorne zbilje u djelo. No dok Pirandello odvrća od preslikavanja kaosa, protuslovlja i privida kauzalne logike zato da bi razgolitio njihovu kao-tičnost i protuslovnost, dakle nestrukturiranost i višesmjernost, Kulundžić od početka deduktivno zacrtava pravac *životnoga gibanja* u umjetnosti: *Pri ocenjivanju vrednosti koje su produkt ljudskoga duha, potreba progressa stoji van diskusije, kao aksiom* (113). Neupitna vrijednost, dakle, više nije kršćanski moral, nego materijalistički i klasno-socijalni imperativ. No makar koje joj ime i sadržaj dao, Kulundžić je siguran da ona postoji mimo zbiljskog i mimo fikcionalnog svijeta kao *ideja*, što u *Krvi i mesu na pozornici* ne propušta ponoviti desetak puta.<sup>18</sup> Instrumentarij i nomenklatura su Pirandellovi; no vatreni pledoaje za Ideju u posvemašnjoj je opreci s mišljenjem koje je o njoj imao talijanski dramatičar: Kulundžić se svrstava među one koji ne shvaćaju da krenuti od apstraktne ideje ili ideje na koju navodi neka činjenica ili neko više ili manje filozofsko razmatranje, i onda, uz pomoć hladnoga rasuđivanja i proučavanja, iz nje deducirati slike koje bi mogle poslužiti kao simboli, znači upravo smrt umjetnosti (Pirandello 1960., 982). Bilo bi, dakako, nepravedno kriviti Kulundžića što prema dedukciji i prema univerzalijama nije gajio jednaku odvratnost kao Pirandello, nego je svoj svjetonazor i estetske poglede primjerio stožeru postojane vrijednosti; no paradoks Kulundžićeva vrijednosnog sustava sastoji se u autorovoj ustrajnoj želji da neprijepornim i trajnim proglasi nešto što u njegovim vlastitim tekstovima doživljava jednu metamorfozu za drugom, pa se prikazuje čas kao Božja riječ, a čas kao klasna borba, čas kao kršćanska, a čas kao darvinističko-marksistička eshatologija, čas kao otmjenost, a čas kao socijalna pravda.

<sup>17</sup> Gotovo pouzdano se može tvrditi da je sve navedene Pirandellove estetičko-teorijske tekstove Kulundžić upoznao poslije 1926. Njegovo novo poimanje dramske radnje tananim nijansama odudara od konfuzno izloženoga zahtrjeva za radnjom u članku *Akcije! Akcije!* (1926., 306-7).

<sup>18</sup> Npr., dramatičarova se uspješnost cijeni po tome koliko je on uspeo da ubedljivo iznese jednu ideju (1933., 116); konstruirajući lik, umjetnik u ime svoje čovečanske ideje, mora da projicira u njega tu ideju i ako je u životu nije "upoznao" (ibid., 117). Da je u Kulundžićevu ideologemu ideja treća, i životu i umjetnosti nadređena instancija, koja sadrži transcendentan bit - a ne, kao u Pirandella, samo jedna od flapanji samoga života - te da je umjetnost samo jedna (pa čak i posljednja navedena) od službenica Ideje, dobro se vidi u ovakvoj reinterpretaciji Pirandellove teze o neprozirnosti života: *Kad bi život sâm [...] otkrivao jasno one ideje prema kojima će život, bez ikve intervencije, evoluirati do savršenog oblika, onda ne bi bila potrebna nikakva političko-ekonomska borba, nikakvo postavljanje doktrina, nikakvih propagiranja ideja; politika, sociologija i umetnost izgubila bi svoju značenja* (ibid.).



No vratimo se Kulundžićevim dramskim tekstovima koji se eksplicitno referiraju na Pirandella, *Gabrijelovome licu*, koje se izriječkom nadaje kao *reakcija na Henrika IV*, pa dakle samo upućuje na intertekstualno očitavanje ključnih motiva dvojnog identiteta, amnezije, ludila i glumljenja tuđe uloge, te *Misterioznom Kamiću*. Međutim, problem točne identifikacije osobe, kako bi se mogli sažeti zapleti i *Kamića* i *Gabrijelova lica*, u *Henriku IV* zapravo ne postoji. Jedini dotad napisani Pirandellov tekst koji ga doslovno tematizira jest *Tako je ako vam se čini* (1917.). No svođenjem sveukupne dotad poznate Pirandellove dramatičke na spomenutu *tajnu personalnosti*, Kulundžić "ideju" *Henrika IV* nastoji prevesti na pitanje: je li moguće da (u dramskom tekstu ili u životu, svejedno) ne bude moguće ustanoviti tko je lud, a tko se pravi da je lud? U *Gabrijelovu licu* pojave amnezije, lažnog ludila i glume ne koncentriraju se u jednoj, nego se dijele na tri osobe, kojima Kulundžić žonglira na manje ili više virtuozan način. Gustoća Pirandellovih stalnih motiva u ovome tekstu<sup>19</sup> potvrđuje da se oni u *Ponoći* nisu bili javili slučajno, pa iako se i ovdje podvrgavaju ideologemu koji je suprotan izvornome. Kulundžiću treba priznati da je toliko ovladao kombinatoričkim mogućnostima njihovog repertoara, da je ovim i idućim komadom kadar preduhitriti Pirandellov tekst *Onakva kakvu me hoćeš* (1930.) pa se prije talijanskog pisca pozabaviti temom umno pormećene i izmijenjene ličnosti zbog posljedica prvoga svjetskog rata. Nasuprot traženome Gabrijelu, koji nosi materijalnu masku i zazire od vlastite zrcalne slike, jer želi izbrisati svoju prošlost, lice i identitet, zbog, kako se otkriva, benignih nesporezuma s ocem, za njegov se identitet natječe varalica Urban, koji je već ukrao i identitet svojega brata, drugog Gabrijela; potonji pak zahtijeva natrag sebe, to jest svoje ime kao jamstvo svojega ja. Što nesporezumi, što hotimična obmana, zamućuju istinu ne samo o tome tko je Gabrijel, nego i tko je od trojice Gabrijela lud. Arbitražne uspjehe dijele razlozi srca i Doktorova "znanstvena" *metoda slike mjesto ogledala*, izravno preuzeta iz *Henrika IV*, gdje se već pokazala ironično besmislenom ne samo u terapijskom, nego i u dijagnostičkom pogledu.<sup>20</sup> Kulundžiću se ne događa prvi put da nasjedne ambivalentnoj pojedinosti nekog Pirandellova teksta. On terapiju doktora Dionisija primjenjuje tako pomno, da čudesno retroaktivni ishod liječenja nadilazi sva očekivanja - nijedan od trojice bolesnika nikada nije ni bio lud. Pritom se, dakako, otkriva tko je pravi Gabrijel: potpuno se, kao himben, odbacuje Urbanov prijedlog Irini da ga prihvati kao novoga Gabrijela i udesi ga prema svojim željama (što je redovita pojava u Pirandella, od žene Matije

<sup>19</sup> Primjerice, odricanje od vlastitog identiteta, mijena osobe do neprepoznatljivosti, dvojbena povratnost prošlosti, mnoštvo istina, maska umjesto lica, slika umjesto zrcala, teret sličnosti s ocem/majkom, glumljena amnezija itd.

<sup>20</sup> Naime, Pirandellov doktor Dionisio Genoni tom bi metodom (tj. podmećući kostimirane ljude umjesto slike koju pacijent navodno smatra svojim zrcalom) htio liječiti Henrikovo ludilo, a da nije sposoban niti odrediti narav njegove *bolesti* (tj. opaziti da je Henrik svjestan empirijske razlike između samoga sebe, slike i povijesne osobe koju ona prikazuje, pa stoga ni proniknuti u razloge zbog kojih se on ipak, unatoč ponovno stečenom sjećanju, ne može vratiti u svoj moderni *identitet*). Međutim, *Gabrijelovo lice* u znatnoj se mjeri nadahnjuje i D'Annunzijevim *Snom proljetoga jutra*, simbolističkom jednočinkom šekspirskih aspiracija, gdje se također javlja Doktor koji kao da nema drugih briga do povratiti duševno zdravlje, a zapravo prvobitni identitet, rascijepjenoj ličnosti, uz pomoć mistične okrepe trećeg, mladoću i proljećem prožetoga bića, kadrog da svojim vrhunarskim darom budi iz demencije i čudesno obnavlja vitalnu svježinu. Iako u Kulundžića nema dekadente melanholije, u lirskim umecima cvjetno-ljubavnih motiva koji se ubacuju u dijalog između zaručnice i Gabrijela prepoznaje se D'Annunzijeva patetična biljno-preobrazbena simbolika.

Pascala koja se preudajom potpuno transformira, do Stefana Gioglija i gospode Morli koji se milom ili silom prilagođuju slikama što ih o njima imaju supružnici), a rješenje svih problema koje su donijeli vrijeme, mijena, zaborav i nemogućnost (samo)prepoznavanja svodi se na naputak Gabrijelu (koji se svojega identiteta odriče samo zato što mu je lice plastičnom operacijom izmijenjeno, pa više ne sliči na lice njegove majke): *Ti se moraš vidjeti*. Jednostavan pogled u sliku koja mu više ne sliči otkriva nevjerojatnu mogućnost uspostave kontinuiteta i sebi neproturječnog identiteta: kirurzi su nekim čudom novo lice Gabrijelu načinili prema slici njegova oca iz mladosti, iz doba prije njegova moralnoga pada. Očinska slika iskonske i nepreinačene prošlosti tako se ponovno uspostavlja, a zaručnica se s njom može stopiti u jedinstvenu cjelinu i tako ostvariti svoju isključivu želju da ukine sve tjelesne, duševne i bilo kakve druge razlike ili preljeve: *Voljeti samo ono, što poznajem [...]/ samo ako bi po bilo čemu mogla u njemu prepoznati onoga, koga sam jedanput zauvijek služila sa svim svojim životnim htijenjima, s kojim sam jedanput zauvijek izjednačila sve želje svoje*. Mijena je za lašce i hulje kao što je Urban, izlika nedosljednima: prave vrijednosti su dubinski nedodirljive, pa ako kadikad i promijene površinski izgled, još uvijek negdje zadržavaju tajni pečat Podrijetla - sličnost Ocu. Istinu preinačuje samo onaj tko je želi iskriviti u svoju korist, pa će Doktor reći prijetvornome Urbanu: *Vaša najbolja istina je ona koja vam je potrebna za život, očito aludirajući na dotične odlomke Pirandellova Humorizma, odnosno na lik Ersilije u drami Odjenuti gole, koja svoju priču frizira na način kojim će očuvati minimum društveno dostojnog života. No kako je iskrivljenu istinu moguće kvalitativno stupnjevati, Doktor se ipak odlučuje za istinu koja je najkorisnija za većinu*. Ali čak i ta za većinu najpovoljnija istina (zdravi Urban koji bi za obitelj zamjenio ludoga Gabrijela), koju je Doktor pokušao ostvariti, gubi svaku opravdanost pred pravim i jedinim, autentično reproduciranim izvornikom: pravi Gabrijel nova i lijepa lica, a ne-taknute i neizmijenjene duše, čudesno - dakle kičasto - obistinjuje Irinin mitski prohtjev da joj se zaručnik vrati kao nekontradiktoran spoj lica jedne i duše druge osobe te tako mnoštvenost istina svede na jednu Istinu: *Oh, koliko je tih istina!... Ja ne ću istine! Dajte mi Gabrijela onakvoga lica, kakvo je u onoga prvoga i onakove duše, kakova je u ovoga drugog. To je moj Gabrijel...* (1928.b).

Neovisno o izjavama i nakanama, u *Misterioznome Kamiću* Kulundžić se ne samo nije dosjetio nijednoga novog dokaza protiv Pirandella, nego je tročlani obrazac nerazlučenih dvojnika unazadio u dvočlani, koji će umirujućim razrješenjem svih dvojbi polučiti podjednako trivijalne učinke. Drugi nosivi motiv *Kamića*, majka koja intuitivno prepoznaje sina, preokreće slučaj majki koje odbijaju prepoznati sina u Pirandellovim tekstovima *Drugi sin* (1923.) i *Život koji sam ti dala* (1924.).<sup>21</sup> Privid dvojništva mora se moći razriješiti, najavio nam je autor, a razlog je jednostavan: u Kulundžića dvosmislenost i maska ne izvire iz protuslovne i nespoznatljive prirode ljudske egzistencije, jezika i semiotičkih navika, nego moraju imati je-

<sup>21</sup> Za razliku od nagonski sigurnih Kulundžićevih majki, u spomenutih se Pirandellovih majki javlja razdor između slike koju imaju o sinu i činjenične krvne sveze. Tako junakinja jednočinke *Drugi sin* niče da je uistinu rodila čovjeka koji se o njoj želi skrbiti, samo zato što ga je začela nasitno, a uporno idealizira zakonite sinove koji su je napustili; junakinja drame *Život koji sam ti dala* neće da prizna kako joj je sin umro, jer čovjek kojega je vidjela gdje izdiše nije odgovarao njezinoj predodžbi o sinu. Izvjesnost u pogledu sinovljeva identiteta može imati samo majka iz bajke - kao što će se naknadno, g. 1934., zbiti u Pirandellovoj *Bajci o zamijenjenome sinu*.

dinstven i odrediv uzrok - ili su posrijedi nesporazum i trenutna nesposobnost autentičnog uvida (Kamićeva amnezija), ili namjerna, interesom ili pak obzirima motivirana prijevara (Kamićev dvojniki, prijestupnik Brujac). Žene kao erotska bića čimbenici su koji podržavaju zabludu: i Kamićevoj i Brujćevoj ženi bolje odgovaraju lažni muževi, pa one ne pridonose razrješenju dvojbe. Zato autor ponovno uvodi arbitra u čak tri akterske varijante: Kamićeva majka posjednica je višega vrijednosnog kriterija, majčinstva, što je ne osposobljuje samo da ispravno prepozna sina, nego čak i da čita misli svoje snahe, koja je pred njom *gola golcata* (Kulundžić 1928.c., 10); poslanik Šević posreduje spasonosnom idejom da se uhite oba Kamića; no najzanimljivije je što po prvi, ali ne i zadnji put u Kulundžićevu opusu konačnu riječ ima treći arbitar, policijski referent, predstavnik poretka u svakome pogledu, pa na ovome značajnom aktantskom položaju, gotovo sablažnjivo, potpornji Kulundžićeve vjere u transcendentalnu istinu počinju koincidirati s vlašću.

Od tridesetih godina, i nakon dvadesetogodišnje stanke u objavljivanju dramskih tekstova, Kulundžić pripada i drugoj nacionalnoj kulturi i književnoj povijesti; no vremenski i kulturni rez neće nas spriječiti da, sa što je manje moguće osobito nacionalnih predrasuda, njegovu ukupnu produkciju razmotrimo kao dramaturški i ideološki sustav.

Takozvano *problemu personalnosti*, što ga je posve opravdano izdvojio kao antropološku okosnicu Pirandellove poetike, Kulundžić se neće izriječkom vraćati. Međutim, nekoliko tekstova koje je napisao pedesetih godina ukazuju da djelo talijanskoga dramatičara, unatoč pokušajima da mu potpuno odrekne ikakav primat, Kulundžiću ostaje trajno na pameti. Već je u *Protiv Pirandella*, tumačeći bit *pirandelomanije* na primjeru *Henrika IV.*, suvremenike upozoravao da o Pirandellovu opusu ne sude usredotočujući se samo na *Šest osoba*, jer je u Pirandella taj tekst prije izuzetak nego li pravilo.<sup>22</sup> No zajedništvo s već postojećim komadom *Svatko na svoj način* (1924.) te naknadnim nastankom *Večeras se improvizira* (1930.), koji s izuzetkom tvore takozvanu Pirandellovu *trilogiju teatra u teatru*, te dopuna još nekih metateatarskih komada, kao što su *Naći se* (1932.) i *Gorski divovi* (1936.), kao da su Kulundžića prisilili da dugo razmišlja prije nego što će odgovoriti intertekstualnome protivniku. U velikoj količini objavljenih i neobjavljenih dramskih djela što ih je dramatičar napisao nakon drugoga svjetskog rata, tijekom beogradskog dijela života i na srpskome jeziku, razabire se skupina tekstova koju bismo mogli nazvati Kulundžićevom *trilogijom teatra u teatru: Krik života* (oko 1950.), *Treći čin* (1952.) i *Čovek je dobar* (1953.). Strukturalne podudarnosti triju tekstova omogućit će nam da se najprije pozabavimo onim njihovim zajedničkim aspektima koji se tiču temeljnih metaestetičkih pitanja - u prvome redu, odnosa između zbilje i umjetnosti te poetičkog programa umjetničkog oblikovanja - kao bitnih odrednica Kulundžićeva ideologma.

<sup>22</sup> Ta primjedba ima neporecivu težinu. Kulundžić s pravom prigovara dramskim oponašateljima i kritičkim tumačima Pirandella na ograničenosti i površnosti. Osobito pertinentno i danas zvuči Kulundžićeva ograda od kritičarskih generalizacija Tilgherovih postavki o Pirandellovu ugledanju na Simmelove kategorije gibanja i forme: *I pokušaj, da se princip oprečnosti između stvarnosti i iluzije, između movimenta i attaggiamenta, primjeni na sva mnogobrojna ostala djela Pirandellova, obično svršava u dosta konfuznom teoretiziranju o tome, kako neki lik razbija pokretom - ukočenu formu...* (1928.a., 154).

Slijedeći primjer *Šest osoba* i *Svatko na svoj način*, sve tri umetnute igre gradi-vo crpu iz života *zbijskih* osoba; u *Kriku života*, doduše, posrijedi je tekst koji je nastao neovisno o životnom zbivanju što će se uplesti u njegovu izvedbu, ali se u nekoliko navrata tvrdi kako je netko od aktera utjecao na odluku uprave da se djelo postavi na pozornicu zbog njegovih analogija sa stvarnom zgodom, a sa svrhom da se tijekom predstave razriješe dvojbe i obave prepoznavanja koja zadiru u privatne odnose među dramskim osobama prve razine. Budući da se nigdje ne zapaža da autor takve motive i namjene kazališnog čina prokazuje kao umjetnosti strane - dok u slučaju obaju Pirandellovih tekstova miješanje osobne sudbine i fiksijske radnje može uroditi ili kičem, lažnom prikazbom, ili potpuno obustaviti sve izgleda da se fikcija odigra<sup>23</sup> - nameće nam se zaključak da je Kulundžić ili zaboravio ili pogrešno shvatio antimimetička načela za koja se zalagao u *Kvi i mesu na pozornici*. Naime, u njegovoj metateatarskoj trilogiji zaplet se zaista ne trudi da vjerodostojno oponaša život, nego likove izlaže posve laboratorijskoj situaciji, prikladnoj za metaleptičke proboje; istodobno, međutim, umetnuta zbivanja nipošto se ne drže toga načela, jer potpuno podliježu instrumentalizaciji fikcije u korist Kulundžićeva omiljenog ideala - otkrivanja prave istine u životu. Umetnuta predstava *Krik života* u *Kriku života* ne uspijeva se odigrati do kraja, baš kao ni Pirandellova u *Svatko na svoj način*, i to zbog sličnog povoda - gledatelj iz publike pobrkao je zbivanje na pozornici sa svojim životnim nećaćama; no taj se neuspjeh kazališta u Kulundžića tumači kao pobjeda *drame koja nikud neće biti napisana* - *krika pravoga života* (1981., 249) koji i ovaj put prepoznavanjem očinskih/majčinskih crta u djeci uspostavlja mitski kontinuitet i identitet.<sup>24</sup> U *Trećemu činu*, dramski tekst se *zbijskim* životom autora i njegove žene ne koristi samo kao gradivom, nego mu je cilj

<sup>23</sup> Tako se kaos života *šest osoba* uzalud pokušava izravno pretočiti u predstavu glumačke družine; kako Pirandello objašnjava u Predgovoru, sporedno je što je njihov život fikcionalan, a ne *zbijski* (*Tajna umjetničkoga stvaranja jest sama tajna prirodnoga rođenja*, 1977., 12) - on je i dalje nestrukturiran, kaotičan život, koji ni na kojoj pojedinačnoj fiksijskoj razini (tj. ni na svojoj drugostupanjskoj, ni u trećestupanjskoj predstavi) ne može postati umjetnost, pa ga autor zbog toga i prihvaća isključivo kao metafiksijsku građu. - Umetnuta predstava u *Svatko na svoj način* možda bi imala svoju zaokruženost, kad bi je gledateljstvo moglo pratiti neovisno o *zbijskim* osobama kojima se nadahtnula; no upletanje i pravdanje potonjih pojedinačnim razlozima kontaminira *selektivnu ... kombinaciju životnih elemenata* i skreće joj tjeck natrag prema životnoj bujici. Budući da su zainteresirani predstavu shvatili preozbiljno, kao da je ona zrelo koje prikazuje upravo njih, oni se prepuštaju iluziji da je kazalište utjecalo na (slučajno) sretan ishod životnih zgoda; no sama predstava se prekida prije završnoga čina, jer od njezine kazališne ozbiljnosti, nakon presizanja životne ozbiljnosti u njezino područje, nije ostao do pakli odraz života, dakle - ništa.

<sup>24</sup> U *Kriku života*, Slavni glumac ovako objašnjava zašto se između njega i Mlade glumice nije ostvarila rodoskvrna veza: *Kad sam te video, ja sam te zavoleo - kao ženu. Ali u nekoj sumnji i patnji, u nekoj povredenoj nedanosti, u čudnom bolu i zbunjenoj nežnosti. ... To je bilo mučenje da u tebi vidim nekoga koji je minuto, nekoga tko se izgubio. Pa ipak, ja sam kriknuo za tobom kad si se udaljila od mene, ja sam te zvao. To je bio krik krvi* (1981., 245-246). Ideal roditeljstva i sličnost roditeljima i ovaj je jamač istinitosti, suprotno nego što se događa u Pirandella: u *Šest osoba* incest se sprečava slučajno, a o teškoćama prepoznavanja majke i djeteta već je bilo govora. U *Gospodi Marči, jednoj i dvjema*, nailazimo na primjer oca koji pogrešnu osobu prepoznaje kao sina (1993., 687), a kad se nesporazum raščisti, sin mu ostaje podjednako stran: *A zašto ste njemu, misleći da je on Aldo, govorili ti, a kad ste saznali da sam to ja govorite mi vi? Zaboravivši da sina nije ispravno prepoznao, Ferrante već u idućem prizoru iznosi samovoljno mišljenje o sličnosti između sebe i sina: Čini mi se da se ovaj momak morao mnogo uvrti u svog oca* (ibid., 688). Ova pojedinost, koja svjedoči koliko je značenjski isprazna sličnost između roditelja i djeteta - *nzora* i kopije - blaža je varijanta Pirandellova odnosa prema toj temi; daleko je više primjera gdje se takva sličnost pokazuje kao opasan teret, apriorna forma koja guši pojedinčev život (usp. npr. *Izopćenica* ili *Henrik IV*).

prikazati istinu o njemu, a da bi joj se najviše približio, pisac će iznova pisati završni čin - premijera se odgađa dok se ne postigne savršena sukladnost zbilje i fikcije (1952., 253 i 260); odgoda, dakle, nije kazna zbog miješanja dviju ontoloških razina, nego naprotiv zakonita potvrda temeljnoga značaja drame - ona je, baš kao nekoć kršćanska savjest u *Ponoći, ogledalo* u kojemu svatko može vidjeti *svoj pravi lik* (251), koji mu daje priliku da se, zgađi li mu se vlastita autentična priroda, i popravi. U *Čovek je dobar* također je riječ o potrebi da se naoko proturječan zbiljski život glumice Slavenke, u kojemu nije izvjesno *ima li prave i jedine istine* (1953.a., 7), ipak procijeni *sudom: na osnovu visokih ideala čovečanstva, na osnovu pravde, slobode, čovečnosti* (8). Zato i tobožnji umetnuti predstavljачki prizori, koji se urezuju u prvostupanjsko zbivanje, zapravo nisu odlomci buduće predstave prema dramskome tekstu, nego reminiscentni isječci iz *zbiljskog* života sa svojom *pravom* istinom, kao modela koji treba da ovjeri valjanost svojega dramskog klon. *Dramaturzi kažu: drama je sukob relativnih istina; apsolutna istina pobeđuje na kraju radnje. U tome je suština drame* (*ibid.*), kazat će Kulundžićev redatelj Ivo, vraćajući se na militantno mimetička polazišta autorovih antipirandelističkih esaja.

Fetišiziranje autentičnosti u Kulundžića ide dotle da od Pirandella preuzeti motiv obrata u životnome zbivanju pod utjecajem fikcije proglašava dokazom nove autentičnosti - ovaj put autentične umjetnosti, koja se takvim upadom u zbilju pokazuje kao mistično vidovita, a ta njezina vrhunaravna sposobnost, jasno, isходи iz još važnije sposobnosti uvida u trajne, neprolazne duhovne ljepote.<sup>25</sup> Tako se u *Trećemu činu* suprotnost između trenutno raspoloživog stanja zbilje s jedne i umjetničkih prikaza s druge strane, kao što su Zlatarevićev dramski komad i Srđanov ekspresionistički stilizirani portret Zlatarevićeve žene Mile, koji se uspoređuje s istovjetnom situacijom gdje je život *plagirao* neki portret Oskara Kokoschke, tumači kao nadnaravna sposobnost djela da predvidi budući razvoj događaja (usp. 1952., 58; 63-64; 252), očito u dosluhu s transcendentnom silom što providnosno ravna zagonetnim postupcima umjetnika. No kako je moguće da npr. dramsko djelo izravno komunicira s idealima, ako autor građu za njega sastavlja od fotografski preslikanoga vlastitog života (usp. 1952., 58), a kada ugleda njegovo uprizorenje, ne samo da nema nikakvih primjedaba na njegovu sukladnost intimnim doživljajima (što je za Šest osoba predstavljalo pravu kalvariju), nego je njime zadovoljan baš zato jer je ono *gotovo identično* zbilji (60)? Otuda Redatelj Zlatarevićeve drame piscu upućuje pohvale u kojima ćemo uzalud tražiti bilo kakvu ironiju: *Vi ste u svoj komad prosto prenosili život. Gotovo ga niste prekomponovali. Samo ste ga prekalupili u dramsku formu. I u tome je snaga vašeg komada* (*ibid.*). Kulundžiću, čini se, više ništa ne znače njegove vlastite riječi iz 1933.: *Nikad se ono što se dešava u drami nije isto tako desilo u životu; i, obratno, nikad se ono što se dešava u životu ne može isto tako preneti u dramu*. Tu je maksimu - dakako, bez uvjerenja preporučavajući Pirandella - svojedobno sam obrazložio razlikom između trodimenzionalnosti životnoga djelovanja i specifičnosti jezičnoga izričaja koji je dočarava, ali nikada ne zamjenjuje i ne ponavlja. Sadu preko nje gazi: metateatarska pozornica poprište je dokaznog postupka o istini života, a ne o istini umjetnosti: dapače, sam metateatarski konstrukt kao pseudomodernistička krivotvorina izvanjskim relativizmom

<sup>25</sup> Sklonost mistifikaciji umjetničke istine kao "proroštva" Kulundžića povezuje s D'Annunzijem, u čijem se *Mrtvom gradu*, primjerice, dokidanjem "greške vremena" između suvremenosti i antičkog mita poništava i rez između grčkih tragedija i života dramskih osoba.

zaodijeva ontološke apsolute. Zašto djelo treba da iskaže pravo stanje stvari u svijetu, umjesto da se gubi u neizvjesnim tlapnjama nekakve metateatarske fikcije? *Publika čeka istinu. Ona hoće istinu, zato je došla u teatar* (1981., 225). Kakvo treba da bude djelo da bi bilo istinito i što je sadržaj istine, ili drugim riječima, u čemu se, prema Kulundžiću, sastoji umjetnička, a u čemu životna istina?

Djelo je istinito ako dokazuje podudarnost između zbilje i fikcije koju proizvodi; sve što mu je potrebno da postane takav *speculum mundi* jest iskrena intencija. U *Čovek je dobar*, pisac umetnutoga komada o Slavenkinom životu i sam je bio sudionikom njegovih zbivanja, pa ako je u zbilji bio sebičan i pristran, *glavno je da sad govori iskreno ono što je onda osećao* (1953.a., 8). Odsutnost iskrenosti, tj. apsolutnog mimetizma, u suvremenoj drami ključno je pitanje prijepora između Kulundžića i modernoga teatra - za koji, čini se, i tridesetak godina nakon *Henrika IV*, Kulundžić i dalje odgovornim smatra Pirandella, kao što ishodi iz prepirke između Mlade glumice i Majke u *Kriku života*. Po mišljenju Mlade glumice, *ono što se pre nazivalo talentom, to je danas teatralnost, patetika, usplahirenost, histerija*. Majka jetko odvrća: *A ono što se danas naziva talentom to je hladno, bezoblično i prosto. Nema više osećanja, i nema više karaktera. Svi su ljudi uniformni. Moramo igrati bolesne tipove, da bi nas ljudi razlikovali. Danas je teatar morbidan - jedino ludaci su likovi u pozorištu* (1981., 230).

U pogledu pak životne istinitosti koju djelo mora uvijekvečiti, evo nekoliko transcendentalnih jamstava koja se, nakon vjere, klasne svijesti, majčinskog nagona te znanstveno-medicinske odnosno redarstvene racionalnosti, javljaju u pseudometateatarskoj trilogiji s aktantskom funkcijom arbitra, dokidajući potrebu za ekvivalentnim akterom: prijateljstvo, ljubav, brak, poštenje u ljubavi i ukratko, zov krvi (koji je, primjerice, kađar sprječiti incest u *Kriku života*, 1981., 246); neprolazne vrijednosti dobrote i hrabrosti, sudbinski dodijeljena misija otkrivanja istine, trajna ljepota duha (1952., 50, 68, 252);<sup>26</sup> visoki ideali *čovečanstva, pravde, slobode, čovečnosti*, zatim moral, savjest i opet brak kao transformator pogubnoga ženskog erotizma u majčinstvo, još jednom dobrota i naposljetku, narodne svetinje: mati i otadžbina (usp. 1953.a., 8, 16, 84, 108). To su neprotuslovna i samoidentična lica apsolutne istine koja pojedinačne ljudske slučajeve deduktivno dijele prema dihotomiji prihvatljivoga i neprihvatljivoga. Svaka mijena i pokušaj preinake netaknute, izvorne, nepromjenljive vrijednosti na negativnoj su strani estetsko-etičke vage. Da Kulundžić operira isključivo takvim, odozgor zadanim, vječnim entitetima i pripadnim etiketama, najlakše ćemo uvidjeti provjerimo li je li i njegovo djelo onoliko nepristrano kad je riječ o nacionalnim stereotipima koliko nacionalno neopterećenim mora nastojati da bude njegov kritičar. U *Gabrijelovu licu*, gdje se kulminacija istinitosti poklapa s prepoznavanjem očevih crta u sinu, dakle s uskrnućem mitskog izvornika, vrhovna vrijednost istovjetnosti opisuje se kao *slavenska krv i duša: Sina [...] sam želio kao Slavena i čovjeka!*. U *Čovek je dobar*, gestapovac poziva junakinju da ga shvati kao jedinstvenu osobu, no ona mu dostojanstveno odgovara, neustrašiva u deduktivnoj spoznaji: *Ja vas ne poznajem. Ja poznajem Nemce. Ni jednog posebno. Samo sve Nemce* (1953.a., 53). U zadnjemu tekstu o kojemu će biti govor, *Ljudi bez vida*, spominje se mistično-krvoločna Ema talijansko-meksičkog po-

<sup>26</sup> Spomenuti ideali *Trieëg činu* mnogo bi se prije pripisali D'Annunzijevoj negoli Pirandellovom svjetonazoru.

drijetla (1953.b., 59), a na primjeru Židova koji se iz cijeloga svijeta dolaze naseliti u Izrael tumači se neprispodobiva vrijednost poddrijetla. pa čak i tla (44). Isti disjunktivni mehanizam jastva naprama drugome, kakvim Kulundžić razvrstava nacionalno-rasne razlike, nalazimo i na planu spolnih suprotnosti: identitet svake žene lijepi se ili za sliku bludnice, ili za sliku majke. Koegzistencija tih dviju proturječnih osobina u istoj osobi, ako se javi, ponovno je puka zabuna, trenutak zaslijepljenosti prije nego što se - pod okriljem univerzalne etičke ispravnosti, temeljne *dobrote i vjere u čovjeka* kao transcendentalne vrijednosti, kojoj se sada negativna strana tumači kao lako uklonjiva maska - *maska* drugosti odstrani i prevlada svijetli ideal samozatajne žene i, po mogućnosti, proizvođačice očinskome izvorniku istovjetnih primjeraka. U *Kriku života*, Glumica-Majka kao ljubavnica trpi poraz zbog starosti, ali utočište nalazi u oazi majčinstva te se osvećuje sretnom okolnošću što joj je kći njezina *slika i prilika* (1981., 236). U *Mili iz Trećega čina* muž dramatičar vidi dva bića, no da bi muževljevu ljubav zadržala, on - poput Pirandellovih muževa i ljubavnika u *Gospodi Morli*, u *Kao prije, bolje nego prije* ili u *Naći se*, ali, suprotno njima, uz posvemašnji Kulundžićev moralni pristanak - zahtijeva da se ona jednoga od njih odrekne (1952., 50). Da bi ostvarila ljudski odnos s kćeri, Slavenka je u tekstu *Čovek je dobar* primorana odreći se svojega senzualnog i strastvenog bića te postati samo majkom. No na jednome *mjestu drame o Slavenkinu životu* doznajemo zašto će abdikacija od osjetilnosti ipak izaći u susret njezinoj *pravoj* prirodi čiste i nevine ženske duše, kao da zbacuje krinku putenosti i pokazuje skrivenu etičnu bit. Poput Pirandellovih junakinja, Slava se doduše pokoravala očekivanjima sredine i *glumila razbludnicu* (1953.a., 17), no kazalište joj je otkrilo da je *samo na pozornici živela pravim životom, a u životu uvek samo glumila*. Međutim, kazališni život nije *praviji* i slobodniji od zbiljskoga po svojoj mnoštvenosti i odsutnosti prisile da glumica izabere jedan postojani identitet - kao što je, primjerice, na uštrb privatnoga života i stalnih uloga u njemu, spoznala Pirandellova glumica Donata Genzi u *drami Naći se* - nego po jednostavnome svodenju sveukupnoga Slavenkinog repertoara na Ofeliju: *Na sceni bila sam zaista Ofelija. To je bio moj istinski život* (ibid.).<sup>27</sup> Nešto dalje, junakinja evocira metateatarsku situaciju koja je također po mnogo čemu nalik na položaj u kojemu se, igrajući ljubavni prizor pred ljubomornim okom svojega ljubavnika, našla i Pirandellova Donata Genzi. *Bilo je trenutaka na pretstavi kada sam osećala da ću klonuti nasred scene, usred komada. Osećala sam u tim trenucima kako mi se grči vilica, kako prestaje moj dah, kao da sam odjednom sva splasla, osećala sam da zamirem, sva hladna i kruta, nešto moje izvan mene govorilo je moj tekst, a ja... ja sam u ukočenoj jezi iza kulisa videla (naglo se okrene, ugleda Ivu i vrisne)... videla sam tvoje izbuljene pohotljive oči... i kada se zavesa spustila, pao mi je mrak na oči i ja sam se skljkokala...* (1953.a., 19).<sup>28</sup> Ali Slavenkina neugođa

<sup>27</sup> Zbog ukupnih podudarnosti između *Henrika IV* i *Hamleta*, svojevrsnim Pirandellovim pandanom Ofeliji može se smatrati Frida, kći grofice Matilde, koja pristaje u *terapijskom* prizoru odglumiti dvojniču majčina portreta - tj. svoju (živu) autentičnu osobu prerušiti tuđim (neživim) identitetom. Frida ističe Ofelijine crte koje upućuju na zaključak o posvemašnjoj neautentičnosti upravo najautentičnije čistoće i nevinosti, na čistoću kao na idealno sredstvo prijetvornosti i mitizacijske manipulacije. Kulundžiću, naprotiv, "Ofelija" predstavlja nerazgradivu dramaturško-ideološku jedinicu smisla.

<sup>28</sup> Donata sličnu patnju na pozornici doživljava jer je nazočnost ljubavnika i osjećaj da on u njezinoj glumi prepoznaje njezinu privatnost užasava *što sebe vidi kako glumi: Bila sam izgubljena, propala, osjećala sam da me sve niže i niže vuče publika koja me napušta - ta tišina - ta praznina - krvavo sam se*

ne istječe, kao Donatina, iz straha da će se njezina glumačka osoba pobrkati s privatnom, a ta zbrka uništiti i jednu i drugu - ropstvom identifikacijskog mimetizma onemogućujući umjetnost, a javnim pokazivanjem unizujući život; Slavenka u nesvijest pada kao melodramska progonjena djevoja, jer karijeri koja ovisi o muškoj pozhudi mora žrtvovati svoju autentičnu čistoću.

Publika, navodno, hoće jednoznačnu istinu: da bi joj udovoljio, Kulundžić ne žali retorike kojom će retuširati sve sjene oko svojih figura. Trodijelnom se dramaturškom cjelinom, dakle, Kulundžić iskazao ne više kao antipirandelist, nego kao pseudopirandelist, tj. krivotvoritelj Pirandellova metateatra utoliko što se u njegovim rukama autotematizacijski postupak pretvara u moralističku negaciju teatra kao takvog, pa makar mu i priznavao spoznajnu funkciju odraza. U *Kriku života*, naime, sretno razrješenje metaleptičkih zabuna Otac će popratiti ovim pozivom: *Kući i dosta teatra!* (1981., 249) pa stoga i objasniti zašto nakon "trilogije" Kulundžić uglavnom nema više metateatarskih ambicija: on je o teatru i o glumi već izrekao paradoksalnu dramaturšku osudu. Ali kao što smo već imali prilike vidjeti, jednoliki smisao oko kojega se Kulundžić toliko trsi redovito opovrgne svojega autora: Kulundžić nijeće teatar, ali ga se sam ne kloni; kritizira Pirandella, ali se ne može nasititi njegovih motiva.

Ne razmatrajući potanko svu autorovu dramsku produkciju koja varira već spominjane pirandelističke motive (poput *Sudbina* i *Tamne belege*), zadržat ću se ukratko na *Ljudima bez vida* (1953.), zbog suvremene društvene tematike hvaljenoga teksta<sup>29</sup> koji optičku metaforiku, prepoznatljivu u gotovo svih intertekstualnih nasljedovatelja talijanskoga dramatičara, zlorabi do razmjera oftalmološko-patološke simbolike. *Otvoriti oči i vidjeti se* za Pirandellove likove znači na trenutak istupiti iz svojih skorenih uloga, označitelja koji se u rutini svakodnevice lako podmeću kao čiste ekvivalencije zbiljskih ljudi što ih nose, pa promatrajući nesklapnosti drugih suočiti se s nesklapnošću vlastite i svih drugih javnih slika naprama idealnoj predodžbi o tome kakvima bi svijet i čovjek morali biti. *Gledati u Pirandella* znači nadasve ne praviti se slijepim pred protuslovljem i mijenom koja neprestano unakazuje naše deduktivne konstrukcije, ali istodobno raznovrsnijim i na jedno nesvodljivim čini ljudsko postojanje; znači gledati sebe u različitosti drugoga, usuditi se usporediti s drugim. Za Kulundžićevoga Jerka, povratnika iz bogatoga kapitalističkog svijeta, i ženu mu Vandu, koja je u njegovoj odsutnosti pokleknula pred lažnim obećanjima lopovske reakcije, sljepoća, glumljena ili medicinski dijagnostificirana, ishodi iz očevitno pogibeljne želje da se zbilja vlastite sredine uspoređuje s prijevarnom drugošću kapitalističkoga zapada, ili da se, nedajbože, jednolično ideološko sivilo razbije šarenilom Pandorinih darova iz inozemstva. Sve to izobilje obična je opsjena, utvara koja nestaje kad čovjek stane *gledati istini u lice* (1953.b., 64) i spozna uzvišenu vrijednost svoje kuće, doma, domovine, političkog sustava, pa i države (43-4), jer - kakva je da je, njegova je, a bude li imao dovoljno hrabrosti da se očisti od prljavštine drugosti, da ne bude *prljav kao drugi* (78-9), pa čak i da dra-

*preznojavala - mučenje! mučenje* (Pirandello 1993.a., 1071); pritom je vidjela *ponor*, osjetila *poniženje* (178) - no ti su mučni doživljaji plod zbrke između života i umjetnosti, pa ih Donata uspijeva prevladati ponovno stječući cjelovitost glumice i cjelovitost žene upravo tako što ta dva područja odvaja.

<sup>29</sup> Prema Jelčićevu mišljenju, drama pripada u skupinu tekstova kojima je *motivacija [...] realnija, ovisnija o životnim iskustvima, istinitija* (1965., 82).



goj, dobroj i pravednoj policiji potkaže samoga sebe i svoje grijehe, ostvari li *izjednačenje čovjeka sa čovjekom* (44), država mu više neće ni trebati, nego će zakoračiti u carstvo Jednoga. O istini koju publika hoće presudit će nova inkarnacija arbitra, nadmoćni službenik državne bezbednosti: *Mi volimo o ljudima sve da znamo. Da bismo umeli da ih ocenimo* (76). Nemoguće je ovdje ne prisjetiti se polazišta putanje preobražajnih mijena kroz koje je prošao Kulundžićev policijski djelatelj pohvala apologetima režima - Mladića s tavanice i njegova sveznajućeg zrcala. Publika hoće istinu: kad joj je ne može dati, Kulundžić preko golotinje očinskoga lika navlači Pirandellove maske.

## BIBLIOGRAFIJA

- Begović, Milan (1943.) *Josip Kulundžić: "Ponoć"*. U: *Kritike i prikazi*, uredio i pogovorom popratio dr. Marko Fotez, Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, str. 68-71.
- Bloom, Harold (1973.) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Corsinovi, Graziella (1979) *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*. Genova: Tilgher.
- Čale, Frano (1968.) *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- D'Annunzio, Gabriele (1942.2, I. izdanje 1939) *Tragedie sogni e misteri*. I. svezak. Verona: Mondadori.
- Hećimović, Branko (1976.) *Drumsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića*. U: *Trinaest hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje, str. 456-498.
- Jelčić, Dubravko (1965.) *Josip Kulundžić*. U: Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić (1965.) *Dramska djela*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 106, priredio Dubravko Jelčić. Zagreb: Matica hrvatska/Zora.
- Kayser, Wolfgang (1960.) *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Rowohlt/Gerhard Stalling Verlag.
- Kulundžić, Josip (1921.) *Ponoć. Tri čina groteske iz trećega kuta*. Zagreb: Izdanje Z. i V. Vasića.
- (1924.) *Pacijenti mladoga Kirilova*. "Vijenac", knjiga III, br. 4, str. 99-102.
- (1925.) *Tajna personalnosti. Novi teater na osnovu Pirandella?* "Hrvatska pozornica", 32, str. 550-552.
- (1926.a) *Škorpion. Grotteska u tri čina*. Zagreb: Vijenac.
- (1926.b) *Akcije! Akcije!* "Vijenac", knjiga VI, str. 306-307.
- (1928.a) *Protiv Pirandella*. "Hrvatska revija", 1-2, str. 153-156.
- (1928.b) *Gabrijelovo lice. Komedijska u tri čina*. "Savremenik", XXI, br. 1, 2, 3 i 4, str. 17-29, 59-66, 119-125, 157-168; autograf 2053, Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU u Zagrebu.
- (1928.c) *Misteriozni Kamić. Dramatizacija novinskog reporta*. Zagreb: Vijenac.
- (1933.) *Krv i meso na pozornici*. "Srpski književni glasnik", knjiga 39, str. 113-119.

- (1952.) *Treći čin. Kamerna igra u dva dela.* "Književnost", VII, 1-2, str. 46-72, i 3, str. 247-263.
- (1953.a) *Čovek je dobar. Drama u tri čina.* Beograd: Prosveta.
- (1953.b) *Ljudi bez vida. Drama u tri čina.* Beograd: Narodna knjiga.
- (1957.) *Tamna belega.* Autograf (Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- (1981.) *Krik života. Komad u dva dela.* Rad JAZU, knjiga 17, str. 219-249.
- Man, Paul de (1975.) *Problemi moderne kritike.* Na srpski preveli G. B. Todorović i B. Jelić. Beograd: Nolit.
- Matković, Marijan (1981.) *Zapis uz dvije drame Josipa Kulundžića.* Rad JAZU, knjiga 17, str. 163-168.
- Nietzsche, Friedrich (1980.) *S one strane dobra i zla. Uvod u jednu filozofiju budućnosti.* Na srpski preveo B. Zec. Beograd: Grafos.
- Petlevski, Sibila, (1995.) *Napomene o poetici hrvatskoga dramskog ekspresionizma.* U: "Republika", 3-4, str. 90-103.
- Pirandello, Luigi (1939.) *Saggi.* Milano: Mondadori.
- (1960.) *Saggi, poesie e scritti vari.* Milano: Mondadori.
- (1977.) *Sei personaggi in cerca d'autore/Enrico IV.* Milano: Mondadori.
- (1992.) *Gospoda Morli, jedna i dvije.* U: *Gole maske.* Preveo i priredio Frano Čalc. Zagreb: Cekade, str. 179-149.
- (1993.) *La signora Morli, una e due.* U: *Maschere nude.* Roma: Newton Compton, str. 684-726.
- (1993.a) *Trovarsi.* U: *Maschere nude.* Roma: Newton Compton, str. 1036-1075.
- Senker, Boris (1989.) *Hrvatska drama 20. stoljeća I.* Split: Logos.
- Steiner, George (1982.6. 1. izdanje 1961.) *The Death of Tragedy.* Trowbridge/Mellesham: Redwood Burn Limited/Pegasus Bookbinding.

## DRAMSKA DJELA ZLATE KOLARIĆ-KIŠUR

Ime Zlate Kolarić-Kišur obično se povezuje s autoreferentnom mozaičnom prozom *Moja Zlatna dolina* kojoj su sižejne sponne djetinjstvo i zavičajnost; to ime podsjeća i na dugo, plodno, kadšto i neujednačeno lirsko opjevavanje jednostavnih anegdota i malih prizora iz dječjega svijeta. Međutim, u četrdesetogodišnjem rasponu, od 1933. kad se javila prvom knjigom pjesama za djecu *Naš veseli svijet* do 1972. kada izlazi popularna proza za djecu *Moja Zlatna dolina*, nemali prostor osvojili su i njezini dramski pokušaji. Tijekom tridesetih godina amaterske, najčešće školske pozornice izvele su desetke njezinih prigodnih dječjih scenskih prikaza i dramoleta. Bile su to nepretenciozne blagdanske didaktične "glume", često u stihovima ili s pjevanjem i glazbom, koje su primjenjivale neke jednostavne elemente pučkog kazališta. Njihovi su naslovi, primjerice, bili *Zadnji dan obuke*, *Na pragu Nove godine*, *Dobra majka*, *Krampusovu opomena*, scenski prikaz na kajkavskom te s pjevanjem naslovljena je *Poklon malom Jezusu*, potom je napisala nekoliko scenskih prizora nadahnutih folklorom: *Narodno sijelo*, *Mala žetelica*, *Žetva* i sl. Jedan se dramski tekst ipak izdvojio: dramolet za djecu u 6 slika s poučnom karitativnom temom *Nadina velika tajna* prikazalo je zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište uoči Božića 1934. u režiji Krležina suučenika i prvog redatelja njegovih drama *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi*, Alfonsa Verlija. Izvedba je bila reprezentativna: igrali su August Cilić, Micika Žilićar, Mila Mosinger, u glavnoj dječjoj ulozi nastupila je popularna Lea Deutsch a glumila je i Đurđica Dević. Kritike su bile uglavnom prigodničarske, a jedna, Žilićeva u "15 dana"<sup>1</sup>, bila je i dosta oštra te je tekstu osporila dramaturšku dorečenost. Četiri godine poslije, na natječaju Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca odabrana je njezina komedija *Ljetovanje tetke Anastazije* te je odmah i izvedena u Malom kazalištu 1938. u režiji Aleksandra Freudenreicha s Olgom Freudenreich u naslovnoj ulozi. Bila je to svojevrsna blaga satira na ženske naravi, istaknuta je tematski već pomalo istrošena usporedba sela i

<sup>1</sup> R. Žilić: *Nadina velika tajna*. "15 dana", V, 1935, br. 3/8, str. 101.

grada, a bilo je i kraćih folklornih umetaka; naime, u drugom činu izvedena je žetvena svečanost koju je Branko Krmpotić u "Hrvatskoj smotri"<sup>2</sup> nazvao efektnom no pomalo deplasiranim, arhaično-ritualnom ceremonijom; dramu je prigovorio zbog pretjerane egzaltiranosti mondenoga gradskog lika, primijetio je nedostatak gradacije u dramskom zapletu te slabu psihologizaciju. Sličnim veselim igrama, katkad prizivajući sjećanje na pučko kazalište, Zlata Kolarić-Kišur nastavila je sporadično i poslije rata. U ranom poraću u igrokazima *Neželjeni zet*, *Doktoruša*, *Polet mladosti*, *Crni brigadir*; naslućivao se dug vremenu, tj. socrealistična crta, a potom je pisala lutkarske igre i radio-drame za djecu.

No predratno opredjeljenje Zlate Kolarić-Kišur za dramski žanr završilo je vrlo efektno; njezina tročina drama *Povratak* bila je nagrađena na natječaju za najbolju pučku glumu, ali kako je izvedba iziskivala veliki ansambl, Matica hrvatskih kazališnih dobrovoljaca ustupila je tekst Hrvatskom narodnom kazalištu te je *Povratak* izveden krajem studenoga 1940. Redatelj je bio Branko Gavella, scenograf Krsto Hegedušić, nastupili su Josip Maričić, Mila Dimitrijević, Veljko Maričić, Vlasta Dryak, Viktor Bek, Bela Krleža, Vika Podgorska, Jozo Laurenčić, Dean Dubajić. Prvoklasna izvedba i režija udružile su se s tematskom aktualnošću ove drame pa se je čak moglo govoriti o malom kazališnom događaju. Naime, *Povratak* je antiratna socijalna drama koja tematski povezuje dva velika svjetska rata: prvi tijekom kojega se radnja odvijala te približavanje velikog ratnog stroja u godini njezine praizvedbe 1940. Tematska prepoznatljivost i vrsna prezentacija izazvale su živo kritičarsko zanimanje. Izdvojilo se razmišljanje Ranka Marinkovića:

*Tu je autorica ostala na razini svoje dublje koncepcije, izbjegnuvši u drugom činu vrlo nadareno plačljive i sentimentalne prizore s majkom koja pronalazi na jednom žalosnom vojno-bolničkom krevetu svoga sina, rasječena, obogaljena, izamputirana, raznesena i još k tome pri zdravoj pameti, koja sve to shvaća, koja gleda to svoje jadno ljudsko tijelo rastrgano i uništeno zauvijek. Taj sasječeni seljački dječak, iskopan iz gomile mrtvog mesa, pronađen možda i sasvim slučajno u toj hrpi mrivaca, svojim primitivnim mladim mozgom koji je sačuvao jednostavne i zdrave oblike mišljenja, shvaća sadu najednom da se svi ti neposredni načini zdravog poimanja sablasno rastvaraju i da pred njim stoji jedan savršeno prazan prostor u kome se jedino čuje škljocanje njegovih proteza. Slika osakaćenog seljačkog mludića na bolničkom krevetu samo je dovoljno neizrečena, literarno neizražena ona teška Krležijanska agonija mladog domobrana Jambreka, čija stravična priviđenja prelaze stupanj svakog mogućeg afekta, te čovjek ostaje smrznut od strave, nervno ukočen i hludan kao stup leda. To je najviši mogući tragični momenat, gdje čovjek stoji pred praznim faktom svoga tijela, i tu više nema drugih problema, tu više nema stvarnije stvarnosti od tih besmisleno odrezanih udova, od te karikature ljudskog oblika, od tih žalosno i nepopravljivo praznih rukava i nogavica.<sup>3</sup>*

Marinković je prvi istaknuo ekspresivnost drugog čina koji se zbiva u vojnoj bolnici te novelističnu deskriptivnost prvog a epsku širinu trećeg, oba smještena u slavonski seoski ambijent. Neki recentni kritičari bili su na Marinkovićevu tragu;

<sup>1</sup> R. Žilić: *Nadina velika tajna*. "15 dana", V, 1935., br. 3/8, str. 101.

<sup>2</sup> B. Krmpotić: *Ljetovanje tetke Anastazije*. "Hrvatska smotra", VI, 1938., br. 7/8, str. 415-416.

<sup>3</sup> Ranko Marinković: *Zlata Kolarić-Kišur. Tragika ljudskog tijela*. "Novosti", XXXIV, 1940., br. 327, str. 17.

Branimir Livadić tvrdi da je autorica tek u drugom činu iskoristila scenski svoje doživljaje bolničarke za živ prikaz stradalaca po vojničkim bolnicama. Njezina su tri čina više novela nego drama, naročito su epski koncipirani prvi i treći čin, dok se drugi čin od toga načina donekle odvaja svojom življom temom, šarolikošću i završnim prizorom susreta roditelja sa svojim bogaljski upropaštenim sinom. Tu je ujedno vrhunac njezine dramske strave, koja je imala da zamijeni u Povratku pravu dramatičnost.<sup>4</sup> Branimir Gršković takođe tvrdi da prvi i treći čin trpe od ponavljanja, mlake radnje i sporog tempa, te da se vidi odmah da je autorica svoju dramu namijenila diletantima, nastojeći da im prikazivanje što više olakša. Zatim dodaje da bez tako majstorske režije kakva je Gavellina Povratak ne bi uopće imao pravo na život na zagrebačkoj pozornici.<sup>5</sup> Josip Horvath je, međutim, u drami pročitao krvavu reprizu prošlosti, koja je našla svoj stvaran izraz u tragediji današnjice, te je ukazao na motivacijsko trojstvo, tragediju majke, tragediju ratnog invalida i tragediju ratne vjerenice koje je autorica uspjela uskladiti u jednostavnoj neposrednosti.<sup>6</sup> A Dušan Žanko štovise govori o ganutljivoj igri koja počiva na zaokruženosti i dovršenosti svakog čina za sebe. Tri čina, tri dovršene drame, tri lijepe cjeline, tri tako rekuć samostalna umjetnička djela kao tri novele s istim licem.<sup>7</sup> U novije je doba i Branko Hećimović ustvrdio da drugi čin Povratka egzistira i danas ne samo kao književno svjedočanstvo o jednom vremenu, nego i kao književnost sama.<sup>8</sup>

Međutim, ako dramu promotrimo u njezinoj cjelovitosti, tada ćemo primijetiti svojevrstu kolažnu tehniku, tj. njezinu stilsku troslojnost; najprije prepletenost realističko-naturalističkih obrazaca s neoekspresionističkom vizionarnošću, potom naklonost prema elementima pučkog kazališta, posebno njezinom folklorno-društvenom strujom poznatom u starijih pisaca (Jurković, Okruglič, Tomić, Pecija). Realističnost drame Povratak čita se u njezinoj otvorenosti prema nekim aktualnim pitanjima dnevnog života, u antiratnim tematskim uzorcima, potom u njezinoj ambijentalnosti (folklorno obilježeni seoski te naturalistički detaljizirani bolnički prizori), pa u njezinim likovima koji su žrtve vrlo određene, dakako okrutne, ratne zbilje. Također, vrlo je prepoznatljiv i zbiljan sudar nespojivih svjetopogleda, krutog feldmaršalovog zastupanja ratnog mehanizma s kriležijanski revoltiranim tra-gičarima u vojnom špitalu. Realističnoj uvjerljivosti prinose i razne jezične perspektive, miješanje ambijentalno obilježena govora slavonskog seljaka, Dalmatinca, Bosanca, mađarskog Ciganina-guslača, poljskog ranjenika s diskursom vojne birokracije, a susreću se i dva epistolarna umetka: otuđeno administrativno izvješće o ratnikovu povratku te stilski također obilježeno i zasićeno turcizmima, nevješto pismo bosanskog dječčića ranjenome ocu.

Autoričine veze s dobrovoljačkim pozornicama, iskustvo u natječajima za pučke igrokaze te naklonost prema kazalištu za djecu gdje su bile naglašenije veze s gledateljstvom – odslikali su se i u ovoj drami. Njihove tragove možemo pročitati u obliku povremenih intertekstualnih pa i intermedijalnih dodataka: glazbenih, napose pjevanih, plesnih, folklorno citatnih i "glumljenih" umetaka. Budući da su prvi

<sup>4</sup> Branimir Livadić: *Zlata Kolarić-Kišur, Povratak*. "Hrvatska revija", XIV, 1941., br. 1, str. 44.

<sup>5</sup> B. Gršković: *Povratak*. "Večer", XXI, 1940., 25. XI, str. 5.

<sup>6</sup> Josip Horvath: *Povratak*. "Jutarnji list", XXCIX, 1940., 26. XI, str. 15.

<sup>7</sup> Dušan Žanko: *Zlata Kolarić-Kišur*. "Hrvatska smotra", IX, 1941., br. 1, str. 49.

<sup>8</sup> Branko Hećimović: *Povratak Zlate Kolarić-Kišur*. "Forum", XXII, 1983., br. 10/12, str. 659.

i treći čin utemeljeni na dramskoj slutnji (iščekivanje pisma, iščekivanje povratka), njihova statičnost nadoknađuje se citatnim reminiscencijama na pučko kazalište. Naznake subkulturalnog kazališta u prvom se činu pokazuju u etnografski pomno razrađenoj sceni te u intertekstualnom ulomku (predsvatovska deseteračka pjesma uz djevojačko kolo), a u trećem činu detaljno je predstavljen predbožićni seoski ritual s pojavom kazališta u kazalištu. Taj intertekstualni dodatak »glumljene igre« sižejno je potkrijepljen na sljedeći način: u tužnu slavonsku kuću u kojoj se čeka povratak ratnika neizvjesne sudbine, prema starom slavonskom običaju, uoči Badnje noći dolaze glumci te izvode pojednostavljenu pučku preradbu biblijske priče o Adamu, Evi i Anđelu. Igra je krajnje shematizirana: u svim su ulogama muškarci, radnja je reducirana do doslovne poruke o grijehu i ispaštanju, tj. tajni patnje, kostimi su na priprost način stilizirani, takvi su i dijalozi pa i glumački stil. Iako se u avangardnom kazalištu dramaturgijom subkulturalnog nerijetko poszczalo za resemantizacijom pa i razaranjem tradicijskih predložaka (sjetimo se Krležina *Kraljeva*), ovdje nije riječ o oporbi institucionaliziranu kazalištu već o svojevrsnom prinosu dekorativnoj sceničnosti realističnog prostora uz pomoć sažetaka iz pučkog kazališta. No posve je drugi slučaj s igrom u igri u drugom, tzv. bolničkom činu; ta je "gluma" obilježena tragom neoekspresionističke simboličnosti. Naime, nakon feldmaršalova obilaska bolničke sobe i neosnovane grdnje, traumatizirani bolesnici spontano započinju skupnu igru imaginarna vlaka koji ih u mašti razvozi domovima. Želja za bijegom iz inferalnoga bolničkog ozračja brzo se pretvara u jaku scensku simboliku: imaginarni vlak preskače vrijeme, spaja zemljopisno nespojive točke, postaje alogična sprava u djetinjoj igri putovanja, vizija o bijegu iz ratnih strahota, tiplnja deheroiziranih buntovnika i rezigniranih patnika o domu i pribjezištvu. Iako je ta vizionarna scena dio realističnog prostora, njezina simbolika o bijegu i prolaznosti duboko je srasla s beznažnošću vojnog špitala te s obiteljskom i ljubavnom tragedijom glavnog junaka. Tu su i korijeni tragigrotesknog; ratom prekaljeni ljudi, posredstvom infantilne igre, povjeruju u svoj san o bijegu. No groteskne crte prožimlju čitav drugi čin; povremeno izvrću se opće vrijednosti, ruga se konvencijama, dijalozi su obojeni sarkastičnim opaskama, radnja je izvrgnuta tragikomičnim potezima; primjerice, ranjeni vojnik umirućem kaplaru umjesto svijeće drži papuču, mrtvaca će ispratiti veselim potcikivanjem i raspojasanim plesom, majka, nesvjesna sinovljeve tragedije, započet će djetinju igru te će ispod pokrivača pokušati uloviti njegove, dakako, osakaćene noge i sl.

Aktualna mirotvorna ideja ove drame razgradila se u dva pravca: jednim tijekom krcnula je prema neoekspresionističkoj vizionarnosti i tragigroteskom krik. drugim je krakom pošla prema snižavanju teme na razinu pučke svečanosti. To je dakako prouzročilo pucanje dramskih šavova, disproporciju među činovima. Također se postupilo, kako reče Marinković, nepravedno prema tragičnom junaku jer se u presudnom momentu dopustio prodor melodramatskih elemenata, svojevrsne osjećajne dekoracije. Također, nekoliko katarzičnih završetaka (majčino, pa vjereničino saznanje o tragediji, zatim majčina smrt pa vjereničino hrabro sučeljenje sa sudbinom) u suprotnosti je s nedostatkom prave ekspozicije u drami. Zabavljajući sadržaji, kojima se nadomjestila dramska statičnost i nedostatak karakterizacije, u tekstu ravnopravno postoje s ekspresivno zacrtanom dramskom radnjom drugog čina koji se nekim kritičarima učinio antologijskim. Te je prizorc, prema Marinkovićevoj opasci, istaknula i Gavellina režija:

*Izgleda da je redatelj dr. Gavella glavnu pažnju posvetio drugom činu iz kojega je izvukao prvoklasnu igru. Taj je čin izgrađen upravo prema svim zahtjevima samostalne predstave sa neobično ingeniozno izvedenom gradacijom jednog teatarskog prvoklasnog kontrasta: od tužnog soldačkog bolesnog smijeha do potresne tragike iznakaženog mladog ljudskog tijela. To je bio pun i bogat doživljaj, sastavljen od smijeha, satire i tragike.<sup>9</sup>*

Iako drama *Povratak* ne odskače od dramskog prosjeka svojega doba, nesavršenost, gotovo pukotina u njezinoj dramskoj fakturi prouzrokovala je da je nakon desetaka predstava skinuta s repertoara, te da su kritičari na njezin drugi, tzv. bolnički čin počeli gledati kao na izvadak iz suviše troćine sheme, tj. kao na svojevrsnu jednočinku koja može samostalno zavladata scenskim prostorom. Ipak, postupilo se nepravedno; *Povratak* je, bez obzira na nedostatke, cjeloviti dramski tekst; može ga se promatrati u svjetlu tematske aktualnosti, kao mozaično iskustvo šavanc stilova, prepletanja žanrova, kao tekst koji pod svaku cijenu, mjestimice istrošenim, zabavljačkim, a mjestimice dramaturški vrlo provokativnim sredstvima, uspostavlja komunikaciju s gledateljstvom; napokon, da se je na tu dramu na vrijeme prestalo gledati kao na puki ulomak, možda bi *Povratak* postao uvod u znatniji dramski razvitak Zlate Kolarić-Kišur, pa bi i njezin poslijeratni povratak dramskom žanru imao drukčije obrise.

<sup>9</sup> Ranko Marinković, *ibid.*, str. 17.

## TOMISLAV TANHOFFER - PRIPOVJEDAČ DOSTOJAN PAŽNJE

Suodnos kazališta i književnosti predstavlja nezaobilaznu konstantu. Očituje se na razne načine, pa je tako jedan određen i stvaralačkom djelatnošću kazalištaraca i njihovim udjelom na književnom poprištu.

Neću u ovu tuzemnu priču uplesti Shakespearea koji prema tadašnjim mjerilima piše za kazalište i koji je samo hitmaker kazališta *The Globe*.

Za suvremenike *Soneti* ili *Venera i Adonis* očito nisu količinom, ni žanrom bili dovoljno uvjerljivi dokaz da ga se smatra književnikom u onoj mjeri u kojoj su to bili neki njegovi suvremenici koji pišu samo poeziju, prozu, memoare ili eseje, a ne muče muku sa živim kazališnim organizmom koji se iz znanih ali i nepoznatih razloga vrlo često nalazio na rubu društvene ekskomunikacije.

Sličnih primjera je na pretek.

I u hrvatskoj književnosti ima dosta književnika koji su vrlo živo povezani s kazalištem, ali nije ništa ni beznačajniji broj kazalištaraca koji su na razne načine i u raznovrsnim prigodama uspostavili značajnu i estetski relevantnu relaciju s onom književnošću koja nije ni u kakvoj svezi sa scenskim životom.

Zato se neću zaustaviti ni na slučaju Srđana Tucića ili njemu sličnih, jer su pretežno pisali za kazalište. Što se pak tiče kazališne epizode Janka Polića Kamova ona bi mogla biti sižejem kazališnog djela, ništa više.

I u novijoj hrvatskoj književnosti glumci ponekad nisu mogli preboliti kušnju da napišu nešto za scenu i da si u tom svom tekstu napišu ulogu prema mjeri svojih ambicija, a tek onda stvarnih mogućnosti.

U najnovije vrijeme dovoljno je spomenuti Šovagovića, ako ni zbog čega, a onda zbog drame *Sokol ga nije volio* koja je predstavljala značajan datum u ideološkom i tematskom oslobađanju hrvatskog kazališta i osvajanju prava da se o zabranjenom govori.

U ulozi dramskog autora možemo spomenuti i glumca Amira Bukvića, a čini mi se da sve veću pažnju zaslužuje i glumac Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Zvonimir Zoričić s komadima *Dobitna kombinacija* i *Štrudl od trešanja*.



Oba pokazuju da se jabuka kazališnog iskušenja servira ne samo za uobičajenim pisaćim stolom nego i na pultu kazališne garderobe, gdje su se neki glumci s više ili manje razloga prurušavali u pisce drama i ta im rola čak štoviše dobro i odgovara.

Moja je tema ipak malo drukčija. Pokušavam pisati o glumcima koje je njihovo pero guralo u drugi medij, može se reći - one književnosti kojoj nije potrebna scena. Da bi se ostvarila, dovoljan joj je papir i tiskara, novine, časopisi, odnosno proizvodnja i distribucija knjiga.

Na prvom mjestu takvih pokušaja valja spomenuti pisanja kazališnih uspomena. Nije ih napisan mali broj, a među njima zbog dokumentarnosti i živosti pisanja dužnost nam je spomenuti osječčkog glumca Vatroslava Hladića koji je tijekom Drugoga svjetskog rata tiskao knjižicu *Život glumca*.

U taj isti žanr i sličnu želju za svjedočenjem života institucije i osobe - glumca, moramo svakako svrstati i zapise iz novijeg datuma uglednih kazališnih glumaca Ljudevita Galica i Elize Gerner.

Svako od spomenutih djela kazuje nešto što ide rubom književnosti i zapamćenja u funkciji vjerodostojnog svjedočanstva.

Razlozi tih i takvih memoara nisu isključivo artistske naravi. Zapamćenje i svjedočanstvo u njihovim slučajevima očito su bili mnogo uvjerljiviji razlog i poticaj za spisateljsku pustolovinu što oni ni ne pokušavaju kriti, premda u njihovim tekstovima nije teško razabrati i mnoge književno vrijedne stranice.

Služaj Mate Grkovića, odnosno njegov pokušaj da napiše biografiju čuvene vagnerijske pjevačice Milke Trninc također ulazi u isti žanrovski atar, doduše s malim pomakom prema romansiranoj biografiji junakinje koju je poznavao ali očito nije nikada mogao čuti *in vivo* glas koji je Milku Trninu učinio Milkom Trninom. Ona je, znamo, od velike primadone gubitkom glasa postala nacionalni spomenik i tragična ličnost. Koliko se sjećam ove, očito vrlo važne komponente za slučaj koji će postati literarno intrigantan, nisu iskorištene.

Mato Grković, bio je vrlo ugledan glumac iz najboljih dana hrvatskoga međuratnog teatra. Zanimala ga je dokumentarnost i činjenična vjerodostojnost. U tom je htijenju očito uspio ispunivši veliku kulturološku prazninu.

Ne smije se mimoći ni Marko Fotez koji je na početku svoje kazališne i spisateljske karijere gotovo više bio usredotočen na pero nego li na pozornicu, premda se baviti njegovim lirskim pokušajima nije za književnost suviše produktivan i zahvalan posao. Mnogo su vrijedniji Fotezovi putopisi i eseji, no to također nije tema mog zanimanja.

Postoje i drugačiji primjeri. Milan Begović, čovjek s velikim kazališnim iskustvom, jednu od velikih rola sedam prosaca Gige Barićeve daje kazališnom glumcu, a Slobodan Šnajder piše jednu dramu o Marinu Držiću, drugu o Janku Poliću Kamovu, a treću posvećuje jednoj kazališnoj izvedbi Goetheova *Fausta*.

Tita Strozija ni u kojem slučaju ne smijemo mimoći. On je mnogo više od svojih kolega pokazivao osjećaj za stilska određenja i književnu pripadnost. Znamo da je studirao u Beču i posve je naravno da dvije njegove knjižice na njemačkom jeziku odišu ne samo duhom secesije nego, premda su tiskane u Zagrebu, teže i gra-

fičkim normama koje je nametnula grafička oprema *Ver sacrum* i inih edicija tog razdoblja i svega onoga što tvori ideologiju Gesamtkunstwerka.

Možda zato jer još nije glumac one veličine i značaja koji će postati dvadesetih godina, Strozzi ne piše u smislu sudara slučajnosti i okolice. Posjeduje svoj književni koncept posve u skladu s dobom u kojem piše. Stoga nije nimalo neobično da ne ostaje hladan i ravnodušan spram nekih težnji ekspresionizma koje iskazuje koristeći liniju Dostojevski - Strindberg u knjizi *Pavlov - Propast*, Zagreb, 1915., te u fragmentu romana tiskanog u "Plamenu".

Slučaj s knjigom *Razgovori s dušom Smijeseiti*, Zagreb 1918., ponešto je različit. Tu su avangardnost i neobičnost važniji od želje za literarnom komunikacijom sa čitateljem. I nadalje nigdje kazališta, nigdje težnje scenskom efektu.

U kontekstu suvremene hrvatske književnosti jednog isječka koji ne obuhvaća niti jedno desetljeće Strozzijevo stvaralaštvo predstavlja jedan od odbačenih ali u svom vremenu bitnih dokaza istraživačkog duha ne samo pojedinca nego i sredine. U vezi svih tih knjiga može se aktualizirati i odnos prema opremi knjiga.

Sklonost istraživanju i apartnosti koja prelazi u svoju grotesknu negaciju više je nego očita u slučaju Josipa Kulundžića i Kalmana Mesarića koji su neprijeporno vezu književnosti i kazališta potvrđivali na razne i vrlo kompleksne načine, tako da tu činjenicu uopće ne treba provjeravati i potvrđivati nekim novim dokazima.

No među zaboravljanim i neistraženim stranicama hrvatske meduratne književnosti postoji jedno neveliko ali zanimljivo, pa čak se može reći u pojedinim ostvarenjima i vrijedno pripovjedačko djelo. Vezano je uz Slavoniju, točnije uz Osijek.

Pisac je rođen u Antunovcu, kraj Pakraca 1898. godine, dakle biti će tomu za dvije godine, prije cijelog stoljeća i svi koji su se zanimali Tomislavom Tanhoferom znadu da se bavio kazalištem, da je bio redatelj, dramaturg, intendant, glumac, kazališni teoretičar, prevoditelj. Malo tko zna, a od današnjih književnih povjesnika, usudujem se reći, nitko, jer nije ničim i nigdje pokazao da zna, da se Tomislav Tanhofer (najintenzivnije tridesetih godina) bavio pisanjem proze i da je od tih priča dvadeset i osam tiskao u knjizi *Poplava* (Suvremena biblioteka, Zagreb 1943., urednik Slavko Batušić, također jedan koji ulazi u problematiku ove skice).

Popraćujući knjigu literarnim portretom S(lavko) B(atušić) je zapisao: *Ime Tomislava Tanhofera dobro je poznato kao ime svestranog kazališnog radnika. Manje je poznat njegov književni rad, premda on piše punih 25 godina - upravo od 1917., kad je jedna njegova novela objavljena u "Hrvatskoj Prosvjeti". U ovom listu, zatim u "Savremeniku", osječkom "Hrvatskom Listu" i drugim časopisima i novinama pojavljuje se od vremena do vremena Tanhoferova proza, ali gotovo uvijek pod pseudonimom (tvrđnja nije posve točna, op. B. D.), nenametljivo i gotovo suzdržljivo. I tako uopće malo tko zna, da je on i izvorni pisac, a ne samo savjestan prevodilac brojnih drama i romana.*

*Tanhofer je objavio do danas kojih pedesetak novela. Možda riječ "novela", koja predstavlja izvjestan zaokružen oblik, nije sasvim točna. A riječ "crtica" ima opet ponešto zastarjeli prizvuk. Tanhofer u prvom redu skicira. Njegovo pisanje protizlazi uvijek i samo iz jednog; od oštrog i pronicavog promatranja okoline, koju on ilustrira. Ali on to ne čini po receptu suhoparnog realista. Njegovo primanje vanjskog svijeta preobražava se u njemu u vrlo osjetljivu reakciju na taj svijet. On se luća olovke i bilježnice i povlači nekoliko oštih obrisa, kadšto resko i trpko napetih, pojačava sjene, naglašuje*

suprotnosti, ili se pak zaljubi u kakvu finu subjektivnu crtu što zlaćano treperi, pa je nabaci nježno i drhtavo, gotovo kao da je se boji. Sve to on rudi, ali ne likovno, riječima i pojmovnim slikama - književno. Ima u njegovu stavu prema zbivanjima i ljudima izvjestan kriticism, ali on nije nikakav moralist. Većma se može osjetiti neka satirička nota, ali je ona trpka, gorka, nikad vesela.

Tanhofеров je književni rad usredotočen uglavnom na nekoliko motiva. jedan je selo, slavonsko selo, što ujedno znači reminiscencije djetinstva i mladosti, doživljaje duboko potisnute pod životne borbe i gorčine, ali trujne, drage, pa ma bili i bolni. Ona drugi motiv: naš mali pokrajinski grad sa svima svojim tipičnim zbivnjima i ljudima zavučeni u svoje ljuštare i puževe kućice. Kao što je selo Tanhoferova mladost i prošlost, tako je ovaj mali grad njegov tako reći čitav život, njegova sadašnjost. A onda treći motiv: glumci, kazalište, njegovo zvanje. U kazalištu je prešao sve upravne i artistske struke, a tek onda postao glumac. Kako se u nas kazališni plakati čitaju više nego književni časopisi, ljudi misle da je Tanhofer samo glumac po zanatu. Jest i nije. Pa premda je na primjer Begovićeвог Marka Barića i Krležinog Križovca i Leona Glem-baja glumački ostvario zrelo i inteligentno, on će se sigurno sporazumjeti s tim, da je u njegovom životnom djelu važnije to da stavlja na papir svoje riječi nego da izgovara naučene tuđe.

Batušić pokušava dočarati s nekoliko riječi taj, danas, jedva poznati život: Po svojoj neizbježnoj sudbini kazališnog zaposlenja Tanhofer se uobličio u čovjeka s vječnim kovčegom u ruci. Kojih dvadesetak godina krstari on hrvatskom pokrajinom od Osijeka do Varaždina, od Koprivnice do Gospića, od Sinja do Garešnice. Nema takoreći mjesta, kroz koje nije provukao svoj kovčeg, udešavao pozornicu, vodio teatar, glumio... a onda sjedio osamljen i zamišljen u kutu kakve poluprazne malograđanske kavane i pisao. Njegovo pisanje, viđeno pod ovim bridom, postaje razumljivije. Ono je u prvom redu stvarno, malo beznadno, ali nikada krasnorječivo. To nije heletistika ni poezija za volju lijepih slika i zvonkih fraza. To su duboko proživljene, neizvještacene činjenice, zapažene i iskreno rečene od čovjeka, koji ih nije izmislio za zabavu sebi i drugima:

Kakva je bila recepcija Tanhoferova pripovjedačkog rada ne znam, ali činjenica da je gotovo cijelu svoju književnu proizvodnju tiskao na stranicama dnevnih novina, kazuje da mu nije bilo stalo do kazališnih predstava koje se igraju pred polupraznim gledalištem. Više je vjerovao utjecaju novinskog podlistka negoli je poglagao nade na umjetničku vjerodostojnost književnog časopisa.

Nisam siguran da je u takvu pristupu bila skrivena klica bilo kakve zabiude. Uostalom, pisati o hrvatskoj proznoj produkciji od 1914. pa do početka šezdesetih godina, a ne pročitati prozne priloge na stranicama "Doma i svijeta", "Ženskog lista", "Hrvatske metropole", "Svijeta, Kulise", "Cineme", "Novela filma" ili ni sam ne znam kojeg ondašnjeg tjednika ili danas debelo zaboravljenih povremenika, nikada neće doprinijeti slici intenziteta i raznolikosti hrvatskoga međuratnog književnog života.

Kao dodatak već citiranom tekstu Slavka Batušića dodat je tekst Tomislava Tanhofera odakle smo već koristili podatak gdje je i kada rođen. Nastavljamo sa citatom: Taj divan kraj nu zapadnim padinama slavonskih gora ostao je do danas moja velika ljubav. Nedaleko, u Lipovljanima, živio je i Kozarac. Bio sam zagrebački orfanotrojac i klerik. Učio sam filozofiju u Zagrebu i Beču, ali zbog očevih nedaća i prera-

ne njegove smrti nisam uspio završiti studije. U osječko kazalište doveo me je 1931. Andrija Milčinić; u tom sam kazalištu proveo trinaest godina i proputovao s njim u Hrvatsku, Dalmaciju i Vojvodinu. Nekoliko posljednjih godina bio sam član novosadskog i zagrebačkog kazališta, a sada sam kako znate, u Banjoj Luci.

Da bismo biografiju našeg autora ažurirali, spomenimo da je poslije rata radio u JUGODRPU i splitskom kazalištu.

Vratimo se tamo gdje smo prestali s navodom: *Otkako pamtim volio sam knjigu i već odavno pokušavao i sam nešto napisati. U orfanotrofiju sam bio plodan suradnik litografirane "Nade". Prva mi je novela tiskana 1917. u "Hrvatskoj Prosvjeti". Milčinić mi je tiskao jednu novelu i dvije pjesmice u "Savremeniku". Kasnije sam izgubio hrabrost i slao svoje priče samo novinama. Većina ih je bila tiskana u osječkom "Hrvatskom listu".*

*Eto to je sve. Treba li još dodati i to, da sam ponajčešće pisao po hotelskim sobama i za kavanskim stolovima od Subotice do Mostara? Ili to, da sam napisao jednu dramu i rukopis spalio?*

Pokušao sam srediti ono što je o Tanhoferu kao pripovjedaču rečeno, ne zato da bih sa sebe skinuo bilo kakvu odgovornost i tako u papir jednog predgovora obrisao svoje "pravedničke" ruke. Hrvatska međuratna književnost ima nekoliko paralelnih okova, od kojih su neki s nepravom, odnosno u skladu s nekim političkim preferencijama zaboravljeni ili svjesno minorizirani. Tako je iz vida izgubljena cjelovitost one struje koja je pokazivala svoju orijentaciju prema urbanim temama i pozivala se na iskustva književnih pokreta od simbolizma, odnosno secesije, ekspresionizma, pa do art decoa i njima bliskih stilskih i tematskih određenja.

Tko je pokušao promišljati da je *Pet cigareta* Stjepka Trontla napisano neposredno iza toga kada je Krleža stavio točku na tekst *Zaratustra i mladić*, da je Gjalški poslije naivnog povijesnog romana *Dolazak Hrvata* i ništa boljih *Pronevjenih ideala* tiskao značajnu fantastičnu priču u godišnjaku "Kolo" u kojoj ima elemenata kolaža i konstrukcije koji su bliski poetici postmoderne, pa se čak susrećemo s jednom inačicom priče o Hazarima koje je u književnost šezdeset godina kasnije promovirao srpski pisac Milorad Pavić u *Hazarском rečniku*.

Nehajev iz *Velikog grada* je olako zaboravljen, a povjesničari vjeruju da su preživjeli samo njegova *Rakovica* i *Vuci*. Tko zna artistički i tematski dijapazon pripovjedaka Đure Vilovića (o romanima se može ponešto drukčije govoriti) također bi se mogao zamisliti o neznanim kontinuitetima hrvatske proze prve polovine 20. stoljeća. Ni Niku Bartulovića ne smije se olako mimoilaziti. Politički razlozi nisu i književni. Sibi Miličiću te osobito njegovim otočkim pričama, ali i onima o životu ruskih bijelih izbjeglica, mora se prići suptilno i s radoznalošću.

Jednu priču Mladena Horvata uvrstio sam u svoju *Antologiju hrvatske fantastične književnosti i slikarstva*. Bilo je to 1975., što će reći prije dvadesetišest ljeta. Iako narativni opus ovog pisca nije malen, a niti jednoobrazan, nisam nigdje zamijetio da je itko pokušao išta novo o tom imenu i djelu napisati, a ima se mnogo toga.

Novija hrvatska književnost je "selva oscura", mnogo mračnija i neistražena no što se na prvi pogled čini i s mnogo neizrečenih pitanja. O odgovorima je bolje ni ne razmišljati.

Tu je i posve zaboravljeni Lav Lović, nepročitani Zvonimir Remeta, a od starijih koji bi mogli pripasti protoekspresionistima, što reći o Ivanu Mesneru (Požega 1. 3. 1898. - 3. 11. 1919.)?

U takvom kontekstu nepoznanica pripovjedački slučaj Tomislava Tanhoferera očito nije izuzetak niti dokaz neke specifične nepravde. Njegov izostanak s uobičajenih popisa može se objasniti na različite načine, a da uzroci tome nikada ne počivaju na (ne)vrijednosti i (ne)zanimljivosti teksta.

U najboljim Tanhoferovim tekstovima lokalni kolorit nije važan. Osnovne koordinate određuju neko selo ili neki gradić, ljudi su toliko obični da su na svoj način i neprepoznatljivi. Ima u njima i anegdota, ali one nisu same po sebi tako značajne da bi priča bez njih bila nemoguća.

Tanhoferova narativna paradigmatika je drukčija, prigušenija i veliko se prepoznaje isključivo u malom. Primjerice navedimo priču *Mama* (tiskana je 1934.) koja je po mnogo čemu neobična, a ipak nije nikakva neuvjerljiva egzibicija. Tema je poznata, biblijska, o razmetnom sinu. Okvir je sentimentaln, badnjak neposredno po odlasku obitelji na polnoćku. Svi su na okupu: kćeri, sinovi, čak i snaha koju je mamin sin-miljenik napustio.

Razmetni sin se u tom času vraća kući. Izbezumljen je, grize ga savjest ali ne može otići od one druge.

*Ivan je jauknuo kao davljenik i srušio se na koljena pred mamom.*

*Mami je odlanulo. Njezinim se licem prelio jedva primjetljiv bolan smiješak. Podigla ga je, povela ga je do divana i posadila kao malo dijete, a onda sjela do njega.*

*"Bože moj", mislila je mama i gledala s tugom njegova ramena, koja su se tresla u grču i očaju. "Neka samo plače..."*

*- Proći će... rekla je glasno... Znam ja za to... Ja sam to jedanput doživjela.*

*On se trgnuo i uspravio.*

*- Da... i tvoj je otac bio tako opsjednut... Ti si kao i on... samo ja onda nisam imala razumijevanja za to i vladala sam se isto tako glupo kao i tvoja žena...*

*- Mama što ti to govoriš?!*

*Mama se smiješila.*

*- Je li lijepa?*

*On je šutio. Zario je prste u kosu i šutio, ali je mama sve razumjela.*

*I tatina je bila lijepa. Ljepša od mene. On mi je kasnije mnogo pričao o njoj, i to su bili naši najljepši razgovori... Tata mi je pričao, da je bilo nešto sasvim čudno i neobjašnjivo to, što se s njim i u njemu dešavalo. On mi je govorio, da se u njemu odnekale iznenada pojavio, probudio neki nov, nepoznat čovjek, koji je bio sasvim drukčiji od njega, koji je drukčije mislio, drukčije osjećao, drukčije gledao i radio... I sve što je taj drugi čovjek u njemu radio, njemu je ulijevalo strah i užas, a on mu se ipak nije mogao oduprijeti... To je bila patnja, tvrdio je tvoj tata... Je li i kod tebe tako*

*- Da...jeknuo je Ivan.*

*- Vidiš... Tata je znao, da ona nije poštena žena u našem građanskom smislu riječi, a ipak mu je izgledala divna, nedokučiva, kao romantični san... doživljaj, koji kao da nije dan svakome, koji se doživljava samo jedanput u životu, i s ljubomorom, koji*

ga je mučio bez odaha, miješao se panični strah, da taj san ne bi prošao, jer je bez nje, bez te divne, sablasne žene sve izgledalo pusto. svagdašnje, dosadno i beskorisno...

- Je li i tata izgubio službu?

- Da... ali mojom krivnjom. Ja sam otišla njegovom šefu i sve mu ispričala. Tata je izgubio službu, a ja sam se s djecom morala skloniti k svojoj sestri, teti Beati... Svi su ga napustili... i braća i sestre... kao i tebe...

Ivan je sad prvi put pogledao mami u oči.

- Ja sam kasnije čitala njezina pisma i iz njih sam saznala još i više nego iz tatinog pričanja. I zavoljela sam je, iako je nikada nisam vidjela i nikada s njom govorila... Ne, možda je nisam zavoljela, možda sam je samo žalila... Zvala je tatu, da pođe s njom, ma kuda, da se svega otrese, da ne bude kukavica i da se ne boji života, jer život treba živjeti do kraja, živjeti treba punim životom, doživjeti, proživjeti i uživjeti sve skale tog divnog, strašnog, jedinstvenog života... 'Dat ću ti ta pisma jedanput, da ih pročitaš... Onda sam i tatu razumjela... To je ono neobjašnjivo u nama, onaj vječni nemir, ona podmukla, neugasiva čežnja za nečim što je drukčije, tajnovitije, daleko... i onda slučajno dođe takva jedna nesretna žena, koja nije našla svoje mjesto u svijetu, neki mirni zakutak, koja je vječna luralica, divan leptir, osuđen da bude zgažen od prvog jesenskog mraza, i probudi u vama sve uspavane demone vaših nemirnih duša i vi upadate kao očajnici u podmuklu stupicu, koju vam je namjestila vaša otrovana, prokleta, nečista krv, i zaboravljate sve... Zar ti ne voliš svoju djecu?' (str. 22-25)

Možda su na neki način karakterističnije one Tanhoferove malomještanske priče u kojima se pojavljuju neki zajednički likovi i koje svjedoče da je autor u malo grotesknom osvjetljenju pokušao napisati ciklus priča o malom gradu, o uredniku mjesnih novina "Naša Istina" i kavani kao presjecištu informacija i kolektivnih zaključaka.

U takvom mikrokozmosu pojavljuju se osobe koje se unj nikako ne uklapaju i tada se rađaju afere koje poprimaju dimenzije društvenog škandala.

Podsjetimo, to je razdoblje kada socijalna uloga književnosti i socijalnih tema imaju magičnu moć i na njih nije ostao imun ni Tomislav Tanhofer. Pitam se zašto bismo mi bili prema njima ravnodušni?

*Julijana Matanović*

## DRAMATIZACIJA TOMAŠEVA ROMANA ZLATOUSTI

Od novopovijesnoga romana do povijesne drame

U Fabrijevu romanu *Vježbanje života*, Carlov sin Fumulo poći će sa svojom djevojkom Mađaricom Zsuzsom na Grobničko polje da bi se pridružio svojim prijateljima, ili je bolje reći svojim političkim istomišljenicima, u njihovu napadu na Hrvate koji su toga dana, očekujući na svojoj svečanosti i *preuzvišenoga gospodina Josipu Jurja Strossmayeru*, posvećivali županijski barjak. Kamenje tom prigodom bačeno na dakovačko-srijemskoga i bosanskog biskupa, upućeno rukama mladih Taiijana, predstavlja samo onaj mali, sasvim sitni dio zagrabljen iz goleme hrpe u koju su godinama mnogi stavljali svoje ruke i potom ih, onako otežale, pružali prema čovjeku s čijim se idejama najčešće nisu slagali, ali pri tome nisu mogli zanemariti veličinu i snagu duha o kojoj su govorili i mnogi drugi, iznoseći te svoje misli najčešće jako daleko od prostora u kojima je Josip Juraj službovao i još puno dalje od sluha grada u kojemu je biskup rođen.

*1815. Četvrtog dana veljače rodila je u Osijeku Ana Erdeljac, ulana Strossmayer, sinove blizance: Josipa i Jurja. Jedno je od njih ubrzo umrlo, a kako roditelji nisu znali koje, dadoše preživjelom ime Josip Juraj.*<sup>1</sup> Tim je rečenicama suvremeni hrvatski prozaik Stjepan Tomaš započeo svoj roman *Zlatousti*, objelodanjen godine 1993. Pričom o životu dakovačkoga biskupa autor se pridružio obnoviteljima nacionalnog povijesnoga romana, stavljajući pred čitatelja tekst koji pokazuje i neka stalna mjesta spomenutoga žanra, ali se mnogim tekstualnim rješenjima razlikuje od većine sličnih tekstova što smo ih do sada čitali na povijesne teme, neovisno pripadaju li oni povijesti naše književnosti, ili pak dolaze iz naše suvremenosti.

Stotinu osamdeset godina poslije godine spomenute u prvoj rečenici romana *Zlatousti*, ponovno četvrtog dana u veljači, na obnovljenoj pozornici zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku praižvedena je predstava nastala po mo-

<sup>1</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993.

tivima Tomaševa romana, predstava koja već u svom proširenom naslovu *Zlatousti ili tužni dom hrvatski*, čini mi se s akcentom stavljenim na taj drugi dio, otkriva dodatnu autorsku, kako piščevu, tako i redateljsku intenciju.

Zašto je baš Zlatousti odabran da se njime otvori pozornica zgrade uništene u okupatorskoj agresiji u studenom 1991., smještene samo nekoliko metara južnije od Starčevićeva, ali ne i Strossmayerova trga, pitanje je koje od svog ispitanika i ne zahtijeva, priznajem, pretjerano puno odgovaračkoga truda, ali ipak, prije konačnog odgovora, nalaže i nekoliko predradnji.

\*\*\*

Možda je za početak potrebno krenuti od samog autora Stjepana Tomaša i upitati se gdje se, i prije odluke o pisanju povijesnoga romana, skrivalo autorovo zanimanje za teme kroz koje se kasnije nijansirao odnos pojedinca i povijesti, jesu li se one primjećivale i u Tomaševu, frazom rečeno, dotadašnjem opusu, kakav roman ispisuje Stjepan Tomaš ( točnije, hoćemo li biti bliži *žanrovskoj istini* ako ga pokrijemo terminom *povijesni* ili *novopovijesni* roman ) i potom, ali kao najbitniji dio, kako komuniciraju romaneskni predložak i slike pred očima gledatelja koji ulazeći u zgradu Hrvatskoga narodnog kazališta zna samo to da će gledati predstavu čija će priča biti zapletena oko Josipa Jurja Strossmayera, europskog mislioca i srednjovjekovnog vladara.

\*

Nakon što je objavio knjigu proza koju su čitatelji i književni kritičari primali kao književnost fantastike, Stjepan Tomaš se vrlo brzo, već nakon tri godine, pojavio s knjigom koja se u to vrijeme itekako razlikovala od većine naslova što su ih potpisivale njegove generacijske kolege.<sup>2</sup> Posvećujući svoje priče temama malograđanskoga života, ili da citiram naslov njegove druge knjige *Gradanima u prvom koljenu* (sintagma se spominje i u romanu *Zlatousti*), njegov se pripovjedački izražaj sve više približavao novinarskom diskursu. Ubrzo je, zadržavajući se i dalje na svakodnevnici, krenuo u propitivanje onih pripovjedačkih mogućnosti koje nastaju kao rezultat dodira dokumenta i fikcionalnog teksta, pa je tako 1981. objavio roman *Taninska četvrt*, čija je priča zbiljski provjerljiva i čiji pripovjedač cijelo vrijeme, unoseći u svoj tekst elemente drugih tekstualnih medija (novina), uvjerava čitatelje da on, obavivši potrebne predradnje na izučavanju *stvarnih* događaja, ima potpun uvid u ono o čemu govori, pa se i njegova umjetnička obrada u svom temelju ne udaljava previše od one *zbiljski odigrane*. Apsolvirajući gradivo na temu odnosa pripovjedača i dokumenta, Tomaš je već u sljedećoj knjizi temu sadašnjosti zamijenio temom bliže prošlosti, uvjeravajući nas ponovno da je, premda sada dokumente nije unosio, pripovjedačkom poslu prethodio onaj arhivski, istraživački. Riječ je, dakako, o njegovoj proznoj knjizi *Smrtna ura*, objavljenoj 1984., knjizi novela, ali knjizi koju je isto tako nekolicina naših književnih teoretičara opisala i kao roman tražeći potvrdu svoje žanrovske procjene u provodnim likovima i zajed-

<sup>2</sup> Stjepan Tomaš, rođen 1947., pripada generaciji tzv. *hrvatskih fantastičara*.



ničkom prostoru u kojima su se događaji odvijali.<sup>3</sup> Priča o okupaciji Baranje u Drugom svjetskom ratu, temeljena na stvarnim povijesnim događajima, svojim odnosom prema povijesnoj ponovljivosti na neki je način bila i uvodom u autorovo razdoblje snažnije tematizacije povijesne problematike, točnije u knjigu *Andeli na vrhu igle*, knjigu pripovijedaka iz 1993., iz iste one godine u kojoj se pojavio i roman *Zlatousti*, ali po mojim obavijestima (dobivenim usmenom predajom), napisanoj prije samoga *Zlatoustoga*. Tri teksta, s istim motivom lova na čovjeka, pokazuju ponovno, sada još snažnije negoli u *Smrtnoj uri*, povijesnu ponovljivost. Teror nad slabim pojedincem opetuje se neovisno u kojem je stoljeću taj pojedinac rođen, i neovisno o podacima kojima su popunjene rubrike u njegovu izvodu iz knjige rođenih. Od svih tih priča najzanimljivija je ona prva, jer se u njoj jasno ispovijeda autora sumnja u istinitost onih dokumenata kakve mi znamo skrušeno tražiti po arhivima i prema čijoj starosti osjećamo divljenje i u čiju vjerodostojnost ne sumnjamo, a na temelju kakvih su i naši pisci povijesnih romana sricali svoje povijesne priče, pa nas potom u svojim predgovornim *obraćanjima štioću* uvjeravali u *stvarnost* onoga o čemu će se tu govoriti. Kad mladi Gašpar, nećak gospodara Ballogh-dvora Adama Abramowicza, otsluša odgovor žene osuđene za *crna djelovanja*, on kao zapisničar prvo zdravim svojim mladenačkim razumom prokomentirira stvari, a zatim zapisuje rečenice za pamćenje drugima, dakle ono što mi danas odista možemo naći i u arhivima pod ključnom riječi: *progon vještica*. Npr.: - *Optužena Margareto Uršulić - započe - je li ti dolazio u kuću pravedni muž Jeko Grakalić i jesi li se s njim puteno spajala? I ne dočekavši Margaretin odgovor, Gašpar sroči. Optužena je priznala, zanesena sjećanjem, da je godinama primala Nikolu Grakalića pod svoj krov i da su spolno općili. Dapače, priznala je da je uranjala glavu u njegovo krilo, na mjesto njegova muškoga srama, lizala ga kao kuja, i uzimala njegov ud u usta, nakon čega ju je obležao, uzimajući je s ledja, kao pas.*<sup>4</sup> Zanimljivo je da su ti Gašparovi dijelovi unešeni u tekst kurzivom\* čime se čitatelju sugerira da zaista ima posla s dokumentom. Posljednji paragraf otkriva i pripovjedačevu intenciju: *Istoga dana uvečer, pri svijetlu luči, Gašpar uze skrivene listine koje je ispisao svojom rukom (daviši im naslov "Lov na vješticu") i u dnu posljednje stranice dopiše: Kako se ljudski život izvrnut zaboravu i kako se događaji koji se zbivaju u vremenu zajedno s njim zaboravljaju i gube, činilo mi se vrijednim da događaje, koji bi zbog nehaja prošlosti ostali u tami, kao vrijedan spomen sadašnjim i budućim naraštajima pismeno prikažem da tako ostanu poznati, kao zastrašujući primjer. Da se takvi, i slični, više nikada ne ponove.*<sup>5</sup>

Roman *Zlatousti*, sada je već posvema jasno, nastaje nakon Tomaševa izvježbavanja pripovijedanja na teme što dolaze iz prostora svakodnevnice i poslije uspješno položena ispita iz predmeta *povijesne tematike*. On, na neki način, i jest sve to u istim koricama.

<sup>3</sup> Po motivima *Smrtno ure* Tomaš je napisao i istoimenu dramu koju je u sezoni 1989./90. izveo ansambli zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta, na sceni RANS-a. Dramu je režirao Petar Šarčević.

<sup>4</sup> Stjepan Tomaš: *Andeli na vrhu igle*. Matica hrvatska, Zagreb 1993. Str. 46.

<sup>5</sup> Stjepan Tomaš: *Andeli na vrhu igle*. Matica hrvatska, Zagreb 1993. Str. 68.

\* Namjesto običnim kurzivom u ovom izdanju tiskani su podebljanim. (Opaska B. H.)

Samim činom objelodanjanja romana *Zlatousti* (1993.) Stjepan Tomaš obogaćuje žanr hrvatskog romana, onaj u kojem se polazeća historiografija, prošavši najrazličitije pripovjedačke zahvate, i u novom tekstu zadržava kao temeljna njegova karakteristika. Tim romansiranim štivom o jednom segmentu djelovanja Josipa Jurja Strossmayera, ili točnije pripovjedačkom obradom nekoliko karakterističnih slika iz kojih možemo dobiti svojevrsnu sliku o đakovačkom biskupu, i to malo drukčiju od one do koje smo došli listanjem povijesnih udžbenika ili slušanjem nečijih ranijih usmenih izlaganja, Tomaš se pridružuje, kad je u pitanju taj žanr, trojici najistaknutijih suvremenih hrvatskih pripovjedača: Fedi Šehoviću (1926.), Ivanu Aralici (1930.) i Nedjeljku Fabriju (1937.). Svoju je priču *raspodijelio* između Osijeka i Đakova, između grada u kojem je junak romana, biskup Josip Juraj Strossmayer rođen i u kojem je puno kasnije, 1990. održan Međunarodni simpozij o njegovu životu i djelu, te grada Đakova u kojemu je biskup službovao najveći dio svoga ne tako kratkoga života. Zanimljivo je da je upravo stvarna činjenica, spomenuti znanstveni skup iskorišten kao povod dolasku novinara-istražitelja u grad, dakle kao nešto što opravdava samu odluku o znanstvenom istraživanju, pa potom i novoj medijskoj obradi, ali čini razumljivim i sam sloj romaneskne priče smještene u vrijeme sadašnje, koji možemo čitati i kao okvir povijesnog, središnjeg dijela *Zlatoustog*. Čak i poglavlja koja su izrazito smještena u prošlo vrijeme neće ostati bez uvodnih i zaključnih pripovjedačevih komentara, danih gledištem govornika iz sadašnjosti. Njima će se zadovoljiti stalna potreba toga žanra: govorom o prošlosti govoriti o vremenu u koje smo i sami uronjeni. Pripovjedač-istražitelj Strossmayerova života, a s kojim se upoznajemo već na prvim stranicama romana, odista je zainteresiran za zadanu temu, za literaturu koja mu može pomoći u savladavanju teme, pa se i time, nakon uvodnih povijesnih predgovornih bilježaka, ostvaruje svojevrsan dogovor s čitateljem koji više nema razloga sumnjati u povijesnu provjerljivost priče koja će se pred njim odvijati. Današnjim proučavateljima povijesti hrvatskoga romana nije nepoznata činjenica da se u tradiciji toga žanra može načiniti, i to sasvim gruba razdioba, na povijesni i novopovijesni roman, tj. klasični povijesni roman *šenoinskoga tipa*, kako bi to rekao Krešimir Nemec,<sup>6</sup> i roman o povijesti. Pod prvim (dakle povijesnim) podrazumijevaju se oni tekstovi čijim stranicama šecu jaki povijesni likovi, oni iz čijih životnih postupaka i mi čitatelji možemo nešto naučiti kako bismo bolje razumjeli svoju sadašnjost i kako bismo, spajajući tako u istu priču nečiju prošlost s vremenom u kojem se odvijaju naši životi, izvukli korisne poučke za skorbu budućnost. Autor novopovijesnoga romana pak, ili *romana o povijesti*, daje prostor, ali je još bitnije što daje važnost, priči običnog, slabog pojedinca i suočava ga s udarima povijesti prema kojoj taj pojedinac, sličan tolikim drugima, pa i nama samima, može imati samo kritički, a više ništa monumentalistički odnos kakav su imali likovi koji su dominirali stranicama *pravog* povijesnoga romana. Upravo za te razgovore o odnosu povijesnoga i novopovijesnoga romana, o njihovim podudarnostima i njihovim udaljavanjima, Tomašev tekst predstavlja itekako zahvalan predložak za uočavanje i izdvajanje ključnih mjesta razlike samog

<sup>6</sup> Usp. Krešimir Nemec: *Povijesni roman u hrvatskoj književnosti. U knjizi Tragom tradicije*. Matica hrvatska, Zagreb 1995.

žanra. Već sam početak romana bitno odudara od početaka romana kakvi se danas pišu na povijesne teme. Tomaš odlučuje roman započeti poglavljem naslovljenim *UVOD* i podnaslovljenim, što je posebno važno, *Strossmayerov curriculum vitae i kronološki pregled važnijih događaja u Hrvatskoj i Europi od 1848. do 1905. godine*.<sup>7</sup> Tim je postupkom puno bliži poetici klasičnoga povijesnog romana. U povijesnom se romanu, naime, uvodno vrlo često obraćalo čitatelju i ispovijedala povijesno provjerljiva literatura na kojoj je autor sjedio pripremajući se za pisanje svoga teksta. Strossmayerov životopis obavlja funkciju autorovih ispovijednih uvodnih napomena na kakve smo nailazili čitajući romane 19. stoljeća. U njima nas se željelo uvjeriti kako autor ima uvid u ono o čemu će nam, kroz formu fikcionalnog teksta što će uslijediti, a temeljenog na arhivskom istraživanju, govoriti i poučavati istovremeno. *Curriculum* i *pregled* omeđuju na neki način građu i tako nude prostor u čijim će se koordinatama priča, realizirana kroz 14 poglavlja, kretati. Povijesni sloj će u njemu uvijek moći, pa i u trenucima kad pripovjedačka nit koja ga ispisuje naglo oslabi, a roman se stane doimati kao niz slabo povezanih slika, potražiti dodatna objašnjenja potrebna njegovom čitatelju u sklapanju mozaičnih povijesnih sličica kroz kakve prolazi čitajući roman. Međutim, potrebno je naglasiti da autor nudi i podatke o najznačajnijim događajima iz europske povijesti tih istih godina pokazujući na taj način ne samo da je i naša povijest, kako to vole reći političari, dio europske, nego da je građa koju ona nudi u umjetničkom i pripovjedačkom smislu vrijedna uložena truda, kako na strani onoga tko sudjeluje u samom procesu stvaranja teksta, tako i nas koji *gotov proizvod* procjenjujemo. Tomaš ipak ne ispisuje *curriculum* jezikom čiste znanstveno-povijesne struke. Pregled, točnije izbor povijesno provjerljivih događaja koji nam se na početku nudi ne ostaje bez pripovjedačevih komentara. Prisutni su oni na najmanje *два načina*: u samom izboru događaja i u izravnim komentarima ubačenim nakon citiranja povijesnog podatka. Tako, *prvo*, iz mnoštva povijesnih činjenica danih uz svaku pojedinu godinu, autor pred svog čitatelja donosi one kojima će upravo njemu, primatelju, pokazati kako se sve njih, dakle sve nas, premda smo smješteni u bitno drukčije kalendarsko vrijeme, itekako mogu doticati godine u kojima su živjele opisane ličnosti, tj. likovi povijesnoga sloja romana *Zlatousti*. Pročitavši uvodni, za razumijevanje Tomaševa romana bitan izbor stvarnih povijesnih događaja, zahvaljujući prije svega autorovoj *selektorskoj*, ili točnije *izborničkoj* poziciji, ponovno spoznajemo da se iz povijesti ništa nije moglo naučiti. Tako uz godinu 1870. stoji bilješka: *U novinama "Zatočenik" Strossmayer zapisuje: Što se nas tiče, najveća nesreća od nekog vremena jest Srbija. Ona je današnja grdna rana*.<sup>8</sup>

*Drugi* način kroz koji se odaje pozicija pripovjedača komu je cilj eksplicirati vlastiti autorski komentar, pa time i otkriti povod svog pisanja, jest, kako je već istaknuto, komentiranje odabranih događaja: 1852. *Napadaju ga kao pretjeranog "Ilira" ili, još teže, kao panslavena*.<sup>9</sup> Dakle, sama odluka da se na početku da povijesni kontekst puno je bliža poetici klasičnoga povijesnog romana. Međutim, po načinu na koji je to učinjeno, sa zahvatima koji naglašavaju sumnju u nekadašnju veliku učiteljicu života, a upravo o toj sumnji najčešće govorimo kad govorimo o

<sup>7</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 7.

<sup>8</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 15.

<sup>9</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 10.

glavnim osobitostima romana *o povijesti*, Tomaš je bliži pismu svojih suvremenih kolega *od istog žanra*.

Opisujući glavne karakteristike romana s povijesnom tematikom, književni povjesničari i teoretičari književnosti često ističu njihovu žanrovsku slojevitost; uz povijesnu priču neizostavno se uvodila, i još se uvijek uvodi, i ona druga, najčešće ljubavna, koja ima magnetsku moć privlačenja šireg čitateljstva. Obje te priče dolazile su iz fizički istog vremena, jer su jednostavno i bile ujedinjene ili identičnim likovima, ili likovima bliskim jednom i drugom sloju romana, dakle romantičarskom i povijesnom. Stjepan Tomaš u cijeloj je povijesti ovoga žanra, a ona i nije tako zanemariva, podsjetimo li samo na kontinuitet toga žanra neprekinut od samog starta godine 1866. do danas, po nečemu specifičan. Točno je da se i on odlučuje za dvije žanrovski različite priče, ali pri tome ona sekundarna dolazi iz autorova i našeg čitateljskog sadašnjeg iskustva i ona je s onom povijesnom povezana likom pripovjedača-proučavatelja Strossmayerova života i djela. Ako mu je jedan cijeli sloj romana smješten u sadašnjost, to onda njegovu središnjem govorniku, pripadniku upravo te sadašnjice, daje za pravo da neprestano upozorava na sličnost onoga nekadašnjeg s ovim našim, današnjim vremenom: *Podizali su se spomenici posljednjih pola stoljeća... revolucionarima, glazbenicima, slikarima... dijelili su im Osječani bulevare, parkove i šetališta, Krleži i Piccasu, ali ne i Strossmayeru*.<sup>10</sup> Taj dio romana, koncentriran oko TV-novinaru koji iz Zagreba dolazi u Osijek da bi nakon istraživanja o biskupu Strossmayeru napravio TV-emisiju, i Sofije Ožegović, ravnateljice Gradske knjižnice u Osijeku, ispunjava zadaću i onog nekadašnjeg romantičarskoga sloja, ali i zadaću što su ih imale one brojne autoritativne, nalik znanstvenim, autorske bilješke kojima se otkrivalo podrijetlo povijesne priče i kakvima su opremani *klasični* povijesni romani. Razgovarajući o Strossmayeru, novinar i ravnateljica otkrivaju lektiru, seminarske predradnje koje je sam Tomaš-autor morao proći u prvoj fazi savladavanja gradiva na temu đakovačkog biskupa. Da je riječ o *pravom* povijesnom romanu, tu bismo literaturu, što ju je autor konzultirao prije samog pisanja romana, našli ispisanu ili u uvodnoj *pripomeni štiocu* ili u završnoj pripovjedačevoj napomeni. Ovdje je ona jednostavno uvedena u dijalog dvaju likova. Posuđujući novinaru za obradu teme neophodne knjige (nije stoga slučajno da je središnji ženski lik baš knjižničarka) gospođa će Sofija posudbeni čin popratiti *riječima*: *To je djelo njegovih biografa svećenika, suvremenika Cepelića i Pavića. Objavljeno je 1900. godine, o pedesetogodišnjici Strossmayerova biskupovanja. Poslije je, čini mi se, objavljena još jedna, da li Smičiklasova?*<sup>11</sup>

I u šetnji gradom biskupova rođenja njih će dvoje u prepoznatljivim lokusima pronalaziti razloge za vraćanje priče na povijesni sloj. Na samom početku novinar stoji na mjestu *nedaleko od zimske luke. Na mjestu gdje je prije gotovo sto i pedeset godina doplovio Strossmayer iz Beča u Osijek, parnim brodom "Szolnok"*.<sup>12</sup>

Povijest *razgovorno* teče i u Đakovu, kamo novinara-istražitelja biografije odvodi želja za pravim informacijama i gdje on upoznajc ubrzo mu naklonog oca Rufina. Novinar je u istraživanje Strossmayerova života, baš kao i mi u čitanje romana

<sup>10</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 25.

<sup>11</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 27

<sup>12</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 21.

o Strossmayerovu životu, krenuo skromnim znanjem koje se moglo sažeti u jednoj rečenici, onoj rečenici koje su sadržaj, kao jedino znanje, poznavali i gledatelji na ulasku u zgradu osječčkoga Hrvatskoga narodnog kazališta 4. veljače 1995.: đakovački biskup Josip Juraj Strossmayer bio je moderni europski političar, ali i sred-njovjekovni vladar. Fizička blizina oca Rufina samom pripovjedaču u početku i ne znači puno. Točno je da otac Rufin o biskupu zna puno više, ali i on je ta znanja stekao iz dokumenata, pisane građe kojom je u Dvoru okružen. Tomaš se nije, nai-me, poput Ivanca, *polgrao svjedokom*,<sup>13</sup> pa ga stoga i nije doveo iz Strossmayerova vremena kako bi nam on iskustvom gledatelja *koji je sve pratio svojim očima* mogao govoriti o onom *što knjige nisu zapisale*. A knjige nisu ništa zapisale o biskupovu strahu pred smrću, nisu spominjale njegovu čangrizavost, škrtost i ne baš visok tjelesni rast. Tragajući za nečim iz onog *pravog života*, novinar će na početku samo uzaludno pokušavati: *Pokušavao sam navesti dobrog oca Rufinu da mi pripovijeda o privatnom Strossmayerovu životu, ali nisam uspio saznati bogzna što, ništa više od onog što sam znao: da je bio dobrotvor, široke ruke, da je volio poći u lov, u šetnju parkom, na zimovanje u Rim*.<sup>14</sup>, pa će se u skladu s takvim saznanjima ponovno samo zadiviti svom *jakom junaku*, na način kako su se jakim junacima divili *klasičari* povijesnoga romana u nas: *Strossmayer je za pola stoljeća biskupovanje učinio mnogo dobra djela: bio je sunce koje sja, rosu koja natapu, žar koji grije, sol koja od trlosti čuva. Nije bio tmina koja svjetlo Božje gasi, suša koju sjemenku niknuti ne da, kvas koji sve tijesto probiju i kvari, niti sol ishlappjela koja ništa ne hasni*.<sup>15</sup> Kad bi opis glavnog lika ostao samo na tome, onda bi Tomašev *Zlatousti* bio *nov* samo po svežini godine u kojoj je objavljen i po načinu na koji je, različitim vremenima zbivanja dviju - međjusobno prepletenih priča - kombinirao njihove slojeve. Tada bismo ga mirno mogli pribrojati, ne tako malom, zbiru nacionalnoga povijesnoga romana. Zbog toga je potrebno pogledati i kako Tomaš *tretira* svoj središnji povijesni lik. Autor se ne zadržava samo na hvalospjevnim dionicama upućenim Strossmayeru, na kakvim bi se zadržavao da je u pitanju *čisti povijesni roman*. Ako se Tomaš usuđuje prići slabom biskupu, a time prići i žanru novopovijesnoga romana, postavlja se pitanje kako autor ostvaruje pravo na govor o takvim Strossmayerovim osobinama? Njegov pripovjedač vrlo brzo ulazi u intimni biskupov prostor. U prvom dolasku u Đakovo, u obilasku mjesta u kojima je biskup obitavao, ušavši u njegovu spavaonicu, novinar se nemalo začudio veličini kreveta u kojem je biskup spavao. I sam je, poput svih nas, zamišljao kako fizička veličina prati duhovnu. Potom mu je Rufin dao biskupov dnevnik. (Uvodjenje fikcionalnog dnevnika kao dokaznog materijala nije nimalo začudujući postupak kada je u pitanju ovaj žanr.)<sup>16</sup> Uvid u nečiji dnevnik, pa i onda kada na njegovim stranicama ne struji ni intimistički, pa čak ni ispovijedni diskurs (Strossmayerov je lišen upravo toga), daje pravo onome koji ga je čitao na drukčiji razgovor. Taj je dnevnik, a njemu su nerijetko dodani pripovjedačevi komentari iz sadašnjosti, unešen u dio romana što je vezan uz Đakovo i uz povijesnu dionicu *Zlatoustog*. Zanimljivo je spomenuti, a sve u prilog raspravi o razlici povijesnoga i novopovijesnoga romana, točnije razlici između

<sup>13</sup> Ivica Ivanac: *U službi Josipa bana Jelačića*. Zagreb 1990.

<sup>14</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 129.

<sup>15</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 139.

<sup>16</sup> Usp. Feda Šehović: *Uvod u tvrdjavu*. GZH, Zagreb 1985.

teksta koji želi oslikati povijest kao učiteljicu života i teksta koji duboko sumnja u povijesni red i mogućnost ispravka povijesne pogreške, ali i pogreške iz povijesti, kakav odnos prema povijesti ima Strossmayer u svom dnevniku, a kako na nju gleda pripovjedač, čitatelj dnevnika i naš suvremenik. Dok biskup zapisuje *Da bismo svoje pravo dokazali, valja nam se stalno krijepti prošlošću. Povijest naša luč je istine, knjiga života, vrelo iskustva i mudrosti, ogledalo slave koju nam pradjedovi oporučiše. Prošlost je to u kojoj se narod, žalibože, više borio mačem no perom*<sup>17</sup>, proučavatelj njegove biografije uvijek će govoriti o povijesnom klupku iz kojeg se ništa ne da naučiti. Izdvajam samo jednu, a brojne su, takvu misao: *Evo naivnih Hrvata iz andeoskoga zboral! Stoput su ih grizle zmije, a još ih u njedrima griju. Srljali su Hrvati za slavenstvom, za južnoslavenstvom, za jugoslavenstvom nezaustavljivo. Strossmayer i Rački imali su u tome prethodnike, imat će i sljedbenike*.<sup>18</sup> U dnevniku su, jasno, obrađene one teme koje se izravno tiču našeg vremena (Strossmayer, Starčević...), a ne smije se i ovdje zaboraviti da su čak i događaji iznizani u *ozbiljnom* uvodu, o čemu sam govorila na početku, prošli autorski filter. Kako u odabiru činjenica, tako i komentarima tih činjenica čemu Tomaš nije mogao odoljeti, pišući roman početkom devedesetih, u vrijeme u kojem je i uništena zgrada Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: 1871. *Kvaternika ubiše i tako propade prvi pokušaj stvaranja nezavisne države Hrvatske*.<sup>19</sup> U pažljivom čitanju *Zlatoustog*, premda su pronađena neka tehnička rješenja povijesnoga romana (trenutačni odnos prema junaku, funkcija uvodnih stranica), ipak ćemo kao središnju misao prepoznati onu što neprestano sumnja u povijesnu istinitost. Samo fizički svjedok vremena onaj je koji ima pravi uvid, sve ostalo je puko nagađanje. I da je otac Rufin kojim slučajem vidio Strossmayera kako se presvlači i kako jede, bezupitno bi mu vjerovali i onda kad je govorio o biskupovu političkom djelovanju,<sup>20</sup> ali i on je biskupa poznao, doduše temeljito, ali ipak samo iz povijesnih zapisa i iz dnevničkih bilježaka kojima je biskup htio *ostaviti dobar dojam* i kroz koje, a i taj se podatak ne bi smio zanemariti, istraživač prolazi ne poštujući dnevničku kronologiju. Zbog toga se mladi svećenik i usudio, vidjevši pripovjedača-novinara i oca Rufina kako izlaze iz prostorijske u kojoj se, zajedno s tajnovitom pričom o svom podrijetlu, još uvijek čuva neuspjela Strossmayerova bista, što ju je za Strossmayera samoinicijativno izradila vojvotkinja Adela, izreći rečenicu: *Ne vjerujte ništa ocu Rufinu, on voli svašta izmišljati*.<sup>21</sup> Bilo bi zanimljivo kad bi izgovorena rečenica bila posljednja rečenica romana, i barem posljednja rečenica dnevničko-povijesnog dijela romana *Zlatousti*. Ipak, unatoč tome što je čitatelj počeo sumnjati u sve ono što je pripovjedač izgovorio pozivajući se na dnevnik u čije je stranice imao uvid zahvaljujući upravo na-

<sup>17</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 73.

<sup>18</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 176.

<sup>19</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 15.

<sup>20</sup> Usp. Ivica Ivanac: *U službi Josipa baruna Jelučića*. Mladost, Zagreb 1990. Zanimljivo je da i u Ivančevu romanu Jelučić, govorničkom pre-pričanom pozicijom svoga sluga Jure (svjedoka), izgovara rečenice vrlo sličnima onima u Tomaševu romanu, pa potom i u dramtizaciji tog romana. Donosim primjer iz Ivančeva romana, a potom iz Tomaševog drame. 1. *Moje ime pripada povijesti. Ona će o meni pričati. Ali ono što sam u srcu nosio, o tome ona neće moći ništa kazati*. Ivanac, str. 21; 2. *Možebit će historija pričati o meni, ali o onome što sam u srcu nosio, s čim sam se ukao u sebi - ona o tome neće moći ništa kazati...* Tomaš: *Zlatousti ili tužni dom hrvatski (dramtizacija)*, str. 6.

<sup>21</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti*. Znanje, Zagreb 1993. Str. 191.

klonosti oca Rufina, u posljednjem poglavlju romana, naslovljenom kao epilog, na recepciji hotela iz kojeg se sprema otići, novinaru biva uručena, za njega ostavljena, kuverta. U njoj se nalazilo pismo što ga je već teško bolestan Jelačić ( riječ je dakle o godini 1859.) pisao Strossmayeru i u kojemu mu prepričava svoj razgovor s Carem. Saznajemo da je tom prilikom Car poslušao banov prijedlog i Strossmayera iz Beča poslao u Đakovo. Time i pitanje koje je mučilo mnoge, pa i samoga Strossmayera, o razlozima njegova upućivanja u Đakovo, dobiva odgovor, ali se ponovno sve, zbog rečenice izgovorene o ocu Rufinu, dovodi u sumnju.

Možda zbog toga Tomašev pripovjedač i ne daje obavijest tko je pismo na recepciji hotela ostavio.

\*\*\*

Hvaliti sada odluku da se obnovljena zgrada Hrvatskoga narodnog kazališta, uništena u agresiji na Osijek u studenom 1991., otvori predstavom u kojoj će kroz dva dijela, i kroz četrnaest slika kao i u romanu, gledatelji dobiti uvid, ne u život i djelo, nego Strossmayerovu *osobnost*, odista bi bilo bespredmetno kada još uvijek, dvadeset i dva mjeseca poslije, ne bismo pamtili dramsku napetost koja je cijeli projekt pratila. Ona nije predstavljala rezultat poznavateljske brige kako će se jedan tekst koji pokazuje ipak puno više karakteristika novopovijesnoga romana, a takav je teže uprizoriti od povijesnoga,<sup>22</sup> pretopiti u novi medij, kakva je možda pratila odluku o uprizorenju Fabrijeva romana *Berenikina kosa*, nego sumnju u smislenost govora o biskupu Strossmayeru, njegovoj duhovnoj i fizičkoj poziciji na granici svjetova, o njemu koji je samo nekoliko godina prije toga u ovoj istoj dvorani, prema mišljenju mnogih bio *malo previše* svećenik da bismo njegovim imenom nazvali Sveučilište u gradu u kojem je rođen, a nekoliko mjeseci poslije, nakon što je to ipak učinjeno, previše narodnjak da bi to isto Sveučilište zadržalo njegovo ime.

Raskošni pripovjedačevi komentari u romanu *Zlatousti* i to u sloju sadašnjosti, koji su čak ponekad znali i zasmetati jer su prenaplašeno isticali razloge govora o Strossmayeru dovodeći biskupove postupke prečesto u kontekst razgovora o vremenu čijim smo mi fizički svjedoci, sada su ostali izvan samog teksta, kao što najčešće i ostaju metajezični pasaži, ali su oni pohranjeni prvo u odluci da se roman uprizori u Osijeku tim velikim povodom, a potom u strpljenju autorskog tima Tomaš - Šarčević da do praižvedbe dođe i da se ona odigra na Strossmayerov rođendan u njegovu rodnom gradu. Iz cijeloga *sadašnjeg sloja* romana, u kojemu se brojnim komentarima vodi narativna nit između povijesnog i našeg vremena, potom intertekstualnih dijelova koji otkrivaju Tomaševe poetičke roditelje, i ljubavne priče kakvu pravi povijesni romani poznaju kao romantičarski sloj, dramatisacija crpi, uz istaknute razloge koji uvjeravaju u veličinu i opravdanost teme, samo nekoliko rečenica što ih u prologu izgovaraju vile suđenice. Dobra i zla vila, kakve u času čovjekova rođenja prorokuju njegovu sudbinu, izgovorit će pravu sliku o biskupu i na neki način dati kontekst njegovoj *osobnosti*, kao što su *curriculum vitae* i pregled važnijih *dogadaja* u Hrvatskoj i Europi od 1848. do 1905. godine, *narativ-*

<sup>22</sup> A o tome svjedoče posljednjih godina i uprizorenja romana *Vuci* Milutina Čihlara Nehajeva, potom *Vježbanja života* i *Berenikine kose* Nedjeljka Fabrije.

nom dijelu, dali kontekst događaja iz kojih događaje spomenute u romanu treba čitati. I kada je sudenici dano izgovoriti rečenice: *Bit će sunce koje sja i rosa koja natapa. Bit će žar koja grije i sol koja od trulosti čuva. Bit će čovjek koji noseći luč razgoni tamu. Bit će truba u Božjim ustima,*<sup>23</sup> onda slušatelja ništa, jer dolazi iz smjera sudjenice, ne može zasmetati, ali je sada jasnije zašto su nas takve rečenice mogle zasmetati dok još nije postojala gledateljska pozicija i dok smo ih samo čitateljskom primali u romanu isključivo kao pripovjedačev komentar. Zanemarujući sloj sadašnjosti romana *Zlatousti*, dramatizacija razrađuje sloj povijesnoga. Naglašeno je to već i u proširivanju naslova na dio *ili tužni dom hrvatski*. Preuzeta je većina scena iz Strossmayerova dnevnika i one su u predstavi, zbog lakše recepcije, ulančane u kronologijski niz, što nije slučaj s prikazivanjem povijesnih događaja u romanu. Pretpostavljam da je *vremenskim preskakivanjem*, i to još zapisanih dnevnici (što obezbeđuje na red stvari), Tomaš kao autor romana na povijesnu temu htio naglasiti povijesnu zbrku, onu koju naglašavaju svi autori novopovijesnoga žanra pokazujući nam takvim rješenjima da nas povijest dotiče, ili slabije ili jače, neovisno o kojoj se godini radi i kakva imena nose jaki likovi povijesne pozornice. Kronologijsko predstavljanje prvi je korak pretvaranja novopovijesnoga romana *Zlatousti* Stjepana Tomaša u povijesnu dramu *Zlatousti ili tužni dom hrvatski* (Tomaš - Šarčević). Zbog tog se dramaturškog zahvata morao već u drugoj slici prvog prizora dogoditi razgovor bolesnog Josipa Jelačića i biskupa Strossmayera kroz koji saznajemo razloge biskupovu dolasku iz Beča u Đakovo, o čemu smo u romanu saznali, kao što je već i rečeno, iz epiloga i to kroz ostavljeno pismo na recepciji, u što smo kao čitatelji svjesni svojih prava koja možemo ostvariti u dodiru s novopovijesnim štivom, s razlogom mogli posumnjati.

Dramatizacija iz narativnog konteksta izvlači neke, tamo samo usputno spomenute povijesne ličnosti i dodjeljuje im značajnija mjesta, dovodeći ih uvijek u odnos prema Strossmayeru (Nedić, Vončina...), a pri kraju drame, u 13. slici, za godinu 1892. ona uvodi i Isu Kršnjavija, ličnost koja, za razliku od svih ostalih, nije spomenuta niti u jednoj rečenici polazećeg romana. Dva prizora te pretposljednje slike upućuju nas na činjenicu da polazešte predstavi nije bio samo roman, nego možda i dio Tomaševih neiskorištenih bilježaka nastalih u fazi pripreme romana listanjem brojnih stranica *provjerljive povijesti*, a sada itekako korisnih da se ocрта još jedna zanimljiva osoba s hrvatske političke pozornice koju još uvijek prati, uostalom kao i samoga Strossmayera, površna ocjena sadržana u glavnom uporišnom kvalifikativu *ministra u vladi Khuena Hedervaryja*. Izborom Kršnjavijevih riječi upućenih Račkom, osobi koja u razgovoru zagovara Strossmayera i suprotstavlja se svim Isidurovim primjedbama upućenim biskupovim postupcima, nastoji se u cijelu priču uključiti gledatelj, na isti način kako se u povijesni roman uključuje čitatelj, koji u temama obrađivanim na sceni ispred gledališta, prepoznaje sebi bliske, i vlastitim očima videne, situacije.<sup>24</sup> Slušajući Kršnjavijeve ocjene, gledatelj isto tako ne

<sup>23</sup> Stjepan Tomaš: *Zlatousti ili tužni dom hrvatski*. Osijek 1995. Str. 5.

<sup>24</sup> KRŠNJAVI (razočarano): *Znam što govore moji neprijatelji. Bio bih bolji da ništa ne radim - a upravo su to Mažuraniću spočitavali. Ja radim, pa me opet osuđuju. Usprkos tome, ja se neću nikome udavati, nisam htio služiti Strossmayeru, neću ni banu... zato san se dao i u Sabor bivati... I u našem Saboru svi rade za Hrvatsku, a ona malo koristi imade od toga. Sve se iscrpljuje u jatovim svadama i stramačkim burbama - tobože za Hrvatsku, a zapravo za vlastiti probitak. Ne mogu riješiti nijedno važno pitanje za Hrvatsku. Vidjet ćete, i nakon stotinu godina rješavat će se u hrvatskom saboru ista pitanja. RAČKI: Vi ste,*



može ne primijetiti nesuglasice između velikih povijesnih ličnosti, kakve su bile upravo i Strosmayer i Kršnjavi.

I zbog toga, tog stalnog mjesta hrvatske povijesti, koje se dramom naglašava puno više negoli romanom, razumljivo je zašto razgovor Starčevića i Strosmayera, voden u posljednjoj, četrnaestoj slici, smješten u *parnu kupelj* u Krapinske Toplice u godinu 1892., završava Starčevićem, a ne Strosmayerovim riječima. Razgovor između narodnjaka i pravaša, između naivca i cinika, onoga koji vjeruje kako su Zrinski i Frankopan opasno potamnili turski sjaj i drugog koji ih ne ljubi smatrajući kako su poginuli uzalud i jer su bili izdajnici, završit će upozoravajućom rečenicom Starog: *Bili vi mudrac kome su oči u glavi, a ja bezumnik koji luta u tami - obojicu će stići ista sudbina!*<sup>25</sup> (u kojoj, ako se sjetimo romanesknog predloška, dolazi do, meni se čini, nepotrebne promjene posljednje riječi, riječ kob zamijenjena je riječju sudbina).<sup>26</sup> Pa tako je i publika, napustivši gledalište i zgradu obnovljenu nakon srpske agresije, imala pravo ponovno krenuti različitim stazama, jedni ravno ka Starčeviću trgu, a drugi žurno prešavši preko njega, produžiti prema zapadu Strosmayerovom ulicom.

Izdvajanjem samo povijesnoga sloja romana, razrađivanjem scena vezanih uz pojedine povijesne osobe i kronologijskim ulančavanjem povijesnih događaja pred očima novog primatelja, Tomaševa i Šarčevićeva predstava, a već je to ovdje i napomenuto, poprimila je sve karakteristike prave povijesne drame.

\*

Ostaju ipak još *dva pitanja*. *Prvo*, ako smo se složili da je jedna od bitnih karakteristika novopovijesnoga romana, između ostalih, i predstavljanje jake povijesno provjerljive osobe kao osobe koja ima pravo na slabosti nas običnih pojedinaca, a takav *Strosmayer iz romana* i jeste jer na dan otvaranja svoje katedrale, u njezinoj kripti ne skriva strah od smrti i priznaje svoju boležljivost, pa makar je ona viđena i očima umišljenog bolesnika, ostaje pitanje je li on smio postati na trenutke slab i u *povijesnoj* predstavi kojom se, prije svega, želi naglasiti biskupova kako povijesna veličina, tako isto i duhovna i fizička snaga. Uvjerena sam da je odgovor negativan. Njegova bi slabost izlazila iz strogih koordinata povijesnog štiva kojima se biskup cijelo vrijeme u predstavi kreće. Ipak, autori nisu, upravo zbog toga što se o biskupovu *bolovanju* govorkalo kadgod bi ga se i u bilokakvom kontekstu spomenulo, taj aspekt njegove osobnosti izostavili. Međutim, biskupovi strahovi i crne slutnje, a sve u skladu sa žanrom, itekako su ublaženi. Na upit Račkoga: *Zašto ste, preuzvišeni, i danas toliko kukali o zdravlju, a zdravi ste kano dren?* Strosmayer, uz napomenu *veselo*, odgovara: *Namjerno sam kukao. Htio sam vidjeti kolikima će se lice ozariti kad čuju da sam blizu grobu.*<sup>27</sup>

*osim časti, dobili i vlast. Vi je volite i želite. KRŠNJAVI: Istina. Ali samo zato da bih mogao što više za Hrvatsku učiniti. A to ne ide bez vlasti. Stoga sam uvjeren da je bolje prst vlasti nego šaku pravat. S pravom, a bez vlasti, ništa se ne može učiniti.* (Tekst dramatiizacije, Osijek 1995. Str. 42).

<sup>25</sup> Dramatiizacija. Str. 47.

<sup>26</sup> Ista rečenica citirana prema romanu *Zlatousti: Bili vi i mudrac komu su oči u glavi, a ja bezumnik koji luta u tami, obojicu će stići ista kob*. Zlatousti. Znanje, Zagreb 1993. Str. 205.

<sup>27</sup> Dramatiizacija. Str. 36.

Drugo pitanje vezano je uz *sekundarni žanrovski sloj drame*. Prisjetimo se da smo ga u romanu pronašli u priči iz vremena sadašnjeg, u ljubavnom odnosu novinara - istražitelja i šefice Gradske knjižnice Sofije Ožegović. Na upit o razlozima zbog kojih se i Tomaš odlučio na umetanje toga sloja, može se odgovoriti posvema jednostavno. Zbog toga da bi tekst učinio zanimljivim što većem broju čitatelja, tj. i onima koji će povijesno usvajati samo kao nužni dio kojim se samo popunjava prostor u predahu ljubavne priče. Uostalom, gotovo da u bogatoj tradiciji našega nacionalnoga povijesnoga žanra nema romana, koji bi taj romantičarski sloj, čija je funkcija nekada bila identična sadašnjim Tomaševim, izostavio. Treba li se onda i drama pred gledateljem obogatiti sličnim slojem, štoviše što tema biskupova odnosa prema ženama nije nimalo manje zanimljiva od teme njegove zdravstvene krhosti. Rješenje je pronađeno u liku vojvotkinje Adele, koja se spominje u romanu, ponajviše pri kraju kad otac Rufin novinaru pokazuje onu neuspjelu biskupovu bistu skrivenu u jednoj od prostorija samostana. Kazališna izvedba daje odgovor na pitanje kako je do biste došlo, tko ju je platio (ženska ljubomora), i time popunjava i onaj sloj bez kojega pravi povijesni tekst ne može proći. Jednostavno, približava biskupa ženama njegova vremena.

\*\*\*

Nekoliko je to samo mjesta kroz koja se može pratiti pretvaranje novopovijesnoga romana u povijesni kazališni predložak. Možda je dramska napetost, koju sam spominjala, i koja je pratila prošlogodišnji projekt, trebala ostati izvan čiste interpretacije, ali sam ju, na neki način, željela zabilježiti. Ne zbog toga što vjerujem da je povijest učiteljica života, jer biti uronjen u istočnoslavonski prostor i u to vjerovati bilo bi isuviše naivno, nego zbog toga da se jednostavno lakše pomirimo s činjenicom da nas i u ovom trenutku može pogoditi kamen bačen s nekog osječkog, možda čak i Starčevićeva trga. Nadam se da njegovu doletnu snagu, u ovakvim vremenima, mogu ublažiti oni koji ostaju u prostoru umjetnosti, kao što su to učinili Tomaš i Šarčević 1995. Možda je sada jasnije zašto se Fabrijev junak, ali ne više onaj iz *Vježbanja života*, nego iz *Berensikine kose*, Lucijin četrnaest godina mlađi brat Orfeo, pred okupatorima sklonio u kazališnu zgradu: *Nebesna su se nad njim otvarala a kako ne bi krov kazališne zgrade. Duboko pod njim bile su ptice visoko na nebu. Tamo, na sjevernoj strani, čekala ga je njegova Berensikina kosa.*<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Nedjeljko Fabrio: *Berensikina kosa*. Znanje, Zagreb 1989. Str. 347.

Velimir Visković

## KAZALIŠNA ANTIKONGARDA MIRA GAVRANA

O Miru Gavranu ni među književnim kritičarima, a ni među ljudima iz kazališnog metjeva ne postoje jedinstveni sudovi: uz one koji mu priznaju vrijednost, postoje brojni i autoritativni osporavatelji. Nesporna je, međutim, činjenica da se radi o iznimno plodnom autoru: do svoje tridesetpete godine objavio je četiri knjige dramskih tekstova (*Zatočnici*, *Razotkrivanje*, *Muškarci i žene*, *Šaljivi komadi*), dva romana, pet prozaičkih knjiga za djecu, knjigu pripovijedaka.

Miro Gavran je iznimno agilni kazališni djelatnik: nakon dramskog debija još 1983., dakle u 22. godini, gotovo svake godine ima jednu ili više prazničkih; s nepunih trideset godina već je bio upravitelj Teatra ITD; pokrenuo je i uređivao Dramsku biblioteku Teatra ITD; utemeljio je scenu Suvremena hrvatska drama u sklopu koje je pripomogao promociji i javnoj afirmaciji niza hrvatskih dramatičara, pa i redatelja mlađe generacije. Također je početkom devedesetih pokrenuo časopis "Plima" u kojemu sustavno objavljuje radove najmlađih dramatičara i prozaičkih pisaca. Djelovao je i kao predavač na školama kreativnog pisanja.

Neki će mu prigovoriti da to njegovo organizatorsko i animatorsko djelovanje ima i manipulatorskih svojstava: Gavran kao da se trudi da pod svaku cijenu proizvede cijelu generaciju mladih pisaca koji bi pripomogli učvršćivanju njegova statusa unutar hrvatske književnosti pa i osvajanju moći i utjecaja unutar hrvatskih kazališnih institucija.

Međutim, čak ako je ta teza i točna, ona ne mora *a priori* bacati negativno svjetlo na Gavranovu uredničko-redateljsko-pokretačku djelatnost; cjelokupna kazališna aktivnost jest po svojoj naravi izrazito kompetitivna i mnogi pokušavaju, na različite načine, ostvariti status koji omogućuje artikulaciju vlastitih zamisli, realizaciju vlastitog estetskog koncepta i konkretnog kazališnog programa.

Činjenica je da Gavran doista pomaže afirmaciju mladih pisaca, što samo po sebi zavrđuje pohvalu; osobno bih mu prigovorio samo zbog nedovoljne kritičnosti jer se u edicijama koje potpisuje kao urednik uz zanimljive znaju naći i izrazito dilemanski tekstovi, koji naprosto ne zaslužuju objavljivanje.

## POKUŠAJ KONSTITUIRANJA VLASTITE KAZALIŠNE POETIKE

Valjalo bi potanje istražiti zašto Gavran osjeća tako izrazitu potrebu za stvaranjem književne i kazališne generacije koja bi zajedno istupala, pa i osvajala pozicije moći u hrvatskom kazalištu. Može li se o njemu govoriti kao o piscu čije kazališne ideje imaju visok inovativni potencijal, kao o dramatičaru koji zastupa novu viziju kazališta, pa mu je potrebna pomoć naraštajnih istomišljenika da te ideje realizira?

Kazalište dvadesetog stoljeća općenito je obilježeno istupima avangardističkog tipa inovativnosti koja je bila osporavateljski usmjerena prema idejama građanskog teatra. Gavranova, pak, osporavateljska gesta ne samo da nije avangardističkoga karaktera, ona je njemu suprotna, negira iskustva koja je avangarda nametnula kazališnim institucijama i zagovara model teatra u kojemu je sva pozornost fokusirana na dramski tekst i glumačko umijeće, a uloga redatelja je gotovo neprimjetna, u potpunosti podređena piscu i glumcu.

Sam Gavran nije teoretičar, vjerojatno čak gaji i otpor prema teatrološkoj teoriji, tako da u njegovu opusu nećemo naći ni manifestni tekst, a ni sustavniji opis s metaliterarnom i metateatarskom elaboracijom vlastitih estetskih nazora. Ali, ti se nazori mogu iščitati iz imanentne poetike utkane u samu strukturu dramskih tekstova te i iz nekih metateatarskih monologa likova koji posredno artikuliraju autore poetičke stavove.

Posebno mjesto u detektiranju Gavranovih poetičkih nazora ima Tom u drami *Kad umire glumac*. Tom nije školovan teoretičar, nije čak ni školovan kazališni profesionalac. Svojedobno je doduše bio položio prijemni ispit na Kazališnoj akademiji, ali je zbog obiteljskih neprilika morao odustati od studiranja. Međutim, čitav je život pasionirano pratio kazališna zbivanja, gledao sve predstave, osobito one u kojima je nastupala Eva, njegova kolegica s prijemnog ispita, u koju je bio platonski zaljubljen. U zrelijoj dobi on poziva Evu, nekoć zvijezdu hrvatskoga glumišta, a sada glumicu koju već godinama uloge mimoilaze, da mu se pridruži u predstavi koju postavlja u staračkom domu.

U nizu replika koje oni izmjenjuju Tom se iskazuje intelektualno superiornijim, njegovo iskustvo dugogodišnjeg pasioniranoga gledatelja, zaljubljenoga u kazalište, daje njegovim opaskama o prirodi kazališne umjetnosti, o glumačkoj profesiji i o dramskoj književnosti, istančanost, preciznost, pouzdanost, domišljenost. To je pozicija kojoj sam Gavran vjeruje, pozicija motritelja neopterećenog velikim teorijama, pozicija običnoga maloga gledatelja koji se predaje čaroliji kazališta i na kojemu kazalište počiva. A Tom ovako eksplicira vlastito poimanje kazališta:

*Svi ti BITEF-i i EUROKAZ-i, sve su to pizdarije. Nagledao sam se ja tih gluposti. Sve je to smišljeno u glavama režisera, a na štetu istinskih glumaca. Većini takvih predstava ni nisu potrebni pravi glumci - mogu se realizirati s običnim diletantima koji su spremni povjerovati u imbecilne koncepcije. Vi pseudoprofesionalci, vi koji ste prestali ljubiti teatar iskreno, dječje naivno, svi ste vi prodali dušu petorici režisera i petorici kritičara koji pojma nemaju o istinskom teatru. Odustali ste od dobrih tekstova i pristali na besmislene montaže, odustali ste od igre i pristali na idiotske interpretacije koje publiku tjeraju iz kazališta [...]*

*U svakoj zemlji, među kazališnim ljudima, imate tri-četiri pedera i tri-četiri lezbijke koji su alergični na glumački teatar, i koji bi hodali na ušima da dokažu svoju originalnost. Šetaju po okruglim stolovima i pišu eseje o vizualnom teatru. Pederi jako pate na likovnost. Važnija im je scenografija i kostim od glumaca, a vole i takozvani fizički teatar. Vole oni kad se priča iskazuje tijelom i kricima. Jedino su se Englezi uspjeli oduprijeti tim glupostima. Kod njih su drkadžijski eksperimenti sporedna stvar, a u pravom dramskom teatru gospodari su glumci. U normalnim zemljama - eksperimentalni teatar je tek jedan rukavac kazališne rijeke, a ne glavna struja, kao što sve više postaje u nas, ili kao što je, u još luđem obliku, eskalirao u besmislicu u njemačkim kazalištima gdje su glupi režiseri postali sveznajući mesije, a glumci i publika pristali na amneziju i potčinjeni položaj. (Muškarci i žene. Znanje, Zagreb 1995. Str. 28-29.)*

Ako vulgarne poštapalice i seksualnošovinističke aluzije iz citiranog iskaza možemo pripisati literarnom liku - Tomu, kad se radi o meritumu - o odnosu prema konceptima kazališta, prema statusu pisca, glumca i redatelja u artikulaciji kazališnog čina, sigurno je da sam autor, Gavran osobno progovara kroz Tomova usta, a činjenica da za medijatora vlastitih stavova odabire pasioniranoga gledatelja, a ne učenog teatrologa ili kritičara, govori da sam preferira Tomovu poziciju: da je idealni recipijent kojemu se on obraća upravo gledatelj poput Toma, a ne blazirani kazališni kritičar.

Suprotstavljajući se dominantnoj praksi hrvatskoga glumišta (bar je Gavran proglašuje dominantnom) po kojoj je apsolutni gospodar pozornice redatelj, u kojoj vlada idolatrija pomodnih avangardističkih koncepata, Gavran doista nastupa kao inovator, ali bitno različit od onog tipa inovatora na koji nas je naučila povijest kazališta stoljeća na izmaku; preuzimajući od avangardizma samo osporavateljsku (Poggioli bi rekao nihilističku) gestu, on osporava sam avangardizam zalažući se za koncept koji bismo mogli nazvati osviještenim anakronizmom: teatar pisca i glumca, usmjeren publici. U Gavranovoj inačici to je tip konverzacijona dramskog teksta s malim brojem glumaca (2 - 5), s čvrsto organiziranim dramskim sižecom, naglašenom funkcijom poente (obično zasnovane na paradoksalnom obratu inicijalne dramske situacije), tematski vezan uglavnom za vječnu i doista uvijek atraktivnu temu odnosa između muškarca i žene. Sam se poziva, kao što smo vidjeli, na praksu engleskoga konverzacijona teatra, ali nesumnjivo bi i u domaćem kazalištu našao adekvatne uzore u Titu Stroziju pa donekle i u Milanu Begoviću.

## REINTERPRETACIJA POVIJESTI, RESEMATIZACIJA MITOVA

Kao izrazitu specifiku Gavranova dramskog rukopisa, osobito u dramama iz osamdesetih godina, uočavamo njegovu sklonost obradbi tema iz života slavnihi osoba. Tako se kao protagonisti njegovih drama pojavljuju Tolstoj, Čehov, Louis XIV., Molière, Zrinski i Frankopan, Shakespeare, Elizabeta I., Ruder Bošković, Marija Terezija, Franjo I., supruga i ljubavnica Georgea Washingtona itd.

Je li izbor poznatih, popularnih osoba, osobito iz svjetske povijesti posljedica osviještene Gavranove strategije plasiranja tekstova na strane pozornice? To za određivanje same estetske vrijednosti tih tekstova nije bitno. (Uostalom, ako to i jest svjesna kalkulacija, trebalo bi to prije pohvaliti kao profesionalnu domišljatost nego zamjerati autoru.) Upozorio bih ovom prigodom samo na činjenicu da je Ga-

vranov pristup povijesnim temama i osobama bitno različit od klasičnog, konvencionaliziranog pristupa karakterističnog za hrvatsku književnost.

Uobičajeno je za naše autore da o povijesnim temama govore tako da upozore na analogije između povijesnih situacija i naše suvremenosti pa će, recimo, urotu Zrinskog i Frankopana interpretirati u svjetlu modernih hrvatskih težnji prema nacionalnoj emancipaciji.

Gavranu je, pak, taj politički motiv u drugom planu; njega zanima prije svega intimna, ljudska situacija Zrinskoga i Frankopana. U noći pred smrt Petar Zrinski i Fran Krsto Frankopan razgovaraju o smislu svoje žrtve. Ispočetka je Zrinski dosljedan u svojoj heroičkoj gestualnosti, a mladi se Frankopan koleba oplakujući svoju mladost, govoreći o besmislenosti pobune i smrti i nagovarajući Zrinskoga da popusti, da zamole zajednički cara za oprost, da ponizno poljube njegovu ruku i spale urotničku zastavu, što će im donijeti spas. On sanja o ugodi svakodnevnoga života pred kojim se politički cilj čini besmislenim:

*FRANKOPAN: Danas kad su nam donijeli posljednji ručak*

*zagledao sam se u spokojno tamničarevo lice:*

*učinilo mi se da pred sobom vidim najsretnijeg*

*čovjeka na svijetu, pomislio sam:*  
*Negdje, vuni, životi teče. I ljudi u svojim toplim*  
*kućama, sa svojim vjernim ženama i slatkom*  
*dječicom pričaju o najobičnijim stvarima: o*  
*sutrašnjem ručku, o novoj košulji, o konjima, o*  
*suncu, o kiši.*

(Zatočnici. CDD SSOH, Zagreb 1984. Str. 57.)

Demitologizacija pak Tolstojeva lika u tekstu *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* još je drastičnija: Tolstoj je u svojoj relaciji prema Čehovu predstavljen kao stara bahata, razmetljiva i razvratna budala.

Očito je piščevo nastojanje da se mitski likovi iz političke i kulturne povijesti prikažu u ljudskoj dimenziji kao osobe podložne običnim slabostima; to njihovo prebacivanje s razine (poslužit ću se terminologijom N. Fryca) visokog mimetskog modusa u niže moduse najčešće poprima formu groteske, ali to nije jedina mogućnost.

U tekstu *Ljubavi Georgea Washingtona* prvi američki predsjednik nije prisutan na sceni premda se čitavo vrijeme o njemu govori; autora, međutim, ne zanima njegova povijesna, politička uloga, čak ni intelektualne i moralne dileme, iako likovi koji pripadaju *visokom mimetskom modusu* pokazuju velik potencijal prenošenja tih značenja. Gavran će biografsku priču o američkom predsjedniku ispričati iz raskursa njegove udovice Marthe i ljubavnice Silvie, koje se susreću nakon Washingtonove smrti na njegovu ladanjskom dobru Mount Vernon u Virginiji.

Perspektiva u kojoj je oblikovana Washingtonova biografija jest zapravo melodramatska: pisac pripovijeda hipotetičnu priču o njegovu ljubavnom životu, o pokušaju da spasi brak i vrati ljubav supruge stupanjem u fiktivnu ljubavničku vezu. Kroz izvrsno vođen dijalog dviju žena, koje sve vrijeme igraju igru moći, žudnje za dominacijom, otkriva se dirljiva i kompleksna ljubavna priča koja počinje ženim gnjevom protiv nevjernog muža i njegove ljubavnice, da bi do obrata došlo nakon ljubavničina priznanja da zapravo veza nikad nije bila erotski konzumirana, te

da bi u finalnoj sceni perspektiva ponovo bila izokrenuta ženinim priznanjem da je Washington ipak na smrtnoj postelji spomenuo u hropcu ime svoje fiktivne ljubavnice potvrđujući time da je ipak u nju bio zaljubljen.

Tim se tekstom Gavran doista afirmira kao majstor vođenja dijaloga i jedan od rijetkih hrvatskih dramatičara koji znaju oblikovati ženske likove. Međutim, pokazuje se istodobno da teme koje nose vclik političkopovijesni potencijal Gavran ipak reducira na prikaz melodramatskoga interpersonalnog odnosa.

## TEMATIZACIJA KAZALIŠNOG FENOMENA

Kao jednu od karakteristika Gavranove dramske skripture moramo spomenuti njegovu opsjednutost temom kazališta, bilo da se kao protagonisti pojavljuju slavni dramatičari (Shakespeare, Molière, Čehov), ili je tema teksta sam proces nastajanja predstave, ili se u njemu pojavljuje motiv *kazališta u kazalištu*.

Već u svojoj prvoj drami *Kreontova Antigona* Gavran se poslužio tim motivom tako što Kreont nameće Antigoni igru u komadu koji će Antigonu pripremiti za njezinu ulogu mitske žrtve. Međutim, Antigona, koja je dotad bila samo obično djevojčice koje, poput Frankopana u *Urotnicima*, žudi za životom, pripravna čak i na žrtvovanje vlastite časti i svih moralnih vrednota radi pukog produženja života, upravo kroz tragičnu rolu koju igra u Kreontovoj režiji doživljava katarzu i pretvara se u heroinu. Može se, istodobno zamijetiti da već tu, kao dvadesetdvo-godišnjak, Gavran iskazuje netrpeljivost prema redateljskom teroru uspostavljajući simboličku analogiju između Kreonta i kazališnog režisera.

U *Noći bogova*, prikazujući odnos Molièrea i Louisa XIV., Gavran problematizira odnos između vladara/političara i umjetnika, osobito delikatna u kazališnoj umjetnosti koja je oduvijek ovisila o bogatim i moćnim pokroviteljima. Lik Molièrea poslužio mu je da izrazi svu muku podložničkog položaja umjetnika koji strepi pred hirovitim vlastodršcem oslobadajući se svojih frustracija potajnim pisanjem satiričnih lakrdija u kojima ismijava vladara. Završnom scenom, u svojoj omiljenoj formi paradoksalnog poentiranja, autor pokazuje kako najmoćnijeg vladara u povijesti Francuske zapravo instruiraju dvorska luda; na taj način Gavran odustaje od svojeg principijelno apolitičnog stava iskazujući prezir prema sferi političke moći i autoritarnim političkim vođama.

No, najdraža su Gavranova tema likovi kazališnih zaljubljenika, poput već spominjanog Toma iz teksta *Kad umire glumac*. Takav je i lik iz komada *Bit će sve u redu* Aldo Parini, ravnatelj Gran teatra Parini, koji napušten od svih glumaca u turskom Galipolju sam igra sve uloge, i muške i ženske, spašavajući (pred publikom kojoj najvjerojatnije sam kazališni čin ne znači mnogo) čast svojega maloga putujućeg teatra i održavajući teatarsku iluziju.

## U SLUŽBI GLUMCA

Zaključujući moram reći da osobno ne dijelim Gavranove postičke nazore o pošasti avangardizma i teroru redateljskih konceptualizacija te da bi baš konverzioni teatar morao postati glavnim tokom hrvatskoga glumišta, ali moram konstatirati da nekoliko njegovih predstava koje se u ovom trenutku izvode na zagrebačkim pozornicama (*Deložacija*, *Kad umire glumac*, *Traži se novi suprug*, *Bit će sve*

*u redu*) doista privlače publiku, glumci evidentno uživaju u glumi (i vesele se uloga-  
ma koje su najčešće pisane po njihovoj mjeri). Gavran je doista pisac koji obožava  
glumce i zna se podrediti njihovom umijeću provodeći tako doista u kazališnu praksu  
poetičke stavove koje je eksplicirao u tekstu *Kad umire glumac*. On donosi u naše  
kazalište svijest o važnosti zanata, ne prezire trivijalne dramske žanrove, on voli  
svoju publiku. Ne vjerujem da će Gavranova vizija glumišta postati dominantnom u  
hrvatskoj književnoj praksi, ali svojom profesionalnošću i fascinantnom agilnošću  
Gavran je svojem tipu teatra osigurao mjesto u pluralitetu hrvatskih kazališnih  
zbivanja.



Marijan Varjačić

## KAZALIŠNE VEZE OSIJEKA I VARAŽDINA

Varaždin kao druga središnjica osječkoga kazališta

Kazališne veze Osijeka i Varaždina potječu iz vremena prije negoli je osnovano stalno kazalište u Osijeku i u Varaždinu (1898.–1900. Varaždin je doduše imao stalno kazalište, ali se ono nije uspjelo održati). Ideju o osnivanju drugoga stalnog kazališta u Hrvatskoj ponovno je 1905. oživio u Varaždinu Ivan Milčetić, poznati književni povjesničar. Tu su zamisao podržali prije svih gradovi Osijek i Varaždin, pa je tako 7. prosinca 1905. održana u Zagrebu konferencija predstavnika gradova, koju je sazvao varaždinski gradonačelnik Gustav Breitenfeld. Na konferenciju su se odazvali službeni predstavnici Osijeka (M. Plavšić, gradski zastupnik), Bjelovara, Siska, Križevaca, Koprivnice, Kostajnice i Krapine. Tema konferencije bila je osnivanje stalnog kazališta, *za sve naše gradove osim Zagreba*. Raspravljena je i *Osnova drugog hrvatskog kazališta* koju je sastavio Nikola Milan. Predloženo je da novo kazalište započne s radom 1. listopada 1906. u Varaždinu. Ova se zamisao nije ostvarila, ali je svakako potaknula osnivanje Hrvatskog kazališta u Osijeku 1907., a i stalnog kazališta u Varaždinu 1915.

Osječko je kazalište započelo djelovati u Varaždinu jer zbog gostovanja Novosadskog pozorišta u Osijeku nije moglo koristiti kazališnu zgradu. U Varaždinu je novo kazalište izvelo svojih prvih 13 premijera djelujući u njemu gotovo cijeli deseti mjesec 1907. Osječani su bili u Varaždinu, a Varaždinci su ih tada prihvatili kao svoje i tako će ih primati desetljećima poslije.

Prigodom gostovanja Hrvatskoga državnog kazališta iz Osijeka 1942. Osječani su fiskali za onodobne prilike vrlo lijepu i bogato opremljenu knjižicu pod nazivom *Gostovanje u Varaždinu*. U uvodnom tekstu zapisano je: *Hrvatsko državno kazalište u Osijeku počinje 16. svibnja 1942. svoje redovito gostovanje u Varaždinu, svojoj drugoj središnjici (istaknuo M. V.) ... Članovi osječkog kazališta pod vodstvom svoga intendanta prof. Mirku Perkovića vraćaju se i ove godine svojoj dragoj varaždinskoj publici – puni zanosa i želje da joj, kao uvijek, pruže najbolje plodove svojeg umjetničkog stvaranja.*

Osječani su, dakle, Varaždin držali svojom drugom središnjicom. Gostovanja od 1907. do 1942. bila su nešto sasvim drugo nego što mi danas pomišljamo kada se spomcne kazališno gostovanje. Najprije ona nisu trajala dan-dva ili tri već katkad i dva mjeseca. Odigralo bi se čak do 50 predstava! Dolazili bi ne samo umjetnici i tehnika nego i dio administrativnog osoblja i uprava. Osječani bi zapravo dva mjeseca živjeli u Varaždinu. Takva gostovanja bila su uobičajena u razdobljima kada Varaždin nije imao stalno kazalište, stoga ih nije bilo od 1915. do 1925. i poslije 1945.; razumije se da drugo kazalište ne može gostovati dva mjeseca u gradu koji ima svoje stalno kazalište.

Istražujući kazališne veze Osijeka i Varaždina prvenstveno sam se usredotočio na izradu što potpunijeg popisa predstava koje je osječko kazalište izvelo na varaždinskoj pozornici od 1907. do 1942. (1942. je, naime, bila posljednja godina gostovanja za vrijeme drugoga svjetskog rata). Na temelju ovog još uvijek nepotpunog popisa može se bez dvojbe ustvrditi da su gostovanja osječkog kazališta bila presudna za razvoj i održavanje kazališne kulture u vrijeme kad Varaždin nije imao stalnog kazališta; bez Osječana bi kazališni život moguće i zamro. U kazališnom pogledu Varaždin danas obilježava, između ostalog, brojna publika, ali i publika sa zavidnom razinom kazališnog ukusa. Dakako, to nije posljedica samo kazališnog života u posljednje vrijeme, pa ni posljednjih desetljeća, nego i onoga što se zbivalo mnogo prije; a dvadesetak godina osječko je kazalište bilo na osobit način i varaždinsko. Koliku su pozornost Varaždinci poklanjali osječkom kazalištu, osim uvijek punog gledališta, pokazuju i napisi u onodobnim varaždinskim novinama. One su obično imale svega šest stranica, a za vrijeme gostovanja napisi o gostima i predstavama punili su katkad i dvije stranice, dakle trećinu novina. Zanimljivo je da su uvijek objavljivana imena svih gostiju, do prodavačica karata. O mnogim predstavama kritike je pisao prof. Petar Žuljević, inače izvanredni znalac naročito francuske dramske književnosti. Prikupio sam njegovih stotinjak kritika i tako sabrane one su zanimljiv izvor za osječku kazališnu povijest.

Istražujući kazališne veze Osijeka i Varaždina ograničio sam se na gostovanja u Varaždinu. Međutim, značajne veze i međusobni utjecaji stvarali su se i preko kazališnih ljudi koji su bili u angažmanu u Varaždinu, pa potom u Osijeku ili obratno. U prvom osječkom ansamblu 1907. godine bilo je nekoliko glumaca koji su glumili u prvom varaždinskom stalnom kazalištu 1898.–1900. Spomenimo, nadalje, Andru Mitrovića koji je bio na čelu varaždinskog kazališta od 1915. do 1922., a u Varaždin je došao zajedno sa svojom suprugom Ančicom Mitrović iz Osijeka, pa Mirka Perkovića intendanta osječkog kazališta, a potom varaždinskog...

## PREDSTAVE OSJEČKOG KAZALIŠTA U VARAŽDINU (1907.–1942.)

### 1907. godina

1. Bedřich Smetana: **PRODANA NEVJESTA**.  
Premijera: 03. 10. 1907.
2. Victorien Sardou: **FEDORA**.  
Premijera: 05. 10. 1907.
3. Ernest Blum – Raoul Toché: **NERVOZNE ŽENE**.  
Premijera: 08. 10. 1907.

4. Henrik Ibsen: NEPRIJATELJ PUKA.  
Premijera: 10. 10. 1907.
5. Alexandre Dumas, sin: GOSPODIN ALPHONSE.  
Premijera: 12. 10. 1907.
6. Victorien Sardou: DOBRI PRIJATELJI.  
Premijera: 13. 10. 1907.
7. Herman Heijermans: NADA.  
Premijera: 17. 10. 1907.
8. Alexandre Bisson: KONTROLORI SPAVAČIJI VAGONA.  
Premijera: 20. 10. 1907.
9. Eugène Brieux: CRVENI TALAR.  
Premijera: 22. 10. 1907.
10. Viktor Parma: KSENIJA.  
Premijera: 24. 10. 1907.
11. Franz Suppé: LIJEPA GALATEJA.  
Premijera: 24. 10. 1907.
12. Alexandre Bisson – Antony Mars: MADAME BONIVARD.  
Premijera: 26. 10. 1907.
13. Franz Lehár: VESELA UDOVICA.  
Premijera: 29. 10. 1907.

#### 1908. godina

14. Hermann Sudermann: KAMEN MEDU KAMENJEM.  
Datum predstave: 03. 08. 1908.
15. Franz Lehár: VESELA UDOVICA.  
Datum predstave: 04. 09. 1908.
16. Bedřich Smetana: PRODANA NEVJESTA.  
Datum predstave: 05. 09. 1908.
17. Pietro Mascagni: CAVALLERIA RUSTICANA.  
Datum predstave: 08. 09. 1908.
18. Milan Ogrizović: PROLJETNO JUTRO.  
Datum predstave: 08. 09. 1908.
19. Charles-Maurice Hennequin – Pierre Véber: IMA LI ŠTO ZA CARINU?  
Datum predstave: 10. 09. 1908.
20. Srećko Albin: NABOB.  
Datum predstava: 12. 09. 1908. i 13. 09. 1908.
21. Johann Strauss, sin: ŠIŠMIŠ.  
Datum predstave: 15. 09. 1908.
22. Srđan Tucić: BURA.  
Premijera: 17. 09. 1908.
23. Ivan pl. Zajc: NIKOLA ŠUBIĆ ZRINSKI.  
Datum predstave: 19. 09. 1908.

24. Oscar Strauss: ČAR VALCERA.  
Datum predstave: 20. 09. 1908.
25. Arthur Schnitzler: LJUBAKANJE.  
Premijera: 22. 09. 1908.
26. Carl Maria von Weber: STRIJELAC VILENJAK.  
Datum predstave: 24. 09. 1908.
27. Ludwig Thoma: LOKALNA ŽELJEZNICA.  
Datum predstave: 26. 09. 1908.
28. Gioacchino Rossini: SEVILJSKI BRIJAČ.  
Datum predstave: 29. 09. 1908.

### 1910. godina

29. Srećko Albini: BARUN TRENK.  
Datumi predstava: 29. 05. 1910., 02. 06. 1910., 28. 06. 1910.
30. Milan Ogrizović: HASANAGINICA.  
Datumi predstava: 31. 05. 1910., 22. 06. 1910.
31. Edmond Audran: LA MASCOTTE.  
Datumi predstava: 04. 06. 1910., 16. 06. 1910.
32. Ferenc Molnár: ĐAVO.  
Datum predstave: 10. 06. 1910.
33. Imre Kálmán: JESENJE VJEŽBE.  
Datum predstave: 12. 06. 1910.
34. Viktor Parma: CARIČINE AMAZONKE.  
Datum predstave: 14. 06. 1910.
35. Hermann Sudermann: BORBA LEPTIRA.  
Datum predstave: 15. 06. 1910.
36. Leo Fall: DOLLAR-PRINCEZA.  
Datumi predstava: 18. 06. 1910., 19. 06. 1910.
37. Edmond Audran. LUTKA.  
Datum predstave: 21. 06. 1910.
38. Jacques Offenbach. LIJEPA JELENA.  
Datum predstave: 23. 06. 1910.
39. Leo Fall: RASTAVLJENE ŽENE.  
Datumi predstava: 25. 06. 1910., 30. 06. 1910.
40. Florimond Hervé: MAM'ZELLE NITOUCHE.  
Datum predstave: 29. 06. 1910.
41. Srećko Albini: MADAME TROUBADOUR.  
Datumi predstava: 02. 07. 1910., 03. 07. 1910.
42. Josip Freudenreich: GRANIČARI.  
Datum predstave: 06. 07. 1910.
43. Srđan Tucić: TRULI DOM.  
Datum predstave: 07. 06. 1910.

44. György Jarno: ŠUMAREVA KRISTA.  
Datumi predstava: 09. 07. 1910., 11. 07. 1910.
45. Oscar Strauss: ČAR VALCERA.  
Datum predstave: 10. 07. 1910.

#### 1911. godina

46. Franz Lehár: CIGANSKA LJUBAV.  
Datumi predstava: 17. i 18. 04. 1911.
47. György Jarno: MUZIKAŠEVA KČI.  
Datum predstave: 20. 04. 1911.
48. Franz Lehár: KNEGINJICA.  
Datum predstave: 22. 04. 1911.
49. Edmond Audran: LA MASCOTTE.  
Datum predstave: 25. 04. 1911.
50. Leo Fall: LIJEPA RISETTA.  
Datumi predstava: 29. 04. 1911., 02. 05. 1911.
51. Franz Lehár: GROF LUXEMBURŠKI.  
Datum predstave: 30. 04. 1911.
52. Leo Fall: DOLLAR-PRINCEZA.  
Datum predstave: 04. 05. 1911.

#### 1912. godina

53. Ivo Vojnović: GOSPODA SA SUNCOKRETOM.  
Premijera: 07. 09. 1912.
54. Karl Millöcker: ĐAVOLICA  
Datum predstave: 08. 09. 1912.
55. Branislav Nušić: SVIJET  
Datumi predstava: 10. 09. 1912., 29. 09. 1912.
56. William Shakespeare: OTHELLO ILI MLETAČKI CRNAC  
Premijera: 12. 09. 1912.
57. Imre Kálmán: JESENJE VJEŽBE.  
Datum predstave: 14. 09. 1912.
58. Bedřich Smetana: PRODANA NEVJESTA.  
Datum predstave: 17. 09. 1912.
59. Srećko Albini: BARUN TRENK.  
Datum predstave: 18. 09. 1912.
60. Franz Lehár: GROF LUKSEMBURŠKI.  
Datumi predstava: 15. 09., 19. 09. 1912.
61. William Shakespeare: ROMEO I JULIJA.  
Datum predstave: 21. 09. 1912.
62. Jacques Offenbach: LIJEPA JELENA.  
Datum predstave: 22. 09. 1912.

63. Arnošt Grund: ALAJ SU NAS NASAMARILI.  
Datum predstave: 24. 09. 1912.
64. Jean Gilbert: ČISTA SUZANA.  
Datum predstave: 25. 09. 1912.
65. Pierre Véber i Henry de Gorsse: DERIŠTE.  
Premijera: 26. 09. 1912.
66. Aladár Rényi: MALI GROF.  
Datum predstave: 28. 09. 1912.
67. Jacques Offenbach: HOFFMANNOVE PRIČE.  
Datum predstave: 29. 09. 1912.

### 1913. godina

68. Robert de Flers i Gaston-Armand de Caillavet: PAPA.  
Premijera: 02. 09. 1913.
69. Srećko Albini: BARUN TRENK.  
Datum predstave: 05. 09. 1913.
70. Viktor Aleksandrovič Riškov: DRŽAVNI STAN.  
Datum predstave: 06. 09. 1913.
71. Franz Lehár – Richard Voss: EVA.  
Datum predstave: 07. 09. 1913.
72. Branislav Nušić: NARODNI POSLANIK.  
Premijera: 10. 09. 1913. Repriza: 14. 09. 1913.
73. Franz Suppé: BOCCACCIO.  
Datum predstave: 11. 09. 1913.
74. Giuseppe Verdi: TRAVIATA.  
Datum predstave: 13. 09. 1913.
75. Adela Milčinović: BEZ SREĆE.  
Premijera: 17. 09. 1913.
76. Franz Lehár: CIGANSKA LJUBAV.  
Datum predstave: 18. 09. 1913.
77. Mouézy-Éon i Nancey: PUT U MEXICO.  
Premijera: 23. 09. 1913.
78. Ivan Kukuljević Sakcinski: POTURICA (jedan čin) i Srećko Albini:  
BARUN TRENK (prvi čin). Dio programa obilježavanja 40. obljetnice  
Kazališta u Varaždinu, 25. 09. 1913.

### 1927. godina

79. Mirko Bogović: MATIJA GUBEC.  
Premijera: 01. 10. 1927.
80. André Picard: KIKI.  
Premijera: 09. 10. 1927.
81. William Shakespeare: KRALJ LEAR.  
Premijera: 15. 10. 1927.

82. John Galsworthy: ĐENTLEMENI.  
Premijera: 26. 10. 1927.
83. Fernand Nozière i Alfred Savoir: KREUTZEROVA SONATA.  
Datum predstave: 29. 10. 1927.
84. Menyhért Lengyel: ANTONIJA.  
Datum predstave: 30. 10. 1927.
85. Gabriela Zapolska: MORAL GOSPOĐE DULSKE.  
Datum predstave: 01. 11. 1927.
86. Henrik Ibsen: SABLASTI.  
Datum predstave: 05. 11. 1927.
87. Otto Schwarz i Carl Mathern: PRVAK U BOKSANJU.  
Datum predstave: 06. 11. 1927.
88. Ludwig Herzer: MORFIJ.  
Datum predstave: 08. 11. 1927.
89. Branislav Nušić: SUMNJIVO LICE.  
Datum predstave: 09. 11. 1927.
90. Paul Armont i Marcel Gerbidon: ŠKOLA ZA COCOTTE.  
Datum predstave: 12. 11. 1927.
91. Julius Berstl: DOVER-CALAIS.  
Premijera: 13. 11. 1927.

#### 1929. godina

92. Lav Nikolajevič Tolstoj: ANA KARENJINA.  
Datum predstave: 15. 09. 1929.
93. László Fodor: CRKVENI MIŠ.  
Premijera: 13. 10. 1929.
94. Miroslav Krleža: GOSPODA GLEMBAJEVI.  
Premijera: 26. 10. 1929.

#### 1930. godina

95. Anne Nicholls: TRIPUT VJENČANI.  
Datum predstava: 27. 09. 1930., 05. 10. 1930., 19. 10. 1930.
96. Jovan Sterija Popović: RODOLJUBCI.  
Datum predstave: 28. 09. 1930.
97. Milan Begović: AMERIČKA JAHTA U SPLITSKOJ LUCI.  
Datum predstave: 28. 09. 1930.
98. William Shakespeare: NA TRI KRALJA.  
Datum predstave: 29. 09. 1930.
99. Georges Becr i Louis Verneuil: ADVOKAT BOLBEC I NJEN MUŽ.  
Datum predstave: 30. 09. 1930.
100. Edgar Wallace: ČAROBNIJAK.  
Datum predstave: 01. 10. 1930.

101. Miroslav Krleža: LEDA.  
Datum predstave: 04. 10. 1930.
102. László Fodor: CRKVENI MIŠ.  
Datum predstave: 05. 10. 1930.
103. Rudolf Bernauer i Rudolf Oesterreicher: RAJ NA ZEMLJI.  
Datum predstava: 07. 10. 1930., 26. 10. 1930.
104. Ivo Vojnović: SMRT MAJKE JUGOVIĆA.  
Datum predstave: 08. 10. 1930.
105. Robert Cedric Sherriff: NA KRAJU PUTA.  
Premijera: 18. 10. 1930.
106. Miroslav Krleža: GOSPODA GLEMBAJEVI.  
Datum predstave: 19. 10. 1930.
107. John Galsworthy: U TRAGU ZA BJEGUNCEM.  
Datum predstava: 21. 10., 28. 10. 1930.
108. Bayard Veiller: PROCES MARY DUGAN.  
Datum predstave: 22. 10. 1930.
109. Zofia Nalkowska: KUĆA ŽENA.  
Premijera: 23. 10. 1930.
110. Mihail Petrovič Arcibašev: SANJIN.  
Datum predstave: 25. 10. 1930.
111. Branislav Nušić: GOSPODA MINISTARKA.  
Datum predstave: 26. 10. 1930.
112. Vladimir Janković Velmar: BEZ LJUBAVI.  
Datum predstave: 27. 10. 1930.

### 1933. godina

113. Gerhardt Hauptmann: PRED ZALAZAK SUNCA.  
Datum predstave: 18. 09. 1933.
114. Miroslav Krleža: U AGONIJI.  
Datum predstave: 19. 04. 1933.
115. Ugo Falena: POSLJEDNJI LORD.  
Datum predstave: 20. 04. 1933.
116. Marko Kažotić – Aleksandar Gavrilović: MILJENKO I DOBRILA.  
Datum predstave: 22. 04. 1933.
117. Petar Petrović Pecija: MAJČINO SRCE.  
Datum predstave: 26. 04. 1933.
118. František Langer: PERIFERIJA.  
Datum predstave: 25. 04. 1933.
119. Dušan S. Nikolajević: PREKO MRTVIH.  
Datum predstave: 27. 04. 1933.
120. Higin Dragošić: POSLJEDNJI ZRINSKI.  
Datum predstave: 29. 04. 1933.



121. László Bús Fekete: TRAFIKA NJENE EKSELENCIJE.  
Datum predstave: 02. 05. 1933.
122. Leonhard Frank: UZROK.  
Datum predstave: 03. 05. 1933.
123. August Šenoa: ZLATAREVO ZLATO.  
Datum predstave: između 03. i 05. 05. 1933.
124. Ferenc Molnár: DOBRA VILA.  
Datum predstave: između 03. i 05. 05. 1933.
125. Paul-André Antoine i M. Lery: DRVENI KONJ.  
Datum predstave: 04. 05. 1933.
126. Branislav Nušić: GOSPOĐA MINISTARKA.  
Datum predstave: 06. 05. 1933.
127. Miroslav Krleža: GOSPODA GLEMBAJEVI.  
Datum predstave: 07. 05. 1933.
128. Fritz Schiefert: TRIPUT MARGARETA.  
Datum predstave: 09. 05. 1933.
129. Milan Begović: BEZ TREĆEGA.  
Datum predstave: 10. 05. 1933.
130. László Fodor: POLJUBAC PRED OGLEDALOM.  
Datum predstave: 11. 05. 1933.
131. Somerset William Maugham: SVETI PLAMEN.  
Datum predstave: 13. 05. 1933.
132. Ferenc Molnár: LILIOM.  
Datum predstave: 16. 05. 1933.
133. Klabund: XYZ.  
Datum predstave: 17. 05. 1933.
134. George Bernard Shaw: KUĆEVLASNIK.  
Datum predstave: 18. 05. 1933.
135. Jovan Sterije Popović: KIR JANJA.  
Datum predstave: 19. 05. 1933.
136. Branislav Nušić: NARODNI POSLANIK.  
Datum predstave: 20. 05. 1933.
137. Ivan Cankar: NAPAST U DOLINI ŠENTFLORIJANSKOJ.  
Datum predstave: 20. 05. 1933.
138. Kazimierz Leczycki: ŠKOLA.  
Datum predstave: 24. 05. 1933.
139. Joza Ivakić: VRZINO KOLO.  
Datum predstave: 25. 05. 1933.
140. Branislav Nušić: SUMNJIVO LICE.  
Datum predstave: 26. 05. 1933.
141. Edwin Burke: ONO ŠTO SE ZOVE LJUBAV.  
Datum predstave: 27. 05. 1933.

142. Valentin Petrovič Katajev: KVADRATURA KRUGA.  
Datum predstave: 30. 05. 1933.
143. Walter Hasenclever: BOLJI GOSPODIN.  
Datum predstave: 31. 05. 1933.
144. Mladen Širola: DUGONJA, TRBONJA I VIDONJA.  
Datum predstave: 02. 06. 1933.
145. Sofoklo: EDIP.  
Datum predstave: 03. 06. 1933.
146. Leonid Nikolajevič Andrejev: DANI NAŠEG ŽIVOTA.  
Datum predstave: 06. 06. 1933.
147. Noel Coward: INTIMNOSTI.  
Datum predstave: 08. 06. 1933.
148. Jerome Klapka Jerome: FANNY I NJENA POSLUGA.  
Datum predstave: 08. 06. 1933.
149. Nikolaj Vasiljevič Gogolj: REVIZOR.  
Datum predstave: 09. 06. 1933.
150. Ivo Vojnović: ALLONS ENFANTS!  
Datum predstave: 10. 06. 1933.
151. Bruno Frank: KOMEDIJA S BISEROM.  
Datum predstave: 13. 06. 1933.
152. Pavel Golia: ČUDNOVATI DOŽIVLJAJI MALOGA ĐURICE.  
Datum predstave: 14. 06. 1933.
153. Henrik Ibsen: PEER GYNT.  
Datum predstave: 14. 06. 1933.

### 1935. godina

154. Miroslav Feldman: PROFESOR ŽIĆ.  
Datum predstave: 08. 05. 1935.
155. Branislav Nušić: BEOGRAD NEKAD I SAD.  
Datum predstave: 09. 05. 1935.
156. Michel Duran: PRIVREMENA SLOBODA.  
Datum predstave: 10. 05. 1935.
157. Friedrich Schiller: SPLETKA I LJUBAV.  
Datumi predstava: 11. 05., 17. 05. 1935.
158. August Šenoa: ZLATAREVO ZLATO.  
Datumi predstava: 12. 05., 02. 06. 1935.
159. Max Halbe: MLADOST.  
Datum predstave: 13. 05. 1935.
160. Nikolaj Vasiljevič Gogolj: ŽENIDBA.  
Datumi predstava: 14. 05., 26. 05., 06. 06. 1935.
161. Vasilij Vasiljevič Škvarkin: TUĐE DIJETE.  
Datumi predstava: 15. 05., 23. 05. 1935.

162. Ivan Stodola: KARIJERA JOŠKA PUČIKA.  
Datum predstave: 16. 05. 1935.
163. A. de Herz: VESELA ZABUNA.  
Datum predstave: 21. 05. 1935.
164. August Strindberg: OTAC.  
Datum predstave: 22. 05. 1935.
165. Mihajlo Sretenović: CAR IMBREK ILI ŠEGRTOV SAN (CAR ČIRA).  
Datum predstave: 24. 05. 1935.
166. Irene Némirovsky: DAVID GOLDER.  
Datum predstave: 25. 05. 1935.
167. Jovan Popović Sterija: POKONDIRENA TIKVA.  
Datum predstave: 28. 05. 1935.
168. Franz Arnold i Ernst Bach: HURA, SINČIĆ JE DOŠAO.  
Datum predstava: 29. 05., 18. 06., 22. 06. 1935.
169. Ede Tóth: SEOSKA LOLA.  
Datum predstava: 30. 05., 11. 06., 12. 06. 1935.
170. Mladen Širola: DUGONJA, TRBONJA, VIDONJA.  
Datum predstave: 30. 05. 1935.
171. Geno Senečić: A.G.M.  
Premijera: 01. 06. 1935. Reprize: 13. 06., 21. 06. 1935.
172. Hans Juraj: IZMEĐU NEBA I PAKLA.\*  
Datum predstave: 04. 06. 1935.
173. Florimond Hervé: MAM'ZELLE NITOUCHE.  
Datum predstava: 05. 06., 07. 06., 14. 06., 20. 06. 1935.
174. Branislav Nušić: GOSPODA MINISTARKA.  
Datum predstave: 08. 06. 1935.
175. Paul Frank i Ludwig Hirschfeld: POSAO S AMERIKOM.  
Datum predstave: između 09. i 12. 06. 1935.
176. Anne Nicholls: TRIPUT VJENČANI.  
Datum predstave: 13. 06. 1935.
177. Mladen Širola: PETRICA KEREMPUH.  
Datum predstava: 14. 06., 28. 06. 1935.
178. Nikolaj Vasiljevič Gogolj: REVIZOR.  
Datum predstave: 15. 06. 1935.
179. Borislav Stanković: KOŠTANA.  
Datum predstave: 19. 06. 1935.
180. Edmond Audran: LUTKA.  
Datum predstava: 25. 06., 29. 06., 04. 07. 1935.
181. Milan Ogrizović: HASANAGINICA.  
Datum predstave: 26. 06. 1935.

\* Dosadašnji istraživači repertoara osječkog kazališta u svojim radovima, a među njima i Dragan Mucić u *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. prva knjiga, Zagreb 1990., ne navode ovu predstavu. (Opuska priređivača zbornika B. H.)

182. Ugo Falena: POSLJEDNJI LORD.  
Datum predstave: 02. 07. 1935.
183. Josip Freudenreich: GRANIČARI.  
Datum predstave: 03. 07. 1935.

### 1936. godina

184. Milan Begović: I LELA ĆE NOSITI KAPELIN.  
Datum predstave: 05. 05. 1936.
185. Branislav Nušić: UJEŽ.  
Datum predstave: 06. 05. 1936.
186. Valentin Petrovič Katajev: PUT KROZ CVIJEĆE.  
Datum predstave: 09. 05. 1936.
187. A. Glinger – O. Taussig: ROGONJA.  
Datum predstave: 12. 05. 1936. Ponovljeno: 17. 06. 1936.
188. William Somerset Maughan: FATALNO PISMO.  
Datum predstave: 13. 05. 1936.
189. Molière: UMIŠLJENI BOLESNIK.  
Datum predstave: 14. 05. 1936. Ponovljeno: 23. 05. 1936.
190. Bernard George Shaw: SVETA IVANA.  
Datum predstave: 15. 05. 1936.
191. Valentin Petrovič Katajev: MILIJUN MUKA.  
Datum predstave: 19. 05. 1936.
192. Rudolf Bernauer i Rudolf Oesterreicher: CONTO X.  
Datum predstave: 20. 05. 1936.
193. František Langer: BRAK S NEOGRANIČENIM JAMSTVOM.  
Datum predstave: 21. 05. 1936.
194. William Shakespeare: HAMLET.  
Datum predstave: 22. 05. 1936. Ponovljeno: 29. 05. 1936.
195. Josip Kosor: NEMA BOGA – IMA BOGA.  
Datum predstave: 26. 05. 1936.
196. Geno Senečić: FERDINAND.  
Premijera: 27. 05. 1936. Ponovljeno: 03. 06. 1936.
197. Petar S. Petrovič: OSLOBOĐENJE KOSTE ŠLUKE.  
Datum predstave: 28. 05. 1936.
198. Ranko Mladenović: STRAH OD VJERNOSTI.  
Datum predstave: 30. 05. 1936.
199. Bratko Kreft: KREATURE.  
Datum predstave: 02. 06. 1936.
200. Imre Kálmán: CIRKUSKA PRINCEZA.  
Datum predstave: 04. 06. 1936. Ponovljeno: 06. i 23. 06. 1936.
201. Waldfried Burggraf: ROBINZON NE SMIJE UMRJETI.  
Datum predstave: 05. 06. 1936.

202. Bruno Granischstädt: ORLOV.  
Datum predstave: 09. 06. 1936. Ponovljeno: 13. i 25. 06. 1936.
203. Hannibal Lucić: ROBINJA.  
Datum predstave: 10. 06. 1936.
204. Sándor Lukácsy: RIĐOKOSA.  
Datum predstave: 12. 06. 1936.
205. Louis Verneuil: RODAKA IZ VARŠAVE.  
Datum predstave: 16. 06. 1936.
206. Imre Kálmán: SILVA (KNJEGINJA ČARDAŠA)  
Datum predstave: 18. 06. 1936. Ponovljeno: 27. 06. 1936.

### 1937. godina

207. Vilém Werner: LJUDI NA SANTI.  
Datum predstave: 03. 06. 1937. Ponovljeno: 24. 06. 1937.
208. Branislav Nušić: DR.  
Datum predstave: 05. 06. 1937. Ponovljeno: 26. 06. 1937.
209. Aldo De Benedetti: DVA TUCETA CRVENIH RUŽA.  
Datum predstave: 08. 06. 1937.
210. R. Havelka: FAJFKA PETRŽEL.  
Datum predstave: 09. 06. 1937.
211. Caesar Arx: IZDAJA KOD NOVARE.  
Datum predstave: 10. 06. 1937.
212. Klabund: KRUG KREDOM.  
Datum predstave: 12. 06. 1937.
213. Hans Reimann: BIRO ZA ŽENIDBU.  
Datum predstave: 15. 06. 1937.
214. Miroslav Krleža: U LOGORU.  
Datum predstave: 16. 06. 1937.
215. Ottó Indig: ČOVJEK POD MOSTOM.  
Datum predstave: 17. 06. 1937.
216. Ranko Mladenović: TESTAMENT ZA DVIJE ŽENE.  
Datum predstave: 19. 06. 1937.
217. Ferenc Molnár: NEPOZNATA DJEVOJKA.  
Datum predstave: 22. 06. 1937.
218. Hinko Gottlieb: EKSPERIMENTI PROFESORA EVANSA.  
Datum predstave: 23. 06. 1937.

### 1938. godina

219. Geno Senčić: SLUČAJ S ULICE.  
Datum predstave: 17. 05. 1938. Ponovljeno: 21. 06. 1938.
220. K. C. Carpenter: TRIPUT OTAC.  
Datum predstave: 18. i 23. 05. 1938.

221. Branislav Nušić: POKOJNIK.  
Datum predstave: između 18. i 23. 05. 1938. Ponovljeno: 31. 05. 1938.
222. László Fodor: MATURA.  
Datum predstave: između 18. i 23. 05. 1938.
223. Marija Jurić Zagorka: IZDAJNICI.  
Datum predstave: 24. 05. 1938.
224. Franz Arnold i Ernst Bach: ODVAŽNI PLIVAČ.  
Datum predstave: 25. 05. 1938.
225. Vasilij Vasiljevič Škvarkin: NOĆNA SMOTRA.  
Datum predstave: 26. 05. 1938. Ponovljeno: 28. 05. 1938.
226. Sándor Békeffy i A. Stella: DOĐITE PRVOG!  
Datum predstave: 01. 06. 1938.
227. Jára Beneš: SVETI ANTON SVIH ZALJUBLJENIH PATRON.  
Datum predstave: 02. 06. 1938. Ponovljeno: 5 puta.
228. Lajos Zilahy: DJEVOJKA IZ BOLJE KUĆE.  
Datum predstave: 06. 06. 1938.
229. Aldo De Benedetti: NE POZNAJEM TE VIŠE.  
Datum predstave: 09. 06. 1938.
230. Axel Nielsen: KONTUSZOWKA.  
Datum predstave: 11. 06. 1938.
231. Franz Lehár: ZEMLJA SMIJEŠKA.  
Datum predstave: 12. 06. 1938. Ponovljeno: 26. 06. 1938.
232. Maks Ferner i Maks Real: TRI SEOSKA SVECA.  
Datum predstave: 14. 06. 1938.
233. Pál Barabas: LAKO MUŠKARCIMA.  
Datum predstave: 15. 06. 1938.
234. Carlo Goldoni: SLUGA DVAJU GOSPODARA.  
Datum predstave: 16. 06. 1938.
235. Vilém Verner: LJUDI NA SANTI.  
Datum predstave: 18. 06. 1938.
236. Franz Lehár: VESELA UDOVICA.  
Datum predstave: 19. 06. 1938. Ponovljeno: 25. 06. 1938.
237. László Bús Fekete: JEAN.  
Datum predstave: 22. 06. 1938.

### 1939. godina

238. Milan Ogrizović: VUČINA.  
Datum predstave: 06. 05. 1939.
239. Geno Senečić: RADNIČKI DOL.  
Datum predstave: 07. 05. 1939.
240. Fjodor Mihajlovič Dostojevski: PONIŽENI I UVRIJEĐENI.  
Datum predstave: 09. 05. 1939.

241. Franz Arnold i Ernst Bach: **POD KURATELOM.**  
Datum predstave: 11. 05. 1939.
242. Miroslav Feldman: **U POZADINI.**  
Datum predstave: 13. 05. 1939.
243. Branislav Nušić: **SUMNJIVO LICE.**  
Datum predstave: 14. 05. 1939.
244. Emil Vachek: **PEĆ.**  
Datum predstave: 16. 05. 1939.
245. Ferdinand Bruckner: **NAPOLEON I.**  
Datum predstave: 18. 05. 1939.
246. Alojzij Remec: **MAGDA.**  
Datum predstave: 20. 05. 1939. Ponovljeno: 18. 06. 1939.
247. Aldo De Benedetti: **30 SEKUNDI LJUBAVI.**  
Datum predstave: 21. 05. 1939.
248. Molière: **GEORGE DANDIN.**  
Datum predstave: 23. 05. 1939.
249. Henrik Ibsen: **SABLASTI.**  
Datum predstave: 24. i 31. 05. 1939.
250. Branislav Nušić: **POKOJNIK.**  
Datum predstave: između 24. i 31. 05. 1939.
251. Jára Beneš: **NA ZELENOJ LIVADI.**  
Datum predstave: 01. 06. 1939.
252. Marija Jurić Zagorka: **GRIČKA VJEŠTICA.**  
Datum predstave: 03. 06. 1939.
253. Branislav Nušić: **DR.**  
Datum predstave: 04. 06. 1939.
254. Ivo Tijardović: **MALA FLORAMYE.**  
Datum predstave: 04. 06. 1939. Ponovljeno: 25. 06. 1939.
255. G. Cataldo i A. de Stefani: **EVO SREĆE.**  
Datum predstave: 08. 06. 1939.
256. Endre Solt: **NEMA SLUČAJNOSTI.**  
Datum predstave: 10. 06. 1939.
257. Srećko Albini: **BARUN TRENK.**  
Datum predstave: 11. 06. 1939. Ponovljeno: 17. 06. 1939.
258. Jean de Létraž: **ŽENIDBA SA ZAPREKAMA.**  
Datum predstave: 13. 06. 1939.

#### **1940. godina**

259. Marin Držić: **DUNDO MAROJE.**  
Datum predstave: 18. 05. 1940.
260. László Fodor: **UMJETNICI.**  
Datum predstave: između 19. i 22. 05. 1940.

261. Eugène Scribe: ČAŠA VODE.  
Datum predstave: između 19. i 22. 05. 1940.
262. Victor Eftimiu: ČOVJEK KOJI JE VIDIO SMRT.  
Datum predstave: 23. 05. 1940.
263. František Langer: BROJ 72.  
Datum predstave: 25. 05. 1940.
264. Cvetko Golar: UDOVA ROŠLINKA.  
Datum predstave: 26. 05. 1940.
265. Louis Verneuil: ŽENA MOG ŽIVOTA.  
Datum predstave: 28. 05. 1940.
266. Cesare Meano: SALOMINO ROĐENJE.  
Datum predstave: 30. 05. 1940.
267. Geno Senečić: NEOBIČAN ČOVJEK.  
Datum predstave: 01. 06. 1940.
268. Mirko Bogović: MATIJA GUBEC.  
Datum predstave: 02. 06. 1940.
269. Henry Bernstein: SRCE.  
Datum predstave: 04. 06. 1940.
270. Ferenc Molnár: ĐAVO.  
Datum predstave: 04. 06. 1940.
271. Petar Preradović, ml.: RAZUMIJEMO LI SE?  
Datum predstave: 06. 06. 1940.
272. Alfred Gehri: NA ŠESTOM KATU.  
Datum predstave: 08. 06. 1940.
273. Victor Hugo: LUKRECIJA BORGIA.  
Datum predstave: 09. 06. 1940.
274. Milan Ogrizović: VUČINA.  
Datum predstave: 13. 06. 1940.
275. Oskar Nedbal: POLJAČKA KRV.  
Datum predstave: između 14. i 30. 06. 1940.
276. Jovan Urban: TERPSIHORA.  
Datum predstave: između 14. i 30. 06. 1940.
277. Imre Kálmán: VOJVOTKINJA OD CHICAGA.  
Datum predstave: između 14. i 30. 06. 1940.
278. Leon Stepanov: LA CONCHITA.  
Datum predstave: između 14. i 30. 06. 1940.
279. Bernard Grün: ČEŠKI MUZIKANTI.  
Datum predstave: 18. 06. 1940.

#### 1942. godina

280. Mile Budak: OGNJIŠTE.  
Datum predstave: 16. 05. 1942.
281. Kalman Mesarić: GOSPODSKO DIJETE.  
Datum predstave: 17. 05. 1942.



282. Victor Hugo: RUY BLAS.  
Datum predstave: 17. 05. 1942.
283. Jozef Maria Frank: DŽUNGLA.  
Datum predstave: 19. 05. 1942.
284. Ivan Stodola: ČAJ KOD GOSPODINA SENATORA.  
Datum predstave: 20. 05. 1942.
285. Knut Hamsun: U PANDŽAMA ŽIVOTA.  
Datum predstave: 21. 05. 1942.
286. Nikolaj Vasiljevič Gogolj: ŽENIDBA.  
Datum predstave: 23. 05. 1942.
287. Paul Schurek: ULIČNI PJEVAČI.  
Datum predstave: 24. 05. 1942.
288. Carlo Goldoni: MIRANDOLINA.  
Datum predstave: 24. 05. 1942.
289. Milan Ogrizović: HASANAGINICA.  
Datum predstave: 25. 05. 1942.
290. Brandon Thomas: CHARLEYEVA TETKA.  
Datum predstave: 27. 05. 1942. Ponovljeno: 31. 05. 1942.
291. Hermann Sudermann: KLESARI.  
Datum predstave: 28. 05. 1942.
292. János Bókay: PRVA LJUBAV.  
Datum predstave: 30. 05. 1942.
293. Milan Begović: BEZ TREĆEGA.  
Datum predstave: 31. 05. 1942.
294. Molière: UMIŠLJENI BOLESNIK.  
Datum predstave: 03. 06. 1942.
295. Johann Wolfgang Goethe: FAUST.  
Datum predstave: 04. 06. 1942.
296. Ivan Gundulić: DUBRAVKA.  
Datum predstave: 06. 06. 1942.
297. Jakov Gotovac: ERO S ONOGA SVIJETA.  
Datum predstave: 07. 06. 1942. Ponovljeno: 25. 06. 1942.
298. Giuseppe Verdi: TRUBADUR.  
Datum predstave: 09. 06. 1942.
299. Rudolf Dellinger: DON CEZAR.  
Datum predstave: 10. 06. 1942.
300. Giuseppe Verdi: RIGOLETTO.  
Datum predstave: 11. 06. 1942. Ponovljeno: 28. 06. 1942.
301. Jakov Gotovac: MORANA.  
Datum predstave: 13. 06. 1942. Ponovljeno: 20. 06. 1942.
302. Carl Maria von Weber: STRIJELAC VILENJAK.  
Datum predstave: 14. 06. 1942.
303. Johann Strauss, sin: BARUN CIGANIN.  
Datum predstave: 16. 06. 1942. Ponovljeno: 23. i 27. 06. 1942.

## OSJEČKA KAZALIŠNA FUGA TOMISLAVA TANHOFERA

Tomislav Tanhofer svoje kazališno putovanje započinje u Osijeku. Prolazi sličnim putem svojih suvremenika, Branka Gavella, Slavka Batušića, Marka Foteza, dvojeći, u početku, između književnosti i kazališta. Tijekom mladosti skuplja različita iskustva društvenih pa i političkih ishodišta. Udaljen iz osječke gimnazije pred maturu zbog prosovjetskih simpatija i pisanja u listu "Riječ radnika i seljaka", dolazi u zagrebački orfanitrofij, a potom u klerikat. Kasnijih godina, u svojim memoarima<sup>1</sup> spominje osječku mladost i brojne posjete kazalištu, a Stanislav Marijanović u monografiji *Fin de siècle hrvatske moderne*<sup>2</sup> utvrđuje da je vrlo zauzet u Hrvatskom dačkom i književnom društvu "Javor" u kojem su, tijekom niza godina (1865. - 1925.), kulturne, nacionalne pa i političke poglede bistrili mnogi značajnici, poput Živka Bertića, Julija Benešića i Dragutina Prohaske.

Tanhoferski u Zagrebu studira, a u Beču apsolvira filozofiju. Tijekom školovanja suradnik je litografirane "Nade", prva novela objavljena mu je u "Hrvatskoj prosvjeti",<sup>3</sup> a Andrija Milčinić tiska mu poeziju<sup>4</sup> i prozu<sup>5</sup> u "Savremenuku", u vrijeme kada ovaj časopis uređuje zajedno s Jozom Ivakićem. U to doba, početkom dvadesetih, poslije Gavellina suda, spaljuje rukopis drame *Pusti nam Barabu*,<sup>6</sup> svjedočeći da to nije jedini neslavni kraj njegovih književnih plodova. Sve do početka četrdesetih Tanhofer objavljuje novele i feljtone, većinom, u osječkom dnevniku "Hrvatski list", a njihov izbor tiskan je u knjizi *Poplava*, 1942. Ove proze zaslužuju doličnu

<sup>1</sup> Tomislav Tanhofer: *Neuspjehi i krize*. "Scena", god. II., knj. II., br. 5, str. 165-171. Novi Sad, septembar - oktobar 1966.

<sup>2</sup> Stanislav Marijanović: *Fin de siècle hrvatske moderne*. Osijek, 1990. Str. 71.

<sup>3</sup> Tomislav Tanhofer: *Marijan*. "Hrvatska prosvjeta", god. IV. br. IX-X., str. 376-377. Zagreb, 1927.

<sup>4</sup> Tomislav Tanhofer: *Suton*. "Savremenuk", god. XV., br. XI-XII., str. 553. Zagreb, studeni - prosinac 1919.

<sup>5</sup> Tomislav Tanhofer: *Đavo sa srebrnim zvončićem*. "Savremenuk", god. XVI. br. IV. str. 104-107. Zagreb, travanj, 1920.

<sup>6</sup> Tomislav Tanhofer: *Na startu*. "Scena", god. II., knj. I., br. 1, str. 13-28. Novi Sad, 1966.

književno-stručnu prosudbu, ne samo zbog svoje, djelomično, slavonsko-nostalgичne tematike na tragu realizma Josipa Kozarca i modernizma Ivana Kozarca, već i prikaza urbanog života, gdje je kazalište često temeljno nadahnuće u njegovim različitim umjetničkim i manje uzvišenim sadržajima. Slavko Batušić, istaknuti povjesnik kazališta i teatrolog, osoba od znanja i ukusa, kao urednik Tanhoferove *Poplave*, u uvodniku, prvi i dosad jedini, vrednuje njegove proze: *Tanhoferovo primanje vanjskog svijeta preobražava se u njemu u vrlo osjetljivu reakciju na taj svijet. On se laća olovke i bilježnice i povlači nekoliko oštih obrisa, kadšto rezko i trpko napetih, pojačava sjene, naglašuje suprotnosti, ili se pak zaljubi u kakvu finu crtu što zlaćano treperi, pa je nabaci nježno i drhtavo, gotovo kao da je boji. Sve to on radi, ali ne likovno, već riečima i pojmovnim slikama-književno. Ima u njegovu stavu prema zbivanjima i ljudima izvjestan kritičizam, ali on nije nikakav moralist. Većmu se može osjetiti neka satirička nota, ali ona je trpka, gorka, nikad vesela.*<sup>7</sup>

Za Tanhoferov umjetnički portret jamačno je važan njegov rano sazreli odnos prema literaturi i kazalištu. Andrija Milčinić postavljen je, 7. rujna 1921., za intendanta osječkoga Narodnog kazališta, te on ubrzo poziva Tanhofera da preuzme mjesto tajnika. Pomalo sentimentalno Tanhofer opisuje svoj povratak u Osijek, 16. listopada 1921., kada svečano odjeven i u kočiji stiže pred kazališnu zgradu. U memoarima s ponešto ironije ali s vremenskim udaljenjem prisjeća se mračnih hodnika i hladne reakcije ostalih službenika, podsmjeha pojedinih glumaca i Milčinićeve odsutnosti. Tanhofer zakratko razvija višestruku aktivnost, jer mu Milčinić omogućava, na Ivakićevu preporuku, da bude jezični savjetnik, dramaturg, prevoditelj, uopće osoba od intendantova povjerenja. Tanhofer vodi dnevnik te u njemu iscrpno bilježi podrobnosti koje čine kostur zbivanja u kazalištu, povremeno se upuštajući u opservacije i prosudbe pojedinih čelnih ljudi i glumaca, predstava i poteza Ministarstva prosvjete, izravno utjecajnih na dotadašnji tijek života u ovoj sredini. Dnevnik sačuvan u rukopisu,<sup>8</sup> bogat je povijesni dokument ali i kulturološki prikaz burnih godina od 3. listopada 1922. do 28. travnja 1934. kada je osječko kazalište postalo pokrajinskim i gostovalo u brojnim mjestima, ponajviše se zadržavši u Splitu. Pored egzaktnih podataka o broju i mjestu izvedbi predstava, Tanhofer analizira pojedine odluke Andrije Milčinića, Mirka Dečaka, Mihajla Markovića, Mirka Polića, Pavela Golije, Friedricha Rukavine, Radoslava Vesnića i Petra Konjovića, dakle intendantata koji su se učestalo izmjenjivali, a gotovo u pravilu upravo je on popunjavao prazni prostor između njihovih mandata. O Konjoviću piše najopsežnije, već i stoga jer se u to doba razgranjava njegova glumačka i redateljska karijera, a započinje i razdoblje zrelih i utjecajnih rezultata dramskog ansambla Narodnoga kazališta.

Pored odgovornog posla koji je od samog početka presizao zaduženja kazališnog tajnika, Tanhofer je i urednik "Kazališnog lista" koji počinje izlaziti 15. kolovoza 1922. i to je poslije almanaha i povremenika, prva stalna tiskovina osječkog kazališta. Već proglasi tekst "Kazališnog lista" govori o njegovom umjetničkom i

<sup>7</sup> Slavko Batušić: *Tomislav Tanhofer*. U Tomislav Tanhofer *Poplava*. "Suвремена biblioteka", god. V. knj. I. Zagreb, 1943. Str. 1-2/. Urednik Slavko Batušić.

<sup>8</sup> Rukopis Tanhoferova *Dnevnika* pohranjen je u pismohrani osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Ljubaznošću gospodina Ljubomira Stanojevića pružen mi je uvid u njegov sadržaj. Ovom prigodom srdačno zahvaljujem.

uredničkom usmjerenju, otvorenosti prema temeljnim kazališnim vrijednostima, prožimanju europskih i nacionalnih scenskih stremljenja. U nepotpisanom uvodniku "Kazališnog lista" stoji: *Na početku nove sezone mi želimo naglasiti i upozoriti, da kazalište ne smatramo mjestom zabave, nego rasadnikom kulture i prosvjete, pa želeći da kazalište bude pristupačno svim narodnim slojevima, mi moramo nastojati da kazalištu osiguramo takvu egzistenciju, kojoj ne će moći naškoditi časomične krize. Tko dakle ide u kazalište, neka to ne čini samo zato da nade umjetničkog užitka i zabave, već neka zna da plaćajući ulazninu, osigurava daljnji opstanak toga kazališta.*<sup>9</sup>

Sadržaj "Kazališnog lista" posvećen je, većinom, predstavama osječke Drame i Opere, a prati i europska kretanja. Donose se prijevodi tekstova Stanislavskog i Reinhardta, izvodi iz teorijsko-povijesnih zapisa Hermanna Bahra, vijesti iz Beča i Pariza, povremeno iz Londona. Prevoditelji su Tomislav Tanhofer i Đuro Berkeš, glumac i redatelj, koji, i sâm, na temelju Bahrovih postavki pokušava razviti svoju kazališnu teoriju. Tanhofer netom se vrativši iz Beča, Münchena i Berlina, s višemjesečnog studijskog putovanja na koje ga šalje Mišćinović, bira tekstove, ili njihove najvažnije dijelove, prema osobnom iskustvu ili uvidu u kazalište. Nije na odmet pripomenuti da Tanhofer stječe spoznaje na temelju europske scenske prakse i utjecajne literature, koju pretežno pročitava na njemačkom i francuskom, te tako utemeljen u filozofiju i klasične jezike, sve dublje i iscrpnije ulazi u kazališnu problematiku. Stalni suradnik "Kazališnog lista" je i Mirko Polić, ravnatelj Opere i glazbeni znalac, koji je autor preglednih članaka o nizu skladatelja, poglavito o Wagneru i vagnerijanskoj reformi.

Drugačije sadržajno i uredničko razdoblje za "Kazališni list" nastupa stvaranjem Novosadsko-osječkog pozorišta 1928. Tada, iz broja u broj, Tanhofer izvještava, anonimno, o neposrednoj situaciji u ansamblu, iznosi podatke o održanim predstavama. Tu praksu nastavlja i onda kada izdavač "Kazališnog lista" postaje splitsko Narodno kazalište (1930.-1933.), ali za razliku od prethodnih godišta, središnji prostor usmjeren je nekolicini dramatičara - Krleža, Kulundžić, Begović - kao i Gavellinim režijama. Nisu zanemarive ni vijesti iz Europe, kao uvid i usporedba za zbivanja u hrvatskom okruženju. Potkrijepu takvom sadržaju "Kazališnog lista" Tanhofer iznalazi u svakodnevnoj situaciji Novosadsko-osječkog pozorišta, odnosno Kazališta za Primorsku banovinu, jer su česta gostovanja - Aleksander Moissi, Tilla Durrieux, Hudožestvenici - a od 1922. povremeno, a potom i kao stalni članovi djeluju Aleksandar Vereščagin i Lidija Mansvjetova, dok neke predstave scenografski oprema Vladimir Žedrinški. U nekoliko navrata potonje spomenuta trojka pisat će o njihovom viđenju suvremenoga ruskog kazališta, Stanislavskom ili pak Mejerholdu. Osječka redateljica Zora Vuksan-Barlović iznosi svoja razmišljanja i analize Reinhardtovih režija u godini njezina studijskog boravka u Berlinu, govori o Antoineu i Théâtre libre. Tako je "Kazališni list" do svoga zamiranja, 1934., svojevrsni umjetnički i pedagoški leksikon podataka i pojava, ali i zrcalo zbivanja u osječkoj i splitskoj sredini. Tek podrobnom analizom, u vremenskoj sinhroniji, moglo bi se potpuno odrediti koliko je snažno i probojno djelovao "Kazališni list", ne samo u odnosu na mjesta svoga izlaza, već i u odnosu na slične zagrebačke listove, odnosno koliko je učinio na popularizaciji i upoznavanju onodobnih

<sup>9</sup> -: /Uvodnik/. "Kazališni list", Osijek, 15. kolovoza 1922.

kazališnih zbivanja i scenske prakse. Tanhofer nije, na žalost, ni kasnijih godina u svojim memoarima pobliže progovorio o osobnom ulogu u uređivanju "Kazališnog lista", koji je u različitim godištima mijenjao veličinu, grafičko rješenje i broj stranica. Tek je skromno, u prigodnom članku u osječkom mjesječniku "Kazalište", zapisao da je *proveo mnoge sate u tiskari A. Rotta, čekajući da se slože tekstovi, korigiraju, prelome, skrate ili dopune.*<sup>10</sup>

Mnogostruku zainteresiranost na relaciji književnost i kazalište Tanhofer očituje u suradnji i suvlasništvu u časopisu "Reflektor", koji je lijevo usmjeren, otvoren različitim područjima, od kulture do gospodarstva, kritički reagirajući na postojeći režim. U jedina dva broja "Reflektora" tiskana je u nastavcima, ali bez završetka, Tanhoferova novela *Put u sivo.*<sup>11</sup>

Tanhoferov izvorni dodir s kazališnom praksom osnutak je Intimnog teatra, 1922., smještenog u kino dvorani središnjega gradskog hotela "Royal". To je prvi lokalni pokušaj ustoličenja takve vrste kazališta koja tek pušta korijene u nacionalnim relacijama. U Zagrebu je kabare započeo s "Grabancijašem", ali osječki Intimni teatar ima drugačije težnje. Umjetnički ravnatelj je A. V. Beck, a članovi su istaknuti glumci Narodnoga kazališta, poput Mice Šekulin, Margite Rakarić, A. V. Becka, Đure Berkeša. Repertoar je zahtjevan, spominju se autori kao što su Strindberg, Čehov, Maeterlinck, Arcibašev, Schnitzler, Kokoschka, Krleža. U najavi Intimnog teatra Tanhofer govori o početku novoga kazališnog razdoblja i pristupa scenskoj realizaciji u duhu istraživanja *psihološkog i estetskog smisla.*<sup>12</sup> Intimni teatar otvoren je socijalnom dramom Hansa Müllera *Plamen*, 10. travnja 1922. u devet sati naveče, poslije uvodnog predavanja Tomislava Tanhofera o potrebi i ciljevima takve scene. Predstava je tek jedanput reprizirana, a zatim je 27. travnja 1922. uslijedila premijera Schnitzlerova *Kola*, u Tanhoferovu prijevodu, i Pecijine aktovke *Rod*, obje u režiji Dragutina Vukovića. Pod pritiskom javnosti, a posebice kritičara dnevnika "Hrvatski list"<sup>13</sup> koji postavlja pitanja o moralnosti sadržaja ovih tekstova, videći u njima isključivo banalizaciju i poniženje privatnosti, Intimni teatar ostao je bez gledatelja te je repriza Schnitzlerove i Pecijine drame, 31. travnja 1922., otkazana. Očigledno da je uzrok prestanka djelovanja Intimnog teatra, tek mjesec dana po njegovu osnutku, proistekao iz neumjetničkih razloga, jer nije bila upitna izvedba, već pitanje narušavanja dotadašnjih uhodanih estetskih pravila i opće prihvaćene slike o ulozi kazališta. Za razliku od popularnosti glazbenih predstava početkom dvadesetih, u Narodnome kazalištu tek se postupno ustaljuju dramatičari koji su stjegonoše ovoga stoljeća. To su ujedno godine kada se Uprava kazališta mijenja svakih nekoliko sezona, a program je neujednačene vrijednosti. Tanhofer iz takve situacije crpi iskustva i spoznaje o ustroju kazališta. Poslije odlaska Andrije Milčinovića, intendant je zakratko Mihajlo Marković potom Mirko Polić, a u studenom 1923. to postaje Pavel Golia. Naoko kruti austrijski časnik, tijekom

<sup>10</sup> Tomislav Tanhofer: *Jedno sjećanje na "Kazališni list"*. "Kazalište '71", Osijek, 1971.

<sup>11</sup> Tomislav Tanhofer: *Put u sivo*. "Reflektor", Osijek, 15. oktobra 1925.

<sup>12</sup> Tomislav Tanhofer: *Osnivanje Intimnog teatra u Osijeku*. "Hrvatski list", Osijek, 10. travnja 1922.

<sup>13</sup> Amatelli: *Theatralia*. "Hrvatski list", Osijek, 16. travnja 1922. -; *Intimni teatar*. "Hrvatski list", Osijek, 28. svibnja 1922. O Intimnom teatru piše Ivan Flod, s povijesnog stajališta, u monografiji *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog teatra u Osijeku*, Osijek 1957. Str. 96. Novina "Osječki reporter" prati djelovanje Intimnog teatra (-; *Intimno kazalište*. "Osječki reporter", Osijek, 24. travnja 1922.)

Prvoga svjetskog rata iskusio je u Rusiji, pored svega, i važnost promjena u umjetnosti, te Tanhofer kao ravnatelj Drame, pronalazi u njemu svoga sugovornika. U Drami su se zaredala djela Ibsena i Strindberga, Hauptmanna i Dostojevskog, Čehova i Gorkog, ali i Maeterlincka, Schönherra, Lenormanda, dakle zatvoren je krug od europskog Istoka do dalekog Sjevera, u kojem su opasane gotovo sve onodobno važne i utjecajne estetske i umjetničke dramske odrednice. Kako je za postavu tekstova ovih autora, i ne samo ovih, potreban angažman svekolikoga kazališnog osoblja, Tanhofer aktivno stupa na pozornicu u prvoj polovici dvadesetih, ali bez većeg uspjeha. Tumači Jaga u drami *Borba* Johna Galsworthya, a iskusni glumac Milivoj Barbarić prijateljski mu savjetuje da odustane od te rabote. Redateljski privjenac na je *Republika u Magaraševcu* Adalberta Kuzmanovića, postavljena na Golijin nagovor, 17. ožujka 1923. Sadržaj komedije Tanhofer aktualizira izravnim aluzijama na Svetozara Pribičevića i Stjepana Radića, tek dan prije parlamentarnih izbora, na kojima pobjeđuju radikali. 18. ožujka 1923. Mirko Dečak ravnatelj Drame u Milčinovićevom razdoblju, a sada urednik kulture u "Hrvatskom listu", prvenstveno zbog nerazjašnjene aфере s Upravom, u kojoj su se spominjali novci ali i mlade subrete,<sup>14</sup> preporuča Tanhoferu kao Milčinovićevom prijatelju, da se radije posveti pisarskim poslovima. U ovakvim okolnostima teško je nešto pobliže razvidjeti o režiji i predstavi jer je prevladalo uzavrelo političko-pamfletističko ozračje. Dečak, bez krzmanja, piše da se svako *iote pristojno kazalište mora stidjeti, ako bi tu magarštinu stavilo na repertoar*, te da ako se tako nastavi može se očekivati da će naredni dramski novitet režirati kazališni portir,<sup>15</sup> Vrijeme prati sudbinu, a u ovom slučaju opovrgava Dečakovo mišljenje koje je moglo biti kobno, da Tanhofer nema tada već zasluženi kazališni status.

Paralelizam glumačkog i redateljskog djelovanja nije tek onodobna posebnost osječkog kazališta, ali je utoliko značajna za Tanhofera, što zagazivši u ova umjetnička područja dobiva uloge koje se, u žanrovskom i estetskom smislu, poklapaju s njegovim izborom režija. Raspon uloga kreće se od psihološkog realizma - Miškin u *Idiotu* Dostojevskog, preko naturalizma Kosorovog *Požara strasti* (Tunja), do karakterne komike - Prvi markiz u *Cyrano de Bergerac* Edmunda Rostanda. Tanhofer postavlja *Zanat gospođe Warren* i *Pygmaliona* Bernarda Shawa kao prikaze i analize društveno naglašenih situacija, dok u Lenormandovoj drami *Promašeni životi*, i Schnitzlerovom *Zelenom kakaduu* ističe naturalizam njihova sadržaja. Sudionik burnih previranja u europskoj i hrvatskoj dramskoj književnosti, Tanhofer poslije višegodišnjeg praćenja Beckovih, Berkeševih ili Vukovićevih režija, a svi oni su većinom stasali i pronosili njemačko kazališno nasljeđe, kao i osobnih spoznaja stečenih tijekom studijskih boravaka u inozemstvu, piše premda fragmentarno o tom složenom pitanju. Tim više, krajem dvadesetih, osječko Narodno kazalište postaje propuzivno mjesto različitih umjetničkih usmjerenja, od ruskih emigranata,

<sup>14</sup> Polemika se u "Hrvatskom listu" povlačila od 1921. do 1924. godine.

<sup>15</sup> Mirko Dečak: *Kuzmanović: Republika u Magaraševcu*. "Hrvatski list", Osijek, 20. ožujka 1923. Zanimljivo je pripomenuti da je neposredno poslije ove režije Tanhofer otputovao u Berlin i München. U Münchener Kammerspiele gleda *Zanat gospođe Warren* G. B. Shawa, a to mu je ujedno prva postava po povratku u Osijek, 29. veljače 1924. U inozemstvu također gleda Strindbergov *Sammi plex* i Shakespeareove drame *Na tri kralja* i *Richard II*, kao i Rostandovog *Cyrano de Bergeraca*. Jmačno su ova iskustva djelovala na njegove režije, odnosno donošenja uloga, kao poticaj oblikovanju njegovoga stvaralačkoga portreta.

njemačkih reinhardtovaca do hrvatskih umjetnika poput ekspresioniste Josipa Kulundžića i redatelja Branka Gavella. Povodom jednog od relativno čestih gostovanja berlinskih glumaca s Hauptmannovom dramom *Dabrovo krzno* i Wedekindovom *Glazbom*, 1927., Tanhofer u "Hrvatskom listu" objavljuje članak koji bi se mogao shvatiti kao njegov kazališno-stvaralački proglas u odnosu na dotadašnje djelovanje, ali isto tako i kao estetsko-umjetnički temelj njegovih najzrelijih uloga i režija nastalih u završnici osječkog razdoblja: *Naturalizam Gerhardta Hauptmanna i naturalistička scena Maxa Reinhardta znače prošlost. Za nas je ova činjenica tim značajnija što se njemački naturalizam nije dovinuo do grandioznosti ruskog naturalizma i prvi nastup Hudožestvenika u Berlinu, onda kada je europski naturalizam već izdisao u agoniji, bio je senzacija - usprkos svemu. Poslije naturalizma njemački se teatar sunovratilo u more eksperimenata, iz kojega još do danas nije našao izlaza (Jessnerov Hamlet, Piscatorovi Razbojnici i. t. d.). To će naslutiti i sami Nijemci. Hermann Bahr u svojoj knjizi "Die Schauspielkunst" ustvrdio je da se u Njemačkoj samo od vremena do vremena nade po koji pravi, elementarni glumac, koji kao Skiti lutaju dalekim stranama svoje široke domovine.*<sup>16</sup> Nadalje Tanhofer razvija tezu da je Wedekind, poslije Hauptmanna i Ibsena, zbog svoga traženja drastičnih, često grotesknih efekata i sklonosti spektakularnim i "sablaznjivim" prizorima, postao zanimljiv *istom kada se Reinhardt zainteresirao za njegov prvijenac Frühlings Erwachen, dao ga najprije u Kammerpielima, a onda na turneji po cijeloj Njemačkoj, ime Wedekindovo postalo je čuveno.*<sup>17</sup> Ipak, na kraju, ostaje pri postavci da su njemačka dramska književnost i kazalište dali, na prijelazu stoljeća, svoj maksimum, a da kasnih dvadesetih tu ulogu imaju Hudožestvenici. Nošen različitim stvaralačkim poticajima, koje djelomično spoznaje na izvoru, od Piscatorove vizije omasovljenja svojevrsnoga pučkog kazališta, Reinhardtovoga ubrzanog govora scene uz pomoć rotirajuće pozornice, svjetlosnih efekata i gradnje posebnih konstrukcija, demoničnosti Mejerholdovih i Vahtangovih uprizorenja, koju su u osječku sredinu pokušali unijeti Lidija Mansvjetova u Ibsenovoj *Nori* i Aleksandar Vereščagin u Sofoklovom *Edipu*, Tanhofer i na književnom i na kazališnom planu podliježe novicama umjetničkih strujanja. U feljtonu *La glorie - Pismo iz Pariza*<sup>18</sup> rasčlanjuje pitanje morala pobjednika i pobijedenog, jada siromašnih i osakaćenih i umjetne veličine izabranih koji se na Dušni dan nalaze u podjednakoj mjeri ispitivanja savjesti. Ekspresionizam kao način spoznaje svijeta naglašava i u svojem kazališnom djelovanju. Premda tek rijetko piše premijerne najave, odstupa od pravila u slučaju Kulundžićeve drame *Ponoć* i s filozofskog stajališta razmatra njezin književno - estetski svijet. Započinje tvrdnjom da je ekspresionizam *umjetnost izražaja* koji se pojavio kao *reakcija na impresionizam*. Odbacujući impresionizam zbog njegove ograničene imitativnosti i djelomičnog odstupanja od stvarnosti kao i filozofske nazore Ludwiga Feuerbacha i Ernesta Macha, te uskoću europskog materijalizma, zalaže se za umjetnost koja ovisi o *izvjesnoj duševnoj dispoziciji, jednom huijenju, šta više o jednom moranju i nuždi da joj je temeljni princip osjećanje i slutnja mističke beskonačnosti u čežnji za*

<sup>16</sup> Tomislav Tanhofer: *Gostovanje trupe berlinskih glumaca*. "Hrvatski list", Osijek, 19. svibnja 1927.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Tomislav Tanhofer: *La gloire - Pismo iz Pariza*. "Hrvatski list", Osijek, 7. travnja 1929.

ovaploćenjem. Tanhofer najavljuje rušenje tradicije i pojavu "Novog Hristosa" danas na početku šantanskog vijeka, u zaglušnoj huci vašarskih ideja, vladavine boga Moloha i prljavih materijalističkih šarlatana, danas kada je duh čovječji opet zdvojnimi naporom opet pograbbio zastavu u svoje ruke i pošao u boj. U majmunskoj demjavi hipokritske sadašnjice, on je jedini svjetlonoša sunčane istine: ima da dode čovjek<sup>19</sup>. Premda je *Ponoć* u trenutku svoje zagrebačke praižvedbe najavljena kao ekspresionistička drama, a i Tanhofer je tako tumači, Branko Hećimović je, na temelju kasnijih književno-povijesnih spoznaja, smješta u nacionalno modificiranu varijantu ekspresionizma koja je u skladu s htijenjima, razočaranjima i revoltom mlade generacije hrvatskih književnika u godinama poslije prvoga svjetskog rata.<sup>20</sup> Utoliko važno što će se poslije *Ponoći* u Osijeku praižvesti drama *Gabrijelovo lice*, 1929. u autorovoj režiji, a Tanhofer postavlja *Misterioznog Kamića*, 1930. Potonja Kulundžićeva drama igrana je u Osijeku i u Splitu u razdoblju Novosadsko-osječkog pozorišta, te dva kritičara, Ernest Dirnbach u "Hrvatskom listu"<sup>21</sup> i anonimni u "Novom dobu"<sup>22</sup> ističu pogodnosti kružne konstrukcije izgrađene na pozornici jer se tako, uz pomoć njezina okretanja i svjetlosnih efekata radnja drame odvija bez zastoja. Kritičari se ne upuštaju u razglabanje Kulundžićeva odnosa prema Pirandellu i njegova utjecaja na *Misterioznog Kamića*. Oni se drže onodobnih autorovih izjava da je ovdje zadovoljena antipirandellovska teza potpunog ujednačenja Kamića i Brujca, kao i potreba njihovoga moralnog stapanja.

Tanhofe u Osijeku ostvaruje pedesetak režija i brojne uloge, (Vidi: Prilog) bivajući kao glumac i stotinjak puta na sceni tijekom sezone. Njegovo najproduktivnije razdoblje nastupa dolaskom Petra Konjovića 1927. koji se prvenstveno bavi materijalnim i organizacijskim poslovima, istina i režira, ali isto tako uporno i predano nastoji razviti repertoar već od prije popunjen djelima hrvatskih dramatičara - Vojnović, Begović, Krleža, Feldman, Donadini, Kosor, Petrović Peciija - kao i europskih veličina - Jonson, Balzac, Wilde, Gogolj, Dostojevski, Hauptmann, Klambund. Konjović pridobiva Gavellu za stalnoga gostujućeg redatelja, a dramaturg i ravnatelj Drame postaje Josip Kulundžić 10. studenoga 1928. U tom ozračju istaknutih i kazališno samosvojnih osobnosti, uigranog ansambla i redatelja koji su u osječkoj sredini ostvarili zapažene rezultate - Zora Vuksan-Barlović, Lidija Mansvetova, Aleksandar Gavrilović, Vatroslav Hladić - Tomislav Tanhofer postavlja djela koja postupno iscrtavaju njegov stvaralački portret i njegovu umjetničko-scensku poctiku. On režira Molièreova *Georga Dandina*, 1928., kao izrazitu društvenu dramu u središtu koje je sudbina lakomislenog i neprilagođenog građanina s ironičnim naglaskom na takve, opće poznate, situacije. Zatim se upušta u suvremeni tekst, dramaturgiju Hašekova romana *Dobri vojak Švejk* u Gavellinu prijevodu, te na groteskno-komičan način sučeljava kaos i apsurd rata s pučkim stajalištem oličenim u Švejkovim savršeno mirnim i epski širokim odgovorima na militarizam, uz pomoć klaunovske maske i besmislenog pretjerivanja u odanosti vlasti. Slijedi

<sup>19</sup> Tomislav Tanhofer: *Ponoć*. "Hrvatska obrana", Osijek, 10. travnja 1922. i 11. travnja 1922.

<sup>20</sup> Branko Hećimović: *Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića*. U: *13 hrvatskih dramatičara*. Znanje, Zagreb, 1976. Str. 468.

<sup>21</sup> Ernest/ Dirnbach: *Sinoćnja premijera Misterioznog Kamića*. "Hrvatski list", 29. siječnja 1930.

<sup>22</sup> -: *Misteriozni Kamić od Josipa Kulundžića*. "Novo doba", Split, 23. ožujka 1923.



Molnàrova drama *Rivijera* kada je Tanhofer prevoditelj i redatelj. Tu se on bavi sukobom između društveno i materijalno različito situiranih ličnosti. Psihološke nijanse istaknute tijekom dramskog događanja očito su Tanhoferova posebnost, jer kako piše kritičar "Hrvatskog lista", on je *ovom režijom dao osječkom kazalištu njegovu dosadanju najbolju predstavu*.<sup>23</sup> Svoju redateljsku poetiku Tanhofer je temeljio na društvenom i vremenskom prikazu dramskog sadržaja, na psihološkom produbljavanju svakog pojedinog lika. To je započeo već u postavi *Zanat gospođe Warren*, razvio u Lenormandovim *Promašenim životima*, a najočitije je u drami *Kvadratura kruga* Valentina Katajeva, 1930. Žanrovska oznaka djela - komedija - tek je poticaj Tanhoferovu pristupu, komiku pronalazeći u realističkom ishodištu i u tipiziranim situacijama od Gogolja do sovjetskog razdoblja. Usklađujući žanr i njegove suvremene uplive, Tanhofer rastvara vrijednost djela, ali i prostor redateljske nadgradnje.

Krajem dvadesetih i početkom trećeg desetljeća Tanhofer je ostvario i nekoliko uloga koje ulaze u ishodišno mjesto njegove kazališne biografije. Tumači Prvo-ga starca u Sofoklovom *Edipu* u režiji Aleksandra Vereščagina, koji ovu klasičnu tragediju interpretativno prilagođava *Sistemu* Stanislavskog. Dominantnost pojave, domišljenost kretanje i glasovna sugestivnost, značajke su njegovih glumačkih ostvarenja, još zapaženijih kod donošenja lika Karenjina u dramizaciji Tolstojeva romana *Ana Karenjina*, 1928., u postavi Lidije Mansvjetove. Praška grupa Hudožestvenika gostuje gotovo istodobno u Osijeku kada Tanhofer tumači spomenute uloge. Ponukan, osobnim iskustvom sudjelovanja u primjeni nazora Stanislavskog, smatrajući ih čvorišnim mjestom suvremene umjetnosti, razlaže svoje poglede: *Usporedo sa stvaranjem specijalnog stila Hudožestvenika koji se može podražavati s oživljavanjem onog dubljeg, skoro religioznog smisla njihovoga rada, oni su teatru dali produbljenje njegovog socijalnog značenja i uzdigli do priznanja, etički i propagandistički karakter toga čuda, što se zove umjetnost teatra, a što je zapravo dajmonizam tragedije i dramske katarze uopće. Stanislavski i Nemirovič-Dančenko stvorili su ne samo novi svijet stilske afirmacije dramskog genija nego i novu ideologiju toga socijalnog fenomena, koji je uvijek igrao veliku ulogu u društvenim organizacijama svih vremena, jedanput destruktivno-reakcionarnu, drugi put kreativno avangardističku*.<sup>24</sup> Poslije ruske redateljske škole, Tanhofer u Gavellinim osječkim predstavama realizira nekoliko važnih uloga. Njegov Gavrilović u Sterijinim *Rodoljupcima* ima dimenziju karakterne komike zahvaljujući Gavellinom redateljskom videnju izvornika, kako to uočava Josip Bogner poslije gostovanja Osječana u Varaždinu.<sup>25</sup> Tanhofer je i Orsat u *Allons Elfants* u doba kada Gavella započinje svoj stvaralački dijalog s Vojnovićem, otkrivajući posredništvo literature na sceni i dubinsku vrijednost *Dubrovačke trilogije*. Premda će se Gavella ponovo vraćati ovom složenom dramskom pitanju, vrijedi navesti mišljenje kritičara o ovoj izvedbi jer dojam koji su proizveli interpreti pojedinih uloga dostatno govori o uprizorenju *Dubrovačke trilogije*, 1931.: *Umjetnički se izražaj vinuo do savršenstva u gosparu Orsatu g. Tomislava Tanhofera, u Mari Nikšinoj gde. Zore Vuksan-Barlovič, u gosparu Lukši g. Aleksandra Gavrilovi-*

<sup>23</sup> -: Molnàr: *Rivijera*. "Hrvatski list", Osijek, 31. siječnja 1929.

<sup>24</sup> Tomislav Tanhofer: *Gostovanje Hudožestvenika*. "Hrvatski list", 11. siječnja 1930.

<sup>25</sup> Josip Bogner: *Gostovanje Osječko-novosadskog kazališta*. "Varaždinske novosti", br. 42. Varaždin, 1930.

vića. Plastičnost njihove umjetnosti zadivila je, jer je gluma bila na visini, kakova se ispolji kod umjetnika svjetskog glas, velike inteligencije i dubokog psihološkog shvaćanja. I ova su naša tri umjetnika dala obrise karaktera i upravo oznake, kakove je bio zamislio naš veliki 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 ne sukobima, dizale su do drhtanja duše, tresle su našim osjećajima kao što se valovi tresu na uzburkanom moru, zaglušili su glas i dvojnost i ulijevali ponos i snagu vjere... Gđu. Vuksan-Barlović i g. Tanhofer i Gavrilović dali su slike kakve se nikad ne brišu iz duše. Stvorili su u Dubrovačkoj trilogiji djelo koje im služi na čast i ponos, ali ne samo njihov, nego i naše glumačke umjetnosti. Ovo troje spada u lidere naše trupe.<sup>26</sup> Tijekom Gavelline režije Ibsenova *Peer Gynta*, 1933., razvio se onaj potrebni ali logičan sklad između redatelja i glumca. Gavella u pismu Petru Konjoviću osvjetljava viziju svoje predstave, a Tanhofer tekst objavljuje u "Kazališnom listu". Gavella piše: *Ne ćemo lagati ni varati, nego ćemo Peer Gynta inscenirati kao ono što u stvari jest, t.j. kao mješavinu "Buch-drame" sa umetnutim sitnim dramskim mjestima. Scene čisto konstruktivne, t.j. na sceni samo ono što je za glumce: "gore", "dolje", "desno", "lijevo", "sjedanje", "stajanje", "dolazak", "odlazak", (kada bih htio naći kratku formulu za ono što mi je i prije uvijek lebdilo kao ideal scene, nazvao bih to funkcionalnim konstruktivizmom, t. j. dekor konstruktivno apstraktan, koji po svojoj funkciji, koja je u tijesnoj vezi s igrom glumca, postaje realističan) - a cijeli iluzionistički detalj dat ćemo "režiseru" da ga svojim riječima (to znači, govorene režijske opaske), gestama, svojim cijelim bićem, publici sugerira, tako poprilično kako to režiser sugerira glumcima na prvoj "aranžir" probi, kad iz praktikabla, stolova i stolica stvara za glumce iluziju najljepših salona i najdivnijih pejzaža. Taj isti režiser preuzet će tekst svih figura, koje su samo "šlagvort", samo tehnička pomagala, ali će zato tim većim kontrastom iskočiti lica koja na bini doživljavaju, koji su nosioci ideja, kontrasta i doživljaja.<sup>27</sup> Postavljajući *Peer Gynta* u duhu svojih zagrebačkih ekspresionističkih predstava, poput *Richarda III*, Gavella namjenjuje Tanhoferu ulogu Čitača - redatelja, u kojoj je skupljena snaga mase u snazi ličnosti i svekolikosti scenskog prizora. Koliko ovo uprizorenje proistječe iz geneze Gavellina prethodnog razdoblja, kako na to upozorava Nikola Batušić<sup>28</sup>, toliko je ono za Tanhofera poticajno za pročišćavanje njegovih kazališnih i glumačkih stavova. Tanhofer je zablisterao u ovoj ulozi, prihativši Gavelline naputke, a sam u njih unijevši snagu osobnog doživljaja. Kritika je zabilježila da su *jedino njegova prirodna umjetnička duša i njegov jaki i izgrađeni "ja" mogli da sugeriraju gledalištu i da dočaraju fantaziji gledaocu život, prirodu, bivanje i razvoj svega živoga i neživog na pozornici. On je čitao, glumio, režirao, vodio gledaoce i izvodioce magičnom palicom udahljivao duh mrtvoj stvari, izazivao u mašti romon potoka i vrlatne visove gora, i riječi i igru pretvarao u život.*<sup>29</sup>*

Tanhofer je Krležin osječki redatelj, a još većma njegov glumac. Iz opsežne najave, a potom kritike *Vučjaka*, 1926., razvijaju se dvije činjenice: govori se o vrijednosti prikazanih djela u osječkom kazalištu i upozorava na Krležinu dramu kao

<sup>26</sup> Salf./Silvije Alfirović: *Vojnovičeva Dubrovačka trilogija*. "Novo doba", Split, 20. travnja 1931.

<sup>27</sup> Branko Gavella: *Pred premijeru Peer Gynta - Pismo publici*. "Kazališni list", Split, 10. siječnja 1933.

<sup>28</sup> Usp. Nikola Batušić: *Gavella - književnost i kazalište*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.

<sup>29</sup> E./rncst/ D./rnrbach/: *Hennik Ihsen: Peer Gynt*. "Novo doba", Split, 14. siječnja 1933.

primjer zrelog i izazovnog, suvremenog, hrvatskog stvaralaštva. Sudeći prema kritici u "Hrvatskom listu", Tomislav Tanhofer, redatelj *Vučjaka*, postavio ga je kao društvenu dramu s naturalističko-ekspresionističkim elementima, kako je tih godina, teorijski i praktički zaokupljen ovim pravcima. Kritičar je potresen scenskom slikom *Vučjaka*, jer ga ona, pored svega, podsjeća na još bliske ratne strahote, ali i na književnu povijest i tipove kakve donosi drama *Na dnu* Maksima Gorkog. On piše da je *Vučjak djelo, zapravo remek-djelo naše literature, a publika u njemu gleda svoje naličje*.<sup>30</sup> Sugestija uprizorenog navodi ga da podastre i svoje intimne osjećaje: *U Vučjak. U Vučjak. U Vučjake, koji vrve našim sitnim malograđanskim životom, kao kakva mora, fatalnost, gdje prestaju horizonti i sve pada u neki prokleti škaf, iz kog treba izaći. Izaći! Ali kuda? Kako? Tu je problem. A rješenje? - Borba*.<sup>31</sup> U takvom vrednovateljskom zrcalu Tanhoferova režija *Vučjaka* potvrđuje njegove kazališne nazore, a ujedno svjedoči o mjeri njegovih stvaralačkih težnji.

Krležine veze s Osijekom pojačavaju se u razdoblju Konjovićevce intendanture, Kulundžićeva angažmana i Gavellinih redateljskih gostovanja. U takvim okolnostima, a poslije osječkog predavanja 1927, ostvaruje se i njegovo čitanje drame *U agoniji* kao svojevrsna najava u nastavku glembajevskog ciklusa. Ujesen 1928. Tanhofer režira dramu *U agoniji* i tumači lik Križovca. Prvi put najizravnije se susreće s Krležinom dramaturgijom, u vrijeme kada se tek rađaju različite interpretacije njegovih djela - zagrebačku praizdvedbu *U agoniji*, 14. travnja 1928., postavlja Alfons Verli, a Dubravko Dujšin tumači Križovca. Svoju režiju Tanhofer temelji na iskustvu ibsenovsko - strindbergovske dramaturgije, dok Križovca donosi kao hladnog, ali i slojevitog čovjeka, koji udaljeno logičnom riječju demonski potiče Laurinu tragediju. Tanhoferov zahtjevni dvostruki udjel u realizaciji ove Krležine drame, istakao je književnu ali i scensku vrijednost. Ostvaren je upravo temelj na kojem počiva intrigantnost prijenosa jednog žanra u drugi kao potvrda krajnjeg cilja - oživljavanje teksta na pozornici. Vrednovanje uprizorenja usredotočeno je na pojedine glumce te je zahvaljujući njihovoj umjetničkoj sugestivnosti za Krležu utvrđeno da ova *socijalno-društvena* drama *spada u njegove najjače radove*.<sup>32</sup> Ulogu Križovca na osječkoj premijeri igrao je Joso Martinčević, da bi ga poslije, u sljedećim sezonama, posebice u Splitu, zamijenio Tomislav Tanhofer. Stoga se tek nekoliko godina poslije, doznaje iz kritike Silvija Alfirevića u "Novom dobu", kako je Tanhofer donio svoga Križovca: *Najtežu ulogu dr. Križovca uzeo je u svoje ruke g. Tomislav Tanhofer. Samo je on mogao da osvjetli pozadinu ovog karaktera, ovog tipa, koji kao da je pasivno biće ove tragedije, a ipak samo prisustvo, gesta, riječ, nervozni pokreti, upiljeni pogledi i ukočeno prodiranje u lice, izobličene Laure, govorahu više od svake dramske akcije i dramskog sukoba. A kada je dolazilo do sukoba, prizor je u svojoj strahoti bio velebn, kao što je bio prividan i u onom prividnom pomirenju. Krupna je to igra, snažna, to je emanacija prave, duboke osjećajne umjetnosti g. Tanhofera*.<sup>33</sup> Nordijska fuga Krležinog stvaralaštva nastavlja se i u *Gospodi Glembajevima*. 1929., u prvoj Konjovićevoj osječkoj režiji, u kojoj Tomislav Tanhofer tumači

<sup>30</sup> G-a: *Vučjak uspjeh naše drame*. "Hrvatski list", Osijek, 20. travnja 1926.

<sup>31</sup> E./rncst/ D./irnbach/: *Miroslav Krleža: Vučjak*. "Hrvatski list", Osijek, 20. travnja 1926.

<sup>32</sup> E./rncst/ D./irnbach/: *Izvršna izvedba Krležine drame U agoniji*. "Hrvatski list", Osijek, 12. studenoga 1928.

<sup>33</sup> Salf./Silvije Alfirević: *Miroslav Krleža: U agoniji*. "Novo doba", Split, 16. ožujka 1933.

Leonca. Njegov Leone jedno je od ishodišnih mjesta Tanhoferove kazališne karijere. Zaokupljen Krležom, svo do *Michelangela Buonarrotija*, pred izvedbu *Gospode Glembajevih* u "Kazališnom listu" piše o slojevitosti i zahtjevnosti ove drame u kojoj je prikazano naličje građanskog morala, pokrenuta masa simbola i tipova fik-siranih, plastično i reljefno, u bojama, ogoljeni i secirani.<sup>34</sup> Tek kasnije u memoarskom fragmentu *Neuspjesi i krize* Tanhofer podrobno osvjetljava umjetnički proces promišljanja i oživljavanja Leonova lika: *U početku, na prvim predstavama, navlačio sam samo periku u lijepio bradu, ravnodušno, točno onako kako autor propisuje u svojim indikacijama, mislio na tekst i u sebi ga mehanički memorirao, ali kasnije, i to sve intenzivnije, ta figura dekadenta, plješiva i prosijeda, s gotovo potpuno bijelom rijetkom švedskom bradom, bez brkova, gubila je čar te svoje spoljašne bizarnosti i interesantnosti, i pretvarala se u meni, sa mnom, pred svaku novu predstavu, u ratnika, u gladijatora, koji svojim morituri stoji u areni i sa strepnjom misli na onaj fatalni palac čija je kretnja tako mušičava a tako kobna.*<sup>35</sup> Tanhofer piše o postupnosti otkrivanja pojedinih detalja u izgrađivanju ove uloge, ali i stjecanju sigurnosti u javnoj osamljenosti, tj. poziciji glumca tijekom pozoriškog čina, kako to, prema njegovu navodu, napućuje Stanislavski. Tanhofer na taj način pored kazališnih uspomena otkriva i svoja umjetnička i estetička usmjerenja s kraja dvadesetih. Još zornije o Stanislavskom i svome poimanju kazališne umjetnosti piše u studiji *Čehov i dramaturgija*,<sup>36</sup> te na primjeru drame *Galeb* tumači ustvari svoju stvaralačku poetiku. Upravo ono što spoznaje kod Stanislavskog, on je postigao u tumačenju Leona Glembaja i sam to posredno priznavši u kazališno-memoarskoj analizi ove uloge: *S Leonom Glembajem kao da sam iscrpio sav svoj glumački potencijal. Nikad više u životu, u svom kazališnom životu, nije mi pošlo za rukom da u sebi probudim organski proces unutrašnjeg doživljavanja i preživljavanja nekog dramskog lika u svim amplitudama kreativnog čina.*<sup>37</sup> Osječki krležijanski ciklus Tanhofer zatvara ulogom Olivera Urbana u *Ledi*, 1931. Kako se iz premijerne kritike<sup>38</sup> ne može ništa pobliže saznati o uprizorenju ove drame, osim subjektivnog napada na njezin sadržaj, dragocjeno je Tanhoferovo<sup>39</sup> svjedočanstvo o Gavellinoj režiji i njegovom asistiranju pri tom poslu. Međusobno poštovanje i profesionalna vezanost, pri čemu Tanhofer naglašava odlučujući Gavellin utjecaj na njegovo poimanje kazališta, izbija iz zapisa o *Ledi*, premijerno igranoj u Somboru, u uvjetima koji su zahvaljujući samo Gavellinom iskustvu i sposobnosti postali kazališni. Kao što Tanhofer s nedvojbenim uvažavanjem piše o Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*, tako obnavljajući uspomene na Gavellinu režiju *Lede* sintetizira svoje poglede na njegov udjel u hrvatskom glumištu.

<sup>34</sup> Tomislav Tanhofer: *Miroslav Krleža*. "Kazališni list", Split, 24. veljače 1931.

<sup>35</sup> Tomislav Tanhofer: *Neuspjesi i krize*. "Scena", god. II., knj. II., br. 5 str. 168. Novi Sad, septembar - oktobar 1966.

<sup>36</sup> Tomislav Tanhofer: *Čehov i dramaturgija*. "Mogućnosti" god. VII., br. 11, str. 914-920. Split, 1960.

<sup>37</sup> Tomislav Tanhofer: *Neuspjesi i krize*. "Scena", god. II., knj. II., br. 5, str. 169. Novi Sad, septembar - oktobar 1966.

<sup>38</sup> E./rnest/ D./irnbach/: *Povodom izvedbe Lede u osječkom kazalištu*. "Hrvatski list", Osijek, 22. lipnja 1930.

<sup>39</sup> Tomislav Tanhofer: *Gavella - putujući režiser*. "Mogućnosti", god. XII., br. 11, str. 1051-1161. Split, 1965.

U zaključnici ovoga svog kazališnog razdoblja Tanhofer ostvaruje još nekoliko važnih režija i uloga koje potvrđuju njegovu umjetničku zrelost i stvaralačke sklonosti. Odlučuje se za Begovićevu dramu *Bez trećega* i lik *Marka Barića*. U tom dvostrukom odnosu redatelja i glumca, postiže oživotvorenje vlastitih kazališnih nazora, u doživljajnom smislu donijevši *Barića* kao uzorak dubinskoga dramskog psihologiziranja. Neposredno prije režira *Pustolova pred vratima*, a sadržajno tkivo spoznaje u dvije estetske dimenzije, u psihoanalizi i groteski. Podsvjesno erotsko Agnezino izivljavanje prepušta subjektivnom stajalištu o tome što je stvarnost, a što snoviđenje, ispreplećući stalno fiktivnu reealnost s apsurdnošću njezine provedbe. Grotesku kao duhovno stanje naglašava i u tumačenju Kotromanićeva lika u Feldmanovoj drami *Zec* koju režira Ivo Badalić. Njegov Kotromanić svjestan je svoje psihičke nadmoći ali i relativizirane vrijednosti vlastite sudbine. Neprestano umnažajući kazališne spoznaje, Tanhofer propituje različite poetike u djelima svojih suvremenika kao i europskih velikana. Krećući se u kazališnom društvu pisaca koji su obilježili ovo stoljeće Tanhofer se, na kraju osječkog razdoblja, okreće Strindbergovoj drami *Otac*, zatvorivši osobni krug spoznanja od skandinavske do krležijanske dramaturgije, kao dva najistaknutija stožera u osobnim redateljskim i glumačkim rezultatima.

Tomislav Tanhofer je u različitim godinama samozatajno oblikovao dramski repertoar Narodnog kazališta, premda nije nikada službeno postavljen za ravnatelja Drame, kao što nije nikada dobio rješenje za svoja intendantska razdoblja. Kada Petar Konjović u travnju 1944. odlazi iz Osijeka, on je posljednji put postavljen za intendanta, sve do kraja tekuće sezone. Široke naobrazbe, snažne ličnosti, Europejac po pogledima, ali isto tako i nacionalno određen, Tanhofer se priklanjao djelima različitih estetičkih i dramaturških ishodišta u vremenskom rasponu od kraja prošlog stoljeća do aktualnog vremena, jednakom ustrajnošću promičući ključne hrvatske dramatičare. Prihvaćao je i primjenjivao najzrelije domete iz onih središta koja uljudbeno utječu na nacionalni prostor. Prvi Krležin redatelj i glumac izvan Zagreba, Tanhofer poslije *Lede* u nacrtu programa za sezonu 1934./1935., najavljuje dramu *U logoru*, izvedenu tek 1937. Iz europskoga kazališnog života želio je presaditi u Osijek kao predstavu na otvorenom Hofmannsthalova *Jedermann* i time najaviti početak festivalskih zbivanja. Ova zamisao u skladu je s njegovim pogledima izloženim u članku *Publika u Salzburgu*<sup>40</sup> kada opisuje Reinhardtovu režiju ovoga suvremenog moraliteta. Društvena pristupačnost kazališta ponovo mu je pred očima kada u tekstu *Teatar - Biblia pauperum*,<sup>41</sup> upozorava na njegovo povijesno značenje u promicanju kulture i književne baštine od Grčke do razdoblja baroka, prije nego što se ona zatvara u elitizam institucije. Stoga se zalaže za ponovo otvaranje kazališta i za gledateljsko omasovljenje, a to je pitanje u svojim raspravama uočio Strindberg dok je festival u Salzburgu to oživotvorio. Tanhofer zapauza, vrednuje i sadržajno objedinjuje različite umjetničke tendencije pokušavajući ih prilagoditi svojoj sredini. Uvijek izravan, otvoren i uključen u kazališna strujanja postupno je gradio i razvijao svoj prostor, zavidne kakvoće i stvaralačke različitosti.

<sup>40</sup> Tomislav Tanhofer: *Publika u Salzburgu*. "Hrvatski list", Osijek, 30. kolovoza 1930.

<sup>41</sup> Tomislav Tanhofer: *Teatar - Biblia pauperum*. "Novo doba". Split, 3. veljače

Tanhoferovim odlaskom iz kazališta, 1. rujna 1934., ne prekidaju se njegove veze s Osijekom. Tijekom Drugoga svjetskog rata intendant je Hrvatskoga državnog kazališta a i poslije je vezan za ovu sredinu, kao dramski prevoditelj. Tako Tomislav Tanhofer ostaje vjeran svojim korijenima, uzvraćajući umjetničkom zrelošću za one dobrobiti koje su ugrađene u temelj njegova kazališna portreta.

## PRILOG

### Osječke režije Tomislava Tanhofera

Adalbert Kuzmanović: *Republika u Magaraševcu*, 17. ožujka 1923.

Edmond Rostand: *Samarićanka*, 2. travnja 1923.

George Bernard Shaw: *Zanat gospode Warren*, 29. veljače 1924.

Mihail Petrovič Arcibašev: *Borba spolova*, 6. rujna 1924.

George Bernard Shaw: *Pygmalion*, 23. listopada 1924.

Nikolaj Nikolajevič Jevrejinov: *Glavna stvar*, 11. siječnja 1925.

Honoré de Balzac: *Mercadet*, 10. veljače 1925.

Henri-René Lenormand: *Promašeni životi*, 17. ožujka 1925.

František Langer: *Deva kroz ušicu igle*, 19. svibnja 1925.

Toni Impekoven i Carl Mathern: *Maksimilijan vjerni ili prsten Pipina malog*, 16. rujna 1925.

Henrik Ibsen: *Sablasti*, 20. veljače 1926.

Menyhért Lengyel: *Antonija*, 28. ožujka 1926.

Miroslav Krleža: *Vučjak*, 18. travnja 1926.

Arthur Schnitzler: *Zeleni kakadu*, 24. travnja 1926.

Franz Arnold i Ernst Bach: *Odgođena noć*, 30. svibnja 1926.

August Šenoa: *Zlatarovo zlato*, 22. kolovoza 1926.

Louis Verneuil: *Bezobraznik*, 26. kolovoza 1926.

Gaston-Armand de Caillavet, Robert de Flers i Etienne Rey: *Lijepa pustolovina*, 19. listopada 1926.

Milan Ogrizović: *Smrt Smail-age Čengića*, 19. siječnja 1927.

Avery Hopwood: *Uzoran muž*, 6. ožujka 1927.

Miguel Zamacois: *Seigneur Polichinelle*, 25. travnja 1927.

Franz Arnold i Ernst Bach: *Nasilno ukonačenje*, 5. lipnja 1927.

André Picard: *Kiki*, 9. listopada 1927.

Robert de Flers i Gaston-Armand de Caillavet: *Zeleni frak*, 22. siječnja 1928.

Vatroslav Hladić: *Vilin amanet*, 2. veljače 1928.

Ferenc Molnár: *Poklade*, 28. ožujka 1928.

Ferenc Molnár: *Igra u dvorcu*, 20. svibnja 1928.

Miroslav Krleža: *U agoniji*, 28. rujna 1928.

Molière: *George Dandin*, 6. listopada 1928.

Val-André Jaeger-Schmidt: *Charly*, 9. listopada 1928.

Jaroslav Hašek: *Dobri vojak Švejk*, 24. studenoga 1928.

Ferenc Molnár: *Rivijera*, 29. siječnja 1929.  
 Anne Nicholls: *Tripud vjenčani*, 25. prosinca 1929.  
 Josip Kulundžić: *Misteriozni Kamić*, 28. siječnja 1930.  
 Ivo Vojnović: *Smrt majke Jugovića*, 8. veljače 1930.  
 Valentin Petrovič Katajev: *Kvadratura kruga*, 25. studenoga 1930.  
 Johann Nepomuk Nestroy: *Lumpacius Vagabundus*, 25. prosinca 1930.  
 Jerome Klapka Jerome: *Fanny i njena posluga*, 21. siječnja 1931.  
 George Bernard Shaw: *Liječnik u dilemi*, 25. lipnja 1931.  
 Milan Begović: *Bez trećega*, 11. rujna 1931.  
 Klabund: *XYZ*, 13. rujna 1931.  
 Felix Joachimson: *Ružna djevojka*, 29. prosinca 1931.  
 Kazimierz Leczyncki: *Škola*, 23. veljače 1932.  
 Fritz Schwifert: *Tripud Margareta*, 28. svibnja 1932.  
 Ivan Cankar: *Napast u dolini Šentflorijanskoj*, 29. listopada 1932.  
 Gerhart Hauptmann: *Pred zalaskom sunca*, 19. studenoga 1932.  
 László Bús Fekete: *Trafika njezine ekselencije*, 29. siječnja 1933.  
 Pavel Golia: *Čudnovati doživljaji malog Đurice*, 22. veljače 1933.  
 Leonhard Frank: *Uzrok*, 28. ožujka 1933.  
 Ben Jonson: *Volpone*, 23. rujna 1933.  
 Robert Emmet Sherwood: *Na londonskom mostu*, 18. studenoga 1933.  
 Anne Nicholls: *Tripud vjenčani*, 22. studenoga 1933.  
 István Zágón: *Džimbi*, 10. siječnja 1934.  
 Milan Begović: *Pustolov pred vratima*, 20. veljače 1934.  
 August Strindberg: *Otac*, 10. ožujka 1934.  
 Ivan Stodola: *Karijera Joška Pučika*, 27. rujna 1934.  
 Georg Bernard Shaw: *Liječnik u dilemi*, 30. listopada 1934.

#### **Popis uloga Tomislava Tanhofera u osječkom kazalištu od 1921. do 1934.**

Jago - J. Galsworthy: *Borba*, 1. svibnja 1923.  
 Pavao - J. Ivakić: *Majstorica Ruža*, 16. travnja 1924.  
 Florencio da Viana - A. Cana: *Vukodlak*, 8. lipnja 1924.  
 Tunja - J. Kosor: *Požar strasti*, 2. rujna 1924.  
 Miškin - F. M. Dostojevski: *Idiot*, 10. prosinca 1924.  
 Režiser - N. N. Jevrejinov: *Glavna stvar*, 11. siječnja 1925.  
 Edgar - W. Shakespeare: *Kralj Lear*, 30. svibnja 1925.  
 Alogobotur - S. Miletić: *Tomislav*, 5. rujna 1925.  
 Prvi markiz - E. Rostand: *Cyrano de Bergerac*, 24. listopada 1925.  
 Pisac baleta - A. Fraccaroli: *Mala Biraghi*, 5. prosinca 1925.  
 Andrej Ivanovič - M. P. Arcibašev: *Ljubomor*, 4. rujna 1926.  
 Orsino - W. Shakespeare: *Na tri kralja ili kako hoćete*, 12. rujna 1926.

Poznišev - F. Nozière i A. Savoir: *Kreutzerova sonata*, 18. prosinca 1926.  
 Drugi građanin - B. Nušić: *Narodni poslanik*, 29. svibnja 1927.  
 Pasance - M. Bogović: *Matija Gubec*, 1. listopada 1927.  
 Jakob Tuizden - J. Galsworthy: *Džentlmeni*, 26. listopada 1927.  
 Mauricio de Cartis - S. Lopez: *Ružni Ferante*, 26. studenoga 1927.  
 Tatarinov - L. N. Andrejev: *Anfisa*, 10. prosinca 1927.  
 Andrej Karpović - L. K. Vinčenko: *Laž*, 18. prosinca 1927.  
 Barun Gusaković - K. A. Görner: *Pepeljuga ili zlatna papuča*, 25. prosinca 1927.  
 Pinchet - R. de Flers i G. A. de Caillavet: *Zeleni frak*, 22. siječnja 1928.  
 Torwald Helmer - H. Ibsen: *Nora*, 22. veljače 1928.  
 Gospodin ministar - B. Nušić: *Protekcija*, 8. ožujka 1928.  
 Kapetan Barker - M. Lengyel: *Antonija*, 28. ožujka 1928.  
 Spasa - B. Nušić: *Sumnjivo lice*, 16. travnja 1928.  
 Križovec - M. Krleža: *U agoniji*, 28. rujna 1928.  
 Wilkosz - S. Žerominski: *Utekla mi prepelica*, 20. listopada 1928.  
 Karenjin - L. N. Tolstoj: *Ana Karenjina*, 4. studenoga 1928.  
 Bretschneider i Barany - J. Hašek: *Dobri vojak Švejk*, 24. studeni 1928.  
 Miškin - F. M. Dostojevski: *Idiot*, 7. veljače 1929.  
 Paušin - I. S. Turgenjev: *Plemićko gnijezdo*, 2. ožujka 1929.  
 Špekín - N. V. Gogolj: *Revizor*, 17. ožujka 1930.  
 Leone - M. Krleža: *Gospoda Glembajevi*, 26. listopada 1929.  
 Gavrilović - J. Popović Sterija: *Rodoljupci*, 12. ožujka 1930.  
 Urban - M. Krleža: *Leda*, 30. travnja 1930.  
 Biskup Sibné - A. de Lorde i P. Chaine: *Naš gospodin župnik kod bogatih*, 17. svibnja 1930.  
 Matija Marković - V. Velmar Janković: *Bez ljubavi*, 14. lipnja 1930.  
 Matt Denand - J. Galsworthy: *U tragu zu bjeguncem*, 25. lipnja 1930.  
 Osborne - R. C. Sheriff: *Na kraju puta*, 18. listopada 1930.  
 Stevan Jovanović - D. S. Nikolajević: *Preko mrtvih*, 30. listopada 1932.  
 Geiger - G. Hauptmann: *Pred zalaskom sunca*, 19. studenoga 1932.  
 Erwin Sittthof - B. Frank: *Komediju s biserom*, 13. prosinca 1930.  
 Orsat - I. Vojnović: *Dubrovačka trilogija*, 18. travnja 1931.  
 Marko Barić - M. Begović: *Bez trećega*, 11. rujna 1931.  
 Sporum i Drugi gospodin - F. Molnár: *Dobru vila*, 10. studenoga 1931.  
 Paško - B. Lovrić: *Griješnica*, 26. prosinca 1931.  
 Inspektor - K. Leczycki: *Škola*, 23. veljače 1932.  
 Vlada Karaulović - T. Manojlović: *Katinkini snovi*, 13. ožujka 1932.  
 Onufrije - L. N. Andrejev: *Dani našeg života*, 27. ožujka 1932.  
 Prvi starac - Sofoklo: *Edip*, 14. travnja 1932.  
 Geiger - G. Hauptmann: *Pred zalaskom sunca*, 19. studenoga 1932.



Čitač-redatelj - H. Ibsen: *Peer Gynt*, 12. siječnja 1933.

Obrezkov - L. N. Tolstoj: *Živi leš*, 7. veljače 1933.

Kotromanić - M. Feldman: *Zec*, 7. veljače 1934.

Östermark - A. Strindberg: *Otac*, 10. ožujka 1934.

Frankopan - E. Kumičić: *Petar Zrinski* 15. rujna 1934.

Popis Tanhoferovih osječkih uloga nije potpun, stoga što u pismohrani Hrvatskoga narodnog kazališta, u trenutku istraživanja nisu bile dostupne sve sezone kazališnih cedulja. Podaci su crpljeni na temelju različitog materijala, novinskih kritika, "Kazališnog lista" i Tanhoferovih tekstova. No, već i ovaj pregled uloga dostatno kazuje o rasponu uloga i njegovu angažmanu u osječkim godinama. Na žalost, za ulogu u Strozzijevoj drami *Zrinski* nisam mogla odrediti ime lika u Tanhoferovu tumačenju. U nadi da je to jedina manjkavost, prepuštam budućnosti daljnja istraživanja.

## HARAMBAŠIĆEVA ZLATKA IVANA ZAJCA

### 1.

Hrvatska pučka opera u tri čina *Zlatka*, op. 561 Ivana Zajca praižvedena je, na libreto Augusta Harambašića, 7. ožujka 1885. godine u Narodnom zemaljskom kazalištu u Zagrebu, pa je stoga dio cjeline od ukupno devet opera iz drugoga, srednjeg razdoblja Zajčeva stvaranja, koje se tiče njegova ravnateljstva Operom u Zagrebu (1870-1889), koje je razdoblje pak ujedno i prvo razdoblje djelovanja stalne Opere u Zagrebu. Pojedinačno gledani, dijelovi te glazbeno-kazališne cjeline izgledaju ovako: *Mislav*, op. 246 (skladan kako bi se njime otvorila stalna Opera u Zagrebu, i ujedno prvo operno djelo što ga je Zajc napisao na libreto sročeni hrvatskim jezikom), *Ban Leget*, op. 300, nedovršeni *Branković*, op. 314, kao i preradba te opere u također nedovršenoga *Čengić-agu*, s istom oznakom opusa 314, zatim *Nikola Šubić Zrinski*, op. 403 povijesne su opere; nedovršeni *Master John*, op. 322, *Lizinka*, op. 453 te komična opera *Gospođe i husari*, op. 593 pripadaju tipu vesele opere (pri čemu najbolji naš zajcolog Hubert Pettan nijansira kako Zajčeva oznaka *vesela romantična opera* – a to je oznaka žanra *Lizinke*, op. N. F. – *ne mora biti i izrazito komična opera* (*Hrvatska opera. Ivan Zajc, II. Zagreb 1983.*); dočim je *Pan Tvardovski*, op. 477 *velika opera u pet čina* na temu o *poljskom Faustu* za koju je libreto napisao Josip Eugen Tomić.

Harambašićev libreto *Zlatka* tiskan je u Zagrebu 1885., dakle u godini praižvedbe djela; bit će to prvi od ukupno četiri Harambašićeva operna libreta što će ih uglazbiti Ivan Zajc: naime, nakon *Zlatke* uslijedit će još i *Kraljev hir* (1889., ali u suradnji sa Stjepanom Miletićem), *Armida* (1896.) i *Zadnji kralj*. Ivan Zajc ukupno je pak uglazbio čak 25 Harambašićevih tekstova. U trenutku kada Zajc sklada *Zlatku* maestru su 52 godine, a Harambašiću samo 23!

Jedva godinu dana ranije, pjesnik je u Zagrebu završio studij prava, a 1883. i 1884. tiskao svoje prve tri knjige lirike (*Slobodarke, Ružmarinke i Sitne pjesme*). U povodu praižvedbe *Zlatke* pisat će zagrebačka "Sloboda": ...*Tko danas u Hrvatskoj*

ne zna za Harambašića? Tko se nije naslađivao kojom tom pjesmicom njegovom! Ta pogledajmo naše beletristične listove, pa ćemo vidjeti da ne ima skoro ni jednoga broja u kom ne bi Harambašića bilo. On je na polju lirске poezije tolike produktivnosti da mu se čovjek upravo čuditi mora. On je rođen pjesnik! (u broju od 9. ožujka 1885.). Sredinom prosinca 1886. godine Harambašić će u "Balkanu" objaviti tri pjesme u prozi pod skupnim naslovom *Tri molitve*, a zbog treće pjesme (posrijedi je molitva domovini) državno odvjetništvo podići će optužbu proti piscu i uredniku radi *veleizdaje*. Harambašić je osuđen na 6 mjeseci teške tamnice (kaznu je izdržao) i na gubitak svih građanskih prava.

## 2.

U tiskanom libretu *Zlatke za mjesto čina* stoji: *Selo u Slavoniji za vrijeme: sadašnjost*. Ivan Zajc pak u partituru predigre unosi oznaku: *Pučko hrvatsko-slavonska glazbena drama*.

Kako danas sadržaj *Zlatke* nije odviše nazočan u svijesti većine naših kazalištaraca to ćemo ga ovdje pratiti iz prizora u prizor kako bismo znali o čemu se tu uopće radi. Iscrpnu glazbenu analizu svakoga prizora daje Hubert Pettan u o. c. djelu.

ČIN PRVI (*Seljačka soba sa običnim pokućstvom*).

1. Prizor: Zlatka, kći bogatoga seljaka Ivana Dragića, pjeva narodnu baladu o junaku kojega bijela vila smuti i odvoji od njegove drage.

2. Prizor: Ulazi Vračara i iznuđuje od Zlatke priznanje da je zaljubljena. Vračara osumnjiči Zlatkina dragoga Janka Milića da on ljubi Ančicu i da *zaboravlja tebe sirotanku*.

3. Prizor: U suton momci i djevojke pjevaju o mjesecini: Iako poljuljana u svojoj nevinoj ljubavi Zlatka žudi za seljačkim momkom Jankom.

4. Prizor: Zlatkin otac Ivan Dragić prijeti kćeri da se ne smije sastajati s Jankom jer da je ovaj *siromašak i pusta skitnica*.

5. Prizor: Janko (izdaleka) pjeva o cvijeću i o ljubavi. Ulazi u sobu: ljubavni dvopjev Zlatka i Janka.

6. Prizor: Počinje prelo. Mara Ljubić priznaje da ljubi Janka. Vračara počinje spletkariti protiv Zlatke i Janka, pomoć joj je seljački momak Pero Ivanić, inače zaljubljen u Zlatku. Izbija svađa između Janka i Pera.

7. Prizor: Zlatkin otac drži zdravicu momcima i djevojkama. Pero mu baca u lice da će mu Janko biti zetom. Dragić bjesni. Vračara želi Peru za Dragićeva zeta.

8. Prizor: Noćobdija obilazi noću selo. Pero, uz podršku Ivana Dragića, prijeti Janku.

ČIN DRUGI (*Šuma. Desno Vračarina koliba. Pred njom kotlić na malome tro-nogu*).

1. Prizor: Vračara čara, ali se i sama tome izruguje.

2. Prizor: Vračara obećava Peri da će spletkom osvojiti za nj Zlatku, i to na očigled Janku.

3. Prizor: Momci i djevojke znatiželjno iščekuju da vide kako će Vračara podvaliti Zlatki i Janku. Mara Ljubić priznaje da voli Janka. Noćobdija poziva momke i djevojke da pođu na raskršće čekati Peru, Janka i Zlatku.

4. Prizor: Zlatka (sama) nemirna, jer joj je Vračara rekla da Janko i Mara ljubakaju.

5. Prizor: Vračara je nagovorila Zlatku da iznudi u Pera ružu, koju ovaj nosi na prsima, jer da će baš od te Perine ruže skuhati čarobni napitak koji će, kad ga Janko popije, djelovati tako da će Janko zaboraviti na Maru i vratiti se Zlatki. Posrijedi je dakako zamka za Zlatku, jer će Vračara sve udesiti tako da to vidi Janko! Zlatka sprva odbija uzeti od Pere ružu, ali kasnije, teška srca, da bi za se sačuvala Janka, to ipak pristaje učiniti.

6. Prizor: Zlatka izmoli u Pere ružu. Vračara i Janko skrivi to gledaju.

7. Prizor: Četveropjev: Zlatka se zahvaljuje Peri na ruži jer je tako, misli, pridobila Janka; Vračara to servira Janku kao dokaz Zlatkine nevjere; Pero likuje; Janko očajava.

8. Prizor: Momci i djevojke pjevaju o nevjeri, naime o "činjenici" da je Pero novcem ipak kupio Zlatkinu ljubav, a Janko je pak zbog siromaštva izgubio. Mara se ulaguje Janku, Janko proklinje Zlatku, Vračara likuje, Janko odluči napustiti selo, Zlatka na to pada onesviještena na Marine grudi. "Zbor i noćobdija uzrujani motre Zlatku".

### ČIN TREĆI (*Sajam. Lijevo slavonska mehana s natpisom Kraljeviću Marku...*)

1. Prizor: Momci i djevojke vesele se životu. Noćobdija drži zdravice.

2. Prizor: Mara izvješćuje nazočne da se Janko vratio u selo i da još uvijek ljubi Zlatku.

3. Prizor: Janko pjeva o svom povratku (ali ne kaže gdje je bio!).

4. Prizor: Janku se pridružuju momci i djevojke. Mara kaže da će se u nedjelju Zlatka udati za Peru.

5. Prizor: Dolaze Zlatka i Pero. Zlatka očajna, Pero joj nudi "štogod hoćeš, milo srce moje". Dolazi i Janko kome Zlatka pada u zagrljaj. Pero prijeti Zlatki njenim vlastitim ocem.

6. Prizor: Ivan Dragić ljut na kćerku Zlatku: "Gdje je vjera tvoja?". Momci i djevojke traže da blagoslovi ljubav Zlatke i Janka.

7. Prizor: Noćobdija razotkriva spletkarenje Vračare i pokaje se što joj je u tome i sam pomogao. Momci i djevojke traže da se Vračara uhiti, Ivan Dragić blagoslivlje kćer Zlatku i Janka. Kolo.

## 3.

Jasno je samo po sebi da je ovaj i ovakav libreto crpio priču iz izvanvremenskoga narodnog života, pri čemu je ta priča, vidjeli smo, krajnje naivna, bez ikakvoga profiliranja likova, pa stoga i gotovo beskonfliktna. Kao što je sama priča

uzeta tobože iz naroda (i to nota bene iz slavonskogal), tako je i stil libreta u do-  
sluhu s lirskom narodnom pjesmom ili u nemaštovitu dodvoravanju lirskoj narod-  
noj pjesmi: takva je na pr. Zlatkina balada (I, 1), nastupni prizor Noćobdije (I, 8),  
Perino udvaranje Zlatki (II, 6), nazdravičarska atmosfera na sajmu (III, 1) itd., itd.  
Čemu trošiti riječi! Jednako tako, prema ocjeni muzikologa Huberta Pettana, *Zajc  
se ovdje* (misi se na I. Prizor I čina, op. N. F.), *a i češće u ovoj operi, nastojao uživje-  
ti u duh narodne glazbe*, što će izazvati bijes Franje Kuhača koji će, u "Vijencu",  
zahtijevati od skladatelja *hrvatske narodne opere da prvo! prije svega istražimo što  
pomnije tradicionalna pravila pučke glazbe naše, koja pravila čine da ta glazba zvuči  
hrvatski*, i drugo! *da glazbotvorac koji se odluči tvoriti hrvatsku operu ili druge oveće  
hrvatske glazbotvore bude pošteno opskrbljen* (tj. plaćen za taj posao, op. N. F.), *jer  
danas drvari hrvatski glazbotvorac od jutra do noći, a kada se je danju dosta izmučio,  
komponuje po noći ili u vrijeme kada bi se morao odmoriti i sabrati* ("Vijenac", 28.  
ožujka 1885.). Kako Ivan Zajc, misli Kuhač, nije ispunio niti jedan od ta dva uvjeta,  
*Zlatka je sljeparija!*

Osim toga, Zajc nije bio nimalo izbirljiv skladatelj kad su posrijedi njegova  
uglazbljivanja inih tekstova; prihvatio je stoga Harambašićev libreto takav kakav  
on jest imajući valjda alibi (ukoliko mu je uopće i bilo do alibija!) u onim mjestima  
libreta koje je i sam prepoznao ili kao neupitnu šablonu europskoga (u prvom redu  
verdijskoga) glazbenoga kazališta ili mu je pak u libretu bila pružena/podmetnu-  
ta prilika, koju je on također prepoznao, da glazbeno plagira onoga sebe koji je već  
jednom bio polučio uspjeh. Pojasnit ćemo ovo intrigantno mjesto s dva libretistova  
rješenja u *Zlatki*. Harambašić naime cijeli drugi čin "vuče" na šablonu koja je već  
videna u europskom glazbenom kazalištu: posrijedi je drugi čin Verdijeve opere  
*Krabuljni ples*, gdje je podudarnost između Harambašićeve Vračare i vračare Ul-  
rike iz pera Verdijeva libretista Antonija Somme frapantna! Na ovo je prvi upozor-  
rio o. c. Hubert Pettan, ali s naše strane pridometnimo da rečeni sud to prije dobi-  
va na vjerodostojnosti uzme li se u obzir činjenica koja kaže da je Harambašić mo-  
gao gledati u Narodnom zemaljskom kazalištu u Zagrebu i *Krabuljni ples* (jer je  
između 1877. i 1899. bio izveden 67 puta, u prijevodu Ivana Trnskog) i *Rigoletto* (jer  
je između 1873. i 1888. godine bio izveden 45 puta, u prijevodu Mije Biščana). Ali  
zašto sada spominjati još i *Rigoletto*? Pa zato jer zbor Harambašićev *Tiho, tiho* (II,  
3) pak frapantno podsjeća na zbor *Zitti, zitti, muoviamo u vendetta* iz pera Verdije-  
va libretista Francesca Maria Piave (*Rigoletto*, I, 15)!

Drugo libretistovo rješenje tiče se činjenice da je u *Zlatku* više nego svjesno  
ugradio/podmetnuo jedan lirski motiv u kome je Ivan Zajc, bez sumnje, prepoznao  
vlastita *Nikolu Šubića Zrinjskog*: naime, Harambašićev Janko u *Zlatki* (III, 3) pjeva  
o svom povratku, na što nadovezuje četiri četverostihja koja Harambašić naziva *Pjes-  
mom*, a Pettan *Romancom*. I laik bi u njima čitko prepoznao kopiju poznatoga  
*svadbenoga zbora vila iz 7. slike Nikole Šubića Zrinjskog*: tamo zbor pjeva *Ljubio je  
goluban golubicu bijelu...*, ovdje Janko pjeva *Ljubio je vjetrić blag jednu ružu malu...*  
I da više ne bude nikakve sumnje u prešutni pakt sklopljen između Harambašića i  
Zajca, ovaj je oba motiva uglazbio u istoj (2/4) mjeri!

Bilo bi porazno po Augusta Harambašića (a potom i po samu operu) uspo-  
redivati *Zlatku* s glazbeno-scenskim djelima koja su tih godina doživljavala eu-  
ropsku praiizvedbu: 1882.: Wagner *Parsifal*, 1884.: Massenet *Manon*, 1890.: Masca-  
gni *Cavalleria rusticana*, pri čemu u našem slučaju najveću pozornost izaziva daka-

ko *Cavalleria rusticana* s obzirom da je posrijedi djelo s temom iz života na selu, i još k tome *verističko*.

U svjetlu ovih činjenica nama ostaje na utjehu to da je August Harambašić barem nastojao misliti glazbeno svoj libretizam, pa je u tom smislu skladatelju Ivanu Zajcu ponudio, uz uobičajeni međuodnos vokalnih solista zbor, još i šest dvopjeva, te po jedan četveropjev, peteropjev i šesteropjev, uz jednu (spomenutu) Pjesmu /Romaneu, dvije *kratke figure kola* i jedno kolo (za koje će, međutim, kritičar zagrebačke "Slobode", u broju od 9. ožujka 1885. godine, napisati da se *slavonsko kolo plesalo u 3. činu baš onako kako se u Slavoniji – ne pleše!*). Sve u svemu, iskustvo Smetanc s *Prodanom nevjestom* (iz 1864.) neće ovdje poslužiti kao uzor, a do praizvedbe *Era s onoga svijeta* Begovića – Gotovca trebat će još pričekati punih i okruglih 40 godina.

#### 4.

Na kraju nešto i o reagiranju kritike u povodu praizvedbe *Zlatke*, a u svezi je s poslom što ga je obavio libretista.

"Narodne novine" pisat će: ... *Gospodin Harambašić prikazuje nam komad slavonskog pučkog života, koji nas ne ostavlja bez interesa. Događaji su ti dašto nešto premršavi za tri čina, nu on pokriva tu mršavost događajah – priznajemo – spretno nekojimi slikovitimi pučkimi prizori te nam tine pružu naknadu za živahniji čin. Nu jedno ne možemo prešutjeti. Moguće da se varamo, nu prolistamo li dugi niz pučkih komadah uvjerit ćemo se da su stekli popularitet oni tipi koji imadu vesela značuja; da su najviše obljubljeni prizori oni u kojih vlada humor – a koji je humor zdraviji nego li pučki? Usljed ove pogrješke opera je zadobila, osobito u drugom činu, ponešto tugaljiv značaj. To valja tim više požaliti što komponista nije razumio da tu manu bar donekle paralizuje glazbom. Pjesnika moramo dašto ispričati, jer se od njega, darovitog lirika, ne možemo nadati kazališnoj rutini koja je prvi uvjet za valjan libreto. Nu u svem tekstu ima više vrlinah, nego manah; naročito je gosp. Harambašić opet pokazao svoj varredni talenat za stihotvorstvo, koje se za glazbu dade upotrijebiti kao malo koje drugo.* (U broju od 9. ožujka 1885.)

"Agramer Zeitung" piše: ... *Praznina libreta, za koju ljepota oblikovanja stihova, koja se gubi u glazbi, ne može pružiti nikakvu naknadu, djeluje i na partituru i ne dopušta nikakav razvoj napetosti.* (U broju od 9. ožujka 1885.)

"Sloboda" piše: ... *Pogledamo li Zlatku prepoznat ćemo i u njoj odmah Harambašića i njegovu narav, dapače mislimo da bi tuj jedan od najtežih prigovorah biti mogao da mu je i u njoj sentimentalnost njegove naravi preveliki mah preotela. Njegova Zlatka, njegov Janko, njegov Pero, njegov Dragić, njegova Mara – a više ih i ne ima, sve su to nesretni ljubavnici, sve su to – skoro bi se reklo – personificirani Harambašići, kao kakvoga si ga bar iz njegovih pjesmica predstaviti moramo. Ali zato kada se je dočepao svoga polja, kada je zaplovio lirskim morem – prava divota! Nu kraj toga, a i ostalih manjkavostih u tehničkoj izradbi, kojom nije zadovoljio svagdje ni onim malim zahtjevom koji se na djela ove vrsti stavljaju, što osobito glede konca opere vrijedi, pogodio je on ipak u svojoj Zlatki onu pravu narodnu žicu koja će učiniti da će se ona kao eminentno pučka opera, uz Graničare i Trenka kao pučke igrokaze i za duže vrijeme na hrvatskoj pozornici uzdržati.* (U broju od 9. ožujka 1885.)

## ANNALE KOMORNE OPERE I BALETA U OSIJEKU 1970.–1983.

### I. KAKO JE ANNALE NASTAO

Do osnutka i utemeljenja Annala komorne opere i baleta u Osijeku nije došlo ni slučajno, ni stihijski, niti iz formalne želje da se i grad Osijek nađe na festivalskoj karti Hrvatske. Naprotiv, bila je to konačnica prirodnog tijeka i razvoja programске usmjerenosti Osječke opere unazad deset, pa i više godina. Moralo se istodobno poklopiti još nekoliko sretnih okolnosti, da bi kockice mozaika dale cjelovitu sliku. To su:

- autoritativna i snažna umjetnička i organizacijska ličnost
- repertoarna politika Osječke opere
- profesionalna i izvođačka osposobljenost umjetničkog ansambla za njegovanje specifičnog repertoara
- organizacijski i materijalni uvjeti

Nesporna integrativna umjetnička ličnost, koja je u Osijeku pedesetih i šezdesetih godina udarila snažan pečat općenitom razvoju glazbenog i kazališnog života bio je Dragutin Savin. Isključivo njegovom osobnom vizijom Osječka je opera snažno iskoračila iz provincijskog izolacionizma, što pogotovo vrijedi za razdoblje od rujna 1961. kad je Savin postao direktorom Opere izvršivši bitan zaokret u repertoarnoj politici. Savin je sve svoje sposobnosti, a nije ih bilo malo: skladateljstvo, dirigiranje, režiranje, scenografija, prijevodi opernih libreta uz organiziranje cjelokupnog rada Opere, stavio u službu prosperiteta i afirmacije ansambla na čijem se čelu nalazio. I tako se godinama stvarala potreba za manifestacijom šireg značaja, koja će na svoj način potvrditi svu ispravnost repertoarne politike i umjetničkog creda, koji je Savin uspio ucijepiti svojim najbližim suradnicima i istomišljenicima.

Imajući sasvim jasno stajalište o prostornom ograničenju pozornice i orkestralnog prostora kao i o intimnoj prisnosti gledališta Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek, Savin je još deset godina prije stupanja na mjesto direktora Opere za-

počeo djelomičnim uvođenjem manjih, komornih opera na program afirmirajući postepeno i svoju već spomenutu umjetničku svestranost. Iz tog razdoblja treba spomenuti izvedbe opera *Suzanina tajna* Ermanna Wolf-Ferrarija (27. 12. 1952.), scenske praiizvedbe Savinovih radio-opera *Ljubovnici* (2. 4. 1955.), te *Šentflorijanci i Tripče* (8. 12. 1957.), od kojih je ova druga ponovljena na prvom Annalu 1970. Slijedi prva pojava djela Gian Carla Menottija na osječkoj sceni i to *Amelija ide na ples* i *Medium* (19. 2. 1959.), te nešto kasnije *Allamistakeo* Giulija Viozzija (30. 1. 1960.) i *Angelique* Jaquesa Iberta (8. 1. 1961.). U razdoblju Savinova direktorovanja kao i za vrijeme održavanja Annala, ali bez uvrštenja na njihove programe, Osječka je opera kontinuirano provodila osnovnu usmjerenost na komorni repertoire (40 djela, kojih je popis objavljen u posebnom prilogu ovom izlaganju) ne zapostavivši ni jednog trenutka tzv. željezni standardni talijanski repertoire: Donizetti, Rossini, srednji Verdi i Puccini, ponešto Slavena: Čajkovski i Smetana, od Francuza Massenet i Bizet (*Biserari*) te operetu i musical kao svojevrsni melem za zahvalnu osječku kazališnu publiku. Posebno valja istaknuti stalnu pažnju, koja se u Osijeku poklanjala hrvatskim skladateljima, tako da temeljitija raščlamba opernog repertoara daje podatak da se u Osijeku izvodilo više djela hrvatskih autora, nego na svim drugim pozornicama u Hrvatskoj zajedno. Taj je primat Osječka opera održala do danas. Annale je pritom dao svoj posebno važan i značajan doprinos odlučivši se u početku na raspisivanje natječaja za nova djela hrvatskih skladatelja, no kad se to baš nije pokazalo najuspješnijim prešlo se na izravne narudžbe, čime je hrvatska operna produkcija obogaćena s pet novih djela Bruna Bjelinskog, Josipa Stojanovića, Borisa Papandopula, Dragutina Savina i Rudolfa Bručija.

Umjetničku fizionomiju Osječke opere, o kojoj sam govorio, ne bi bilo moguće ostvariti bez pjevačkog kadra, koji je sve svoje glazbeno-scenske potencijale stavio u službu njegovanja specifične vrste repertoara, koji zbog svoje zgusnute dramaturške fakture i posebno koncizno profiliranih likova zahtijeva ne samo perfektno pjevačke sigurne tehnike i razumljive dikcije, nego i prave dramske glumce sposobne vjerno interpretirati osjetljive scenske minijature. Šezdesetih godina Osječku je operu zahvatila velika smjena generacija, tako da se Savin okrenuo prema mladim snagama dovodeći u Osijek skupinu zagrebačkih pjevača, koji će uz domaće operne soliste na svojim plećima ponijeti teret novog programskog usmjerenja. Njima treba pribrojiti i dva mlada dirigenta, te redateljicu Nadu Murat, koji su na čelu sa Savinom svojom profesionalnom odgovornošću i stvaralačkim oduševljenjem svakodnevno potvrđivali jedinstvo umjetničke misli.

Sva umjetnička nastojanja, svi ponajprije umjetnički rezultati ne bi mogli dobiti svoju potvrdu u obliku festivala tipa Annala komorne opere i baleta bez organizacijskih i materijalnih uvjeta. Sve organizacijske poslove preuzelo je na sebe od samog početka Hrvatsko narodno kazalište Osijek na čelu sa samozatajnom, ali nezamjenjivom tajnicom Nadom Murat. Za osiguranje financijske konstrukcije Annala bila je odlučujuća stalna pokroviteljska uloga tvornice "Saponia" i pomoć Grada, a Annale su vodili Organizacijski odbor na čijem je čelu bio predstavnik "Saponije", te Umjetničko vijeće, čiji je predsjednik najprije bio Dragutin Savin, a kasnije Željko Miler. "Saponia" je prestala dotirati Annale u najkritičnijoj godini 1982./1983. dovodeći u pitanje i samo odvijanje Annala '83. Tada je Hrvatsko narodno kazalište Osijek pronašlo vlastite snage i mogućnost da samostalno ostvari 14. Annale, nit u snu ne sluteći da će to biti i posljednji. Naime, u kasno proljeće 1984.



započela je dugo očekivana obnova zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta nakon punih 10 godina improvizacije i borbe s neodgovarajućim prostorom, kako za izvođače tako i za publiku, što je znatno otežavalo i često onemogućivalo stvaranje takvih programa Annala, koji bi se u normalnim okolnostima mogli bez poteškoća realizirati.

## II. PROGRAMI ANNALA OD 1970.–1983. GODINE

U kreiranju opernog dijela programa svih Annala latentna su bila dva osnovna problema: pitanje komornosti u strukturalnom smislu, te poticanje ostalih opernih kuća u Hrvatskoj, bivšoj Jugoslaviji i šire, da stavljaju komorna djela na svoje programe i dolaze ih prikazivati u Osijek. Pitanje strukturalne operne komornosti s jedne je strane savršeno jasno i jednostavno, ali se s druge strane može tumačiti tako da se izazove niz nesporazuma, ukratko: u okviru ovog izlaganja nema niti smisla, niti vremena elaborirati to pitanje. Spomenut ću samo jedan primjer, koji je izazvao čitavu buru reakcija. Bilo je to uvrštenje opere *Giovanna d'Arco (Djeвица Orleanska)* Giuseppea Verdija od strane Opere Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek za otvorenje Annala '73. Kako je svima, a pogotovo stvaraocima ove predstave bilo jasno da Verdi nije pisao komorne opere, već od odluke o stavljanju u program i od samog početka priprema govorili smo kako ovaj put iznimno koristimo Annale da široj publici, kritici, stručnjacima, televiziji i sl. prikažemo djelo, koje se rijetko izvodi u svijetu, a kod nas nikad dotad. Dobronamjerni su tu poruku itekako shvatili, ali bilo je i zlonamjernih glasova, koji nisu željeli čuti ni prihvatiti bilo kakve argumente.

Sažeta rasčlamba opernog programa svih Annala daje respektabilnu brojku od 67 izvedenih djela, od čega na Osječku operu otpadaju 22 djela. Hrvatski skladatelji bili su zastupljeni 18 puta, od čega u izvedbi Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 7 puta. Obzirom da u posebnom prilogu dajem pregled svih programa Annala s posebnim osvrtom na doprinos Osječke opere, ovdje ću spomenuti samo najznačajnije izvedbe po svom izboru. Osječka opera izvela je sljedeće hrvatske autore:

1. Dragutin Savin: *Tripče*. 15. 06. 1970.
2. Bruno Bjelinski: *Močvara*. 28. 05. 1972., praižvedba (otkupljeno na natječaju).
3. Josip Stojanović: *Romanca*. 28. 05. 1972., praižvedba (otkupljeno na natječaju).
4. Vladimir Bersa: *Mozartova smrt*. 05. 06. 1975., praižvedba.
5. Dragutin Savin: *Ja sam ja*. 29. 05. 1976., praižvedba/narudžba.
6. Rudolf Bruči: *Prometej*. 19. 04. 1982., praižvedba/narudžba.

Od gostujućih ansambala, koji su izvodili djela hrvatskih skladatelja izdvajam:

1. Toma Prošev: *Paučina*. Opera MNT, Skopje, 24. 06. 1970.
2. Miro Belamarić: *Ljubav don Perlimplina*. Opera HNK, Zagreb, 05. 06. 1976.
3. Igor Kuljerić: *Moć vrline*. Opera HNK Zagreb, 31. 05. 1977.
4. Miroslav Miletić: *Hasanaginica*. Komorni ansambl Zagreb, 21. 04. 1982., praižvedba.
5. Ivan pl. Zajc: *Gospoje i husari*. Zagrebačko kazalište Komedija, Zagreb, 02. 06. 1983.

Osječkoj operi Annale je davao poticaj za izvođenje djela iz svjetske literature, koja su tom prilikom doživjela svoje premijere na hrvatskom jeziku, a često su za realizaciju bila potrebna muzikološka istraživanja i dramaturške obrade. Evo izbora:

1. Richard Rodney Bennett: *Napoleon dolazi*. 14. 06. 1970.
2. Gian Carlo Menotti: *Telefon*. 15. 06. 1970.
3. Ricardo Chailly: *Prosidba*. 15. 06. 1970.
4. Bohuslav Martinu: *Mirandolina*. 24. 05. 1971.
5. Rolf Liebermann: *Peneiopa*. 02. 06. 1972.
6. Giuseppe Verdi: *Giovanna d'Arco*. 29. 05. 1973.
7. Valentino Fioravanti: *Albert Herring*. 29. 05. 1974.
8. Valentino Fioravanti: *Seoske pjevačice*. 29. 05. 1975.
9. Antonio Salieri: *Prvo glazba, zatim riječi*. 05. 06. 1975.
10. Karl D. von Dittersdorf: *Doktor i apotekar*. 29. 05. 1977.
11. Baldassare Galuppi: *Seoski filozof*. 29. 05. 1978.
12. Werner Egk: *Revizor*. 29. 05. 1980.
13. Claudio Monteverdi: *Povratak Odiseja u domovinu*. 29. 05. 1981.
14. Wolfgang A. Mozart: *Vrtlarica zbog ljubavi*. 29. 05. 1983.

Gostujući ansambli također su izvodili vrlo zanimljive predstave, od kojih spominjem:

1. Ermanno Wolf-Ferrari: *Mali trg*. Opera NK "Ivan Zajc", Rijeka, 28. 05. 1971.
2. Kruno Cipci: *Dundo Maroje*. Opera SNG, Maribor, 05. 06. 1972.
3. Gaetano Donizetti: *Viva la mamma*. Opera SNG, Ljubljana; 02. 06. 1973. Opera NP, Beograd, 01. 06. 1980.
4. Georg Ph. Tellemann: *Pimpinone*. Varšavska komorna opera, 03. 06. 1973.
5. Johann Christoph Pepusch – Frederic Austin: *Prosjaka opera*. Opera HNK, Zagreb, 31. 05. 1974.
6. Bela Bartok: *Modrobradov dvorac*. Opera NP, Beograd, 04. 06. 1974.
7. Wolf Müller: *Sieverinški brijač*. Bečka komorna opera, 04. 06. 1975.
8. Henry Purcell: *Didona i Enej*. Opera HNK, Split, 03. 06. 1976.
9. Giovanni Buononcini: *L'astarto*. Incontri musicali Romani, 01. 06. 1979.
10. Giovanni Paisiello: *Seviljski brijač*. Bratislavsko komorna opera, 3. 06. 1980.

Balet na Annalu bio je od samog početka tretiran programski slobodno i stilski neopredijeljeno, pružajući osječkoj publici priliku da jedanput godišnje vidi baletne produkcije, koje nije mogla vidjeti u kućnoj izvedbi zbog jednostavnog razloga što u okviru Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku nije postojao balet. Zbog toga su baletni programi na Annalu bili stilski raznoliki, od klasike i romantike do suvremenog i eksperimentalnog plesnog teatra, što je znalo izazvati suprotna mišljenja i kritike, pogotovo ako se balet nametao operi. Ipak, i balet je odigrao vrlo značajnu ulogu u predstavljanju hrvatskih autora, pogotovo mlađih, spomenut ću imena kao što su Dubravko Detoni, Marko Ruždak, Igor Kuljerić, Alfi Kabiljo,

čija su djela upravo na baletnim večerima u okviru Annala često doživljavala svoje praiizvedbe.

Prve dvije godine uz redoviti program Annala bilo je i čitav niz popratnih priredaba, od kojih se posebno ističu oratorij *Prijenos Sv. Dujma* Julija Bajamontija u izvedbi Oratorijskog ansambla "Zlatko Baloković" iz Zagreba (21. 06. 1970.), lirika Drage Ivaniševića uz glazbenu pratnju Gudačkog ansambla "Franjo Krežma" iz Osijeka (26. 05. 1971.), nastup bečkog ansambla "Les Menestrels" sa starofrancuskim igrokazom *Aucassin i Nicolette* (30. 05. 1971.), te scene i zborovi iz starogrčkih tragedija Eshila, Euripida i Sofokla u izvedbi ansambla Shorica iz Atene (01. 06. 1971.).

Značajno mjesto u okviru Annala imali su okrugli stolovi i razgovori poslije predstava, koji su okupljali istaknute hrvatske muzikologe, kritičare, glazbenc i kazališne djelatnike, kulturne ličnosti kao i same sudionike pojedinih predstava uz aktivno uključivanje posjetitelja. Koliko su takva okupljanja imala utjecaja na program Annala najbolje govori primjer kad je dr. Lovro Županović upozorio na izvanredno lijepu i zanimljivu komornu operu *Mozartova smrt* Vladimira Berse, čiji se notni materijal nalazi u Sveučilišnoj i nacionalnoj knjižnici. Već godinu dana nakon toga, ta je opera praiizvedena na Annalu '75.

Annale je imao velik odjek u tisku, na radiju i televiziji. Zahvaljujući u prvom redu agilnoj promidžbi samog Kazališta na čelu s Ljubom Stanojevićem, osječki dnevnik "Glas Slavonije" utemeljio je žiri kritike, koji je na kraju svakog Annala dodjeljivao priznanja za najbolje predstave u cjelini kao i za najbolja pojedinačna ostvarenja. Zasluga Ljuba Stanojevića je i u izdavanju "Biltena", koji je tijekom triju godina (1971., 1972. i 1973.) svakodnevno pratio festivalska događanja i na vrlo neposredan način stvarao idealnu komunikaciju između publike i umjetnika. "Biltene" je ubrzo postao nasušnom potrebom i često se znalo čekati do duboko u noć poslije završenih predstava i razgovora kako bi se došlo do prvih primjeraka novog "Biltena". Kao što su se mnoge inicijative dobre i pozitivne za Annale znale gasiti isključivo zbog nedostatka novca, to se, nažalost, dogodilo i s "Biltenom". Ako se ponešto moglo i moralo žrtvovati, prestanak izlaženja "Biltena" bilo je istinsko i nenadoknadivo osiromašenje i težak gubitak za Annale.

Osim "Glas Slavonije", Annale su redovito pratili "Vjesnik" i "Večernji list", mariborska "Večer", tršćanski "Primorski dnevnik", "Oko", "Telegram", književni časopis osječkog ogranka Matice Hrvatske "Revija", dok su se povremeni odjeci pojavljivali i u stranom tisku. Radio i televizija dali su svoj veliki doprinos afirmaciji Annala na čelu s Radio Osijekom i njegovom glazbenom redakcijom pod vodstvom urednika Branka Mihaljevića. Radio Zagreb u vlastitom je aranžmanu snimio i emitirao velik broj naših predstava, a zagrebačka televizija prikazala je 7 predstava Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, *Telefon* G. C. Menottija, *Prosidba* R. Chaillyja, *Tripće* D. Savina, *Močvara* B. Bjelinskog, *Giovanna d'Arco* G. Verdija, *Mozartova smrt* V. Berse (2 puta) i *Doktor i apotekar* C. Dittersdorfa.

### III. ZNAČENJE I DOMETI OSJEČKOG ANNALA

Iako je od posljednjeg Annala prošlo 13 godina, smatram da to nije dovoljan vremenski otklon za davanje objektivnog i analitičkog suda o krajnjem rezultatu, značenju i dometima kao i mjestu što ga Annale komorne opere i baleta u Osijeku

ima u povijesti hrvatskog kazališnog i glazbenog života u cjelini. Pogotovo se pisac ovog izlaganja, kao aktivni sudionik svih Annala i jedan od najbližih Savinovih suradnika od pojave prvih ideja o Anallu ne može oteti od djelomično emotivnog pristupa što ga ima prema toj materiji. Ipak, ono što je sigurno i što je doživjelo nepodijeljenu priznanja i pohvale, jest značenje što je Annale imao prvenstveno u oživljavanju specifične forme komorne opere, koja se posebno kod nas uopće sistematski ne njeguje i drugo, što je u tom okviru izravno potaknuo hrvatske skladatelje da pišu nova djela za sam Annale. Svi oni, koji će se ubuduće prihvatiti ocjenjivanja Annala, morat će krenuti od te dvije zvijezde vodilje. U tom kontekstu dometi Annala nadaleko su premašili lokalne osječke okvire i granice svrstavši se svojim specifičnim programom ne samo u prve redove hrvatskih i bivše-jugoslavenskih festivala, nego zauzevši vidno mjesto u obitelji srodnih europskih manifestacija. Ocjenjujući domete Annala treba uzeti u obzir i nepovoljne okolnosti pod kojima su se manifestacije održavale ipak redovito svake godine. Prvo, Annale je više i teže od redovite kazališne djelatnosti osjetio i doživio zatvaranje gledališta Hrvatskoga narodnog kazališta 1974. godine kao svojevrsni stres. Naime, mnogi ansambli, domaći i strani, s kojima su već bili dogovoreni nastupi, nisu htjeli nastupiti pod improviziranim uvjetima, pa su otkazali dolazak u Osijek. Drugo, protivnici Annala, kojih je najviše bilo u samom gradu Osijeku, pa čak i u samom kazalištu, dočekali su izvjesna programska kolebanja i nejasnu organizacijsku situaciju na nož, uvjereni da je došao čas za likvidaciju Annala. Treće, tome je pogodovala uvijek latentna opasnost od ograničavanja novčanih sredstava, s čime je osječko Hrvatsko narodno kazalište bilo neprekidno suočeno. Annale je u takvoj konstelaciji snaga bio samo kap za prelijevanje čaše. Pritom se ne smije zaboraviti da je Hrvatsko narodno kazalište Osijek, posebno Opera, bilo vrlo često izloženo napadima širih razmjera, kao što je primjerice bila polemika nametnuta iz Zagreba u godinama neposredno pred prvi Annale, na temu viška Opera u Hrvatskoj s očitom namjerom da se ugase splitska, riječka i osječka Opera zbog velike skupoće održavanja. Neobjektivnu i neargumentiranu kampanju vodila je preko novina tadašnja kritičarka "Vjesnika" Jagoda Martinčević, no na sreću i poslije brojnih reagiranja i intervencija sa svih strana nije mogla nanijeti ozbiljniju štetu, ali je to trebalo istrpjeti i raditi dalje. Sličan napad lokalnih dimenzija osječka je Opera doživjela od svog tadašnjeg SIZ-a kulture 1981. godine što je kulminiralo člankom u "Glasu Slavonije" svega dva dana prije otvorenja Annala, što ga je pod naslovom *Premalo mjesta u kulturnom autobusu* potpisao Drago Hedl. Tu se sugerira nebulozna ideja o nekoj vrsti staggione sa stalnim orkestrom i velikim amaterskim (!) zborom, koji bi opsluživao i Operu! Grubo insinuirajući *nezainteresiranost radnika i građana općine Osijek za sve muzičke produkcije u HNK pala je ispod svih dopuštenih i normalnih granica* SIZ si je dopustio arbitrirati u nečemu o čemu nije imao ni pojma, a to nije bio ni prvi ni jedini put. Opet srećom ni Opera ni Annale nisu od toga stradali, barem ne u tom trenutku. Četvrto, često se prigovaralo zašto Annale nema selektora ili izbornika po ugledu na slične manifestacije kako bi se izbjeglo uzimanje programa po sistemu "mačka u vreći" tj. samo posredovanjem Koncertne direkcije Zagreb ili osobnim kontaktima. Annale nije imao selektora opet i samo iz prozaičnog razloga pomanjkanja novca da bi se platila njegova putovanja, pogotovo u inozemstvo. I na kraju ostaju dva hipotetska pitanja, koja latentno vise u zraku: kakvi bi dometi Annala bili da su postojali bolji materijalni, prostorni i programski uvjeti, te da li se trebalo ustrajnije boriti za ponovno oživljavanje Annala nakon ob-

nove kazališne zgrade 1985., jer neinventivni i neuspjio Biennale sa svoja dva izdanja 1986. i 1988. nije mogao ni približno zamijeniti Annale s njegovom auzorom i atmosferom. Iako znam da u ovom času na ta dva pitanja nema pravog odgovora, mislim i uvjeren sam da pozitivnim razmišljanjima treba dati mjesta. Tijek događaja doveo je Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u nemoguću tešku situaciju kad su barbari s istoka u svom divljačkom rušilačkom pohodu digli ruku i na kazališnu zgradu tek nedavno obnovljenu.

Nakon pobjede u Domovinskom ratu zgrada je ponovno zasjala, a kazališnim se djelatnicima pružaju nove mogućnosti u kreiranju programske i repertoarne politike.

Stoga je za očekivati i nadati se da će se uskoro iz osječkih i slavonskih krugova iznjedriti umovi koji će moći i znati potaknuti nove inicijative temeljene na priznatim, prokušanim i provjerenim dobrim i starim zasadama.

Dozvolite mi na samom kraju da s nekoliko citata iz spomenutih "Biltena" pokušam dočarati pozitivnu atmosferu prožetu neobvezatnom duhovitošću, spontanosti i prisnom komunikativnošću, koja je pratila događanja i susrete na predstavama Annala. Iz "Biltena" br. 8/1971.:

*Veliko priznanje Annalu 1.: Nakon sedme večeri Annala zamolili smo jednog istaknutog kulturnog i društvenog radnika, čije ime iz skromnosti ne spominjemo, da kaže što misli o Annalu 71. Rekao nam je da nažalost nije prisustvovao ni jednoj izvedbi, međutim po atmosferi na oba prijema, kojima je prisustvovao smatra da je Annale 71. izvrsno ukomponiran u naš kulturni trenutak i da ima velike šanse.*

Aforizmi Dragutina Savina ("Bilten" br. 9/1971.): *Komorna djela nisu komorna samo zato jer nema dovoljno para.*

("Bilten", br. 11/1971.): *Mi kompozitori moramo raditi barem tri posla u ovoj zemlji ako hoćemo preživjeti. Komponiranje nam dolazi onako usput, kao hobi.*

("Bilten", br. 6/1972.): *Motto uredništva: Koplja su se lomila, a! ih još ne bacamo u trnje! Zlatko Foglar, operni pjevač: "Operni pjevači – u prvu ligu!" Željko Miler, dirigent: "Kraljevstvo za harfu!" Luka Aparac, direktor HNK: "Kako ne bih bio sretan!" (povodom uštedenih sredstava na račun neuspjelog natječaja za novo glazbeno-scensko djelo). Mijo Dimšić, novinar "Glasa Slavonije": "Kada će završiti Annale?" Ljubomir Stanojević, urednik "Biltena": "Moramo u ovoj rubrici sada pisati i o nekome iz "Saponije". Ivan Božić, predsjednik Org. odhoda Annala i direktor propagande "Saponije": "Samo probajte!" + + + "Eto, probali smo".*

"Bilten", br. 8/1972.: *Đorđa Šaulu, muzičkog kritičara Radio-Zagreba jučer navečer nisu htjeli pustiti u Minateatar jer je zakasnio. Kako nazočni kažu, Šaula je vikao i lupao nogama o vrata. Napokon je ipak uspio ući. Postavlja se pitanje: tko je kome skrivio – Minateatar Šauli ili Šaula Minateatru?*

"Bilten", br. 4/1973.: *Gospođa Vuka Mirski posjetila je Press-centar i požalila nam se kako ne može ništa pametno smisliti da bi došla u Bilten. Evo, pomogli smo joj koliko smo mogli...*

I na samom kraju tri puta Ljubomir Stanojević:

*Molimo sve one koji su nas hvalili da prestanu i one koji su se naljutili da se odljute – festival je prošao, počinje "normalni" kazališni život... ("Bilten", br. 8/1972.)*

*Neki su posustali, a mi – tjeramo dalje! ("Bilten", br. 5/1972.)*

*E. A SAD JE DOSTA!! ("Bilten", br. 8/1973.)*

## PREGLED KOMORNOG DIJELA REPERTOARA OSJEČKE OPERE

### A) Prije stupanja Dragutina Savina na mjesto direktora Opere

1. Ermanno Wolf-Ferrari: SUZANINA TAJNA. Premijera: 27. 12. 1952.
2. Dragutin Savin: LJUBOVNICI. Scenska praiizvedba: 02. 04. 1955.
3. Dragutin Savin: ŠENTFLORIJANCI. Scenska praiizvedba: 08. 12. 1957.
4. Dragutin Savin: TRIPČE. Scenska praiizvedba: 08. 12. 1957.
5. Gian Carlo Menotti: AMELIJA IDE NA PLES. Premijera: 19. 02. 1959.
6. Gian Carlo Menotti: MEDIUM. Premijera: 19. 02. 1959.
7. Giulio Viozzi: ALLAMISTAKEO. Premijera: 30. 01. 1960.
8. Jaques Ibert: ANGELIQUE. Premijera: 08. 01. 1961.

### B) Od stupanja Dragutina Savina na mjesto direktora Opere do I. Annala 1970. godine

9. Bertolt Brecht – Kurt Weill: PROSJAČKA OPERA. Premijera: 15. 02. 1962.
10. Benjamin Britten: MALI DIMNJAČAR. Premijera: 22. 12. 1962.
11. Luigi Dallapiccola: ZATOČENIK. Premijera: 31. 01. 1963.
12. Hermann Reuter: UDOVICA IZ EFEZA. Premijera: 23. 02. 1963.
13. Christoph Willibald Gluck: ORFEJ. Premijera: 29. 11. 1963.
14. Gian Carlo Menotti: KONZUL. Premijera: 01. 03. 1964.
15. Dragutin Savin: LJUBOVNICI – ŠENTFLORIJANCI – SCHERZO. Premijera: 14. 01. 1965.
16. Sergej Prokofjev: VJENČANJE U SAMOSTANU. Premijera: 11. 04. 1965.
17. Bertolt Brecht – Kurt Weill: USPON I PAD GRADA MAHAGONIJA. Premijera: 09. 05. 1965.
18. Heinrich Sutermeister: SERAFINA. Premijera: 28. 12. 1965.
19. Ernst Křenek: DIKTATOR. Premijera: 28. 12. 1965.
20. Gaetano Donizetti: RITA. Premijera 28. 12. 1965.
21. Gian Carlo Menotti: MARIA GOLOVIN. Premijera: 20. 11. 1966.
22. Gioacchino Rossini: BRAČNA MJENICA. Premijera: 12. 02. 1967.
23. Maurice Ravel: ŠPANJOLSKI SAT. Premijera: 12. 02. 1967.
24. Renzo Rossellini: POGLED S MOSTA. Premijera: 11. 02. 1968.
25. Renato Rascel: LJUBAV NA TALIJANSKI NAČIN. Premijera: 05. 06. 1968.
26. Gian Carlo Menotti: USIDJELICA I LOPOV. Premijera: 20. 04. 1969.
27. Ottorino Respighi: LUKRECIJA. Premijera: 20. 04. 1969.
28. Ricardo Chailly: PROSIDBA. Premijera: 20. 04. 1969.
29. Richard Rodney Bennett: NAPOLEON DOLAZI. Premijera: 28. 12. 1969.
30. Domenico Cimarosa: KAPELNIK. Premijera: 12. 04. 1970.
31. Gian Carlo Menotti: TELEFON. Premijera: 12. 04. 1970.

- C) Za vrijeme trajanja Annala, ali nije bilo na programu Annala
32. Francis Poulenc: LJUDSKI GLAS. Premijera: 10. 10. 1971.
  33. Gianbattista Pergolesi: SLUŽAVKA-GOSPODARICA. Premijera: 10. 10. 1971.
  34. Ferruccio Busoni: ARLECCHINO. Premijera: 24. 03. 1973.
  35. Ermanno Wolf-Ferrari: DOVITLJIVA UDOVICA. Premijera: 13. 01. 1974.
  36. Boris Blacher: PLIMA. Premijera: 07. 12. 1975.
  37. Bruno Bjelinski: ZVONA. Praizvedba: 07. 12. 1975.
  38. Ivo Lhotka-Kalinski: ANALFABETA. Premijera: 12. 07. 1976.
  39. Ivo Lhotka-Kalinski: VLAST. Premijera: 12. 07. 1976.
  40. James Jones – Harvey Schmidt: ZANESENJACI. Premijera: 03. 03. 1977.

## PRILOG 2.

### PROGRAMI ANNALA\*

ANNALE '81 – 29. svibnja do 04. lipnja 1981.

**Monteverdi**, Claudio: POVRATAK ODISEJA U DOMOVINU. Opera u tri čina.

Napisao Giacomo Badoaro. Preveo Antun Petrušić.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Dejan Miladinović. Dir. Antun Petrušić. Sc. i kost. Ingrid Begović.

29. 05. 1981. Pozornica HNK-a u Osijeku.

**Ulrich**, Boris: FOLK SIMFONIJA. Balet.

**Ikebe**, Schin-Ichiro: INOCI (ŽIVOT). Balet.

Balet Narodnog pozorišta Sarajevo.

Kor. i red. Slavko Pervan i Michito Tokada.

30. 05. 1981. Dvorana "Zrinjevac".

**Sakač**, Branimir: BARASOU. Balet.

**Devčić**, Natko: ENTRE NOUS. Balet.

**Kuljerić**, Igor: KRUŽENJA. Balet.

Zagrebački plesni ansambl.

Kor. i red. Jasmina Neufeld i Nives Šimatović.

\* Programe Annala komorne opere i baleta u Osijeku od 1970. do 1980. godine objavila je Antonija Bogner-Šaban u I. knjizi REPERTOAR HRVATSKIH KAZALIŠTA 1840/1860/1980 – izdanje "Globus" – JAZU, Zagreb 1990., stranice 908–920. uz jedan nedostatak:

Na stranici 913 poslije broja 13280 G treba slijediti:

**Verdi**, Giuseppe: DJEVICA ORLEANSKA (GIOVANNA D'ARCO). Opera u tri čina s prologom. Napisao Temistocle Solera. Preveo Antun Petrušić.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Nada Murat. Dir. Antun Petrušić. Sc. i kost. Karlo Klemenčić.

Premijera: 29. 05. 1973. Pozornica HNK-a u Osijeku.

- Radić, Dušan:** KAKO NASAMARITI GOSPODINA PURSONJAKA. Opera.  
Komorna opera Beograd.  
Dir. Pavle Medaković. Red. Slobodan Turlakov  
31. 05. 1981. Pozornica HNK u Osijeku.
- Menotti, Gian Carlo:** MEDIUM. Opera u jednom činu.
- Holminov, Aleksandar:** KOČIJA. Opera u jednom činu.
- Stravinski, Igor:** LISAC. Opera u jednom činu.  
Komorna opera Blagoevgrad – Bugarska.  
Dir. I. Filer. Red. M. Hadžimišev i Plamen Katajev.  
01. 06. 1981. Pozornica HNK u Osijeku.
- Donizetti, Gaetano:** LJUBAVNI NAPITAK. Komična opera u dva čina.  
Napisao Felice Romani.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.  
Red. Nada Murat. Dir. Željko Müller.  
02. 06. 1981. Pozornica HNK-a u Osijeku.
- Mahler, Gustav:** PJESME LJUBAVI I SMRTI. Balet.  
Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.  
Red. i kor. Milko Šparemblek.  
03. 06. 1981. Dvorana "Zrinjevac".
- Chopin, Frédéric:** CHOPINIANA. Balet.
- Suchon, Eugen:** ČAROBNA NOĆ. Balet.
- Barozzo, S. F.:** DOM BERNARDE ALBE. Balet.  
Balet Slovačkoga narodnog kazališta Bratislava.  
Red. i kor. Olga Skalova i Karol Tóth.  
04. 06. 1981. Dvorana "Zrinjevac".
- ANNALE '82 – 19.–25. travnja 1982.
- Bruči, Rudolf:** PROMETEJ. Scenska fantazija po Eshilu.  
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.  
Red. Dejan Miladinović. Dir. Željko Miler. Sc. Svetlana Zojkić. Kost. Ljubica Wagner.  
Praževdba: 19. 04. 1982.
- Mulić, Božo:** LEGENDA O POBJEDI. Balet.  
Pokrajinsko narodno pozorište, Priština.  
Red. i kor. Olga Milosavljević.  
20. 04. 1982. Dvorana "Zrinjevac".
- Miletić, Miroslav:** HASANAGINICA.  
Komorni ansambl, Zagreb.  
Red. Janko Marinković. Dir. Miroslav Miletić.  
Praževdba: 21. 04. 1982. Pozornica HNK u Osijeku.
- BALETNI DIVERTISSEMENT – Program A.**  
Razni skladatelji: Haydn, Schubert, Stravinski, Zimmermann, Maros, Fischer i Eisler.  
Komorni balet, Dresden.  
Red. i kor. Harald Wandtke i Emöke Pöstenyi.  
22. 04. 1982. Dvorana "Zrinjevac".



## BALETNI DIVERTISSEMENT – Program B.

Razni skladatelji: Mendelssohn, Ravel, Janaček, Stravinski, Schmidt, Joplin.  
Komorni balet. Dresden.

Dir. i kor. Harald Wandtke, Emöke Pöstenyi, Pavel Smok i Arila Siegert.  
25. 04. 1982. Dvorana "Zrinjevac".

**Fischer, J.:** DEKAMERON. Opera.

Slovensko narodno gledališče, Ljubljana.  
24. 04. 1982. Pozornica HNK-a u Osijeku.

**Lendjel, Gjergj:** ZELENOKOSA. Rock-opera.

Narodno pozorište, Subotica.  
25. 04. 1982. Dvorana "Zrinjevac".

## ANNALE '83 – 29. svibnja – 4. lipnja 1983.

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** VRTLARICA ZBOG LJUBAVI. Komična opera.

Napisao Giuseppe Petrosellini. Prijevod i dramaturška obrada: Antun Petrušić.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. Mladen Sablijić. Dir. Antun Petrušić. Sc. Dorijan Sokolić. Kost. Ingrid Begović.

29. 05. 1983. Pozornica HNK-a u Osijeku.

## VEČER IZABRANIH BALETA

**Strauss, Johan:** PLES KADETA.

**Beethoven, Ludwig van:** OPUS 43 – PROMETEJ.

**Minkus, Leo:** DON KIHOT – Grand pas de deux.

**Gotovac, Jakov:** SIMFONIJSKO KOLO.

Red. i kor. Milko Šparembek.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

30. 05. 1983. Dvorana "Zrinjevac".

**PLES, LJUBAV, KOMEDIJA.** Baletna večer.

Razni skladatelji: Dvořák, Janaček, Suppé.

Balet Narodnoga kazališta, Pečuh

Red. i kor. Sandor Toth.

01. 06. 1983. Pozornica HNK-a u Osijeku.

**Zajc, Ivan pl.:** GOSPOJE I HUSARI. Opera u dva čina.

Napisao Josip Eugen Tomić.

Zagrebačko gradsko kazalište "Komedijska".

Red. Vlado Štefančić. Dir. Pero Gotovac.

02. 06. 1983. Pozornica HNK-a u Osijeku.

## BALETNA VEČER – Program A.

**Goleminov, M.:** IVANJSKA NOĆ

**Mahler, Gustav:** ADAGGIETTO

**Glorollo, F.: RITUS PAGANUS**

Ballet "Arabesque" – Bugarska

03. 06. 1983. Pozornica HNK-a u Osijeku.

**BALETNA VEČER – Program B.**

**Stravinski, Igor: POSVEĆENJE PROLJEĆA**

**Mahler, Gustav: ADAGGIETTO**

**Jarre, J. M.: EQUINOX**

Ballet "Arabesque" – Bugarska.

04. 06. 1983. Pozornica HNK-a u Osijeku.

### **PRILOG 3**

## **PROGRAM NASTUPA OSJEČKE OPERE NA ANNALU 1970.–1983.**

1970.

1. Richard Rodney Bennet: **NAPOLEON DOLAZI.** 14. 06. 1970.
2. Gian Carlo Menotti: **TELEFON.** 15. 06. 1970.
3. Ricardo Chailly: **PROSIDBA.** 15. 06. 1970.
4. Dragutin Savin: **TRIPČE.** 15. 06. 1970.

1971.

5. Bohuslav Martinu: **MIRANDOLINA.** 24. 05. 1971.

1972.

6. Bruno Bjelinski: **MOČVARA.** Praizvedba. 28. 05. 1972.
7. Josip Stojanović: **ROMANCA.** Praizvedba. 28. 05. 1972.
8. Rolf Liebermann: **PENELOPA.** 02. 06. 1972.

1973.

9. Giuseppe Verdi: **GIOVANNA d'ARCO.** 29. 05. 1973.

1974.

10. Benjamin Britten: **ALBERT HERRING.** 29. 05. 1974.

1975.

11. Valentino Fioravanti: **SEOSKE PJEVAČICE.** 29. 05. 1975.

12. Antonio Salieri: PRVO GLAZBA, ZATIM RIJEČI. 05. 06. 1975.

13. Vladimir Bersa: MOZARTOVA SMRT. Praizvedba. 05. 06. 1976.

1976.

14. Dragutin Savin: JA SAM JA. Praizvedba. 29. 05. 1976.

1977.

15. Karl Ditters von Dittersdorf: DOKTOR I APOTEKAR. 29. 05. 1977.

1978.

16. Baldassare Galuppi: SEOSKI FILOZOF. 29. 05. 1978.

1979.

17. Boris Papandopulo: KENTERVILSKI DUH. Praizvedba. 05. 06. 1979.

1980.

18. Werner Egk: REVIZOR. 29. 05. 1980.

1981.

19. Claudio Monteverdi: POVRATAK ODISEJA U DOMOVINU. 29. 05. 1981.

20. Gaetano Donizetti: LJUBAVNI NAPITAK. 02. 06. 1981.

1982.

21. Rudolf Bruči: PROMETEJ. Praizvedba. 19. 04. 1982.

1983.

22. Wolfgang Amadeus Mozart: VRTLARICA ZBOG LJUBAVI 29. 05. 1983.

#### PRILOG 4

### GOSTUJUĆI OPERNI ANSAMBLI NA ANNALU 1970.–1983.

1970.

1. M. Constant: LE SOUPER. Solisti zbora ORTF-Paris. 17. 06. 1970.

2. Robert Kurka: DOBRI VOJAK ŠVEJK. SNG, Maribor. 19. 06. 1970.

3. Toma Prošev: PAUČINA. MNT, Skopje. 24. 06. 1970.

1971.

4. Ermanno Wolf-Ferrari: MALI TRG. NK "Ivan Zajc", Rijeka. 28. 05. 1971.
5. Bruno Bjelinski: HERAKLIO. Studij za komornu operu, Zagreb. 02. 06. 1971.
6. Domenico Cimarosa: TAJNI BRAK. SNP, Novi Sad. 03. 06. 1971.
7. Nikolaj Rimski Korsakov: MOZART I SALIERI. Krug 101, Beograd. 04. 06. 1971.

1972.

8. Nikolaj Rimski Korsakov: MUHA. Krug 101, Beograd. 30. 05. 1972.
9. Ivo Lhotka Kalinski: ANAFABETA. Krug 101, Beograd. 30. 05. 1972.
10. Ivo Lhotka Kalinski: DUGME. Krug 101, Beograd. 30. 05. 1972.
11. Wolfgang Amadeus Mozart: COSI FAN TUTTE. MNT, Skopje. 03. 06. 1972.  
NK "I. Zajc", Rijeka. 31. 05. 1980.
12. Kruno Cipci: DUNDO MAROJE. SNG, Maribor. 05. 06. 1972.

1973.

13. Benjamin Britten: LUKRECIJA. NP, Beograd. 31. 05. 1973.
14. Carl Orff: MUDRIJAŠICA. SNG, Maribor. 01. 06. 1973.
15. Gaetano Donizetti: VIVA LA MAMMA. SNG, Ljubljana. 02. 06. 1973.  
NP, Beograd. 01. 06. 1980.
16. Georg Philipp Telemann: PIMPINONE. Komorna opera, Varšava. 03. 06. 1973.

1974.

17. John Gay – Johann Christoph Pepusch – Carl Davis: PROSJAČKA OPERA. HNK, Zagreb. 31. 05. 1974.
18. Joseph Haydn: ŽIVOT NA MJESECU. NK "I. Zajc", Rijeka. 03. 06. 1974.
19. Bela Bartok: MODROBRADOV DVORAC. NP, Beograd. 04. 06. 1974.

1975.

20. Y. Müller: SIVERINŠKI BRIJAČ. Bečka komorna opera. 04. 06. 1975.

1976.

21. Gian Battista Pergolesi: SLUŽAVKA-GOSPODARICA. Komorna opera, Budimpešta. 31. 05. 1976.
22. Giovanni Paisiello: UČITELJ I NJEGOVI UČENICI. Komorna opera, Budimpešta. 31. 05. 1976.
23. Miro Belamarić: LJUBAV DON PERLIMPLINA. HNK, Zagreb. 03. 06. 1976.

1977.

24. Nikola Hercigonja: JAMA. SNP, Novi Sad. 23. 05. 1977.
25. Igor Kuljerić: MOĆ VRLINE. HNK, Zagreb. 31. 05. 1977.

26. Domenico Cimarosa: RAZOČARANI MUŽ. Komorni operni studio, Beograd. 02. 06. 1977.
27. Joseph Berg: ODISEJEV POVRATAK. Državno kazalište, Brno. 05. i 06. 06. 1977.
28. Joseph Berg: EUFRID PRED VRATIMA TIMENA. Državno kazalište, Brno. 05. i 06. 06. 1977.
29. Ilja Hurnik: DIOGENEŠ. Državno kazalište, Brno. 05. i 06. 06. 1977.
- 1978.
30. Giovanni Paisiello: SLUŽAVKA-GOSPODARICA. Komorna opera, Varšava. 30. 05. 1978.
31. Gioacchino Rossini: SVILENE LJESTVE. Komorni studio, Beograd. 02. 06. 1978.
32. Henry Purcell: DIDONA I ENEJ. HNK, Split. 03. 06. 1978.
- 1979.
33. Pavel Šivic: SVITANJA. SNG, Ljubljana. 29. 05. 1979.
34. Vlado Milošević: JAZAVAC PRED SUDOM. NP, Sarajevo. 31. 05. 1979.
35. Giovanni Buononcini: L'ASTARTO. Incontri musicali Romani. 01. 06. 1979.
- 1980.
36. Georges Bizet: DJAMILEH. Komorni operni studio Fakulteta, Beograd. 30. 05. 1980.
37. Giovanni Paisiello: SEVILJSKI BRIJAČ. Komorna opera, Bratislava. 03. 06. 1980.
- 1981.
38. Dušan Radić: KAKO NASAMARITI GOSPODINA POURSEGNACA. Komorni operni studio, Beograd. 31. 05. 1981.
39. Gian Carlo Menotti: MEDIUM. Komorna opera, Blagojevgrad. 01. 06. 1981.
40. Aleksandar Holminov: KOČIJA. Komorna opera, Blagojevgrad. 01. 06. 1981.
41. Igor Stravinski: LISAC. Komorna opera, Blagojevgrad. 01. 06. 1981.
- 1982.
42. Miroslav Miletić: HASANAGINICA. Praizvedba. Komorni i operni ansambl, Zagreb. 21. 04. 1982.
43. Joseph Fischer: DEKAMERON. SNG, Ljubljana. 24. 04. 1982.
44. Gabor Lendjel: ZELENOKOSA. NP, Subotica. 25. 04. 1982.
- 1983.
45. Ivan pl. Zajc: GOSPOJE I HUSARI. Zagrebačko gradsko kazalište "Komedija", Zagreb. 02. 06. 1983.

## HIPERKREATIVNI MAESTRO

Dragutin Savin kao ravnatelj Opere  
Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku

Sintagma *Savinova era* već se dugo zatječe i u govorenju i u pisanju o Operi Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: razumijeva se pod time razdoblje od sezone 1961./62. do sezone 1970./71., okrugla dakle dekada u kojoj je Dragutin Savin\* tu Operu vodio kao ravnatelj. Početak njegova djelovanja u Osijeku seže u godinu 1947., kada je 7. studenoga prvi put u ovdšnjem kazalištu stao za dirigentski pult ravnajući operom *Svadba u Malinovki* Borisa Aleksandrova Aleksandroviča (s obzirom na njegovo mediteransko podrijetlo te na usavršavanje kod Mascagnija za početak bi simboličniji bio neki talijanski naslov, no već za četiri mjeseca dirigirat će *La bohème* te, potkraj sezone, *Soročinski sajam* - gotovo polovinu ukupnog broja opernih premijera u sezoni 1947./48.). Iste sezone okušava se kao skladatelj scenske glazbe, i to za *Aladina, igrokaz za mladež* Branka Špoljara (premijera: 23. 5. 1948. Prvu svoju opernu režiju potpisat će tek 1953. - bila je to *Aida* (premijera: 14. 6., dirigent: Lav Mirski). Do sezone u kojoj postaje ravnateljem Opere, Savin je matičnoj kući pridonosio dirigentski, redateljski, scenografski te kao autor scenske glazbe za niz dramskih produkcija (ovdje valja spomenuti da je u to vrijeme skladao glazbu i za predstave Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu).

Kao ravnatelj - citiram ovdje iz preciznog *flashbacka* Ljubomira Stanojevića (*Savinovo operno razdoblje*, "Glas Slavonije", 9. 3. 1996.) - *naslijedio je solidne zasluge prethodnikâ, Lava Mirskog i Vladimira Koblera, pedigriranih glazbenika i velikih*

\* D. Savin (Split, 29. 9. 1915. - Zagreb, 3. 1. 1996.) završio je dirigiranje i kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje su mu nastavnici bili Fran Lhotka i Krsto Odak. Kazališnu karijeru započeo je u rodnom gradu kao korepetitor i dirigent: u potpunosti je zvanju debitirao 5. 12. 1940. ravnajući *svečanim prikazom* Vojmila Rabadana *Split-grade* za koji je glazbu napisao Josip Hatze. Rat i okupacija, za koje je neko vrijeme bio interniran, to su djelovanje prekinuli. Odlazi u Italiju, usavršava se kod Pietra Mascagnija, nastupa kao koncertni i operni dirigent. Po povratku u domovinu 1947. postaje dirigentom u osječkoj Operi, gdje - s prekidom od dviju sezona, 1955./56. i 1956./57., kada je djelovao kao dirigent u Operi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu - ostaje do 1971. S početkom sezone 1971./72. vraća se u rodni Split za dirigenta, ravnatelja Opere i kazališnog intendantâ. Po umirovljenju se preselio u Zagreb.

pedanata iz vremena velikih osječkih opernih ansambala i još veće produkcije. U naslijede je, međutim, baštinio samo duh i tradiciju (...). Da je ansambl bio odista velik, svjedoče npr. skupne fotografije, nažalost bez legende s imenima, u spomen-knjizi izdanoj 1957. o 50. obljetnici osječkoga kazališta: samo opernih solista bilo je 25! Prirodna smjena generacija i fluktuiranje unutar 10 opera u tadašnjoj Jugoslaviji kao i izvan nje, reducirali su solistički ansambl na zabrinjavajući broj adekvatnih interpreta, pa ga je valjalo temeljito popuniti. Savin je prepoznao u Zagrebu nerealizirani potencijal skupine mladih pjevača, mahom učenika profesora Miroslava-Fritza Lunzera, i pozvao ih u angažman, zajedno s dvojicom generacijski im blizih diplomiranih dirigenata. Pjevačka se jezgra sada ekipirala u tolikoj mjeri te su u nizu podjela mogle čak postojati alternacije, a mogao se realizirati i specifičan repertoarni zaokret zahvaljujući kojemu se *Savinova era* prepoznaje po konceptu, a ne pukom vremenskom rasponu. Posrijedi je zaokret ne samo u smjeru manjeg formata, formata komorne glazbene scene, nego i u smjeru sustavne ponude novijih, pa i najnovijih takvih djela.. Iz pregleda koji slijedi (izvori: programske cedulje sačuvane u arhivi Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i *Repertoar hrvatskih kazališta*, prir. Branko Hećimović, "Globus", JAZU, Zagreb 1990.) zacijelo je vidljiva utemeljenost rečene označnice. Uz svaki je naslov, uz datum premijere i broj izvedaba, naznačen udio maestra Savina u dotičnom uprizorenju, s uvriježenim kraticama. (Potrebno je pripomenuti da on nije ravnao svim izvedbama: u rubrici "dirigent" kazališne cedulje bilježe u nizu izvedaba nakon premijere i nekolicinskih repriza imena ostalih dvaju stalnih dirigenata u tom razdoblju, Željka Milera i Antuna Petrušića.)

1. Jacques Ibert: *Angelique*. 8. 11. 1961. (11). Red., dir., sc.
2. Jakov Gotovac: *Stanac*. 8. 11. 1961 (11). Red., dir., sc.
3. Luigi Dallapiccola: *Zatočenik*. 31. 1. 1963. (8). Prev., red., dir.
4. Hermann Reutter: *Udovica iz Efeza*. 23. 2. 1963. (11). Prev., red., dir.
5. Gian Carlo Menotti: *Konzul*. 1. 3. 1964. (10). Red., dir., sc.
6. Bertolt Brecht - Kurt Weill: *Mahagonny*. 9. 5. 1965. (10). Prev., red., sc.
7. Ernst Křenek: *Diktator*. 28. 12. 1965. (8). Prev., red.
8. Heinrich Suttermeister: *Serafina*. 28. 12. 1965. (5). Prev., red.
9. Gaetano Donizetti: *Rita*. 28. 12. 1965. (21). Prev., red.
10. Gian Carlo Menotti: *Maria Golovin*. 20. 11. 1966. (14). Red., dir., sc.
11. Gioacchino Rossini: *Bračna mjenica*. 12. 2. 1967. (6). Red.
12. Maurice Ravel: *Sat Španije*. 12. 2. 1967. (6). Red.
13. Dragutin Savin. *Tena*. 6. 12. 1967. (12). Red., dir.
14. Renzo Rossellini: *Pogled s mosta*. 11. 2. 1968. (7). Prev., sc.
15. Luciano Chailly: *Prosidba*. 20. 4. 1969. (8). Prev., red., dir., sc.
16. Gian Carlo Menotti: *Usidjelica i lopov*. 20. 4. 1969. (5). Prev., red., dir., sc.
17. Ottorino Respighi: *Lukrecija*. 20. 4. 1969. (7). Prev., red., dir., sc.
18. Richard Rodney Bennett: *Napoleon dolazi*. 28. 12. 1969. (9). Prev., sc.
19. Domenico Cimarosa: *Kapelnik*. 10. 4. 1970. (12). Red.
20. Gian Carlo Menotti: *Telefon*. 12. 4. 1970. (13). Red.
21. Bohuslav Martinu: *Mirandolina*. 28. 11. 1970. (9). Prev., red., dir.

Najzastupljenijem skladatelju u tom razdoblju, Mennotiju (2 jednočinske i 2 cjelovečernje opere), Savin se okrenuo i znatno prije: 19. 2. 1959. postavljen je u Osijeku dvije njegove jednočinke, *Amelija ide na ples* i *Medijum*, u kojima je sudjelovao kao redatelj, dirigent i scenograf.

Rečenom razdoblju žanrovski prethodi i uprizorenje opere *Allamistakeo* Giulija Viozzija: jugoslavenska (*si licet!*) praiizvedba bila je u osječkoj operi 30. 1. 1960., a Savin je i tom prigodom bio redatelj, dirigent i scenograf. (*Allamistakea* će režirati "kao gost" 1965. u Splitu, gdje će od ovovrsnog "osječkog" repertoara redateljski i dirigentski - ne računajući vlastite opuse - potpisati još dva Menottija, *Konzula* 1965. i *Mariju Golovin* 1971. te Chaillyjevu *Prosidbu* 1974. - taman dovoljno "moderne" za tu kulturnu sredinu, tradicionalno sklonu opernim evergrinima prvenstveno talijanske provenijencije.)

Nedugo poslije Savinova prelaska u Split osječka je Opera izvela još dva naslova iz dvadesetog stoljeća za kojih je uprizorenje, nije neosnovano pretpostaviti, on bio u većoj ili manjoj mjeri repertoarno odgovoran iako u radnoodnosnom smislu više nije pripadao tom kazalištu. Njih stoga ovdje također navodim (upozoravajući da je suradnja u raznim oblicima trajala i susljednih godina kojima se ovaj tekst o njegovoj ravnateljskoj dekadi ne bavi).

Francis Poulenc: *Ljudski glas*. 10. 10. 1971. (7). Prev., red., sc.

Rolf Liebermann: *Penelopa*. 26. 3. 1972. (5). Prev.

Kao i sva prethodno navedena uprizorenja *osim* Ravela, i ova dva imala su karakter i hrvatske i tadašnje jugoslavenske praiizvedbe. Za nekima će kasnije posezati i druga kazališta; npr. *Ritu* će, u Savinovu prijevodu libreta, Opera zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta izvesti dvije godine nakon osječke praiizvedbe, no ili je privremena scena tadašnjeg Doma JNA bila neadekvatna, ili se zagrebačkoj publici to djelo nije baš sviđelo, tek - bile su samo 4 izvedbe.

U godini 40 obljetnice Brechtove smrti, nije na odmet naglasiti, da je upravo Osijek praiizvedbeno otkrio *Mahagonny*. A u kontekstu dosluha s najaktualnijom suvremennošću nužno je apostrofirati *A Penny for a Song* R. R. Bennetta: pod naslovom *Napoleon dolazi* opera je uprizorena u Osijeku već druge godine nakon britanske, dakle svjetske praiizvedbe.

Uočljivo je da, uz iznimku Gotovčeva *Stanca*, u rečenom razdoblju na repertoaru nema ništa od doduše ne baš brojne no ipak postojeće hrvatske komorne glazbenoscenske literature (nema ni, s ponovnim oprostjenjem, jugoslavenske). Obnovu Savinovih triju opera (*Ljubovnici*, *Tripče*, *Scherzo*) kojom je 14. 1. 1965. obilježena 20. obljetnica njegova umjetničkog rada zacijelo valja tumačiti unutar tovrnske konvencije.

No bio je Dragutin Savin dovoljno realističan da shvati kako si jedan operni *teatro stabile*, i to jedini u regiji između Save i Drave, ne može baš priuštiti isključivo znatizjeljničko-otkrivalački repertoar, ma koliko balansirao u biti nimalo razbarušenim dvadesetostoljetnim djelima koja, na tragu rosinijevsko-donicetijevske tradicije komične opere, prigrljuju ironiju i u glazbenom jeziku i u fabuli, a spadaju u - termin je sve samo ne uvredljiv - *gehobene Unterhaltungsmusik*. (Uostalom, broj njihovih izvedbi manje-više nije baš mizern.) Izvodili su se u tih 10 godina i Verdi i Puccini (*Schichija* i *Plasť* možda sam trebala uvrstiti u tabelarni pregled...), *Seviljac*, *Orfej*, *Figurov pi*, *Don Giovanni* (ali pod Molièreovim naslovom), *Pikova dama*,



*Ero, Zrinjski...* ali i *Vjenčanje u samostanu* - usve 25 što premijera, što obnova. Priključi li se tomu desetak opereta i mjuzikla, nije teško izračunati da je pragmatični maestro itekako uzimao u obzir očekivanja svoje sredine. (Suvišno je spominjati da je u nizu tih uprizorenja Savin sudjelovao dirigentski, redateljski itd.) No upravo onaj drugi, ne očekivani, sustavno plasirani repertoar priskrbio je osječkoj Operi u tom razdoblju mjesto posebnosti, a publiku, pokazavši joj da u 20. stoljeću glazbena scena nudi mnogo toga uzbudljivog i drukčijeg, možda indirektno senzibilizirao za prihvaćanje razlika i onkraj teatra.

U razdoblju nazvanom njegovim imenom Savin ravnatelj, dirigent, redatelj, prevodilac, scenograf (čak kostimograf) razmjerno je najmanje prisutan kao skladatelj: osim spomenute obnove triju jednočinki i *Tene* (skladane na libreto Nade Murat po narudžbi za obilježavanje 60 obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta), napisao je scensku glazbu za 9 predstava osječke Drame (plus još 2 za predstave u Dječjem kazalištu), instrumentalizirao mjuzikl *Afera u metropoli* Ljube Kuntarića, dopisao (uz Straussove i Offenbachove) glazbene inserte za klasičnu Hervéovu operetu *Mam'zelle Nitouche* i skladao bravuroznu kratku baletnu partituru *Nadi-gravanje* (sam je režirao praiizvedbu, 14. 4. 1963.; zajedno s još tri kratka baleta premijerno izvedena u njegovoj režiji iste večeri - Brecht - Weill, *Sedam smrtnih grijeha*, Stravinski, *Suite*, Milhaud, *Svaranje svijeta* /kor. Argene Savin, dir. Antun Petrušić i Željko Miler/ to su posljednje baletne predstave u produkciji osječkog Baleta, koji se nažalost osuo do neobnovljivosti u cjelovit ansambl). Većina Savinove filmske glazbe - a napisao je impozantnu količinu, primjerice čak četiri samo za Nikolu Tanhofera - mahom datira prije njegove osječke ravnateljske ere.

Sudjelovao je Maestro (nije pritom jedini, no ne bih to izostavila, jer niti je meni do prakticiranja bolje prošlosti, niti ona predmetu ovoga članka baš treba) i u tzv. javnim svečanim prigodama: njegova *Poema o borcu* za 2 soprana 1 bas, 1 glumicu, 1 glumca, zbor i orkestar izvedena je 28. 9. 1963. Također, uz Branka Mešega, potpisuje "scensku realizaciju" glazbeno-scenske priredbe koju je njezin autor, Miroslav S. Mader, naslovio *Dvadeset proljeća* a izvedena je 14. 4. 1965. "u povodu 20 godina oslobođenja Osijeka" (kao dirigent potpisan je Lav Mirski).

\*

Savin se skladateljski afirmirao sredinom pedesetih kao autor tzv. radio-opera, žanra (zadanoga trajanja do 50') koji u pravilu nije računao sa scenskim uprizorenjem i u tom je smislu skladateljima omogućavao veću slobodu ali ih i jače obvezivao na razgovijetnost i preglednost. Od 1954. do 1957. napisao ih je tri, sve na narudžbu Radio Zagreba, koji će ih i praiizvesti u koncertnoj formi na tzv. javnim emisijama. Za *Ljubovnike* i *Tričeta* Savin se libretistički okrenuo dubrovačkoj književnoj baštini - anonimu i Držiću; *Šentflorijanci*, temeljeni na Cankarovo *Sablazni u dolini šentflorijanskoj* kontinentalni su antipod renesansnoj komičkoj igranosti. Dok se prve dvije odlikuju osebnim i prepoznatljivim koloritom te mediteranskom ugodajnošću koju skladatelj postiže ne folklornim citatima, nego diskretnim aluzijama, u trećoj originalni orkestralni sastav - naglašava Krešimir Kovačević u svojoj knjizi *Hrvatski kompozitori i njihova djela* (Zagreb 1969.) - posebno djelotvorno podertava i komentira likove i zbivanja. Kovačević, a tu će tvrdnju varirati kasniji kritičari, apostrofira skladateljev smisao za glazbeni humor i

melodičnost ariozâ koji zamjenjuju široko raspjevane arije. Kao i kasniji *Scherzo*, inače prva hrvatska TV opera (libreto: Pero Budak), ta će Savinova djela ipak bivati uprizorena, jer autor očito nije mogao zatomiti urođeni smisao za sceničnost.

Scenske praizvedbe svih triju radio-opera i *Scherza* bile su u Osijeku: *Ljubovnici* 2. 4. 1955., red. Branko Mešeg, dir. D. S.; *Tripče* i *Šentflorijanci* 8. 12. 1957., red. dir. i sc. D. S.; *Scherzo* 14. 1. 1965., red. D. S., dir. Antun Petrušić. Kasnije su opere postavljane u Zagrebu i Splitu (u okviru Splitskog ljeta također i na otvorenom).

Kritika je zgodimice izražavala čuđenje što *Ljubovnici* i *Tripče*, unatoč ekonomičnosti izvodilačkog sastava kao u praksi nimalo nevažnom elementu, nikako ne uspijevaju biti izvršeni u program dubrovačkog festivala, gdje bi im bilo prirodno mjesto. Skladateljeva izmještenost iz centra nije pritom trebala igrati osobitu ulogu, no s obzirom na specifičnu dramaturgiju donošenja programskih odluka možda je donosiocima bila dobrodošlom izlikom (*teško je kontaktirati, prometne veze nisu najsretnije*, i sl.)

Ovakva dosadašnja Savinova skladateljska fortuna ukazuje na to da se današnja danomice deklarirana skrb za kulturnu baštinu ne bi trebala orijentirati isključivo na minula stoljeća: još živi suvremenici imali bi što produkcijski i interpretacijski revalorizirati iz *ouputa* vlastitih dana (ne odnosi se to, dakako, samo na opus o kojemu je ovdje riječ). Pritom nipošto ne prozivam sebe jer mi to nije primarna struka, no voljela bih se nadati da će ovaj prilog, premda fokusiran na Savina u drugim segmentima njegova stvaralačkog djelovanja, u tom smislu poslužiti kao podsjetnik. Evidentirat ću, ipak, još dva njegova scenska djela: balet *Mlle Lily*, praizveden 8. 5. 1964. u Splitu: kor. Nevenka Bidin i Sonja Kastl, dir. Boris Papanđopulo, te operu *Ja sam ja*, skladanu na vlastiti libretto prema Shakespeareovu *Rikardu III.* i praizvedenu u vlastitoj režiji 29. 5. 1976. na sedmom Annalu komorne opere i baleta u Osijeku. (Jedanaest godina kasnije, 16. 4. 1987., bit će praizvedena druga hrvatska opera prema istoj Shakespeareovoj *kraljevskoj tragediji*, no za razliku od Savina - koji je kao naslov uzео jedno od poznatih, u filološkoj šekspirskoj kritici kontroverznih mjesta /V, iii, 184/ - Igor Kuljerić i njegov libretist Nenad Turkalj zadržali su izvorni naslov.)

Koliko je za utemeljenje spomenutog festivala (1970.) zaslužan upravo Savin i kako je *Annale* (osobito onih tzv. zlatnih godina) izgledao, o tome su najavljeni prilozi drugih autora. Sama nisam dovoljno blazirana, a da se ne bih osjećala bogatom jer sam, premda izvan Metropole, bila u prilici vidjeti koreografije npr. Hansa van Manena, Glena Tetleya i Carolyn Carlson. Sigurna sam da nisam u tome jedina.

\*

Za neke od nas, generaciju maturanata osječke Muzičke škole 1962./63., bio je Dragutin Savin prvo otjelovljenje Maestra: sonorna glasa, s izrazito zavijačnim, splitskim naglaskom i vječitom cigaretom; pojava markantnih crta, s naočalama za koje smo mi neznalice mislili da su sunčane a očito su bile fotoosjetljive, i u obliगतnom premijernom bijelom smokingu koji je umio nositi znatno prirodnije negoli mnogi glumac koji je eventualnu salonsku rolu morao "dramiti". Susretali smo ga diljem hodnikâ i dvorana za pokuse jer smo te sezone sudjelovali, naime, u živom-živcatom kazališnom pogonu: bili smo korepetitori u jednom tadašnjem europ-

skom hitu, *Malom dimnjačaru, ili Stvarajmo operu* Benjamin Brittena: - ni za kakvu lovu, bio je to oblik praktične nastave što ga je smislio naš profesor gomile predmeta, i dirigent predstave, Antun Petrušić. (Bio je Petrušić tih godina naprosto premlad, a da bi nam i on bio maestro, premda smo ga se nagledali za pultom; uostalom, bio nam je prvenstveno profesor, već drugu godinu.) *Dimnjačar* je postigao golem uspjeh. Nada Murat režirala je tako da je gomilu dječjih zborista rasporedila diljem kazališta, u lože, na balkom, galeriju... i eto ti kvadrofonije, ili kako već taj zvukovni efekt trebam nazvati. U nepuna dva mjeseca predstava je odigrana 17 puta, a skinuta je ne zbog nedostatka interesa publike, nego jer je bilo vrlo teško uskladiti termine ponajprije dječjih sudionika. Naša funkcija nije prestala nakon što smo odkorepetirali: svatko je bio zadužen za određenu skupinu kao svojevrsni pomoćni dirigent (upozoriti na ulaze) i mini Kerber dvojbena autoriteta (paziti da se, dok ne pjevaju, ne odaju akustički neprihvatljivom brbljanju). Na odrasle soliste i svirače pazio je dakako dirigent. Bio je to prvi put (od ukupno dva) što mi je ime osvanulo na, s oprostjenjem, kazališnoj cedulji... Ne znam tko je kao ideju donio *Dimnjačaru* u Osijek, no zna se tko je formalno odgovoran - ravnatelj Opere. Čak i tada smo to znali.

I kasnije sam susretala Maestra kad bih navratila u teatar mojih ranih dana i prolazila tim hodnicima i tzv. upravnim traktom: tu se, dugogodišnjoj obnovi zgrade unatoč, ništa promijenilo nije (i dobro da nije, inače bi valjda i taj dio zgrade bio dobio koji od onih vrlo informirano usmjerenih projektila). Uobičajeno distingviran i distanciran, takvim se pokazao i za snimanja opsežnog razgovora emitiranog u njemu posvećenoj radijskoj emisiji 1977. Na jedno od zacijelo glupljih pitanja - ne nedostaju li mu, kao skladatelju koji živi izvan tzv. centra, informacije - odgovorio je:

*Pa što će meni informacije dok pišem? Ja trebam klavir, papir i olovku, ništa drugo. Britten je, na primjer, imao običaj uzeti svoj automobil s Wohnwagenom u kojem je bio klavir, i otići u šumu na petnaest dana, nitko nije znao kamo. Tamo je pisao, i onda se vraćao.*

Kasnijih bih godina bila pitala drukčije: kako je to živjeti i kreativno djelovati na *limesu*. Možda bih ubacila i koju varijaciju na temu "izbornog zavičaja". Nije bilo prilike.

Da je Maestro svojom mediteranskom ekspanzivnošću i višestrukim kreativnim potencijalom u značajnoj mjeri ispunjavao glazbenoscenski osječki prostor, o tome zacijelo nema sumnje. Pričekajmo prilog koji će tu mjeru precizno utvrditi: ovime je autoru (-ici) uštedeno barem listanje dijela grada.

## KRLEŽIN PUT U DAMASK\*

Vjerojatno nema nijednog Krležinog romana koji nije i po nekoliko puta adaptiran za scenu. Može se pretpostaviti kako pisac nije bio upoznat s većinom tih pokušaja, premda su neke od postojećih dramatizacija imale, navodno, njegovu privolu. Ako je to i točno, sigurno je da Krleža nije bio zadovoljan svojim dramaturgima, o čemu svjedoči njegova bilješka objavljena uz obradu novele *Cvrčak pod vodopadom* za film (i scenu) pod naslovom *Put u raj*.

*Novelu Cvrčak pod vodopadom dramaturški je obradio pisac s namjerom da mnogobrojnim dramaturgima svojih tekstova pokaže kako bi, po njegovom subjektivnom mišljenju, trebalo da se rade te stvari. Film neće da bude veristički, ni neorealistički. Simbolika teme jeste "macabre", više-manje na granici crnoga humora, ali sama kompozicija, bez obzira na to što se igra po motivu smrti i umiranja, ne treba da djeluje depresivno ni mračno. Partitura svira se duhovito i vatreno, sa živim temperamentom, a, prije svega i nadasve, duhovito. Fantastika između smijeha i luckaste groze raste postepeno, završavajući u rajskoj opereti.*

*Što se dužine dijaloga tiče, uči nas staro iskustvo da ni jedna riječ izgovorena sa scene ili na platnu nije preduga ako je glumac izgovara sugestivno.*

*Sve što zvuči mrtvo neka se briše bez milosti. Dijalozi ovog scenarija pisani su i za normalnu pozornicu i, po subjektivnom mišljenju pisca, mogu biti igrani i na kazališnim daskama.*

Iz ovog citata nedvojbeno izlazi kako Krleža smatra *Put u raj* nekom vrstom uzorne dramatizacije što, dakako, obvezuje svakoga njegovog potencijalnog dramaturga. Pitanje je, međutim, koliko je moguće okoristiti se Krležinim primjerom dramatizacije Krleže. *Put u raj* nije dramatizacija *Cvrčka pod vodopadom*, nego autentično scensko (filmsko) djelo koje se po mnogim dramaturškim i idejnim komponentama nastavlja na njegovu posljednju dramu, *Areteja*. *Cvrčak pod vodopadom* prema *Putu u raj* odnosi se kao dramski motiv prema drami, a nikako kao

\* U uvodnom dijelu ovoga teksta koristio sam navode iz *Radnih bilježaka uz pokušaj scenskog čitanja Krležina "Banketa u Blitv"*. (1981.)

prozno djelo prema dramatizaciji, ako pod dramatizacijom podrazumijevamo izbor likova i situacija i određenu scensku montažu postojećih dijaloga dotičnog proznog djela. U *Cvrčku pod vodopadom* postoje piščevi monolozi (Bernardo u *Putu u raj*), pokoji Doktorov "šlagvort" (Primarijus u *Putu u raj*) i veliki dijalog između pisca i doktora Siročeka (Orlando u *Putu u raj*). Novela ima tridesetak stranica, dramski tekst (filmski scenarij) osamdeset. Već sama ta činjenica govori protiv dramatizatorskog postupka koji u principu pretpostavlja redukciju materijala, a u prilog tvrdnji da je Krleža napisao izvornu dramu. Dakako da se poslužio scenskim potencijalom *Cvrčka pod vodopadom*, u kojem Pisac-Bernardo pišući svoje novele živi pustolovnim životom svojih likova, vodeći ipak pomno računa o bitnoj razlici između zbrke koju izaziva svojim fantaziranjem i svega čime je okružen, kao faktima svakodnevnosti, te postaje na taj način glavno lice začaranog kazališta, osvjetljenog jakim bijelim snopom svjetlosti.

Krleža je Piščeve fantazmagorične monologe iz *Cvrčka pod vodopadom* pretvorio u Bernardove susrete i razgovore s utvarama s kojima živi i koje ga u stopu prate:

*S mrtvima živim u posljednje vrijeme i s njima razgovaram čitave noći...*

Premda Krleža naglašava da film (predstava) nije veristički ni neorealistički, on ipak uz, nazovimo ga nerealistički plan, zadržava i onaj drugi, realitetni sloj događanja (Pisac-Bernardo i Doktor-Primarijus, Pisac-Bernardo i doktor Siroček-Orlando), što upravo i daje povoda da se *Put u raj* uspoređi s *Aretejem*.

U *Areteju* se radnja zbiva na dvije prostornovremenske razine: u Castelcapri- nu godine 1938. i u Rimu na prijelazu iz trećega u četvrto stoljeće. U *Putu u raj*: u nekom srednjoeuropskom gradu između dvaju svjetskih ratova i u izvanvremenskom prostoru hotela "Le Paradis". Kao u *Areteju*, tako i u *Putu u raj*, Krleža će u završnim prizorima spojiti prostor i vrijeme u fatalističkoj viziji *ukletog kruga apsurdnog kozmičkog besmisla*.

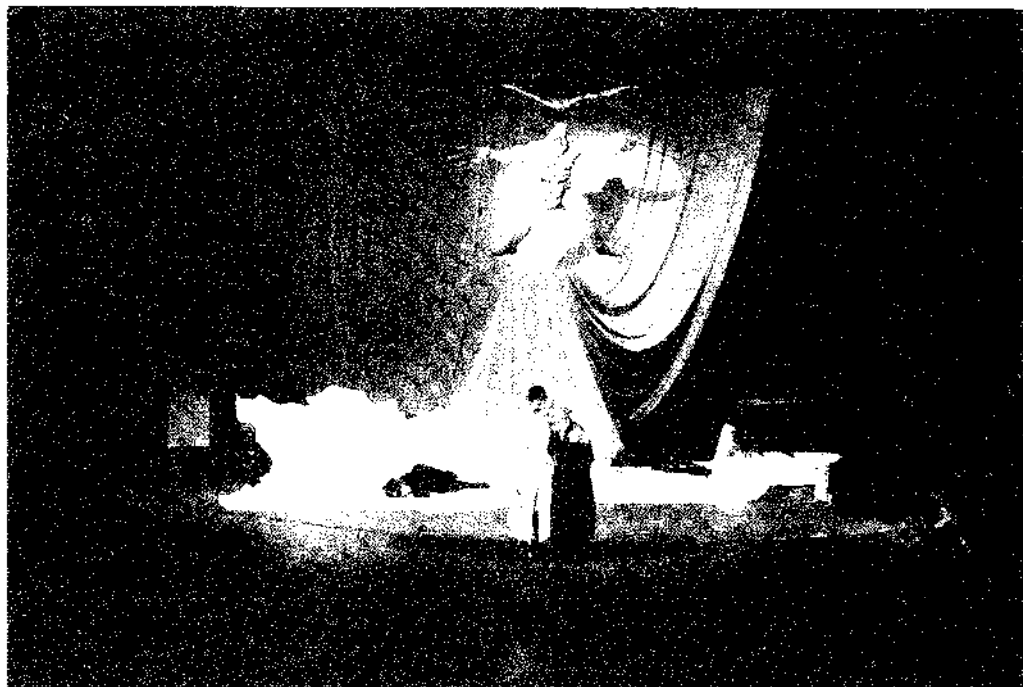
U uvodnoj napomeni *Putu u raj* Krleža na jednom mjestu poistovjećuje film- sku (dramsku) kompoziciju s idejom djela:

*Figurativno rečeno: film (drama) je zamišljen kao spiraloidni uspon koji se trajno penje u svom unutrašnjem naponu, od prve scene kada se Fratar javlja kao sjenka Bernardove nečiste savjesti, pa sve do završne reprize bitke na koti 313, kada Kasiopejci i Orionci ratuju na Proximi X Sancti Crucis i kada sve svršava u ukletom krugu apsurdnog kozmičkog besmisla.*

Dramaturgijska formula *Areteja* gotovo je identična ovoj Krležinoj napomeni za *Put u raj*, kao što su identični i tipično krležijanski završni tamni akordi obiju drama:

*Pitamo se, gospodo, što se zbiva s čovjekom danas i ovdje? Evo ga gdje se snizio do kanibala, kulturna sramota, a to traje već pet hiljada godina, pedeset hiljada godina, petstotina hiljada dana, a knjige se pišu i knjige se pale već sedamdeset hiljada godina, osuđuje se na smrt dostojanstvo ljudske pameti, pjevaju se ditirambi zločinu i tiraniji!*

*A onda će ih jednoga dana balzamirati, pretvoriti ih u metafizičke lutke, izložiti u srebrnom sarkofagu i dalje ubijati u njihovo i naše ime. Postat će sveci, zvonit će im zvona, u njihovu slavu izricat će se smrtne osude, klanjat će im se pokoljenja kao pozlaćenim kipovima, plovit će kao oklopnjače i iz ubojitih ždrijela rigati vatru uz grmlja-*



Miroslav Krleža: *Put u raj*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

*vinu gromova, klečat će pred njima stoljeća kao pred negacijom pameti i morala i svega što su htjeli i mislili, što su propovijedali i vjerovali. To i tako. To su perspektive ovog ukletog fetišizma, koji proždire sve ljudsko kao Saturno...*

Apatrid B dovršit će ovu misao: ... i iz tog ukletog paklenog kruga nema uspona.

Još od *Kristofora Kolumba* bori se Krleža protiv ukletosti i apsurdnosti kruga kao usudnog oblika čovjekove egzistencije i vjeruje da mora biti puta otvorenog prema zvijezdama. Njegov će Admiral dobaciti gomili: *Pa ako je zemlja i okrugla, moje misli nisu kružnica! Ja mislim u tangentama!*

Taj Krležin mladenački poklič poprimit će tijekom godina tamnije tonove, ali će ostati autorov temeljni odnos spram života i svijeta. Posljednja rečenica u *Putu u raj* glasi: *Glas vapijućeg u opereti!, zadnja misao u Areteju: Ima tamo jedan a ipak! A ipak je ovo remek-djelo ruku majmunu.*

Te Krležine misli nisu jednoznačne i moguće je interpretirati ih krajnje defetistički, s naglaskom na *opereti* i *majmunu* kao sinonimima za život i čovjeka, ili inzistirati na *glasu vapijućeg*, odnosno *remek-djelu ruci* kao razlogu za opstanak na zemlji i motivaciji trajne borbe protiv barbarskog u čovjeku. Ne bi bilo krležijanski izdvojiti ni jedan ni drugi stav, kod Krleže vrijede oba, s ipak, makar i malim, priklonom prema vjeri u smisao čovjekova trajanja pod zvijezdama.

Dalo bi se nastaviti s nabranjanjem sličnosti između *Putu u raj* i *Areteja*, premda ta metoda i nije naj sretnija kad se radi o Krleži. piscu u čijem svakom pojedinom djelu možemo prepoznati cjelokupan njegov opus. Pa ipak treba spomenuti kako i

u *Areteju* i u *Putu u raj* autor rabi istu dramaturgijsku tehniku kako bi učinio scenski uvjerljivim prijelaz iz realitetnog u fantazijski plan radnje. I *Aretej* i *Bernardo* drogiraju se kako bi zaplovili vremenom. U *Areteju* će taj će čin biti popraćen pjevom Arinoine ptice, dok u *Putu u raj*:

*Jedan jedini, osamljeni glas Cvrčka raste u glas moćnih korova cvrčaka, u pjesmu sunčanih podneva nad ljetom i nad livadama, u raskošnu instrumentaciju koja prati ovu narkotiziranu šetnju na putu u rajске predjele.*

Evo nas u *Panu* ili u poeziji. Ako je droga potrebna da bi se osigurala scenska uvjerljivost iluzionističke pretvorbe vremena i prostora, glazba ističe poetičnost te mijene.

Bilo bi isto tako zanimljivo u kontekstu razmatranja izvjesne podudarnosti *Areteja* i *Putu u raj* analizirati Krležinu opsjednutost hotelima kao mjestima radnje gdje se susreću svi ti Adami i Eve (Hotel Eden), Kamili Emerički i Ane Borongay (Hotel Grand), već spomenuti europski beskućnici iz Hotela XX. Century (*Aretej*) i Hotela Le Paradis (*Put u raj*), svi ti Nielsi Nielsen i Karine Michelsonove (Hotel Meduza u *Banketu u Blitvi*), kao ljudi izbačeni iz svojih tzv. realnih, tobože stabilnih, a zapravo prividnih i krajnje nesigurnih životnih i društvenih okolnosti, lišeni laži i konvencija, kad padnu sve maske, putnici i hitalice svjesni da su na kraju puta, kandidati smrti koji kao u nekom posebno intenzivno osvjetljenom trenutku svode račune manje-više svjesni negativne bilance.

Fascinira i to koliko Krležina usputna napomena kako *Put u raj*, bez obzira na makabričnu temu, treba igrati *nadasve duhovito, temperamentno i vatreno* bez ostataka vrijedi i kao uputa kako igrati *Areteja*.

Moglo bi se kao zaključak ovom pokušaju pronalaženja brojnih sličnosti u dramaturgijskoj tehnici i kompoziciji, te idejne dimenzije *Areteja* i *Putu u raj*, ustvrditi kako je *Put u raj* originalno dramsko djelo koje se nastavlja na Krležin osjećaj teatra u postglembajevskoj fazi, na *Areteja*, kao sinteze svekolikog njegovog dramskog opusa od *Legendi* i *Masketare*, pa do *Lede*.

U tom i takvom spoju rane Krležine dramaturgije i njezine nordijske faze posebno će doći do izražaja Krležin odnos prema ljudskoj sudbini kao nadasve osjetljivom, nesigurnom i ugroženom čovjekovom boravku na ovoj našoj blatnoj zemaljskoj kori. Čovjek traje pod zvijezdama na krhkoj granici života i smrti. Šetaju tako mrtvaci i raspravljaju sa živima u *Kraljevu* i *Adamu* i *Evi*, u *Vučjaku* sanja Horvat, a *Aretej* i *Put u raj* snovite su mješavine živih i mrtvih. To su dvije halucinantne drame koje podsjećaju na Strindbergovu *Igru snova* i, osobito, njegovo posljednje veliko djelo, *Put u Damask*. Ne radi se samo o strukturalnim podudarnostima koje proizlaze iz apartne dramaturške zamisli *zrcalnog prolaska glavnog junaka kroz vlastiti život*, a što dovodi u pitanje naš osjećaj vremenskog kontinuiteta, kao i prostornog realiteta, nego postoji i dublja misaona povezanost kasnog Strindberga i zrelog Krleže. U *Putu u Damask* i *Putu u raj* Strindberg i Krleža traže Boga! Istini za volju, čini to Strindberg i drugdje, kao, na primjer, u *Opojnosti*, kao što bi se i za Krležu moglo ustvrditi da je cjelokupno njegovo djelo zapravo trajni dijalog s Bogom. Tko se bavi čovjekom ne može biti daleko od Boga. Krleža je sav u kršćanskoj mitologiji: od *Legende*, u kojoj Krist razgovara sa svojom Sjenom, pa sve do *Putu u raj*, u kojem se Bernardo odazvao Glasu fratara iz 1315. godine., a koji ga je u proljeće 1916. spasio sigurne smrti prilikom bijega nakon izgubljene bitke na koti



Miroslav Krleža: *Put u raj*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

313. *Prolazniče, sjeti se da te ja ovdje čekam* stoji zapisano već šest stotina godina na sarkofagu u samostanu Svetog Križa Lodomjerskog, a u koji se sakrio Bernardo pred svojim progoniteljima. Na izlasku iz lijesa zahvalio je Fratrui s *Dovidenja!*, i to neobavezno *dovidenja* pretvorilo se u sasvim ozbiljan susret.

*BERNARDO: [...] ali onaj poziv nije upućen meni osobno, nego nekom prolazniku od prije šest stotina godina [...], a da ste se baš meni javili, nema u tome neke naročite logike.*

*FRATAR: Za ovih šest stotina godina, gospodine, nitko mi nije dao riječ da ćemo se vidjeti, nitko se nije oprostio sa mnom sa srdačnim obećanjem "Dovidenja!"*

*BERNARDO: O, Bože moj, au revoir, à bien tôt, pu izgovorio sam to tako usput, kao što se već izgovaraju fraze [...], nije to potpis na ugovoru [...], sastat ćemo se jednoga dana, ali to ne mora da bude večeras, zar ne?*

*FRATAR: Pa nisam mislio da to bude baš večeras... ne inzistiram [...] mislio sam da ćete se sjetiti da se jedan ubogi redovnik moli za spas vaše duše u znak čiste ljubavi, Bog vas blagoslovio, dijete moje!*

Marksist Krleža utječe se Bogu! Teško da se tako mogu postaviti stvari. Svaka Krležina stranica, svaka njegova misao potraga je za smislom čovjekova boravka pod zvijezdama, bilo da taj smisao traži u povijesti i politici ili filozofiji i metafizici. Krleža je cijeloga života bio razdiran tim bitnim pitanjima. Njegovi odgovori nika-da nisu bili jednoznačni, što je nerijetko rezultiralo i protuslovljima u njegovu živo-



tu. Ni *sim* ni *tam*, rekli bi Zagorci. Suprotstavljajući se fanatizmima širio je granice ljudski vrijednog života, razmicao *sim* od *tam* koliko je to znao i mogao. Uzimao je Bogu i vragu da uzvisi čovjeka. U početku je njegov bunt imao nietzscheovske dimenzije, Krista je zamijenio čovjekom, religiju politikom. Međutim, vrlo se brzo odrekao Lenjina, ali ga je uvrebao Staljin, koji je sasvim razbio Krležine iluzije. Postao mu je stran svaki fanatizam. Njegovo zrelo djelo odiše skepsom i prožeto je ironijom.

Krležino je konvertitstvo, ako ga ima, autoironično, ali je i krajnje ozbiljno. On traži Boga, ali ne nalazi onoga koga je tražio. *Put* je pravi, ali je *raj* opereta. Strindberg piše dramu, Krleža rajsku operetu, u čemu bi, možda, trebalo tražiti i izvjesni utjecaj Bernarda Shawa (*Don Juan u paklu*). Za Krležu i nema razlike između ovostranskog i onostranskog. Čovjek je i *raj* naselio svojim ovozemaljskim brigama i problemima, baš kao što je i Kolumbov Novi svijet nužno pretvorio u stari. Riječ je o još jednom *ukletom paklenom krugu*. Tangenta je bio i ostao čovjek sam, od gromadnog Admirala do građanski ugnječenog Bernarda.

Krleža se na početku velike scene između Bernarda i Orlanda odriče socijalizma. Čini to, doduše, oprezno, ali i nedvosmisleno.

*ORLANDO: ...Rat je rat i ništa drugo nego rat, samo to, ustalom, ako želite da se bavite antiratnom propagandom, zašto pišete novele? Uzmite pušku pa ubijte rat, idite u socijaliste!*

*BERNARDO: Nije po mom ukusu ubijati, a osim toga što da meljemo praznu političku slamu?*

*ORLANDO: Socijalizam je politika budućnosti!*

*BERNARDO: Čovjek može biti u prezentu i bez "politike budućnosti"!*

*ORLANDO: Završit ćete, kažem vam, u kostretu! Pazite dobro, od konverzije dijeli vas samo jedan korak!*

Pred sam kraj Krležina života posjetio sam ga u više navrata. Prilikom jednog od tih posjeta vodio se, otprilike, ovakav razgovor:

*G.P: Što radite?*

*M.K: Zapakirao sam kofere.*

*G.P: Kamo putujete?*

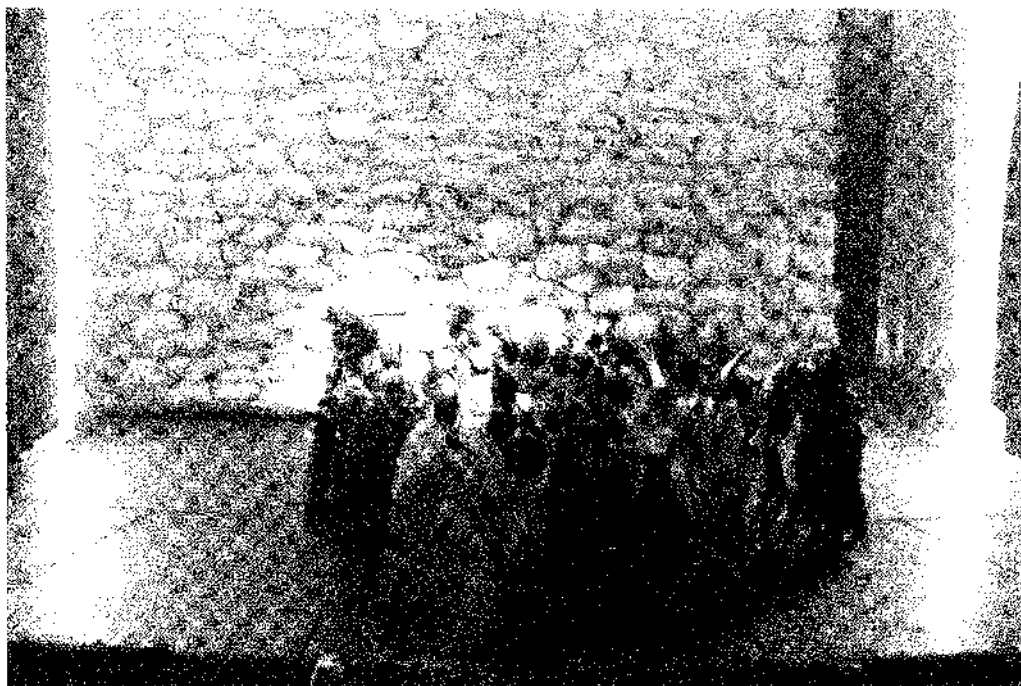
*M.K: U Damask.*

*G.P: Što tamo očekujete?*

*M.K: Nikad se ne zna.*

Nije bilo šaljivog tona u njegovim riječima. Preda mnom je bio čovjek koji je znao da umire. Očajnik s Vaništinih crteža.

Pripremajući *Put u raj* za otvaranje renoviranoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku (29.11.1985.), težio sam preglednosti dramske radnje kako bih što jasnije istaknuo Krležinu osnovnu misao o sudbinski ukletom ponavljanju ratne situacije iz Prvoga svjetskog rata u jednom budućem svjetskom pokolju. Da bih to postigao, dosta sam skratio tekst. Izostavio sam i Bernardovu parišku epizodu, njegov *posljednji randevu s mladošću*, koja je sama po sebi pravi književni biser, ali koja ipak na neki način iskače iz osnovnog tijeka radnje. U sceni između Primarijusa i njegove supruge umetnuo sam dvije-tri replike iz *Adama i Eve*. Dodao sam i neko-



Miroslav Krleža: *Put u raj*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

liko *turističko-propagandnih rajskih* stihova iz *Pana-luđim djevicama u bjelini*, koje su, zapregnute u mrtvačku kočiju, uvodile Bernarda i Orlanda u raj.

Sa scenografom Zlatkom Kauzlarićem Atačem zamislio sam početak predstave na praznoj sceni sa crnim zastorima, iznad koje se, koso položen spram publike, dalijeovski nadvio bijeli raspeti Krist u civilu, rad kipara Stjepana Gračana. Bernardo zakoračuje na rotirajuću pozornicu, koja mu u susret donosi trafiku u koju se uputio kupiti cigarete. Po istom principu pojavljivali su se i elementi svih ostalih scena (crkva, grobnica, ratište, ordinacija, apoteka, izlog), kroz koje prolazi Bernardo praćen i progonjen od povorke svojih mrtvaca. Pozornica se sve više zatrpavala predmetima, zorno oslikavajući halucinantno stanje Bernardove psihe, u kojoj su se ispremiješale prošlost i sadašnjost. Bernardovim i Orlandovim ulaskom u "Il piccolo paradiso" svi su ti natrpani scenski elementi bili prekriveni bijelom plahotom, tvoreći neobično skulpturirani prostor. U tom trenutku, umjesto raspetog Krista, nad prizorištem se nadvila figura herkulskog Kardoša u šarenoj cirkuskoj odori.

U drugom dijelu predstave, koji se sav odigrava u raj, Atač je očistio pozornicu od svega što se na njoj bilo nabralo i cijelu je ispunio visećim vrpčama od bijele, prozirne plastike, tako da su se svi stanovnici raja kretali razmičući svojim tijelima te trake, što je, uz pomoć svjetala, glazbe (Neven Frangeš) i koreografije (Miljenko Vikić), stvaralo začudujuć efekt kojim se sugerirao neki posebn, neobični, nadrealni prostor, ambijent "plastičnog" raja.

Medutim, bitni scenografski element, monumentalni zid od napunjenih vreću pijeska, koji se u pozadini nazirao u scenama rata, pojavio se u pravoj svojoj funkciji tek na završnom akordu predstave. Uz zvuke Schubertove *Ave, Marija*, i uz nadolazeću ratnu grmljavinu, taj je zid prijeteći krenuo naprijed i, zatvorivši svojom masom raznobojnim treperećim žaruljama omeđen okvir portala, našao se pred licem publike. Ta mi se slika često javljala na javi i u snu u vrijeme barbarskog razaranja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Predstava se pokazala proročkom.

## MOJIH ČETRNAEST OSJEČKIH REŽIJA

Rođen sam 1935. godine u Subotici, na sjeveru Bačke u bunjevačko-hrvatskoj obitelji, od roditelja istoga prezimena, inače u Bunjevacu vrlo čestoga, ali bez ikakva srodstva. U travnju 1941. godine, Bačku – Horthijeva prilično odrpana armada, bez ispaljenoga metka od kraljevske jugoslavenske vojske – uključuje u "majčicu Mađarsku", sanjanu od Trijanonskog ugovora. "Ljepše je došlo", s podignutom rukom pozdravljali su se subotički Mađari tih travanjskih dana. U dvorište kuće u kojoj smo živjeli, sa strašnom bukom dojurio je motocikl s prikolicom, mađarski žandarmerijski časnik, "perjar", s ogromnim buketom pijetlovog perja na šeširu izvadio je, također ogroman, revolver i natjerao moju baku da se prislonjenim ljestvama popne ispred njega na tavan, gdje su se prema dojavi nalazili "četnici". Naravno, "četnika" nije bilo na tavanu, kao što ih nigdje nije bilo, ali "četničke" izmišljene diverzije bile su izlika za represalije prema nemađarskom stanovništvu: osnovani su logori, zaredala su hapšenja, ubijanja.

Nakon jednomjesečnoga njemačkog zarobljeništva u Doboju, gdje je u stam-pedo bijegu Potiske konjičke divizije završio moj otac, inače sudski kapetan I. klase – on s njemačkim "ausvajsom" jedne noći dolazi u Suboticu i obitelj u stočnom vagonu putuje u Nezavisnu Državu Hrvatsku. Prva i zadnja postaja bit će Osijek, gdje ćemo ostati do kraja rata. Kao djelatni bojnik–sudac, s Prvom gorskom divizijom, II. gorskim zdruhom i drugim domobranskim postrojbama otac će se vući po hrvatskim i bosanskim ratištima do kraja – 5. travnja 1945. U jesen 1945. vratit ćemo se u Suboticu. Između Subotice, Osijeka i Zagreba, uprkos činjenici da osim Slovenije, nema dijela bivše Jugoslavije u kojemu nisam nešto radio – proteklo je četrdesetak godina moga kazališnoga rada.

U Subotici sam 1954. godine maturirao i otišao, naravno, u Zagreb na studij prava. Punc tri godine pisao sam, uz razne druge stvari, kazališne kritike o subotičkim predstavama u subotičkom časopisu "Rukovet", koje su mi 1961. tiskali u knjizi *Od danas do sutra*. Kritike sam prestao pisati kada sam se 1958. upisao na za-

grebačku Kazališnu akademiju. Smatrao sam amoralnim, i smatram naravno to i danas, baviti se kazališnom praksom i pisati kritike.

Kada ih danas čitam, potpisao bih uglavnom sve prosudbe koje se odnose na literaturu i režiju – ali što se glumaca tiče, dobrim dijelom nisam bio pravedan, na njihovu štetu. Vjerojatno nisam zato, u pripremi knjige, uvrstio mnoge one dijelove kritika koje su se odnosile na glumce.

Moj kazališni život stvarno počinje u Osijeku. Kao đak prvoga razreda pučke škole u Tvrdi 1943., našao sam se na nedjeljnoj matineji Ogrizovićeve *Hasanaginice* u Fotezovoj režiji. Ta me predstava u sjećanju proganja čitav život. Ono bitno u priči bilo mi je savršeno jasno – da nešto nije u redu između tate i mame, da su umiješani zločesta baka i dobri ujak, te da djeca pate – a kada je došao trenutak oproštaja Hasanaginice s djetetom u kolijevci, u meni je eksplodiralo i ja sam u mraku, kroz neka plišana vrata, u gorkim suzama pronašao put na ulicu. Moji su roditelji bili klasični "operomani" i uz njih sam (zapravo najčešće s majkom) kasnije odgledao sve što se u osječkom kazalištu izvodilo do 1945., a dogodilo se puno toga vrijednoga i uzbudljivoga. Tri predstave i danas sjaju u mom sjećanju: *Rigoletto*, čija me je duboko uznemirujuća glazba i sudbina Gilde potresala gotovo jednako kao *Hasanaginica*, *Zemlja smiješka* svojom zamannom melodikom i *S pjesmom kroz život* Dubrovčanina Milana Asića, skladatelja i dirigenta s kojim će me život dovesti kasnije u situacije slušača i suradnika. *S pjesmom sad kroz život kreni, jer pjesma ti je vjeran drug* – hit Asićeve operete pjevali su domobrani po ulicama hrvatskih gradova; ta bezazlena koračnica odvela je Milana Asića i njegovu suprugu, veliku hrvatsku glumicu Jelku Šokćević-Asić, godine 1945. u svojevršno progonstvo iz Zagreba u Suboticu, gdje su bili među utemeljiteljima Hrvatskoga narodnog kazališta.

Danas sam siguran kako je *Hasanaginicu* u Osijeku 1943. bila fatalna za moju životnu sudbinu. Uspio sam se te opsesije *Hasanaginice* riješiti 1967., kada sam je s Jelkom Asić, uz Bratoljuba Klaića kao lektora, Aleksandra Augustinčića i Ljubicu Wagner kao likovnih kreatora te uz scensku glazbu Milana Asića, postavio u subotičkom kazalištu. Rado radim više puta komade koje volim; *Hasanaginicu* nakon rada s Asićkom nisam nikada više poželio, zato što sam uvjeren da je bila jedinstvena i neponovljiva – apsolutno bez ikakove moje zasluge. Ta čudesno nadarena glumica i pjevačica (Fedra, Medeja, Hasanaginica, Durrenmatova Stara dama, Madame Butterfly, Jelena u *Zrinjskom*, Traviata, Polly u *Prosjачkoj operi*) proživjela je svoje najbolje godine na periferiji hrvatskoga glumišta, zbog politike, a kasnije i zbog svoje apsolutne predanosti profesiji, u kojoj nije mogla biti bilo što osim prva-kinjke, pa makar i u najzabijetijem selu.

Na osječku pozornicu sam iz gledališta kročio kao redatelj, trideset godina nakon završetka drugoga svjetskog rata. Nikada na njoj nisam radio ništa što nisam volio, manje ili više. Krleža, Lorea, Tucić, Camus, Puccini, Gotovac, Hatze, Andrić, Tomaš – to su autori moga intelektualnog i emocionalnog interesa i ja sam ih pokušao realizirati onako kako sam ih čitao i osjećao. I pri tome me savršeno nije zanimalo da li se u kazalištu trenutno nešto "nosi". Dati kroz svoju trenutnu optiku ono što je "pisac htio reći", od prvoga dana svoga bavljenja kazalištem činio mi se *conditio sine qua non*. Toga sam se pridržavao i u Osijeku – od *Krvave svadbe* do *Zlatoustog*, od Lorce do Tomaša.

*Knjiga poezije* F. G. Lorce u prijevodu Drage Ivaniševića i izdanju "Zore" bila je, uz Krležu, najopsevnija knjiga mojih mladih godina. Danas objasniti zašto je to tako bilo, nije tema ovoga teksta, ali činjenica je da je ona kriva što sam *Krvavu svadbu* morao tri puta režirati, dok je se nisam "oslobodio". Ivanišević, nažalost, nije preveo *Krvavu svadbu*, pa je prijevod Ivane Gomes trebalo "popravlјati" u čemu se zapravo nikada do kraja nije uspjelo, ali da bi ljepota toga čudesnog amalgama poezije i drame zaživjela na sceni, to na kraju uopće nije bilo bitno. Moja prva *Krvava svadba* dogodila se u Osijeku 1976. u vlastitom, totalno bijelom, gotovo geometrijskom dekoru i crno-bijelim kostimima Ingrid Begović. Lorcin manihejski osjećaj svijeta, u kojemu između ljubavi i smrti postoji kao konstanta samo nož, a življenje u tom svijetu je koloplet nadrealnih slika – podudarao se s vlastitim osjećajem života pod panonskim nebom gdje bunjevački momci nose "bricu" u sarama čizama kao egzistencijalni znak. Prije no padnu glave, s ritmom koji po suzdržanoj energiji ima andaluzijski, ciganski naboj, dogodi se bunjevačko momačko kolo, koje po eleganciji, virtuoznosti sitnih detalja, oholosti koja izbija iz svakog pokreta djeluje kao da ga plešu aristokrati, a ne seljaci.

Usprkos toga što je ansambl bio sastavljen od Slavonaca, koji imaju tu "lorkijansku" vrstu senzibiliteta, predstava je u zamišljenom i željenom tonalitету funkcionirala samo u pojedinim scenama, zahvaljujući pojedinim glumcima i zboru osam djevojaka koji je upravo briljantno pjevao jednu andaluzijsku svadbenu pjesmu što ju je sam Lorca zapisao i harmonizirao. Kuriozitet predstave bila je uloga Zaručnice, koju je kao gost igrala Ludmila Lisina, Ruskinja koja je završila moskovsku Kazališnu akademiju kao najbolji student svoje generacije, udala se i došla u Beograd, gdje je odigrala nekoliko uloga u kazalištu, na televiziji i filmu. Iako se radilo o glumici izuzetne nadarenosti koja je po svemu bila gotovo idealna za ulogu Zaručnice, uprkos tome što je maksimalno korektno svladala hrvatski jezik, ruska boja vokala nije se, naravno, mogla zatomiti i jedna briljantno odigrana uloga je obilježila predstavu njezinim, gotovo bih rekao, fatalnim hendikepom.

Šest godina je prošlo do moga ponovnog dolaska u Osijek. Intendant Zvonimir Ivković, uz čije je djelovanje u samoupravnim uvjetima vezan moj rad u Osijeku idućih deset godina, želio je realizirati *Vučjaka* s prvom generacijom osječkih studenata zagrebačke Akademije za kazališnu umjetnost. Gledao sam ispitnu produkciju i napravio podjelu. Velimir Čokljat mi se činio "bogomdanim" Horvatom, Mira Perić potencijalnom Margetičkom, a ostali – kako tko. Za Evu sam predvidio drugu glumicu, ali Ivković me uvjerio da pokušam s Vlastom Ramljak, studenticom treće godine, što se pokazalo vrlo uspješnim. Predstava je igrana na tzv. "hinterbini", jer je kazalište bilo u ruševinama zbog renovacije i u takvoj arhitektonskoj situaciji napraviti dekor bilo je dvostruko umijeće. Nebojša Uglješić, prerano preminuli slikar, koji je napravio svega sedam-osam scenografija u svom životu (među ostalim sjajnu inscenaciju za moju predstavu *Krvave svadbe* 1982. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu), uspio je riješiti *Vučjaka* (sa snom) tako da se zaboravilo na antisceničnost prostora predstave. Inače, u predstavama su sudjelovali svi studenti koji će narednih godina, do Domovinskog rata biti faktorom renesanse i maksimalnog uspona osječkoga kazališta.

Sljedeći Krležin tekst *U logoru* dobio sam kao "igrač s klupe", 1987. Georgij Paro ga je trebao režirati, ali iz nekih razloga je otkazao u zadnji čas, pa su tražili mene. U tom trenutku bio sam u Skoplju, gdje sam započinjao rad na *Eri s onoga*

*svijeta*: kako su mi se uvjeti da napravim makar pristojnu predstavu učinili beznadnima iz niza razloga, otkazao sam rad u Skoplju, vratio akontaciju honorara i došao u Osijek. Ključni razlog, moram danas priznati, bila je neodoljiva potreba za polaganjem popravnog ispita. Naime, 1984. sam u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu režirao Krležinu *Galiciju*. Prolog, prvi i treći čin mi se i danas čine dobrim, ali drugi, uprkos detalja koji su bili u redu, nije valjao. Usprkos velikih križanja bio je naprosto predug i dosadan. U Osijeku se radila verzija *U logoru* koja je sama po sebi ipak bolja od "galicijske" verzije. Prvi puta u životu jedan Krležin tekst križao sam bez osjećaja imaginarnog Krležinog "daha u vrat" i napravio predstavu od sat i trideset pet minuta. U sjajnom Atačevom dekoru, punom blata, magle i krvi (*I videl sam daline meglene i kalne*), s glumcima generacije '82. koji su u pet godina sazreli ispala je moja, možda ne najbolja, ali svakako meni najdraža predstava na krležijanske teme. Velimir Čokljat, Hrvat u svojim glumačkim genima, Damir Lončar – upravo maestralni Walter, Darko Milas kao Puba Agramer i svi drugi poput Vlaste Ramljak kao barunice, Davora Panića kao zastavnika Šimunića, Ivana Brkića kao kadeta Jankovića, uz starije glumce poput Milenka Ognjenovića kao Gregora, učinili su ovu predstavu sretnim amalgamom raznih generacija u ansamblu. Iz aspekta ideala homogenizacije ansambla kao osnovnog preduvjeta za prave stvari u jednom kazalištu, na predstavi *U logoru* dogodile su se njezine nedvojbene emanacije.

25. siječnja 1990. dogodio mi se treći Krleža u Osijeku – *Leda*, tekst koji sam dosada najviše puta radio. U Zagrebu (Hrvatsko narodno kazalište, 1972.), u Beogradu (Narodno pozorište, 1977.), na Televiziji Zagreb 1973., te za Radio-Beograd 1978. Meni intimno, *Leda* je ne samo najbliži, nego i najbolji dramski tekst. Ispod oklopa čvrste, takoreći ibsenovske strukture, sve je otvoreno, porozno, dopušteno, moguće. Prihvaćajući se u Osijeku *Lede* nisam imao potrebu za polaganjem popravnog, nego za kopanjem, igranjem, otkrivanjima. Radeći *Ledu* u Zagrebu, išao sam često Krleži u Leksikografski zavod na podnošcnje izvješća. Zanimali su ga detalji, reakcije glumaca tijekom pokusa, tumačenja pojedinih rečenica, atmosfere, križanja. Na prvim pokusima pokušao sam mijenjati srbizme, "dakanja", dakle, zadirati u jezik, u živo tkivo teksta. Nakon nekoliko dana – odustao sam. Nije išlo. Tekst, njegova krv i meso se opiralo. Rekao sam mu što sam pokušao. Na njemu svojstven superioran i dobroćudan način je verificirao priznanje moga poraza u beznadnom rvanju s njegovim jezikom. Što se akcenata tiče, složio se, bez diskusije, da se u Zagrebu predstava igra na čistom hrvatskom književnom jeziku, bez i najmanje tzv. agramerske natruhe (*o kojoj ionako više nitko nema pojma*). Predstava je trajala tri sata i obišla gotovo čitavu bivšu Jugoslaviju, osim Slovenije i Makedonije.

Radeći pet godina kasnije *Ledu* u Beogradu, s tadašnjom "teškom artiljerijom" srbijanskoga glumišta – Jovanom Milićevićem, Oliverom Marković, Predragom Tavsovcem, Milanom Puzićem i Nedom Spasojević – nisam imao nikakve nove ideje. Dekor je – za razliku od izvanrednog dekora Olega Kasumovića u Zagrebu (na kotačima cirkuskih kola) – bio kabast, arhitektonski masivan i parvenijski blještav. Scenograf Petar Pašić (unuk Nikole Pašića).

Ali bez Krleže u neposrednoj blizini, nepotrebne rečenice su nestajale. Predstava je doživjela, čak za krležijanske relacije u Beogradu, gotovo trijumf. Trajala je dva i pol sata.

U Osijeku, *Leda* je pak značila trijumf (naravno figurativno) za generaciju glumaca koja se 1982. uhvatila u koštac s Krležinim teatrom. Damir Lončar je nakon Waltera, bravurozno, s impozantnom lakoćom i šarmom uhvatio tenorsku ulogu hrvatskoga kazališta – Urbana, za rogove. Čokljat je svojim Horvatima na prirodnom razvojnom putu iz tragičnog preko tragikomičnog u komično dodao Aurela, a Vlasta Ramljak kao Klara i Mira Perić kao Melita, svojoj elementarnosti dodale su tako potrebnu sofisticiranost koju godine moraju donijeti. Najzad, Darko Milas je bio Klanfar izvan tradicionalnog modela. Mlad, prost, tipični novokomponirani bogataš, kao da je s ulice ušao na pozornicu. U ratnom praskozorju 1991. *Leda* je s velikim uspjehom obišla sve hrvatske pozornice. Trajala je dva sata.

Biti režiser "na ovim prostorima", a ne raditi barem jednom neko djelo Fadila Hadžića je, čini se, nemoguće. Meni se to dogodilo u Osijeku 1983. s komedijom *Zmija*. (Kasnije sam radio još jedan njegov komad – *Uglednoga gosta*, i to čak tri puta u raznim kazalištima – zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, "Jazavcu" i Titogradu.) U opusu Fadila Hadžića *Zmija* je jedan od njegovih najboljih tekstova. Fejdoovska zakovitlanost događanja koja su stalno na rubu apsurdna – makar nikada ne do kraja, i verbalne duhovitosti koje su upravo "tjerale" jedna drugu do furioznog finala – zahtijevaju od glumaca lakoću i brzinu reakcija. Ansambl, koji je bio sastavljen od glumaca nekoliko generacija i raznih fahova, funkcionirao je začudo skladno, igrajući "smrtno" ozbiljno svoje likove. Isidor Munjin, Ana Stanojević, Ružica Lorković i Gita Šerman Kopljar našli su zajednički ključ s Ivanom Brkićem. Vlastom Ramljak i Darkom Milasom, pa je rezultat bio sretan trenutak u komedijskoj praksi osječke drame osamdesetih godina.

Još 1944. godine Camus je u jednoj nepotpisanoj bilješci za zajedničko izdanje *Kaligule i Nesporazuma* – *filozofski teatar* nazvao *zastarjelim oblikom dramske umjetnosti u kojemu akcija malaksava pod teretom teorija*. I zaista, kad ga danas gledamo, Camusov junak ne čini nam se više kao ne pretjerano uvjerljivo utjelovljenje jedne filozofske misli, već nas podsjeća na jednog stotinjak godina starijeg junaka pobune i to mladalačke – Kleistovog princa Friedricha od Homburga.

Prije nego pomalo suha i poprilično dosadna filozofska drama što se svim silama trudi dokazati ideje koje više nitko nije u stanju shvatiti sasvim ozbiljno, *Kaligula* je romantičarska drama o mladom čovjeku koji se buni protiv utvrđenog reda stvari, okrećući ga naopačke i savršenom logičnom dosljednošću dovodi apsurd svijeta do kraja. Kada je 1938. god. Camus pisao *Kaligulu*, imao je dvadeset i pet godina, kao i njegov junak što ima *između 25 i 29 godina* i nije uzalud htio da njegov Kaligula bude *nešto manje ružan nego što se to obično misli*, dakle da ne bude rugoba, kakovu poznajemo iz Svetonija. Mnogo prije filozofije i mnogo važnije od nje; Camusov Kaligula je mlad čovjek čija mladalačka svježina i nepotkupljivost daju pravi život drami.

Radeći u Osijeku 1985. godine *Kaligulu*, šest godina nakon Beograda (Narodno pozorište) pokušao sam dalje istraživati ono što bi moglo biti opaki metafizički zanos koji samo mladost može zanjati, jer je samo mlad čovjek u stanju vjerovati kako su metafizičke ideje nešto više od igre pojmova koja sa stvarnošću nema mnogo veze. *Kaligulu* je igrao, kao svoju najznačajniju ulogu do tada, Darko Milas. Bio je dovoljno neurotičan bez iritantnosti i s onim – kako veli jedno lice drame – *neljudskim lirizmom*, Isidor Munjin kao Hereja, zreo čovjek koji je sve vidio, koji



sve zna i čita zanesenoga Kaligulu, kao Zborovođe u antičkoj tragediji i Velimir Čokljat kao Scipion, pjesnik koji se estetički divi Kaliguli i voli ga isto tako kao što ga Hereja intelektualno mrzi – bili su okruženje u kojemu se kao u ogledalu vidi tko je i što je zapravo Kaligula. Još u dvije ličnosti se Kaligula uspješno ogledao: Oslobođenik Helikon i Cezonija. Damir Lončar kao Helikon igrao je superiorno ciničnu, intelektualnu dvorsku ludu dok je Cezoniji Ane Stanojević bilo više stalo do sudbine žene koja se približava opasnim godinama, nego do ljubavi prema Kaliguli koji je njezina posljednja životna oplakla.

Predstava je igrana u dekoru Miodraga Tabačkog koji je napravljen u skladu s Camusovim naputkom: *Nije važno. Sve je dozvoljeno osim rimskog stila.*

Moj rad u Osječkoj operi započinje 1986. godine s režijom opere Giacomina Puccinija *Madame Butterfly*. Kazalište je bilo zatvoreno zbog radova i premijera je izvedena u Dječjem kazalištu. Kao možda ni u jednom svom djelu Puccini je ne samo u didaskalijama, nego i u orkestralnom tkivu "izrežirao" svoju operu. To znači da je svako nasilje nemoguće, iako je *Madame Butterfly* jedna, od "avangardnih" redatelja, najizmučenijih opera. Za scenski uspjeh opere od presudne je važnosti raspolagati s dvije pjevačice u ulogama Čo-čo-san i Suzuki, a koje osim pjevačkoga imaju i dovoljno glumačkoga dara. U ovoj osječkoj predstavi to se posrećilo. Štefica Petrušić (Čo-čo-san) i Breda Kalef (Suzuki), kojima to nije bio prvi susret s tim likovima, suvereno su, s bezbroj finih nijansi, koje su godinama nadolazile, prevladale otužnu melodramu pretvorivši je u tragediju jedne Japanke onako kako je osjeća larmoajantni Talijan Puccini, sa svojom neponovljivom sposobnošću da izazove očajne strasti (Puccinijev izraz).

Poslije *Madame Butterfly* na osječkoj pozornici postavljao sam isključivo tzv. domaće opere što smatram istinski rijetkom srećom. Opera se mora voljeti ili nevoljeti. Ona, kao takova ne trpi objektivističke odnošaje. Ili – ljubav ili odnos na principu one Tolstojeve dosjetke: Što je gore od opere? Druga opera!

*Ero s onoga svijeta*, Nikola Šubić Zrinski, *Povratak i Dužijanca* Josipa Andrića su djela koja u nizu vrijednih hrvatskih opera, zaboravljenih, zapostavljenih ili nepoznatih, stoje poput obeliska u pustoši. Zato sam sretan što sam ih sve uspio raditi – u Osijeku.

*Ero s onoga svijeta* je u scensko-interpretativnom smislu zadat poput neke pučinijevske opere. Gotovac je kao i Begović nepogrešivi majstor scenskih zbivanja. *Ero...* se mora samo dešifrirati – "što je pjesnik htio reći"; tako je, primjerice, u jednoj od mnogih postava, Mlinar Sima – pjevajući svoju čuvenu ariju, peoao ribe u potoku kraj mlina. Gotovac je rekao redatelju otprilike – *da sam htio da Sima bude ribar a ne mlinar, onda bih to i napisao*. Režirao sam *Ero...* prvi puta 1989. u Zagrebu, trudeći se da u ambijentu Dalmatinske Zagore (scenograf: A. Augustinčić) otkrijem "što je pjesnik htio reći". Bez ikakove smiješne samohvale: na velikom gostovanju u Kijevu i Lenjingradu predstava je doživjela zaista veliki uspjeh zbog vidljivosti rezultata toga truda i, naravno, zahvaljujući prije svega glazbenim vrijednostima.

Radeći je samo godinu dana kasnije u Osijeku, osjećao sam da moram nešto pomaknuti, učiniti drugačije. Partitura je poput *Biblije*, nepromjenjiva i željezna, dakle, moguće je promijeniti okvir. I tako je došao Ivan Rabuzin kao scenograf, slikar kojega će se među milijunima slikara, tko je vidio barem i jednu njegovu sliku –

odmah prepoznati. Tako je i Rabuzinova scenografija za *Eru...* u osječkoj operi, rabuzinska vizija jedne bajke, poput svih bajki izvan određenoga vremena i prostora. I to je funkcioniralo. Slovenski dirigent Vladimir Kobler i slovenski tenor Janez Lotrič, kojega sam naučio "glumiti" Eru u Zagrebu 1989., uz fenomenalnu Rumunjku Corneliu Pascu kao Domu, obilježili su ovoga *Eru...* čiji će život na pozornici rat prekinuti daleko prije vremena.

Obnova 1996. u istom dekoru i novim kostimima Ljubice Wagner imala je posve novu postavu, osim nezaobilaznog i antologijskog gazde Marka – Velimira Zgrablića. Damir Fatović novi je Ero hrvatskih pozornica, simpatičan, korpulentan ali okretan, muzikalan, moćna zdrava glasa poput Lotriča i drugih slovenskih tenora koji su gotovo monopolistički u nas interpretirali taj lik. Njemu uz bok stoje Sanja Uroić, čija me ekspresivnost neodoljivo podsjeća na neponovljivu Marijanu Radev te Vlaho Ljutić kao mlinar Sima, čija ljepota glasa je ekvivalentna dobrućudnosti koja iz njega zrači.

Još prije rata predlagao sam intendantu Zvonimiru Ivkoviću da napravimo dva *Povratka* u istom dekoru: Tucićev i Hatzeov, dva remek-djela iz hrvatske kazališne baštine. Za realizaciju ideje bio je presudan rat. Zgrada je slupana, opet se moralo igrati na "hinterbini", ali se igralo. U spaljenom kazalištu dogodile su se dvije predstave *Povratka*, Tucićev *Povratak u slavonskom selu* i Hatzeov, u bilo kojem hrvatskom selu. Željko Senečić je sagradio slavonsku seljačku kuću u kojoj su se dogodile obje predstave koje nisu imale ništa identično, a zajednička im je bila samo priča koju je svaki autor na svoj način obradio. Hatze kao libretist nije slučajno ispustio iz osnovne odrednice Tucićevu lokaciju radnje – slavonsko selo. Njegov glazbeni slog, iako nema nigdje citata ili prizvuka narodnog melosa, ima izrazito mediteranski kolorit. Međutim, opera je funkcionirala u slavonskom miljeu, čak štoviše, to uopće nije bilo bitno, istu tragičnu priču o ljubavi i smrti i Tucić i Hatze su snagom svoje stvaralačke darovitosti digli na razinu univerzalnog, izvanvremenskog i izvanprostornog. Hatzeov *Povratak* je glazbena drama u najčišćem smislu te sintagme i zahtijeva od pjevača kompletne scenske ličnosti. Mladi pjevači, Sofija Ahmed, Cvetan Stojanovski, Damir Fatović, Sanja Uroić, Sanja Toth-Špišić, Vlaho Ljutić uz iskusnu Cynthiju Hansel-Bakić odreda su pokazali i svoje glumačke potencijale i odigrali, tu uz *Eru...* najbolju hrvatsku operu na razini koju to djelo zahtijeva i zaslužuje.

Na jednom kronološkom popisu hrvatskih opera iz 1953. godine pod brojem 101. nalazi se opera u dva čina s međugrom *Dužijanca* Josipa Andrića, prva i za sada jedina bunjevačka opera. Praizvedena je te godine u subotičkoj operi (čiji bi "život i smrt" tijekom nekoliko sezona zavrijedili pozornost hrvatskih glazbenih povjesničara) u režiji dr. Vojmila Rabadana i pod dirigentskom palicom Milana Asića. Nakon pola stoljeća 1994. i upravo hičkokovske potrage za notnim materijalom preko granica zemalja u ratu doživjela je svoju hrvatsku premijeru pod ravnanjem Zorana Juranića i u mojoj režiji. Gledao sam praiizvedbu u Subotici i pamtim povorku bunjevačkih salašara, koji su u kolima s konjskom zapregom čekali u redu za karte pred kazališnom blagajnom. U svjetskim relacijama neponovljiv prizor.

O čemu se u operi radi? Kad je žito dožeto, onda Bunjevci slave dožejanicu, kako bi se to reklo književnim jezikom. Ali tu svoju proslavu žetve zovu Bunjevci dožejanca ili najčešće – dužijanca. Prema toj riječi, opera *Dužijanca* dobila je, dak-

le. naslov. Njezin sadržaj se zasniva na bunjevačkom žetvenom običaju, a radnja se događa na salašu kraj Subotice. Risari i risaruše, koji će sutra ići u ris (u žetvu) sastaju se uoči dana žetve kod domaćina na divan. Tu se bira prednjak žetve, kojega bunjevci zovu bandaš, a njegova rukovetašica se zove bandašica. Obično se biraju oni koji će se iza žetve na jesen vjenčati. U radnji opere nije narodni običaj prenesen onako kako postoji u narodu, nego je samo poslužio libretisti i skladatelju Andriću da napiše apoteozu rada i njegova svršetka na bačkim žitorodnim prostranstvima.

Ostale su zabilježene procjene redatelja i dirigenta. Tako Rabadan, između ostaloga, piše:

*To je vrst opere, koju možemo nazvati prije opera–kantata, kao što na primjer postoji i opera–oratorij, scenski stiliziran narodni obred s korijenom u pradavnim ritusima i proslavama žetve, jednog od najtipičnijih primjera kolektivnog doživljaja, važnog doživljaja zajednice. Zato je tu, u okviru idiličkih i himničkih zbornih momenata, ritualno svečanih i pomalo statičkih i protkanih lirskim izljevima sola, manje važna sama radnja, koja je svedena na minimum i tretirana, pogotovo glazbeno, sasvim sekundarno. Mislim da bi za Dužijancu bio najtočniji naziv – opere–koleda oko žetvenog vijenca, koja je srdačna i skromna kao prijateljsko sijelo...*

Dirigent Asić, pak, veli:

*Sva je glazba opere Dužijanca izrasla iz dva osnovna motiva: iz motiva bunjevačkog momaćkog kola i motiva pjesme o žeravi (Ej, što je lipo, žito kad kose mladi risari – duet soprana i tenora u drugom činu). Svi ostali motivi, a ima ih ukupno 25, mogu se svesti na ta dva osnovna motiva, iz kojih su sve redom izrasli poprimitvi u pojedinoj svojoj muzičkoj funkciji vlastitu fizionomiju.*

*Prvi od ta dva osnovna motiva, motiv momaćkog kola, daje temeljni ugođaj cijeloj operi, od uvertire do završne baletne scene, u kojoj taj najbunjevačkiji motiv dolazi do svoje apoteoze, a time i do apoteoze glavne ideje cijele opere: uzveličanja sretno svršenog žetvenog rada.*

*Cijelo melodijsko tkivo Dužijance, jednostavno u svojoj biti, prati jednostavna, pristupačna harmoniju, šarolika u modulacijama, te živahna ritmika, kao što je živa čitava ritmika bačkog života.*

*Opera Dužijanca doista je prava bačka, prava bunjevačka narodna opera. Ona je toliko popularno narodna, da će u njoj naći sebe i svoje uživanje svaki salašar, a uz to je ona toliko umjetnički odraz bačkog života, da će biti doživljaj za svakog uopće, tko voli ono najljepše i najvrednije što Bačka u sebi ima.*

Da ova završna procjena Asića i nakon toliko godina stoji, potvrdila je izvedba naše osječke predstave u Baji, neslužbenoj prijestolnici Hrvata u Mađarskoj, neposredno nakon osječke premijere. Osim domaćih "mađarskih" Hrvata, iz Bačke su usprkos svih poteškoća, došli autobusi puni bačkih Hrvata. Što se sve događalo tijekom predstave i na kraju – nije lako, a ni potrebno opisivati. Na gotovo identičan način, naravno bez bajske frenezije, predstava je primljena i u Osijeku.

Spomenuo bih još na kraju svoje priče o operama u Osijeku i realizaciju redateljske koncepcije Koste Spaića za *Nikolu Šubića Zrinjskog* 1990. godine. Radilo se o Spaićevoj postavi u zagrebačkoj operi. Svoj zvjezdani trenutak doživjela je ta izvedba pod dirigentskom palicom Željka Milera na gostovanju u Njemačkoj (Lud-

wigsburg i Hamburg) u najtežim ratnim danima kasne jeseni 1991. godine. Tada je snimljena i na video-kazeti u produkciji Adria-filma.

Što je Stjepan Tomaš, jedan od najdarovitijih hrvatskih prozaika tzv. srednje generacije iskušao kazališne daske, inicijalni "krivac" sam ja. Pisac kojemu je dijalog najčešća forma proznog kazivanja lako je mogao biti nagovoren da pokuša s dramatisiranjem vlastite proze. Tako je 1989. nastala dramatisacija, meni intimno najbližeg njegovog romana *Smrtna ura*, koji se bavi dramatičnim i krvavim zbivanjima u Baranji u vremenu od 1941. do 1945. Djelo je u mojoj režiji izvedeno u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i zastrašujuće proročanski anticipiralo događaje u Baranji 1991. Drugi pokušaj dramatisacije vlastitog romana Tomaš je učinio sa svojom do sada najambicioznijom prozom, romanom o J. J. Strossmayeru *Zlatousti*. Kakova je drama ispala, prosudili su drugi, ja bih samo ukazao na nekoliko stvari oko praizvedbe u Osijeku 1995. godine.

Povijesna drama je poput filozofske – prokažena. Interpretacija povijesnih događaja, odnosno, odnos povijesnog i umjetničkog u dramskoj građi te količine "krvi i mesa" u likovima, ključni su problemi koji se otvaraju pred svakim piscem koji pokuša donijeti povijesne osobe i događaje na pozornicu. Iza toga, naravno, slijede identični problemi pred kazališnim uprizeriteljima.

Dvije sretne činjenice su se dogodile osječkoj predstavi i bile možda presudni faktor u njezinoj realizaciji. Scenografija Zlatka Kauzlarića Atača, koja je uspjela metaforičkim znakovljem precizno i efektno obilježiti mnogobrojne prostore – salone, saborsku dvoranu, crkvene katacombe i lađe, od Đakova preko Beča do Rima, te interpret glavnoga lika, biskupa Josipa Juraja Strossmayera – Davor Panić, kojemu je to bio najveći dotadašnji izazov u karijeri. Osim frapantne tjelesne sličnosti, što naravno nije bitno, ali je značajno i dobrodošlo, Panić je začudnom energijom pronio svoga biskupa od mladih godina do duboke starosti i ključne scene u finalu – sudara s Antom Starčevićem (Darko Milas).

Da povijesna drama, usprkos svemu, izaziva gotovo uvijek izniman interes publike, potvrđuje i dosadašnji dvosezonski život ove predstave. Osječani su tako s velikim zanimanjem otkrili svoga velikog sugrađanina kao biskupa, političara i privatnu osobu. Već samo zbog toga vrijedilo je pokušati.

## KAZALIŠNI ENDEM VIROVITICA

Obrana jednoga kazališnog pojma na primjeru jednog  
u Hrvatskoj po ustrajnosti jedinstvenog kazališta

Čudne su sudbine pojmova. Diletantizam je odrednica koja je u kazališnom i inom žargonu, a donekle i u teoriji, stekla neslavan, pežorativan prizvuk. Reći nekome glumcu da je diletant zvuči kao najgora uvreda. A u svome nastanku, tamo u prošlom stoljeću, taj pojam je u sebi krio najplemenitije kazališno nagnuće. Dile-tanti su bili samorasli, samouki glumci, najčešće kazališni zaljubljenici (označeni talijanskim izrazom *al diletto*, tj. glumiti iz zadovoljstva), koji su zabavljali svoju sredinu scenskim igrama, gradeći, lišeni izvanjskih utjecaja, vlastiti način i sistem glume. Iz diletantskih se skupina na ovim prostorima i razvilo nacionalno, profesionalno kazalište. Da bi sebe uzvisili, profesionalni su glumci doskora kao razlikovni termin sve ostale, nevježe u glumačkom poslu, počeli pogrdno krstiti diletantima.

Oduvijek sam se borio za obnovu dostojstva toga pojma, ne samo iz teoretskih, nego i iz praktičnih, evaluativnih razloga. Naime, u našim kazališnim prilikama, diletanti, u novije doba prometnuti u amatere, nosili su u sebi ne samo zanos igre često nepoznat profesionalnim glumcima, nego i nešto mnogo dragocjenije, što u sebi krije, barem za mene, novo određenje toga pojma, najčešće unutar amaterskog pokreta. Rijetke su, naime, kod nas uglavnom male sredine u kojima se uspio sačuvati prenošenjem s koljena na koljeno kod i sistem glume kakav se tu gajio desetljećima, pa možda i stoljećima. Lišeni izvanjskih utjecaja, oni su, učeći jedan od drugoga, mladi od starijih, uspjeli sačuvati jedan petrificirani kod koji u nestalnosti kazališnih mijena ne samo da ima svoj čar, nego znači često jedinstven, dragocjeni uvid u kazališnu prošlost i tradiciju.

Takav kod najčešće je razaznatljiv u amaterskim pokušajima malih dalmatinskih mjesta, u kojima se, na žalost, kao rijetki relikti javljaju izdanci vjekovne kazališne tradicije. Utoliko diletanti i unutar amaterskih gibanja imaju istaknuto, izdvojeno mjesto, a u odnosu na profesionalne glumce jednostavno su, u vrijednosnom smislu, nesrazmjerljivi. To su paralele koje se nigdje ne dotiču. Zbog toga je Kazalište Virovitica za mene jedinstvena pojava u ovim našim kulturnim prilika-

ma. Virovitica je kazališni endem u hrvatskome glumištu. Na primjeru njegova samosvojnoga umjetničkog i organizacionog rasta najbolje se može pokazati smisao diletantizma kao autentičnoga kazališnoga koda jedne sredine, koji, ne ostajući izoliran od izvanjskih utjecaja, dapače prateći ih, surađujući s redateljima različitih poetika, razvija osobeni glumački stil i način igre što se prenosi s koljena na koljeno.

\* \* \*

Kazalište Virovitica je 1995. obilježilo pola stoljeća rada, ali kazališni korijeni u tom gradu na razmeđu Podravine i Slavonije ipak su nešto dublji. U monografiji, izašloj u povodu jubileja, Mirjana Vodopić bilježi da korijeni virovitičkoga kazališnoga života na hrvatskom jeziku sežu do samih početaka ovoga stoljeća. Bile su to u sklopu koncerata tada osnivanih pjevačkih društava "Rodoljub" i "Sloga" *dramske jednočinke, šaljive igre i glazbene komedije u kojima sudjeluju građani.*

Prva zabilježena predstava dogodila se 3. veljače 1900. godine. Bila je to šala *Sluge muzikanti*, a već dva tjedna kasnije na pokladnoj zabavi izvedeni su skečevi *Izliječena i Miš. Kao po pravilu ovakve dramske igre izvode se početkom godine, u vrijeme pokladnih zabava i zimi kada su ponovno učestale zabave*, piše Vodopićeva, utvrđujući kako se ta kazališna praksa razvijala sve do 1909. godine i da se uz vesele igre Širole, Simeonovića i Strozija, Ivana Dobravca-Plevnika, Devidea, izvodila i Molićeva komedija *Liječnik protiv volje*. I Vodopićeva se mora suočiti s izrazom diletantizam koji joj se čini ipak pogrdnim, pa ga stavlja u navodnike: *Povremeno su u Virovitici gostovale i mnoge putujuće umjetničke družine koje su imale jednaku "diletantsku" razinu teatarske zabave kao i domaće grupe. Programi su se izvodili u gostionicama i svratištima...*

Izvori ipak opovrgavaju njezine navodnike. Kazališni život u Virovitici obnavlja se nakon prvoga svjetskog rata 1924., kada u tamburaškom društvu "Mladost" odlučuju osnovati *sekciju gospode i gospojica za podučavanje za izvođenje diletantskih predstava*. U to doba, dakle, izraz "diletantizam" imao je samo neutralnu, označavajuću vrijednost, bez ikakvih primisli na nešto pogrdno i nedolično. Kazališna aktivnost nastavlja se 1928. u sklopu Hrvatskoga sokola, kada se počinju izvoditi i cjelovečernje predstave.

\* \* \*

Tada se prvi put pojavljuje i Dragutin Vrbenski, glumac i redatelj koji će neumornom ljubavlju prema teatru biti vezan za sada već možemo reći kontinuiranu kazališnu djelatnost u gradu sve do naših vremena. Da je kazalište bilo itekako razvijeno i popularno, svjedoči podatak da je za vrijeme drugoga svjetskog rata kazališna družina u sklopu virovitičke brigade izvela čak 36 predstava. Ipak, povijest organiziranoga virovitičkoga kazališta počinje 1945. kao Kazališna grupa NOF Virovitica, koja okuplja amatere pod umjetničkim vodstvom Aleksandra Bjelousova i uz suradnju prof. Martina Balića.

Kazalište je otada mijenjalo organizacione oblike, stremeći postupnoj profesionalizaciji, bilježilo je uspone i padove, ali je sačuvalo svoje izvođačke osobenosti. Godine 1946. okupljeni ansambl od desetak glumaca dobiva ime Kazališna

družina doma kulture, a svoju djelatnost proširuje gostovanjima. Kao i u počecima, predstave su tada često izvodene u sklopu zabavnih večeri, što dokazuje ustrajnost pamćenja pojava oblika.

Od 1948. uz stalnu dotaciju ide i novo ime Gradsko kazalište, uz dvije stalno zaposlene glumice, a postupno se povećava broj zaposlenih. Godine 1951. za direktora je postavljen Stjepan Reder, čija je ustrajnost (na tom mjestu ostao je sve do umirovljenja 1981. godine) možda bila i presudna za održanje kazališta, djelujući ne samo kao ravnatelj, nego i kao glumac i redatelj, ali i pedagog. Trebalo je zaista ustrajati, jer uvjeti za kazalište nisu bili ništa pogodniji nego u drugim sličnim sredinama, ali pobijedile su upornost i podrška građana.

Broj zaposlenih ustalio se na jedanaest do dvanaest (danas ih je osamnaest), kroz kazalište prolaze mnogi mladi, posebna se repertoarna briga posvećuje predstavama za djecu i omladinu, stvarajući tako preduvjete da se s vremena na vrijeme uvijek netko novi uključi u ansambl. Prema Rederovu svjedočenju, godine 1953. dolazi do prve i jedine ozbiljnije krize. Zgrada u kojoj je kazalište djelovalo, građena između dva rata dobrovoljnim radom građana za sportske i kulturne priredbe, prelazi u vlasništvo DTO Partizan. Kazališni ansambl se iseljava i postaje podstanar, s mogućnošću da koristi dvoranu samo za generalni pokus i predstave.

\* \* \*

No, doskora zgrada se vraća kazalištu i doživljava prvu adaptaciju u kojoj se postavljaju učvršćene stolice, pa se otada koristi samo za predstave i kulturne priredbe. Novu, temeljitu adaptaciju zgrada doživljava 1990. godine, uz podršku mnogih poduzeća, privatnih obrtnika i građana. Za grad veličine Virovitice igra se relativno mnogo, ali se mnogo i gostuje. Godine 1962. kazalište dobiva prvi, doista stari i rabljeni autobus, a vozni park se obnavlja otprilike svakih deset godina, uglavnom iz druge ruke, ali nema mjesta i sela u koje oni ne stižu, pa se 1980. stječu okolnosti da kazalište postane regionalno.

Ideja da kazalište uz grad financiraju i deset općina s toga područja pokazala se dobrom i svrsishodnom, ali se doskora javlja nova partijska inicijativa u modnom trendu integracija u kulturi: da se kazalište silom ugura u nekakav Centar za kulturu općine Virovitica. Kazalište i dalje ostaje faktično regionalno, ali na skrbi grada. Godine 1991. ponovo se mijenja naziv, i to u Narodno kazalište, da bi se odnedavno uobičajio nikakvim pridjevom označavajući naziv, jednostavno – Kazalište Virovitica.

Reder navodi tri značajke važne za stvaranje i trajanje kazališta. Prvu vidi u organizacijskoj strukturi: *Od svog osnutka Kazalište je organizirano na principu da svi rade sve poslove oko priprema i izvođenja predstava.* To je tipičan organizacijski model rada i djelovanja kazališnih zaljubljenika. Kod nas ju je samo neko vrijeme od institucionaliziranih kazališta imao Teatar u gostima. Druga značajka po Rederu je *tijesna povezanost sa školama, poduzećima i uopće stanovnicima Virovitice.* Diletanti su uvijek reprezentivi sredine, iznikli iz nje, pa prema tome i krajnje povezani s njome. Treća značajka održavanja kazališta bila je *mobilitnost i samoprijegoran rad.* Zanos i želja za predstavljanjem uvijek je u osnovi diletantskog djelovanja, svugdje gdje mogu doprijeti sa svojim predstavama.

Ako su, i to vrlo skromno plaćeni za svoj posao, ti glumci nikada nisu bili zaraženi kobnim bacilom profesionalizma, koji bi u njima uništio zanos i želju za igrom. Materijalni podaci mi, dakle, daju za pravo kada uporne virovitičke glumce označavam diletantima. Za mene je to časno opredjeljenje, precizan izraz onoga što rade i kako pronose svoje poimanje kazališta.

Zahvaljujući svom položaju, oni su uvijek bili negdje u kutu, nikome na putu, bez mnogo uvida u ono što se zbiva u glavnim kazališnim tokovima, razvijajući svoj specifični stil igre, osobeni repertoar, uporno i s mnogo osjećaja boreći se za svoju publiku, ne samo u gradu u kojem su ponikli, nego i na širokom prostoru među Zagrebom, Varaždinom i Osijekom, koji pokrivaju mnogo bolje i revnosnije nego nacionalna kazališta upisana u uglove toga trokuta. Prvi puta sam u Virovitici bio 1967. godine. Sjećam se – igrali su tada pomodnu Obaldijinu parodiju na vesterne *Vjetar u granama sasafresa*, u režiji pokojnog inž. Đure Puhovskoga. Istoga ljeta na Hvaru, u okviru tadašnjega saveznog amaterskog festivala, nadmašili su sve svojim izvanrednom kreacijom Držićeva *Dunda Maroja*.

Bio sam fasciniran svježinom i autentičnošću njihova scenskog izraza, razgaljen njihovom specifičnom komikom. Većinom su to bili mladi, nepatvoreni amateri, predvođeni iskusnima: Rederom kao "prvim glumcem", vragometnim komičarom, legendarnim Dragutinom Vrbenskim, pouzdanim Ivanom Šuprnjom. Stjecanjem okolnosti u Virovitici sam se ponovo našao tek nakon gotovo četvrt stoljeća, na premijeri Feldmanove *Vožnje*. Najviše me se dojmilo da je to danas profesionalno kazalište po stilu i načinu glume bilo potpuno isto kakvo je bilo i onda kada sam ih prvi put gledao.

To premošćenje vremena dalo mi je misliti. U epohi turbulentnih vremenskih mijena, u Virovitici neki su ljudi rasli i stasavali kao glumci, stariji su odlazili i umirali, mladi ih smjenjivali, predajući jedan drugome tajne glumačke vještine onako kako su vjerojatno u tom kulturnom okružju bile sačuvane desetljećima. Ta njihova gluma prizivala je maštarije o nekadašnjim slavonskim gradićima, u kojima je tanki sloj građanstva sebi za zabavu, ali i željom da se izdvoji iz ruralnoga gliba koji ih je okruživao, u svojim serklima, na javnim zabavama, redutnim feštama, po hrvatskim domovima kao središnjim ustanovama kulturnoga života, izvodio neke predstave koje naša kazališna povijest jedva da i pamti, sačuvane u sjećanju tek u lokalnim kronikama. To je izravan put koji nas vodi do kulturne, preporodne nacionalne osviještenosti hrvatskoga građanstva u prošlome stoljeću.

U tim gradovima uvijek se znalo tko je dobar glumac i tko što može igrati. Takvi su ljudi u svojoj sredini imali izdvojeno mjesto. Najčešće uz redoviti posao oni su u svoje glumačke spomenare upisivali sjećanja na velike kazališne predstave Beča, Pešte i Zagreba, razvijali usvojene kodove na svoj način i potom ih prenosili s koljena na koljeno. Ta pučka, jednostavna gluma, ne bez rafiniranosti, ali i autentičnosti, tvori dragocjeno kolektivno kazališno sjećanje sačuvano danas samo u Virovitici. U čemu je razlika između tog načina igre i profesionalno obrazovanog



glumca pokazalo se najbolje u predstavi koju su odabrali za proslavu svoje 50. obljetnice, zahtjevne Shakespeareove komedije *Kako vam drago*.

Dubinski promišljatelji Shakespearcu možda bi bili osupnuti lakoćom kojom su oni prelazili preko nedokučivih problema jedne od najtajnovitijih komedija najvećega dramatičara, ali im ni oni ne bi mogli osporiti dinamičnost i vedrinu igre kojom su oduševljavali svoju publiku. Za tu priliku Virovitičani su u goste pozvali i troje profesionalnih glumaca. I možda se najbolje na evidentnoj razlici koja je postojala u glumi između njih i domaćeg ansambla može pojmiti ono što nazivam specifičnim, diletantskim, kućnim stilom glume virovitičkih glumaca. Ne izričem vrijednosne sudove, ali gostujući glumci su nastojanjem da se udube u likove odudarali od lepršave, vesele razigranosti svojih domaćina, precizno usmjerenih da što jednostavnijim i učinkovitijim putem, ali ne pod cijenu karikaturalnosti i lakrdijašenja izazovu smijeh kod publike, koji je bio iniciran i dodatnim, za diletante specifičnim učinkom: bilo je to prepoznavanje čovjeka, sugrađanina u liku, bez obzira što se radi o profesionalnim glumcima, često omiljenima u gradu.

\* \* \*

Za diletante vlada manje ili više prešutno uvjerenje da se poduhvaćaju samo lakših, zabavnih, njima podobnih tekstova. Obično su to skečevi ili komedije male ili nikakve književne vrijednosti. Uvidom u *Repertoar hrvatskih kazališta* do 1980. godine uvjerio sam se kako to u slučaju virovitičkog kazališta nije točno. Doista, bilo je potrošabl komedija koje bljesnu u jednome trenutku i potom ubrzano zgasnu. No, najizvođenije predstve radene su na književno i scenski vrlo kvalitetnim tekstovima. Najizvođenija predstava uopće (do 1980.) je s nacionalnog repertoara. To je Ogrizovićeva *Hasanaginica*, postavljena 1979. i izvedena 115 puta. Ta melodrama bila je na repertoaru još u dva navrata. Godine 1959. izvedena je dvadeset puta, a 1971. 65 puta. *Dundo Maroje* postavljen je dva puta. Prvi puta, 1949. imao je 27 izvedbi, a drugi, 1967. 75 repriza. Od hrvatskih izvedaba valja spomenuti još Rabadanovu adaptaciju Držićeva *Pjerina* (1960. – 63 izvedbe) i Budakovu *Mećavu* (1965. – 64 izvedbe).

Od svjetske klasike najizvođenija je Goldonijeva *Mirandolina*, koja je 1977. odigrana 109 puta, a prije toga, 1962. godine, 76 puta i 1952. 21 put. Spomenimo i još neka djela visoke klasike: Beaumarchaisov *Seviljski brijač* (1956. – 47 izvedbi), Shakespeareov *Hamlet* (1964. – 34 izvedbe), *Oluja* Ostrovskoga (1967. – 35 izvedbi). Ovome valja dometnuti i najbolje scenske domete posljednjih godina: Feldmanovu *Vožnju*, Weissove *Patnje gospodina Mockinpotta*, *Trinaest prozora*, adaptaciju Čehovljevnih jednočinki, Ghelderodeov *Escorial*, Shakespeareovu *Komediju zabluda*, uspjele realizacije Feydeauovih i Labicheovih vodvilja.

Model organizacije isto je toliko autentičan kao i njihov stil igre. Virovitičani su, naime, u unutrašnjem ustrojstvu kao i u vanjskom djelovanju sačuvali model građanskog kazališta koje je, s obzirom na ograničeni broj publike u gradu, nužno upućeno na širu okolicu kao svoje kazališno tržište. Sa svojim kombijem i kamionetom oni danas obilaze mjesta u koja gotovo nitko osim njih ne dolazi. U novim, modernijim uvjetima ponašaju se isto onako kao i njihovi davni preci, diletanti. Međutim, Virovitica i njezino kazalište najviše mogu biti ponosi na činjenicu da je

upravo njegovim postojanjem u toj sredini sačuvana i održana građanska kultura ne kao privid, nego kao djelotvorno načelo kulturnoga djelovanja.

\* \* \*

Mnoga su mjesta kod nas svojevremeno imala kazališta slična virovitičkome. Socijalistička ih je kultura u svojim početnim nastojanjima forsirala, poticala osnivanje ondje gdje ih nije bilo. Međutim, postupnom degradacijom, ta kazališta su zamrla, ukidana ostavljajući iza sebe goru kulturnu pustoš nego što je bila. Jedno za drugim propadali su teatri u Požegi, Bjelovaru, Sisku, Karlovcu, Bujama, Puli, Šibeniku, Zadru.

Model "diletantskog" kazališta, kakav danas zatječemo samo u Virovitici, tipičan je za mala slavonska mjesta. U mnogima od njih postojali su teatri kazališnih zaljubljenika koji su vrlo često obnašali repertoarnu funkciju zadovoljavanja kazališnih potreba svojih sugrađana. Takva su bila kazališta u Belišću, Vinkovcima, Vukovaru, Županji, Valpovu... Ona su tvorila specifičan stil tzv. slavonskog amaterizma. U odnosu na nova kazališna stremljenja i repertoarne učinke on je djelovao pomalo retardirano. Danas su i ta kazališta uglavnom zgasnula ili se jedva održavaju. Pomno odabiranim repertoarom, vodeći računa o publici za koju igraju, smišljenom kulturnom politikom koja je išla na to da se obuhvati djelovanjem čitava jedna regija, virovitičko kazalište se održalo. U tome je veličina ovog malog kazališta čvrsto ukorijenjenog u svoj grad.

## PRILOZI



Branko Hećimović

## KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1996

Otvorenje sedmih *Krležinih dana u Osijeku* održano je prema ustaljenom rasporedu u Hrvatskom narodnom kazalištu, gdje je 8. prosinca 1996. nakon pozdravnih riječi intendantanta osječkog kazališta Željka Čaglja varaždinski dramski ansambl izveo srednjovjekovni moralitet Huga von Hofmannsthala *Jederman* *iliti Vasković* u kajkavskom prijevodu Tomislava Lipljina i režiji Georgija Para.

Sljedećeg dana započelo je u Svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta trodnevno znanstveno savjetovanje na temu *Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište* na kojem je svoja priopćenja podnio trideset i jedan referent. Prema redoslijedu tiskanog programa to su teatrolozi, povjesničari književnosti, muzikolozi, dramatičari, kazališni i književni kritičari te kazališni umjetnici: Stanislav Marijanović, Pavao Pavličić, Nikola Batušić, Milovan Tatarin, Tihomir Živić, Gordana Gojković, Lada Čale Feldman, Mirko Tomasović, Branko Hećimović, Krešimir Nemeć, Bogdan Mesinger, Dubravka Crnojević-Carić, Ana Lederer, Sibila Petlevski, Branka Brlenić Vujić, Tomislav Sabljak, Mórana Čale Knežević, Dunja Detonić-Dujmić, Branimir Donat, Julijana Matanović, Velimir Visković, Marijan Varjačić, Miljenko Foretić, Antonija Bogner-Šaban, Nedjeljko Fabrio, Antun Petrušić, Giga Gračan, Georgij Paro, Petar Šarčević i Dalibor Foretić.

Prije početka znanstvenog savjetovanja uzvanicima i sudionicima savjetovanja, nazočnim profesorima i velikom broju studenata Pedagoškog fakulteta, koji su od prvih pa sve do sedmih *Krležinih dana* bili i ostali najvjernijim slušateljima znanstvenih izlaganja, kao i ostalim prisutnima, među kojima je bilo podosta novinara, pozdravne riječi uputili su predsjednik Odbora *Krležinih dana* Branko Hećimović, gradonačelnik Osijeka Zlatko Kramarić i dekan Pedagoškog fakulteta Jozsef Miskuska.

Neposredno nakon zasjedanja prvog dana znanstvenog savjetovanja u Svečanoj dvorani upriličeno je i predstavljanje zbornika *Književni Osijek*, koji ima podnaslovnu označnicu *Književnost u Osijeku i o Osijeku od početaka do danas* i sadrži studije i eseje četrdeset i dvoje autora među kojima je i osamnaestero sudio-

nika dosadašnjih *Krležinih dana*. Nakladnik je zbornika, tiskanog u čast 800. obljetnice prvog spomena imena grada Osijeka, Pedagoški fakultet, a priređivač Stanislav Marijanović. Zbornik su predstavili Stanislav Marijanović i Branka Brlečić Vujić te glumac Darko Milas koji je čitao odlomke iz zbornika.

Različitim sadržajima vrlo bogati ponedjeljak 9. prosinca 1996. upotpunjen je i otvaranjem izložbe *Kazališnih plakata Ivice Antolčića* u Galeriji Hrvatskoga narodnog kazališta te izvedbom *Adam i Eva / Hrvatska rapsodija* Miroslava Krleže osječkog kazališta u režiji Zlatka Svibena. Na otvorenju izložbe *Kazališnih plakata Ivice Antolčića*, koju je priredio Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HIAZU govorio je i predsjednik Matice hrvatske Josip Bratulić, koji je i autor predgovora u prigodnom katalogu.

Nakon druge sjednice znanstvenog savjetovanja 10. prosinca 1996. predstavljena je u predvečerje u foyeru Hrvatskoga narodnog kazališta i teatrologijska biblioteka Mansioni Hrvatskog centra ITI-ja, Zagreb. O biblioteci Mansioni, koja je već stekla zaslužena priznanja i izborila svoje mjesto u nacionalnom nakladništvu teatrologijskih i dramskih djela, govorili su Lada Čale Feldman, Ana Lederer i urednica Mansiona Sanja Nikčević te Damir Špišić, kojem je u predstavljanoj biblioteci objavljena knjiga dramskih tekstova pod naslovom *Predigre*. Navečer istog dana pomladeni dramski ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku prikazao je u režiji Damira Munitića nepravedno zanemarenu i neigranu komediju Joze Ivakića *Pouzdana sastanak*.

Znanstveno savjetovanje završno je 11. prosinca 1996. u ranim prijepodnevnim satima, a u predvečerje je Dramski program Hrvatske radiotelevizije organizirao gledanje TV snimke *Duke Begovića* u režiji Branka Schmidta. Uvodno slovo u gledanje televizijske snimke prema djelu Ivana Kozarca izgovorila je urednica Maja Gregl.

Četvrta i završna predstava *Krležinih dana u Osijeku* odigrana je navečer. Dramsko kazalište Gavella iz Zagreba nastupilo je s adaptacijom proze Slavka Kolara *Breza* u režiji Krešimira Dolenčića.

Kao najpozitivnije značajke sedmih *Krležinih dana* valjalo bi na kraju svakako navesti, uz bogati izbor prigodnih manifestacija, i pojavu većeg broja referenata iz Osijeka i većeg broja kazališnih umjetnika, te dvojice redatelja i jednog dirigenta, na znanstvenom savjetovanju. Doseg pak samoga znanstvenog savjetovanja može se najbolje procijeniti na temelju ovog zbornika kojim se ono doriče.

*Antonija Bogner-Šaban*

## REPERTOAR *KRLEŽINI<sup>Y</sup> DANA U OSIJEKU 1996.*

Sedmi kazališno-teatrološki *Krležini dani* održani su u Osijeku od 8. do 11. prosinca 1996. Tijekom tih Dana pored izlaganja znanstvenika, književnika, kritičara i kazališnih praktičara, te viševrsnih kulturno-kazališnih manifestacija vezanih uz skup. u večernjim satima u osječkomu Hrvatskome narodnom kazalištu prikazane su i predstave, tematski i estetski uklopljene u aktualnu tematiku *Krležinih dana*. Domaćin Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, njegov dramski ansambl izveo je drame *Adam i Eva* i *Hrvatska rapsodija* kao pozorničku cjelinu, što je još jedan mogući pristup opusu Miroslava Krleže. Osječani su također izveli *Pouzdana sastanak* Jozice Ivakića, komediju koja od svoje praiizvedbe u Osijeku 1915. nije izvođena u hrvatskim profesionalnim kazalištima sve do 1996. To je bila ujedno diplomatska predstava nove generacije glumaca osječčkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, studenata Dislociranog studija glume zagrebačke Akademije za dramsku umjetnost. Varaždinski dramski ansambl igrao je *Jedermann* ili *Višakovića*, kajkaviziranu varijantu moraliteta Huga von Hofmannsthal. Na taj način obnovljene su povijesno-kazališne veze Varaždina i Osijeka, a isto tako moglo se prisjetiti i na izvedbu *Jedermann* kao spektakla u Tvrdi tridesetih, kada je takav način uprizorenja – predstava na otvorenom – značio izravnu reakciju na najznačajnije europske festivale.

Zagrebačko Dramsko kazalište "Gavella" završne večeri *Krležinih dana* izvelo je *Brezu* Slavka Kolara, predstavu koja je obilježila jedno razdoblje hrvatskoga glumišta, ali i ovog kazališta.

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 8.–11. prosinca 1996.

*Hofmannsthal von, Hugo: JEDERMANN ILITI VSAKOVIČ.* Na kajkavski pre-  
točil Tomislav Lipljin.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

Red. Georgij Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Marija Žarak.

Uloge: *Jedermann iliti Vsakovič* – Ljubomir Kerekeš. *Napovedatelj* – Tomislav Lipljin. *Gospodin Bog* – Tomislav Lipljin. *Smrt* – Vesna Stilinović. *Vrag* – Ivica Plovanić. *Vsakovičova mater* – Marija Krpan. *Vsakovičof prijatelj* – Tomislav Lipljin. *Špan* – Darko Plovanić. *Siromak sosed* – Zvonko Zečević. *Dužnik* – Ivica Plovanić. *Dužnikova žena* – Jagoda Kralj-Novak. *Priležnica* – Barbara Rocco. *Debeli rodak* – Robert Plemić. *Suhi rodak* – Zdenko Brlek. *Par Vsakovičovih pajdašov* – Zvonimir Jelačić, Renata Horvatek. *Puce* – Renata Horvatek, Andrijana Jukić. *Mamon* – Zvonko Zečević. *Dela* – Sunčana Zelenika. *Vera* – Jagoda Kralj-Novak. *Frater* – Tomislav Lipljin. *Antel* – Barbara Rocco. *Sluge, stražari, ministri, vrage, anđeli i kosturnjaki* – Igor Gužvinec, Denis Pajtak, Branko Šurlan, Vinko Sambolec. *Mužikaši* – Dragutin Novaković Šarli, Mladen Bregović, Josip Levanić, Benjamin Šambar.

Datum izvođenja predstave: 08. prosinca 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Sc. gl. Dragutin Novaković Šarli



Hugo von Hofmannsthal: *Jederman iliti Vsakovič.* Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.





Hugo von Hofmannsthal: *Jederman iliti Vzakovič*. Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.



Hugo von Hofmannsthal: *Jederman iliti Vzakovič*. Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.

Krleža, Miroslav: ADAM I EVA / HRVATSKA RAPSODIJA. Alegorije.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

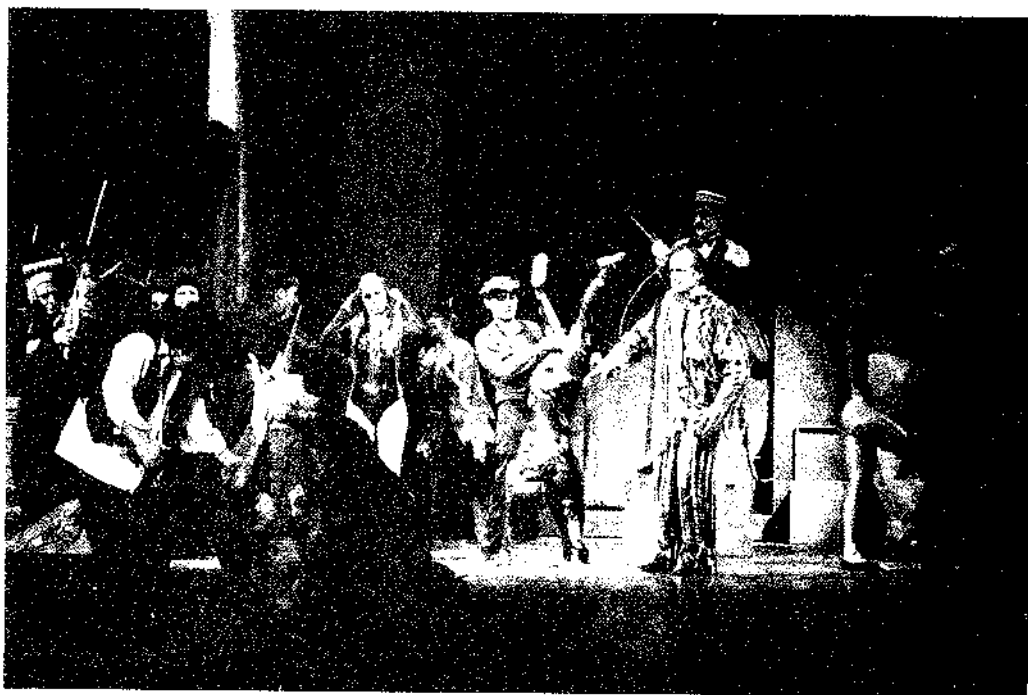
Krleža, Miroslav: ADAM I EVA.

Red. Zlatko Sviben. Sc. Drago Turina. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Jasna Frankić Brkljačić.

Uloge: Čovjek, Adam – Velimir Čokljat. Žena, Eva – Mira Perić. Sluga u hotelu, Gospodin u crnom, hotelski susjed, Gospodin s lulom u brzovlaku, Kelner u krčmi pod zemljom – Krešimir Mikić. Majka – Sandra Lončarić. General – Milenko Ognjenović. Gospoda u crnini – Tatjana Bertok. Dama – Ljiljana Krička. Gospodin sa zagonetkom – Davor Panić. Opatica – Jasna Odorčić. Trgovački putnik – Slaven Špišić. Hotelski gosti, gospoda u kaputima, glas serenade, svećenik – Saša Anočić. Hrvoje Barišić, Đorđe Bosanac, Lidija Florijan, Augustin Haldas, Radoslava Mrkšić, Nela Kočiš. Dražen Kolar, Mario Rade, Slaven Špišić.

Datum izvođenja predstave: 09. prosinca 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Zlatko Sviben. Sc. gl. Davor Rocco.



Miroslav Krleža: *Adam i Eva/Hrvatska rapsodija*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Krleža, Miroslav: HRVATSKA RAPSODIJA.

Red. Zlatko Sviben. Sc. Drago Turina. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Jasna Frankić Brkljačić.

Uloge: *Sušičava, s košnicom* – Nela Kočiš. *Ljudeskara, sa sjekirom* – Đorđe Bosanac. *Samilosni, blijedoliki* – Davor Panić. *Glas, jedan ženski* – Ljiljana Krička. *Seljačina, na befel* – Hrvoje Barišić. *Ugursuz, momče* – Lidija Florijan. *Mornar, ždere i udara* – Mario Rade. *Mujo, zoblje i čudi se* – Augustin Halas. *Civil, protestira i grebe* – Saša Anočić. *Frontaš, sa štakom* – Slaven Špišić. *Frontaš, sa kolerom* – Dražen Kolar. *Frontaš, na kolicima* – Hrvoje Barišić. *Ljevoruki, s kolajnom* – Milenko Ognjenović. *Mati, idiota* – Anita Schmidt. *Mati, krastave* – Jasna Odorčić. *Piskutljiva, starica* – Radoslava Mrkšić. *Idiot, šugavi* – Đorđe Bosanac. *Krastava, djevojčica* – Nela Kočiš. *Borbeni, viče* – Saša Anočić. *Rezignovani* – Hrvoje Barišić. *Seljak, glas* – Slaven Špišić. *Seljak, drugi* – Dražen Kolar. *Seljak, treći* – Mario Rade. *Pučki ustaša, sijedi ratnik* – Milenko Ognjenović. *Jedna, sama vuče plug* – Sandra Lončarić. *Žene, tūže* – Tatjana Bertok, Nela Kočiš, Radoslava Mrkšić, Jasna Odorčić, Anita Schmidt, Ana Stanojević. *Snaše, pijane i crvene* – Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Nela Kočiš, Sandra Lončarić. *Starkelja, stari* – Augustin Halas. *Anda, mlada* – Sandra Lončarić. *Momče, bez Ande* – Dražen Kolar. *Čelavi, bez brašna* – Saša Anočić. *Kondukteš, od Kistunféle – gyháze* – Davor Panić. *Sremac, cje-liva* – Đorđe Bosanac. *Žandar, rukuje* – Hrvoje Barišić. *Roštenjarke, neobične ružne* – Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Nela Kočiš, Sandra Lončarić. *Invalid, ima proteze* – Hrvoje Barišić. *Bakter, ima sina* – Augustin Halas. *Tradicija, hrvatska i zakopana, Njegovo Veličanstvo, hrvatski genije, Menažerija, balet* – Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Ljiljana Krička, Silvija Perošević, Snježana Horvat, Zrinka Stilinović. *Senzacija, u crvenom talaru* – Saša Anočić. *Izvikivači, u diplomatskim dresovima* – Nela Kočiš, Sandra Lončarić, Jasna Odorčić, Milenko Ognjenović. *Sumnjivci, zakrinkani* – Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Augustin Halas, Ljiljana Krička, Davor Panić. *Primaš, Violina* – Tomislav Hühn. *Harmonika, svira* – Predrag Stojić.

Datum izvođenja predstave: 09. prosinca 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dram. Zlatko Sviben. Sc. gl. Davor Rocco.

Ivakić, Joz: POUZDANI SASTANAK. Iz anala jedne varošice. Komedija u tri čina.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Red. sc. i kost. Damir Munitić.

Uloge: *Gjuka Kolundžić, birtaš* – Slaven Špišić. *Reza, njegova žena* – Lidija Florijan. *Milka, njihova kći* – Sandra Lončarić. *Milan Bujanović, posjednik i urednik "Napretka"* – Vjekoslav Janković. *Jakob Serdić, kotarski akcesista* – Hrvoje Barišić. *Julka, njegova žena, kći Kolundžićeva* – Kornelija Kočiš. *Matiša Salajković, građanin* – Krešimir Mikić. *Vikica, njegova žena* – Tatjana Bertok. *Gjuro Dijanović, malova-roški kicoš* – Dražen Kolar. *Milutin Takačević, umirovljeni kapetan* – Mario Rade. *Stoka Kaluparić, građanin* – Saša Anočić. *Ivša Samokres, građanin* – Dražen Kolar. *Jakša Pijavica, građanin* – Mario Rade. *Pero Crvenperka, građanin* – Hrvoje Barišić. *Fila Franić, građanin* – Saša Anočić.

Datum izvođenja predstave: 10. prosinca 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Izbor. sc. gl. Damir Munitić.



Joz Ivakić: *Pouzdaní sastanak*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

*Kolar*, Slavko: BREZA. Dramatizirali Boris Svrtan i Davor Žagar. Ideja i predložak: Fabijan Šovagović, prema propovijetki i filmskom scenariju Slavka Kolara, Ante Babaje i Božidara Violaća.

Izvođač: Dramsko kazalište "Gavella", Zagreb.

Red. Krešimir Dolenčić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Jasna Novak. Kor. Ivo Ivančan i Mojmir Golemac.

Uloge: *Janica Labudan* – Bojana Gregorić-Novković. *Marko Labudan* – Boris Svrtan. *Joža Sveti* – Goran Grgić. *Kata Labudan* – Marija Kohn. *Mika Labudan* – Emil Glad. *Jaga Labudan* – Marina Nemec-Brankov. *Roža Ježović* – Slavica Knežević-Torjanac. *Reza Turković* – Helena Buljan. *Janko Turković* – Slavko Brankov. *Mata Mlinarić* – Ranko Zidarić. *Nadžumar* – Krešimir Zidarić. *Bara Domitrović* – Ankica Dobrić. *Tomo Žugečić* – Marino Matota. *Jura Žugečić* – Nenad Cvetko. *Marena Brezovka* – Ana Horvat. *Velečasni* – Ante Dulčić. *Lojzek* – Riki Brzeska. *Štefa* – Ana Kelin. *Imra* – Vladimir Kelin. *Đuka* – Vladimir Kuraja. *Jalža* – Jadranka Gračanin. *Domaći mužikaši* – Ivica Đurišić, Drago Fijačko, Vladimir Genz, Josip Kokanović.

Datum izvođenja predstave: 11. prosinca 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

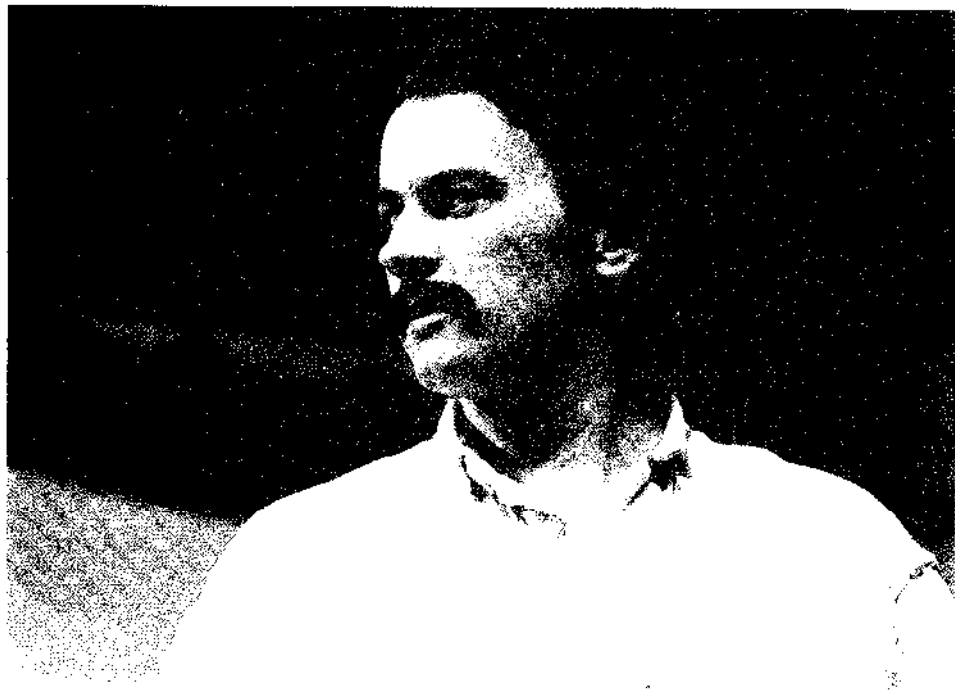
Dram. Davor Žagar. Sc. gl. Siniša Leopold.



Slavko Kolar: *Breza*. Helena Buljan i Bojana Gregorić-Novković. Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.



Slavko Kolar: *Breza*. Boris Svrtnan i Bojana Gregorić-Novković. Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.



Slavko Kolar: *Breza*. Boris Svrtnan u ulozi Marka Labudana. Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

## NAPOMENA

Nastojeći da i sedmo znanstveno savjetovanje u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije *Krležini dani* bude znanstveno i kazališno recentno i relevantno, odnosno da bude uključeno i u aktualna nacionalna državno-politička, društvena i kulturna zbivanja, Odbor *Krležinih dana* zaključio je na svojoj sjednici krajem šestih Dana 1995. da ono bude posvećeno tematici *Osijek i Slavonija - hrvatsku dramsku književnost i kazalište*. Takvim izborom tematike, a i upriličenim savjetovanjem, *Krležini dani* dali su i svoj nemali kulturološki obol najneutralgичnijem dijelu Hrvatske, istočnoj Slavoniji, Baranji i zapadnom Srijemu i istodobno priskrbili tiskanjem ovoga zbornika vrijedan prinos proslavi devedeset-godišnjice kontinuiranog djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

Navedenim činom *Krležini dani* ponovno dokazuju također da njihova ukotvljenost u Osijeku i Slavoniji nije formalna, i da se ne može svesti samo na činjenice, da je Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku utemeljitelj i domaćin, a i jedan od organizatora *Krležinih dana*, i da se *Krležini dani* od svojeg začetka održavaju u Osijeku. Održavali su se, a i održavaju uistinu! Ali kada i pod kojim uvjetima? U doba ratnih nedaća i danas, uz stalne financijske teškoće, te uz samoprijegor i materijalna odricanja sudionika.

Vezanost *Krležinih dana* za Osijek i Slavoniju potvrđuju se uostalom iz godine u godinu i na znanstvenim savjetovanjima i u zbornicima. Od prvih *Krležinih dana* 1990. godine do danas. Već u prvom zborniku tako, koji sadrži priopćenja sa znanstvenih savjetovanja *Krležino kazalište danas, 1990.*, i *Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije, 1992.*, tiskani su prilozi koji se u cijelosti ili samo djelomice bave osječkom i slavonskom dramsko-književnom i kazališnom problematikom. Od autora i tema takvih radova posebno valja spomenuti sljedeće - Dragan Mucić: *Miroslav Krleža i osječko kazalište*, Stanislav Marijanović: *Njemački teatar u Osijeku, Kazališni plakati i almanasi*, Vlado Obad: *Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike* i Dragan Mucić: *Dosadašnja istraživanja osječkog kazališnog života*. U drugom pak zborniku, s podnaslovom *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, objavljena je studija Stanislava Marijanovića *Povijesne drame, dramaturgije i "Damjan Juda" Ante Benešića*.

Osim priopćenja Antonije Bogner-Šaban: *Osječke kazališne tridesete*, zbornik *Krležini dani u Osijeku 1993.*, sadrži u suglasju sa svojim drugim podnaslovnim određenjem 27. prosinca 1994. - *Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku* i sljedeće prigodne priloge: *Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, Željko Čagalj: *Štovani gospodine predsjedniče, dame i gospodo, dragi prijatelji! Svečani program otvaranja zgrade HNK u Osijeku*, Slavonski preporod, *Glazbeno-scenska slika. Proslav, Izbor i obradu teksta Stanislav Marijanović*, Ljubomir Stanojević: *Jubilej nacionalne epopeje 87 godina HNK u Osijeku*, Antonija Bogner-Šaban: *Nacrt za povijest kazališta u Osijeku* i Ljubomir Stanojević: *Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*.

U prvoj i drugoj knjizi *Krležinih dana u Osijeku* iz 1995. godine s jedinstvenom tematikom dvodijelnoga znanstvenog savjetovanja *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, objelodanjeno je također nekoliko priopćenja posvećenih u cijelosti osječkoj i slavonskoj dramsko-književnoj i kazališnoj problematici, kao što su to tekstovi Antonije Bogner-Šaban *Kazališni Osijek 1965.-1990.* i Stanislava Marijanovića *Studij glume u Osijeku*, odnosno Antonije Bogner-Šaban: *Književne, dramaturške i izvedbene preobrazbe Đuke Begovića Ivana Kozarca* i Georgija Para *Banket s Krležom*.

Ako se sumiraju samo ovi radovi, ne uzimajući u obzir niz drugih u kojima se ista problematika tek djelomice obrađuje ili dotiče u sklopu sintetskih pristupa, kao i radovi objavljeni u ovom zborniku, onda se već s punim opravdanjem može govoriti i o interesnoj znanstvenoj povezanosti *Krležinih dana* s Osijekom i Slavonijom, te o njihovom značajnom doprinosu povijesnom istraživanju i teorijskom vrednovanju dramsko-književne i kazališne kulture u Osijeku i Slavoniji.

\* \* \*

Od trideset i pet prijavljenih priopćenja za znanstveno savjetovanje *Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište* na savjetovanju je pročitano trideset i jedno koliko ih je tiskano i u zborniku.

Budući da su se autori priopćenja uglavnom pridržavali prijavljenih tema, u zborniku je zadržan i njihov redosljed utvrđen programom savjetovanja kojim su se nastojale povezati i usuglasiti tematsko-područna, strukovna i kronološka određenja.

Pripremajući zbornik za tisak priređivač je maksimalno poštovao integralnost tekstova, te su se njegove intervencije svele uglavnom na grafička, bibliografska i pravopisna ujednačavanja te razjašnjavanja pojedinih nejasnoća. Susljedno takvom stajalištu i lektorica se ograničila na najnužnije ispravke koje nisu zadirale u leksiku i morfologiju, a niti u osobni izraz suradnika zbornika.

B. H.

FILOZOFSKI FAKULTET  
KNJIŽNICA - OSIJEK



## KAZALO IMENA

- Adam, Adolphe-Charles 76  
Adamović, obitelj 66  
Agjić, Kaja 48-49  
Ahmed, Sofija 294  
Albin, Fritz 70  
Albini, Srećko 223-226, 235  
Albrecht, tiskara 98  
Aleksandrović, Boris Aleksandrov 274  
Alfirević, Silvije 246-247  
Alighieri, Dante 101-106, 108  
Amatelli 241  
Ament, Mari 70  
Anakreont 98  
Andrejev, Leonid Nikolajevič 134, 230, 252  
Andrić, Antun 22  
Andrić, Josip 289, 293-294  
Andrić, Nikola 25, 103, 114  
Anočić, Saša 310-312  
Antoine, André 240  
Antoine, Paul-André 229  
Antolčić, Ivica 306  
Anton, Václav J. 24  
Anzengruber, Ludwig 66-67, 69-70  
Aparac, Luka 265  
Aralica, Ivan 206  
Arcibašev, Mihail Petrović 228, 241, 250-251  
Aristotel 98, 116  
Armstrong, Paul 227  
Arnold, Franz 231, 233, 235, 250  
Artaud, Antonin 171  
Asanger, Zvonimir 66  
Asić (Šokčević-Asić), Jelka 289  
Asić, Milan 289, 294-295  
Atanasijević, Vasa 11  
Audran, Edmond 224, 231  
Augier, Émile 23  
Augustinčić, Aleksandar 289, 293  
Austin, Frederic 262  
Babaja, Ante 313  
Babcock, Barbara A. 95  
Babukić, Vjekoslav 10, 97  
Bach, Alexander 14, 110  
Bach, Ernst 231, 233, 235, 250  
Bach, Josip 121, 161  
Bačić, Radoslav 67  
Bađalić, Hugo 24  
Bađalić, Ivo 249  
Badoaro, Giacomo 267  
Bađurina, Anđelko 53  
Bađurina, Natka 103, 105, 107-108  
Bađurina, Srećko 139  
Bahr, Hermann 160-161, 240, 243  
Bajamonti, Julija 263  
Balić, Martin 298  
Baloković, Zlatko 263  
Balzac, Honoré de 244, 250

- Barabas, Pál 234  
 Barac, Antun 103-104, 110, 152  
 Baraković, Juraj 43, 48  
 Barbarić, Milivoj 242  
 Barišić, Hrvoje 310-312  
 Baroja, Julio Caro 94  
 Barozzo, S. F. 268  
 Bártok, Béla 262, 272  
 Bartolović, obitelj 15  
 Bartulović, Niko 200  
 Bast, Leopold 70  
 Bataille, Georges 133  
 Batušić, Nikola 40, 45-46, 48, 52-53, 59-60,  
 80, 94-95, 112, 120, 141-142, 171, 246,  
 306  
 Batušić, Slavko 17, 23-25, 198-199, 238-  
 239  
 Baudelaire, Charles 149  
 Baumann, Alexander 74  
 Baumann, Z. 89  
 Baumgartner, Carl 68  
 Beaumarchais, Pierre-Augustin-Caron de  
 301  
 Becić, Ferdo 83, 117-121  
 Becić, Vladimir 162  
 Beck, Viktor *vidi*: Bek, Viktor  
 Beer, Georges 227  
 Beethoven, Ludwig van 66, 164, 269  
 Begović, Ingrid 267, 269, 290  
 Begović, Milan 119, 147, 189, 197, 199,  
 217, 227, 229, 232, 237, 240, 244, 249,  
 251-252, 258, 293, 308  
 Beck (Beck), Viktor 192, 241-242  
 Békeffy, Sándor 234  
 Belamarić, Miro 261, 272  
 Bembo, Pietro 107  
 Benc-Bošković, Katica 91  
 Bendelmeyer, Anton Otto 68, 76  
 Benedek, Jasna 29  
 Benesti Wilhelm 69  
 Beneš, Jára 234-235  
 Benešić, Ante 13, 315  
 Benešić, Julije 67, 161, 238  
 Bennett, Richard Rodney 262, 266, 270,  
 275-276  
 Benn, Gottfried 161  
 Benjamin, John 95  
 Beraković 155  
 Berg, Jozeph 273  
 Berger, Géza 66  
 Berkeš, Đuro 240-242  
 Berla, Emil 68  
 Bernauer, Rudolf 228, 232  
 Bernieri, Giuseppe 50  
 Bernstein, Henry 236  
 Bersa, Vladimir 261, 263, 271  
 Bersezi, Vittorio 114  
 Berstl, Julius 227  
 Bertić, obitelj 15  
 Bertić, Živko 238  
 Bertok, Tatjana 310, 312  
 Bettinger, Elfi 94  
 Bidin, Nevenka 278  
 Bisson, Alexandre 223  
 Bišćan, Mijo 257  
 Bizet, Georges 76, 260, 273  
 Bjelinski, Bruno 260-261, 263, 267, 270,  
 272  
 Bjelousov, Aleksandar 298  
 Blacher, Boris 267  
 Blasel, Karl 68  
 Blau, Farago 64  
 Blau, Gillming 64  
 Blau, J. 64  
 Blauhorn, obitelj 13  
 Bleyer, Amanda 70  
 Bloom, Harold 174, 189  
 Blum, Ernest 222  
 Bobinac, Marijan 80-81, 85, 94  
 Bogašinović, Lukrecija 58  
 Bogner, Friedricka 68  
 Bogner, Josip 245  
 Bogner-Šaban, Antonija 63, 84, 94, 127,  
 130, 169, 238, 267, 305, 307, 316  
 Bogović, Mirko 103, 113, 226, 236, 252  
 Bókay, János 237  
 Bonifačić Rožin, Nikola 83, 89-91, 94  
 Bonitz 97  
 Bosanac, Đorđe 310-311  
 Bosch, Hieronymus 163  
 Bösendorf, Josip 63, 72

- Bošković, Ruder 217  
 Bošković-Stulli, Maja 80, 83, 85, 94  
 Bošnjaković, obitelj 15  
 Božan, Fridrik 24  
 Božić, Ivan 265  
 Brankov, Slavko 313  
 Braovac, Ana 91  
 Braovac, Slavica 91  
 Bratulić, Josip 47, 48, 57-58, 306  
 Brecht, Bertolt 266, 275-277  
 Breitenfeld, Gustav 221  
 Breton, Stéphane 87, 89, 94  
 Brezovački, Tito 43, 44, 114  
 Brežina, Otokar 154  
 Bricux, Eugène 223  
 Britten, Benjamin 266, 270, 272, 279  
 Brkić, Ivan 291-291  
 Brlek, Zdenko 308  
 Brienić Vujić, Branka 158-159, 166, 305-306  
 Brić, Andrija Antun 47  
 Brook, Piter 171-172  
 Brown, George 67-68  
 Bruckner, Ferdinand 235  
 Bruči, Rudolf 260-261, 268, 271  
 Bruegel, Piter 163  
 Brunelli, B. 58  
 Bryck, Hugo 69, 76  
 Brzeska, Riki 313  
 Buchbinder, Bernhard 69  
 Budak, Mile 236  
 Budak, Pero 301  
 Bukvić, Amir 196  
 Buljan, Helena 313  
 Bunić Babulinov, Milko 98  
 Bunić Luković, Pjerko 114  
 Buononcini, Giovanni 262, 273  
 Burggraf, Walfried 232  
 Burić, Vesna 11  
 Burke, Edwin 229  
 Bús Fekete, László 229, 234, 251  
  
 Caillavet, Gaston-Armand de 226, 250, 252  
 Calderon de la Barca, Pedro 179  
  
 Camus, Albert 289, 292-293  
 Cana, Angelo 251  
 Cankar, Ivan 229, 251, 277  
 Car, Janko 114  
 Carlson, Carolyn 278  
 Castiglione-Colona, Adela  
 Cataldo, G. 235  
 Cepelić, Iso 13  
 Cepelić, Milko 208  
 Chailli, Luciano 275-276  
 Chailly, Ricardo 262-263, 266, 270  
 Chainé, Pierre 252  
 Chiavaoci, V. 69  
 Chopin, Frédéric François 164, 268  
 Cihlar Nehajev, Milutin 211  
 Cilić, August 191  
 Cimaroso, Domenico 266, 272-273, 275  
 Cipei, Kruno 262, 272  
 Ciraki, Franjo 112  
 Cocteau, Jean 162  
 Constant, M. 271  
 Corsinov, Gabriella 189  
 Costa, Carl 70  
 Coward, Noel 230  
 Crnojević-Carić, Dubravka 305  
 Cvetko, Nenad 313  
  
 Čagalj, Željko 305, 316  
 Čajkovski, Pjotr Iljič 260  
 Čale, Frano 173, 189-190  
 Čale Feldman, Lada 79, 305-306  
 Čale Knežević, Morana 173  
 Čehov, Anton Pavlovič 172, 217-218, 241, 301  
 Čevapović, Grgur 40, 43-44, 47-48, 50, 58, 61  
 Čokljat, Velimir 290-293, 310  
  
 Ćirić, Petar 77  
  
 Dallapiccola, Luigi 266, 275  
 D'Annunzio, Gabriele 176, 185, 189  
 Dante *vidi*: Alighieri  
 Davis, Carl 272  
 De Benedetti, Aldo 234-235

- Debussy, Claude 164  
 Dečak, Mirko 239, 242  
 Delavigne, Casimir-Jean-François 20  
 Dellinger, Rudolf 237  
 Demeter, Dimitrija 10, 113-114, 119, 121, 169  
 Demosten 98  
 Derenčin, Marijan 26, 119  
 Derrida, Jacques 96  
 Deskašev, Stevan 24  
 d'Este, Lucrezia 107  
 Dešković, Branislav 162  
 Detoni, Dubravko 262  
 Defoni-Dujmić, Dunja 191  
 Deutsch, Lea 191  
 Devčić, Natko 267  
 Dević, Đurdica 191  
 Devide, Marijan R. 298  
 Deželić, Duro 97, 101  
 Dežman Ivanov, Milivoj 169  
 Dimitrijević, Mila 192  
 Dimitrijević, Miša 118  
 Dimitrović Kotaranin, Spiro 114  
 Dimović, Duro 112  
 Dimšić, Mijo 265  
 Dirnbach, Ernest 244, 246, 248  
 Dittersdorf, Karl von Ditters 262-263, 271  
 Djamić, Antun 57  
 Dobravec-Plevnik, Ivan 298  
 Dobrić, Ankica 313  
 Dolenčić, Krešimir 306, 313  
 Donadini, Ulderiko 244  
 Donat, Branimir 158, 196, 305  
 Donizetti, Gaetano 260, 262, 266, 268, 271-272, 275  
 Dorn, Friedrich 67  
 Dostojevski, Fjodor Mihajlović 198-234, 242, 244, 251-252  
 Došen, Vid 167  
 Dragošić, Higin 68, 113, 228  
 Drašković, Janko 107  
 Drechsler, M. 74  
 Drexler, J. 74  
 Dryak, Vlasta 192  
 Držić, Marin 57, 197, 235, 277, 300-301  
 Dubajić, Dean 192  
 Dujmić-Detoni, Dunja 305  
 Dujšin, Dubravko 247  
 Dučić, Ante 313  
 Dumas, Alexandre, otac 66, 114  
 Dumas, Alexandre, sin 223  
 Duran, Michel 230  
 Durrieux, Tilla 240  
 Dvořak, Antonín 269  
 Đalski, Ksaver Šandor 200  
 Đurđević, Ignjat 43, 107, 110  
 Đurđević, gđa. 21  
 Đurđević, Vaso 16, 23, 78  
 Đurđević, Vesna 78  
 Đurišić, Ivica 313  
 Eftimiu, Victor 236  
 Egk, Werner 262, 271  
 Eisenstein 89  
 Eisler, Hans 268  
 Eliade, Mircea 89, 94  
 Elizabeta I. 217  
 Erdeljac, Ana 203  
 Erenburg, Ilja 162  
 Erlich, Vera 83-84, 94  
 Erož, Ivan 99  
 Eshil 263, 268  
 Esllin, Martin 171  
 Ettel, Josip 22  
 Euripid 263  
 Fabio, Nedjeljko 203, 206, 211, 214, 254, 305  
 Falena, Ugo 228, 232  
 Fall, Leo 224-225  
 Faller, Nikola 24-25  
 Faljević 30  
 Fatović, Damir 294  
 Feingold, Max 68  
 Feldman, Miroslav 230, 234-235, 244, 249, 253, 267, 300-301  
 Fergusson, Francis 171  
 Ferruccio, Busoni 267  
 Feuydeau, Georges 301

- Fijačko, Drago 313  
 Fijan, Andrija 24, 77, 119  
 Filer, I. 268  
 Filipović, Milenko 81  
 Filipović, Vladimir 138-139  
 Fioravanti, Valentino 262, 270  
 Firingier, Kamilo 9, 11, 63, 65, 72  
 Fischer, Joseph 268-269, 273  
 Flaker, Aleksandar 159  
 Flaker, Vida 13  
 Fiers, Robert de 226, 250, 252  
 Flieder, Tonka 24  
 Flod, Ivan 9, 17, 63, 167, 241  
 Florijan, Lidija 310-312  
 Flottwell, Julius 68  
 Fodor, László 227-228, 233, 235  
 Foretić, Dalibor 297, 305  
 Foretić, Miljenko 305  
 Forko, Josip 50  
 Fotez, Marko 189, 197, 289  
 Fotez, Slavko 238  
 Fraccaroli, Arnolfo 251  
 Frangeš, Ivo 99-100  
 Frangeš, Neven 286  
 Frangeš, Vesna 99  
 Franić, Ante 158  
 Frank 76,  
 Frank, Bruno 230, 252  
 Frank, Josef Maria 237  
 Frank, Leonhard 229, 251  
 Frank, Paul 231  
 Frankić Brkljačić, Jasna 310-311  
 Frankopan, Fran Krsto 217-218  
 Franjo Josip I., car 15, 26, 211, 217  
 Fraser, G. S. 171  
 Fraunheim, Stjepan 17, 20, 71  
 Fredro, Jon Aleksander, sin 67  
 Freud, Sigmund 161  
 Freudenreich, Aleksandar 191  
 Freudenreich, Dragica 24  
 Freudenreich, Franjo 114  
 Freudenreich, Josip 19, 24, 66, 68, 81, 83,  
 94, 113-115, 119, 224, 232  
 Freudenreich, Micika 24, 77  
 Freudenreich, Olga 191  
 Freutag, Gustav 117  
 Frimi-Antunović, Oskar 73-74  
 Frimi-Antunović, Valere 13  
 Fritsche, Julius 67, 75  
 Fritsche, Viktor 21  
 Frkin, Vatroslav 46  
 Frndić, Nasko 160  
 Frye, Northrop 218  
 Füller, obitelj 66  
 Funk, Julika 94  
  
 Gabor, Lendjel 273  
 Gaj, Ljudevit 9, 10, 44  
 Galac, Đuro 24  
 Galic, Ljudevit 197  
 Galotzy, Anton 68, 76  
 Galović, Fran 99, 119, 166  
 Galsworthy, John 227-228, 242, 251-252  
 Galuppi, Baldassare 262, 271  
 Garcia Lorca, Federico 289-290  
 Gauty, Etienne 149  
 Gavazzi, Milovan 87  
 Gavella, Branko 141, 147, 151, 169, 192-  
 195, 238, 240, 243-248  
 Gavran, Miro 215-220  
 Gavrilović, Aleksandar (Aco) 13, 168-169,  
 228, 244-246  
 Gay, John 262, 272  
 Gehri, Alfred 236  
 Genz, Vladimir 313  
 Georgijević, Mojsije 11, 12  
 Gerbidon, Marcel 227  
 Gerner, Eliza 197  
 Ghelderode, Michel de 301  
 Gilbert, Jean 226  
 Glad, Emil 313  
 Glanz, Teodor 97  
 Gled, Timotej 58  
 Gleich, Joseph Alois 114  
 Glinger, A. 232  
 Giorollo, F. 270  
 Gluck, Christoph Willibald 266  
 Goethe, Johann Wolfgang 104, 197, 237  
 Gogolj, Nikolaj Vasiljević 172, 230-231,  
 237, 244, 252  
 Gojković, Gordana 9, 17, 64-66, 72, 76,  
 305

- Golar, Cvetko 236  
 Goldoni, Carlo 114, 234, 237, 301  
 Golemac, Mojmir 313  
 Goleminov, M. 269  
 Golia, Pavel 230, 239, 241, 251  
 Golmark, Karl 76  
 Gomes, Ivana 290  
 Gorenčević, Iljko (Grün, Lav) 165  
 Gorki, Maksim 242, 247  
 Görner, Karl August 67, 69-70, 252  
 Gotovac, Jakov 237, 258, 269, 275-276,  
 293  
 Gotovac, Pero 269  
 Göttler, Carl 70  
 Gottlieb, Julius 76  
 Gounod, Charles 24  
 Gračan, Giga 274, 305  
 Gračan, Stjepan 286  
 Gračanin, Jadranka 313  
 Graff, Konstantin 68  
 Graig, Edward Gordon 172  
 Gregl, Maja 306  
 Gregorić-Novković, Bojana 313  
 Gregorić, obitelj 15  
 Grgić, Goran 313  
 Grgić, Stjepan 91  
 Grković, Mato 197  
 Grillparzer, Franz 66  
 Grlić, Danko 149  
 Grohmann, Carl Martin 70  
 Grotowski, Jerzy 171  
 Gršković, Branimir 193  
 Grubor, Đuro 48  
 Grün, Bernard 236  
 Grün, Lav (Gorenčević, Iljko) 166  
 Grund, Arnošt 226  
 Gučetić, Ivan ml. 43  
 Gudel, Vladimir 121  
 Gundulić, Ivan 71, 99-100, 237  
 Gušić, Marijana 88, 94  
 Gužvinac, Igor 308  
 Gyron 73  
  
 Habermas, Jürgen 149  
 Hacks, Peter 142  
  
 Hadžić, Antonije 68  
 Hadžić, Fadil 292  
 Hadžimišev, M. 268  
 H. H. 67  
 Halas, Augustin 310-311  
 Halbe, Max 230  
 Ham, Sanda 127  
 Hamsun, Knut 237  
 Hansel-Bakić, Cynthia  
 Harambašić, August 16, 18, 20, 22, 69,  
 255, 257-258  
 Hart, obitelj 66  
 Hartmann, knjižara 98  
 Hartman, L. 118  
 Hartner, August 70  
 Hasenclever, Walter 230  
 Hašek, Jaroslav 244, 250, 252  
 Hatze, Josip 274, 284, 289, 294  
 Hauptmann, Gerhart 66-67, 145, 156,  
 228, 242-244, 252  
 Haydn, Joseph 268, 272  
 Hećimović, Branko 66, 85, 94, 134, 139,  
 141, 143, 170, 174-175, 177, 189, 193,  
 244, 275, 305  
 Hedl, Drago 264  
 Hegedušić, Krsto 192  
 Heidegger, Martin 149  
 Heijermans, Herman 223  
 Held, Berthold 70  
 Hennequin, Charles-Maurice 223  
 Herbart, Johann Friedrich 179  
 Hercigonja, Nikola 272  
 Hervé, Florimond 224, 231, 277  
 Herveu, Paul 70  
 Hermann, obitelj 66  
 Herz, A. de 231  
 Herzog, Ludwig 227  
 Herzl, Theodor 66  
 Hirschfeld, Ludwig 231  
 Hiladić, Vatroslav 197, 244, 250  
 Hock, J. H. 21  
 Hofbauer, Carlo 64  
 Hofmannsthal, Hugo von 240, 305, 307-  
 309  
 Holbein, Franz Ignaz 73-74  
 Holminov, Aleksandar 268, 273

- Homer 106  
 Hopp, Friedrich 74  
 Hopwood, Avery 250  
 Horthy de Nagybánya, Miklós 288  
 Horvat, Ana 313  
 Horvath, Josip 193  
 Horvat, Joža 95  
 Horvat, Mladen 200  
 Horvat, Snježana 311  
 Horvatek, Renata 308  
 Horvatić, Dubravko 50  
 Howard, Jean E. 87, 94  
 Hranilović, Jovan 103-104  
 Hubl, Paul 70  
 Hugo, Victor 104, 117, 236-237  
 Hühn, Tomislav 311  
 Hula, Ivan 91  
 Humperdinck, Engelbert 76  
 Hunoltstein, Hans von 71  
 Hurnik, Ilja 273  
  
 Ibert, Jacques 260, 266, 275  
 Ibsen, Henrik 223, 227, 230, 235, 242-243, 246, 250, 252-253  
 i. f. 168  
 Ikebe, Schin-Ichiro 267  
 Ilijašević, kanonik 98  
 Impekoven, Toni 250  
 Innfelder, Norbert 68  
 Ivakić, Joza 81-83, 85, 94, 129-133, 141, 229, 239, 251, 306, 307, 312  
 Ivanac, Ivica 209-210  
 Ivančan, Ivan 88, 313  
 Ivanišević, Drago 263, 290  
 Ivanišin, Nikola 158, 160-161  
 Ivan Kapistran 47  
 Ivanov, Vječeslav 89, 95  
 Iveković, Franjo 100  
 Ivković, Zvonimir 290, 294  
 Ivokov, obitelj 15  
  
 Jaeger-Schmidt, Val-André 250  
 Jagić, Vatroslav 97-99  
 Jaić, Marijan 10-11  
 Janaček, Leoš 269  
 Jankovics de Daruvar, kontesa 13  
 Janković, grof 64  
 Janković, Vjekoslav 312  
 Jarno, György 225  
 Jarre, J. Maurice 270  
 Jelačić, Josip 13, 103, 211-212  
 Jelačić, Zvonimir 308  
 Jelčić, Dubravko 84, 95, 99, 112-113, 140-145, 153-154, 158-162, 166, 170, 173-175, 188-189  
 Jelić, B. 190  
 Jensen, Alfred 99  
 Jcny, Guido 10  
 Jeričević, Dinka 308, 313  
 Jerome, Jerome Klapka 230, 251  
 Jessner, Leopold 243  
 Jevrejinov, Nikolaj Nikolajevič 250-251  
 Joachimson, Felix 251  
 Johnson, Barbara 96  
 Jones, Tom 267  
 Jonson, Ben 244, 251  
 Joplin 269  
 Jovičin, Bogdan 39  
 Jukić, Andrijana 308  
 Juraj, Hans 231  
 Juranić, Zoran 294  
 Jurić Zagorka, Marija 119, 233, 235  
 Jurković, Beti 34  
 Jurković, Janko 24, 81-84, 95, 97, 109-117, 193  
  
 Kabiljo, Ali 262  
 Kainz, Josef 156  
 Kaiser, Friedrich 74  
 Kajba, Mirko 23  
 Kalef, Breda 293  
 Kaligula 292-293  
 Kálmán, Imre 224-225, 232, 236  
 Kandinski, Vasilij 161-162, 164  
 Kanižlić, Antun 48, 167  
 Karadžić, Vuk Stefanović 112  
 Karasek, Emil 168  
 Karlo IV. 59  
 Karlović, obitelj 15  
 Kasapović, obitelj 15  
 Kastl, Sonja 278  
 Kasumović, Oleg 291

- Kašić, Bartol 52  
 Katajev, Plamen 268  
 Katajev, Valentin Petrovič 230, 232, 244, 251  
 Katančić, Matija Petar 46-48, 110, 167  
 Kauzlaric Atač, Zlatko 286, 291, 296  
 Kayser, Wolfgang 189  
 Kažotić, Marko 228  
 Kelin, Vladimir 313  
 Kerekeš, Ljubomir 308  
 Khuen Héderváry, Karlo 10, 15, 24-26, 212  
 Kienzl, Wilhelm 76  
 Kierkegaard, Søren 138-139  
 Klabund 229, 244, 251  
 Kladarić, Blaž 22  
 Klaić, Bratoljub 135, 139, 289  
 Klausner, Karl 63  
 Kleist, Heinrich von 292  
 Klemenčić, Karlo  
 Klicpera, Vaclav Kliment 114  
 Kljaković, Toni 34  
 Knaack, Wilhelm 68  
 Knežević-Torjanac, Slavica 313  
 Kobler, Vladimir 274, 294  
 Kočiš, Kornelija 312  
 Kočiš, Nela 310  
 Kohn, Marija 313  
 Kohn, Max (V. S.) 19, 75  
 Kokanović, Josip 313  
 Kokanović, Marija 90  
 Kokoschka, Oskar 154, 161, 185, 241  
 Kolar, Dražen 310-312  
 Kolar, Slavko 95, 306-307, 313-314  
 Kolarić-Kišur, Zlata 191-195  
 Kolarić, Pajo 11, 12, 15  
 Kolendić, Petar 50, 58  
 Konderle, Louis (Ludwig, Ljudevit, Vjekoslav) 66, 74-75  
 Konthár, Arthur de 76  
 Konjović, Petar 239, 244, 246-247, 249  
 Korajac, Vilim 112  
 Körbler, Đuro 97-99  
 Korff, Mitzi 68  
 Korošec, Anton 144  
 Kosor, Josip 80-86, 95, 121, 140-168, 232, 242, 244, 251  
 Kostić, Laza 98  
 Koščak, Vladimir 64  
 Kotzebue, August 66  
 Kovač, Malvina 22-23  
 Kovačević, Branko 168  
 Kovačević, Krešimir 277  
 Kovačić, obitelj 66  
 Kozarac, Ivan 84, 122, 125-133, 167, 199, 239, 306  
 Kozarac, Josip 82, 113, 122, 125-133, 167, 239  
 Kraatz, Kurt 71  
 Krägel, Josef 68  
 Kraljević, Miroslav 48  
 Kralj-Novak, Jagoda 308  
 Kramarić, Zlatko 305  
 Kranjčević, Stjepan 114  
 Kraus, Karl 161  
 Kreft, Bratko 232  
 Křenc, Ernst 266, 275  
 Krenn, Ludwig 69-70  
 Kreutzer, Konradin 73-74  
 Krežma, Franjo 263  
 Krička, Ljiljana 310-311  
 Krist 48, 55, 134-135, 283, 285  
 Kristeva, Julia 130, 132-133  
 Krleža, Bela 192  
 Krleža Miroslav 123, 143, 159-161, 163-164, 166, 169-172, 191, 194, 199-200, 208, 227-229, 240-241, 244, 247-250, 252, 280-286, 289-292, 306-307, 310-311  
 Krmpotić, Branko 192  
 Krmpotić, Janja 12  
 Kronos, Th. 74  
 Krpan, Marija 308  
 Krška, Makso 22  
 Kršnjavi, Isidor 16, 212-213  
 Kubač, Franjo 15, 66, 257  
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 12, 113, 226  
 Kulundžić, Josip 158, 169-189, 198, 240, 243-244, 247, 251  
 Kuljerić, Igor 261-262, 267, 272, 278  
 Kuničić, Eugen 169, 253  
 Kuntarić, Ljubo 277



- Kuraja, Vladimir 313  
 Kurka, Robert 271  
 Kuzmanović, Adalbert 242, 250  
 Kvaternik, Eugen 210  
 Kvirgić, Pero 34
- Labé, Louise 106  
 Labiche, Eugène 301  
 Lacan, Jacques 96  
 Langer, František 228-232, 250  
 Lay, Anny 65  
 Lay, Antun 64-65  
 Lamartine, Alphonse 104  
 Lanosović, Marijan 46  
 Lasić, Stanko 160  
 Laurenčić, Jozo 192  
 Lederer, Ana 140, 305-306  
 Leczycki, Kazimierz 229, 251, 255  
 Lehár, Franz 77, 223, 225-226, 234  
 Lehmann, Carl 64-65  
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm 179  
 Lendjel, Gjergj 269  
 Lengley, Menyhért 134, 227, 250, 252  
 Lenjin 144  
 Lenormand, Henri-René 242, 245, 250  
 Leoncavallo, Ruggiero 76  
 Léone, Victor 69  
 Leopold, Siniša 313  
 Lery, M. 229  
 Létraz, Jean de 235  
 Lesić, Matilda 24  
 Lessing, Gotthold Ephraim 66  
 Levanić, Josip 308  
 Levinski (Lewinsky), Josef 71  
 Lhotka, Fran 274  
 Lhotka Kalinski, Ivo 267, 272  
 Liebermann, Rolf 262, 270, 276  
 Lindau, Karl 70  
 Lisac, Josip 50  
 Lisinski, Vatroslav 15  
 Livadić, Branimir 121, 193  
 Loos, Adolf 161  
 Lopez, Sabatino 252  
 Lorde, André de 252  
 Louis IV. 219
- Lović, Lav 201  
 Lovretić, Josip 81, 83, 86, 90-91, 95  
 Lovrić, Božo 252  
 Lozica, Ivan 86-88, 90-91, 95  
 Lucić, Hanibal 106  
 Lukarević, Burina Fran 98  
 Lukić, Luka 81  
 Lunaček, Vladimir 147  
 Lunzer, Miroslav Fritz 275
- Mach, Ernst 161, 243  
 Mader, Miroslav S. 127, 277  
 Maeterlinck, Maurice 134, 242  
 Magny, Oliver de 106  
 Mahler, Gustav 76, 268-270  
 Mahr, Ernest 69  
 Maillart, Louis Aimé 24  
 Maibaša, Marija 70, 73  
 Man, Paul de 173, 190  
 Mandrović, Adam 18-19, 21, 23-26, 67, 114  
 Manen, Hans 278  
 Manojlović, Todor 252  
 Mansvjetova, Lidija 169, 240, 243-245  
 Marc, Franz 161  
 Margarita Kortonska, sveta 40-41, 45-48, 51-52, 54, 56-57, 61  
 Margoles, Căcilia 66  
 Maričić, Josip 192  
 Maričić, Veljko 192  
 Marija Terezija 217  
 Marijanović, Stanislav 7, 21, 46-47, 53, 58, 65, 238, 305-306, 315-316  
 Marinković, Janko 268  
 Marinković, Ranko 192, 194-195  
 Marinetti, Filippo Tommaso 161, 165  
 Marjanović Brodanin, Stjepan 9-11, 23  
 Marković, Franjo 98-100, 113, 119, 169  
 Marković, Mihajlo 239, 241  
 Marković, Olivera 291  
 Maroević, Tonko 101  
 Maros 268  
 Mars, Antony 223  
 Martinčević, Jagoda 264  
 Martinčević, Joso 247  
 Martinčić, Ivan 99

- Martinu, Bohuslav 262, 270, 275  
 Mascagni, Pietro 76, 223, 257, 274  
 Massenet, Jules 134, 257, 260  
 Matanović, Julijana 112, 203, 305  
 Mathern, Carl 227, 250  
 Matić, Tomo 45, 47, 50, 72  
 Matković, Marijan 85, 95, 112-113, 170, 173, 178, 190  
 Matoš, Antun Gustav 99, 134, 149, 160, 165  
 Matota, Marino 313  
 Matunci, Martin 98  
 Maugham, Somerset William 229, 232  
 Mayer, Hans 130-131  
 Mažuranić, Ivan 18, 103, 212  
 Meano, Cesare 236  
 Medaković, Pavle 268  
 Međimorec, Miro 145  
 Megerle, Theresa 114  
 Meisenbach, Eduard 73  
 Mejerhold, Vsevolod Emiljevič 240, 243  
 Melchinger, Siegfried 142  
 Mendelson-Bartholdy, Felix 269  
 Mendl, obitelj 66  
 Menotti, Gian Carlo 260, 262-263, 266, 268, 270, 273, 275-276  
 Mesarić, Kalman 170, 189, 198, 236  
 Mesinger, Bogdan 122, 305  
 Mesner, Ivan 210  
 Mešeg, Bruno 277-278  
 Meštrović, Ivan 162  
 Metastasio, Pietro 42, 58-61  
 Metzger, Baptist 73  
 Mihailović, Dušan 170  
 Mihaljević, Branko 263  
 Mihanović, Antun 103  
 Mihanović, Nedjeljko 99  
 Mihaljević, Milica 77  
 Mikić, Krešimir 310-312  
 Miklošić, Franz 97  
 Mikloušić, Tomo 110  
 Mikuska, Josef 305  
 Miladinović, Dejan 267-268  
 Milan Simeonović, Nikola 24, 119, 221, 298  
 Milas, Darko 291-292, 294, 306  
 Milčetić, Ivan 221  
 Milčinović, Adela 67, 226  
 Milčinović, Andrija 200, 238-242  
 Miler, Ferdo Ž. 16, 22-23, 119  
 Miler, Željko 260, 268, 275, 277, 295  
 Miletić, Miroslav 261, 268, 273  
 Miletić, Stjepan 169, 251, 254  
 Milhaud, Darius 277  
 Miličević, Jovan 291  
 Miličić, Sibe 200  
 Milka 103, 104-107  
 Millöcker, Karl 24, 225  
 Milosavljević, Olga 268  
 Milošević, Vlado 273  
 Milrad, Otto 76  
 Minaccio, Pier Francesco 50  
 Minkus, Leo 269  
 Mirski, Lav 274, 277  
 Mirski, Vuka 262  
 Misita-Katušić, Blaž 65  
 Miškatović, Josip 24  
 Mitrović, Ančica 222  
 Mitrović, Andro 222  
 Mladenović, Ranko 13, 232  
 Modigliani, Amadeo 162  
 Moissi, Aleksander 240  
 Mojsije 57  
 Molière 126, 219, 232, 235, 237, 244, 250, 276, 298  
 Molnár, Ferenc 134, 224, 229, 236, 245, 250-252  
 Mondadori 190  
 Monteverdi, Claudio 262, 267, 271  
 Moor, Maximilian 70  
 Morcau, Émile 26  
 Morisson, Maurice 69  
 Moser, Gustav 23  
 Mosinger, Miła 191  
 Mouézy-Eon 226  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 76, 262, 269-272  
 Mrkonjić, Zvonimir 145  
 Mrkšić, Borislav 109  
 Mrkšić, Radoslava 310-311  
 Mucić, Dragan 9, 45, 63-65, 231, 315

- Muhoberac, Mira 96  
 Mulić, Božo 268  
 Müller, A. 74  
 Müller, Hans 241  
 Müller, Wenzel 74  
 Müller, Wolf 262  
 Müller, Y. 272  
 Munitić, Damir 306, 312  
 Munjin, Isodor 292  
 Muraj, Aleksandra 85, 95  
 Murat, Nada 260, 268, 277, 279  
 Muratori, Georg 70  
 Musil, Robert 142  
  
 Naikowska, Zofia 228  
 Nancey 226  
 Navratil, Jan 64  
 Ncdbal, Oskar 236  
 Nedić 212  
 Nemčić, Antun 103, 113-115  
 Nemeč, Krešimir 117, 206, 305  
 Nemet-Brankov, Marija 313  
 Nemirovič-Dančenko, Vasilije J. 245  
 Némirovsky, Irene 231  
 Nerval, Gérarde de 104  
 Nestor, Ilka 70  
 Nestroy, Johann Nepomuk 41, 66, 74, 251  
 Nešković, obitelj 12  
 Neufeld, Jasmina 267  
 Neuman, Dragutin 16  
 Nicholls, Anne 251  
 Nielsen, Axel 234  
 Nietzsche, Friedrich 130, 134-135, 138-139,  
 149-152, 161, 177, 190  
 Nikčević, Sanja 306  
 Nikolajević, Dušan S. 228, 252  
 Nikolić, Alexander 68  
 Normann, Gustav 66, 68  
 Novak, Gabi 34  
 Novak, Jasna 313  
 Novak, obitelj 15  
 Novak, Slobodan P. 50, 57-58  
 Novaković-Šarli, Dragutin 308  
 Novosel, Marko 34  
  
 Nozière, Fernand 227, 252  
 Nušić, Branislav 225-233, 235, 252  
  
 Obad, Vlado 9, 17, 26, 65-66, 315  
 Obaldia, René de 300  
 Odak, Krsto 274  
 Odorčić, Jasna 310-311  
 Oesterreicher, Rudolf 232, 228, 232  
 Offenbach, Jacques 74, 224-226  
 Ognjenović, Milenko 291, 310-311  
 Ogrizović, Milan 117, 119, 121, 134-135,  
 139, 223-224, 231, 234, 236-237, 250,  
 289, 301  
 Ohnet, Georges 70  
 Ohorn, Anton 70  
 Okrugić Sricmac, Ilija 81-85, 95, 101-108,  
 113-114, 193  
 Omišljanin, Vid 57  
 Orff, Carl 272  
 Ostojčić, Kamila 115  
 Ostrovski, Aleksandar Nikolajević 301  
 Ožegović, Metel 12  
 Ožegović, Sofija 208, 214  
  
 Paisiello, Giovanni 262, 272-273  
 Pajtak, Denis 308  
 Palárik, Beskydov, Jan 22  
 Pale, Stjepan 46, 47  
 Palme, Adolf 68, 76  
 Palmotić, Junije 43, 171  
 Panić, Davor 291, 296, 310-311  
 Papandopulo, Boris 260, 271, 278  
 Papier, Roasa 76  
 Parini, Aldo 219  
 Parma, Viktor 223-224  
 Paro, Georgij 280, 290, 305, 308, 316  
 Pasarić, Josip 121  
 Pascu, Cornelia 294  
 Passl, Marija 97  
 Pašić, Nikola 291  
 Pašić, Petar 291  
 Paul, Jean 116-117  
 Pauser, Hans 70  
 Pavić, Antun 97  
 Pavić, Antun Aleksandar 97

- Pavić, Armin 10, 96-100  
 Pavić, Helena 97  
 Pavić, Hermina 96  
 Pavić, Matija 208  
 Pavić, Milorad 200  
 Pavišević, Josip 46, 61  
 Pavletić, Krsto 121  
 Pavličić, Pavao 27, 47-48, 119, 167, 305  
 Pavlinović, Mihovil 104-105  
 Pavlovski, Borislav 134  
 Pejacsevich, Klementina 13  
 Pejacsevich, Teodor 26, 64, 77  
 Pejačević, Adolf 64, 66  
 Pejačević, grof 13  
 Pejačević (Ladislav), Laci 66  
 Pejačević, obitelj 73  
 Pejačević, Petar 64, 66  
 Pejačević, Sigismund 73  
 Pejačević, Teodor 26, 64, 77  
 Pele, Stjepan 46-47  
 Penjić, Ilija 13  
 Penjić, obitelj 11  
 Pepusch, Johann Christoph 262, 267, 271-272  
 Pergolessi, Gian Battista 272  
 Perić, Mira 290, 292, 310  
 Perković, Mirko 221-222  
 Perošić, Silvija 311  
 Perrault, Charles 67  
 Pervan, Slavko 267  
 Petlevski, Sibila 147, 174-175, 190, 305  
 Petrosellini, Giuseppe 269  
 Petrović, obitelj 15  
 Petrović Pecija, Petar 119, 193, 228, 241, 244  
 Petrović, Petar S. 232  
 Petru, Josie 76  
 Petrušić, Antun 259, 267, 269, 275, 277-279, 305  
 Pettan, Hubert 254-255, 257  
 Pfeiffer, Julius 23, 67, 60  
 Piave, Francesco Maria 257  
 Picard, André 226, 250  
 Picasso, Pablo 162, 208  
 Pirandello, Luigi 171, 173-189, 244  
 Piscator, Ervin 243  
 Plavšić, M. 221  
 Plein, Alois 71  
 Plemić, Robert 308  
 Pleško, Stanka 168  
 Plovanić, Darko 308  
 Plovanić, Ivica 308  
 Podgorska, Vika 192  
 Poe, Edgar Allan 96  
 Poggioli, Renato 217  
 Polić Kamov, Janko 162, 171-172, 196-197  
 Polić, Martin 16  
 Polić, Mirko 240-241  
 Polić, Vladimir 172  
 Pollack, Irma 77  
 Popović, Pavle 99  
 Popović Sterija, Jovan 227, 229, 231, 252  
 Posner, Josip (Joseph) 65  
 Pösteneyi, Emöke 268-269  
 Poulenc, Francis 267, 276  
 Poyatos, Fernando 79, 95  
 Prandau, Gustav 13, 64, 66  
 Prebojević, gđa. 21  
 Prebojević, Valerija 21-23  
 Prejac, Đuro 120  
 Preradović, Petar 15, 21, 103  
 Preradović, Petar ml. 236  
 Pribičević, Svetozar 242  
 Prica, Ines 79, 95  
 Prohaska, Dragutin 13, 238  
 Prokofjev, Sergej Sergejević 266  
 Prošev, Toma 261, 271  
 Przybyszewski, Stanislaw 161, 164  
 Puccini, Giacomo 260, 276, 293  
 Pušovski, Đuro 300  
 Purcell, Henry 262, 273  
 Puzić, Milan 291  
 Raabe, Paul 160  
 Rabadan, Vojmil 274, 294-295  
 Rabuzin, Ivan 293-294  
 Rački, Mirko 16, 151, 210, 212-213  
 Rade, Mario 310-312  
 Radev, Marijan 294

- Radičev, Magda 89  
 Radić, Dušan 268, 273  
 Radić, Stjepan 143, 242  
 Raić, Ivo 169  
 Raimund, Ferdinand 41, 66-67, 69, 74  
 Rakarić, Margita 241  
 Rakovac, Dragutin 98, 103  
 Ramljak, Vlasta 290-292  
 Rascel, Renato 266  
 Rauch, Levin 10, 15  
 Ravel, Maurice 266, 268-269, 275  
 Real, Maks 234  
 Reder, Stjepan 299-300  
 Reinhardt, Max 76, 240, 243, 249  
 Reischer, obitelj 66  
 Reljković, Antun Matija 47, 82, 167  
 Remec, Alojzij 235  
 Remeta, Zvonimir 210  
 Rényi, Aladar 226  
 Respighi, Ottorino 266, 276  
 Rešetar, Milan 57  
 Reuter, Hermann 266, 275  
 Rey, Etienne 250  
 Rider, Jacques Ic 149  
 Riegl, Max 67  
 Rihtman-Auguštin, Dunja 81-82, 95  
 Rimbaud, Arthur 154  
 Rimski Korsakov, Nikolaj 272  
 Riškov, Viktor Aleksandrovič 226  
 Robić, Ivo 29  
 Rocco, Barbara 308  
 Rocco, Davor 310-311  
 Rogers, Susan Carol 85, 95  
 Rohrbacher, Pavao 64  
 Romani, Felice 268  
 Ronsard, Pierre 105, 107  
 Rosée, Adolf 64, 77  
 Rosenfeld, Alexander Friedrich (Roda Roda) 65  
 Ross, Richard 226  
 Rossellini, Renzo 266, 275  
 Rossini, Gioacchino 224, 260, 273, 275  
 Rostand, Edmond 242, 250-251  
 Roszner, Ignje 20  
 R.T. 24  
 Rott, A. 241  
 Rotter, Antun 26  
 Rubens, Peter Paul 163  
 Rukavina, Ante 23, 39  
 Rukavina, Friedrich 239  
 Runjanin, Josip 13  
 Rust, Josef 68, 70-71, 76  
 Ruždak, Marko 262  
 Ružička-Strozzi, Marija 24, 77  
 Sabljak, Tomislav 169, 305  
 Sabljčić, Mladen 269  
 Sacher-Masoch, Leopold 19  
 Sakač, Branimir 267  
 Salieri, Antonio 262, 271  
 Saltarello, Paula 70  
 Sambolec, Vinko 308  
 Sardou, Victorien 23, 26, 114, 222-230  
 Savić, Gavro 24  
 Savić, obitelj 15  
 Savin, Argena 277  
 Savin, Dragutin 259-266, 270-271, 274-279  
 Savoir, Alfred 252  
 Scherzer, Ivan 48  
 Schiller, Friedrich 66, 70-71, 114, 230  
 Schlegel, Wilhelm 104  
 Schlesinger, Franz 68-69, 76  
 Schlesinger, Magda 69  
 Schmidt 269  
 Schmidt, Anita 311  
 Schmidt, Harvey 267  
 Schmidt, Branko 306  
 Schneider, Artur 67, 121  
 Schnitzler, Arthur 71, 224, 241, 250  
 Schönberg, Arnold 161  
 Schönherr, Karl 67, 242  
 Schönthan, Franz 23  
 Schopenhauer, Arthur 138  
 Schorske, Carl E. 149  
 Schroth, Carl 70  
 Schubert, Franz 268,287  
 Schulhof, Johann V. 64  
 Schulz, Adela 67  
 Schulz, Augusta 67  
 Schulz, Julius 67-68, 74-76

- Schumann, Peter 171  
 Schurek, Paul 237  
 Schwarz, Otto 227  
 Schweiger, Arthur 76  
 Schwiefert, Fritz 229, 251  
 Scipion 293  
 Scribe, Eugène 236  
 Sedlaković, obitelj 15  
 Selenić, Slobodan 139  
 Selinger, Viktor 19  
 Senečić, Geno 170, 189, 231-232, 234, 236  
 Senečić, Željko 294  
 Senker, Boris 141, 171, 174, 177, 179, 190  
 Seyffert, Carl 68  
 Shakespeare, William 66, 69-70, 87, 196, 217, 219, 225-227, 232, 242, 251, 278, 301  
 Shaw, George Bernard 178-179, 229, 232, 242, 250-251, 285  
 Sheriff, Robert Cedric 228, 252  
 Sherwood, Robert Emmet 251  
 Siegert, Arila 269  
 Simmel, Georg 183  
 Skalova, Olga 268  
 Skrivanek, Friedrich 67, 75  
 Slabinac, Gordana 158, 171  
 Smetana, Bedřich 71, 76, 222-223, 225, 260  
 Smičiklas, Tadija 99-100  
 Smok, Pavel 269  
 Smrekar, Milan 67  
 Sofoklo 97, 230, 244, 252, 263  
 Sokolić, Dorijan 269  
 Solar, Milivoj 158  
 Solera, Temistocle 267  
 Solt, Endre 235  
 Somma, Antonio 257  
 Sorma, Agnes 156  
 Spaić, Kosta 145, 295  
 Spasojević, Neđa 291  
 Spillern, Edmund 71, 76  
 Spitzer, Mavro 68  
 Sremac, Marta 91  
 Sremoljubić (Neustädter, Josip) 114-115  
 Sretenović, Mihajlo 231  
 Sršan, Stjepan 46-47  
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 240, 244, 248  
 Stanković, Borislav 231  
 Stanojević, Ana 292-293, 311  
 Stanojević, Ljubomir 63-64, 69-70, 168, 239, 263, 265, 274, 292-293, 311, 316  
 Staps, Richard 76  
 Starčević, Ante 103, 204, 210, 213, 296  
 Stefani, A. de 235  
 Steiner, Georg 190  
 Stella, A. 234  
 Stepanov, Leo 236  
 Stephan, Anton 76  
 Stilinović, Vesna 308  
 Stilinović, Zrinka 311  
 Stjepan, nadvojvoda, ugarski palatin 11  
 Stodola, Ivan 231, 237, 251  
 Stojanović, Antun 11-12  
 Stojanović, Janja 270  
 Stojanović, Josip 260-261  
 Stojanovski, Cvetan 294  
 Stojić, Predrag 311  
 Strašek, Milan 82, 109, 112  
 Strauss, Johann, sin 18, 223, 237, 269  
 Strauss, Oscar 224-225  
 Strauss, Richard 161  
 Stravinski, Igor F. 161, 268-270, 273, 277  
 Strindberg, August 198, 231, 241-242, 249, 251, 253, 283, 285  
 Strossmayer, Josip Juraj 7-9, 13-14, 16-17, 25, 64, 68, 103, 107, 203-213, 296  
 Strozzi, Ferdo 298  
 Strozzi, Tito 170, 189, 197-198, 217  
 Stuhlhofer, Dragutin 22  
 Styck 134-135  
 Suchon, Eugen 268  
 Sudermann, Hermann 66, 70, 223-224, 237  
 Sudić, obitelj 11-12  
 Supek-Zupan, Olga 86, 95  
 Suppé, Franz 18, 223, 226, 269  
 Surgères, Helenza 107  
 Sutermeister, Heinrich 266, 275  
 Sviben, Zlatko 306, 310-311  
 Svrtan, Boris 313-314  
 Szalkay, Layos 25-26, 77

- Šambar, Benjamin 308  
 Šarčević, obitelj 15  
 Šarčević, Petar 205, 211-214, 288, 305  
 Šaula, Đorđe 265  
 Šegec, obitelj 12  
 Šegedin, Petar 95  
 Šehović, Fedo 206, 209  
 Šekulin, Mica 241  
 Šenoa, August 16, 19-20, 71, 106, 111, 113-115, 117, 120, 134, 229-230, 250  
 Šenoa, Milan 119  
 Šerman Kopljar, Gita 39, 292  
 Šimatović, Nives 267  
 Šimić, Antun Branko 162  
 Šiprak, obitelj 12  
 Široša, Mladen 230-231, 298  
 Šivic, Pavel 273  
 Škvarčin, Vasilij Vasiljević 230, 233  
 Šokčević-Asić, Jelka 289  
 Šokčević, barun 24  
 Šovagović, Fabijan 196, 313  
 Šparemblek, Milko 268-269  
 Špišić, Damir 306  
 Špišić, Slaven 310-312  
 Špoljar, Branko 274  
 Šporer, Juraj Matija 119  
 Šram, Ljerka 77  
 Štefančić, Vlado 269  
 Štimac, Anđelko 168  
 Šubić Zrinski, Nikola 66  
 Šuprna, Ivan 300  
 Šurlan, Branko 308  
 Švagelj, Dionizij 58  
 Švajcer, Dragutin 22  
 Švrljuga, Ivan Krstitelj 70  
  
 Tabacki, Miodrag 293  
 Tanhofer, Tomislav 169, 196, 198-199, 210-202, 238-250, 277  
 Tasovac, Predrag 291  
 Tasso, Tarquato 104, 106-107  
 Tatalović-Tomić, Radoslav 120  
 Tatarin, Milovan 45, 307  
 Taussig, O. 232  
 Tellemann, Georg Philipp 262, 272  
  
 Terezija iz Azila 50, 52, 54-58, 61  
 Terpućec-Tereć, Irma 77  
 Tetley, Glen 278  
 Tewcl(i)e, Franz 68  
 Thoma, Ludwig 67, 224  
 Thomas, Brandon 237  
 Tijardović, Ivo 235  
 Tilgher 183, 189  
 Timanov, Vera 18  
 Toché, Raul 222  
 Todini, Pietro Paolo 50-51  
 Todorović, G. B. 190  
 Tokada, Michito 267  
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 134, 217-218, 227, 244, 252-253  
 Tomasović, Mirko 101, 104  
 Tomaš, Stjepan 203-214, 289, 296  
 Tomić, Josip Eugen 23-24, 67, 85, 95, 106, 111-113, 193, 254, 269  
 Tomiković, Aleksandar 40, 45, 47-48, 50, 58-62  
 Topalović, Mato 9-11  
 Tordinac, Juraj 9-12  
 Tordinac, Nikola 112  
 Tóth, Ede 231  
 Toth, Karl 268  
 Tóth, Sandor 269  
 Toth-Spišić, Sanja 294  
 Tresić Pavičić, Ante 119, 169  
 Trnina, Milka 76, 197  
 Trnski, Ivan 103, 257  
 Trocki 144  
 Trontl, Stjepan 200  
 Trpućec-Tereć, Irma 18  
 Tucić, Srdan 80, 85, 95, 119, 134-139, 196, 223-224, 289, 294  
 Turgenjev, Ivan Sergejević 252  
 Turina, Drago 310  
 Turkalj, Nenad 278  
 Turković, Josip Antun 73  
 Turlakov, Slobodan 268  
 T. Ž. (Živić, Tihomir) 64  
  
 Uglješić, Nebojša 290  
 Uhink, Eduard 12  
 Uhinkova, Elizabeta 12

- Ujević, Augustin (Tin) 108, 162, 165  
 Ulrich, Boris 267  
 Urban, Jovan 236  
 Uroić, Sanja 294  
 Užarević, obitelj 15  
 Užarević rod. Knežević, Marija 90
- Vachek, Emil 235  
 Vahien 97  
 Vahtangov, Jevgenij Bagratinovič 243  
 Valberg, Robert 70  
 Valjavec, Matija 57  
 Varjačić, Marijan 221, 305  
 Vasić, V. 189  
 Vasić, Z. 189  
 Vaupotić, Miroslav 85  
 Veber, Adolf 97  
 Véber, Pierre 223  
 Veiller, Bayard 228  
 Velikanović, Ivan 40, 42, 45, 47-54, 57, 59-62  
 Velmar Janković, Vladimir 228, 252  
 Verdi, Giuseppe 24, 76, 226, 237, 257, 260-262, 267, 270, 276  
 Vereščagin, Aleksandar 240, 243-244  
 Verhaeren, Émile 134  
 Verlaine, Paul 154, 162  
 Verli, Alfons 191, 247  
 Verner, Vilem 234  
 Verneuil, Louis 227, 236, 250  
 Vesnić, Radoslav 239  
 Vetranović (Vetranić) Čavčić, Mavro 57, 59, 98  
 Vežić, Vladimir 98  
 Virc, Zlatko 95  
 Vikić, Miljenko 286  
 Vilović, Đuro 200  
 Vinčenko, Volodomir Kirilović 252  
 Viočić, Božidar 313  
 Viozzi, Gulio 260, 266, 276  
 Visković, Velimir 215, 305  
 Vizner Livadić, Branimir 121, 193  
 Vodopić, Mirjana 298  
 Vojnović, Ivo 112, 119, 134, 167, 225, 228, 244-245, 251-252
- Vollprecht, Eduard 68  
 Vončina, Ivan 212  
 Vraz, Stanko 103  
 Vrbenski, Dragutin 298, 300  
 Vrčević, Vuk 112  
 V. S. 19  
 Vučković, Radovan 158  
 Vuić, Petar 64, 67  
 Vukelić, Lavoslav 101  
 Vukotinović, Ljudevit 113  
 Vuković, Dragutin 241, 242  
 Vuksan-Barlović, Zora 240, 244-246  
 Vuletić, Petar 57-58  
 Vulović, Svctozar 99
- Wagner, Ljubica 268, 289, 294  
 Wagner, Richard 66, 76, 257  
 Waldberg, Hugo 69  
 Wallace, Edgar 227  
 Wandtke, Harald 268-269  
 Washington, George 217  
 Washington, Marta 218  
 Wawerka, J. (J.) 66  
 Weber, Carl Maria von 74, 224  
 Wedekind, Frank 243  
 Weil, Eric 149  
 Weil, Kurt 266, 275, 277  
 Weinziert, Max 70  
 Weiss, Petar 301  
 Wiesner, Ljubo 162  
 Wildbrandt, Baudius 68  
 Wilde, Oscar 244  
 Wolf-Ferrari, Ermanno 260, 262, 266-267, 272  
 Wybiral, Franjo 64
- Zágon, Istvan 251  
 Zagorec, Mirjana 310-311  
 Zajc, Ivan 24, 69, 223, 254-255, 257-258, 261, 269, 273  
 Zamacois, Miguel 250  
 Zapolska, Gabriela 227  
 Zaratustra 150, 157  
 Zec, B. 190



Zečević, Zvonko 308  
Zelenika, Sunčana 308  
Zemon Davis, Nathalie 89, 95  
Zgrablić, Velimir 294  
Zidarić, Krešimir 313  
Zidarić, Ranko 313  
Zilahy, Lajos 234  
Zimmermann 268  
Zoch, Ivan Branislav 19, 22  
Zojkić, Svetlana 268  
Zorc, Luka 99  
Zoričić, Zvonimir 196  
Zrinski, Petar 217-218  
Zsolnay, Paul 65  
Zuzorić, Cvijeta 106  
Zvonarević, Ilija 91  
Zweig, Stefan 147, 154, 161  
Žagar, Davor 313  
Žanko, Duško 193  
Žarak, Marija 308  
Žedrinski, Vladimir 240  
Žeromski, Stefan 252  
Žetić, Pajo ml. 16  
Žigrović Pretočki, Ivan Franjo 67  
Žilić, R. 191-192  
Živančević, Milorad 99, 103  
Živić, Tihomir 9, 17, 23, 63, 305  
Živković, Marija 91  
Živković rod. Rakitić, Marija 93  
Žličar, Mica 191  
Žmegač, Viktor 158-159  
Žuljević, Petar 222  
Županović, Lovro 48, 263  
Županjac, Marija 91



# KAZALO

## OSIJEK I SLAVONIJA - HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE

Stanislav Marijanović: Hrvatske književne, koncertne i kazališne manifestacije u Osijeku (1847. - 1907.) .....	7
Pavao Pavličić: Sjećanje na vukovarsko kazalište .....	27
Nikola Batušić: Starija slavonska drama unutar hrvatske dopreporodne dvorane .....	40
Milovan Tatarin: Slavonska crkvena prikazanja .....	45
Tihomir Živić: Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866. - 1907.) .....	63
Gordana Gojković: Iz povijesti glazbenog teatra u Osijeku (1825. - 1907.) ..	72
Lada Čale Feldman: Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretnište .....	79
Mira Muhoberac: Armin Pavić - danas .....	96
Mirko Tomasović: <i>Novoživke</i> Ilije Okrugića Srijemca .....	101
Branko Hećimović: Janko Jurković - nekad i danas .....	109
Krešimir Nemeč: Dramski rad Ferde Becića .....	117
Bogdan Mesinger: Drama - medij uskrsnuća? Dva Kozarca između dva života .....	122
Dubravka Crnojević-Carić: Dramatičnost tjelesnog u djelima Josipa Kozarca, Joze Ivakića i Ivana Kozarca .....	129
Borislav Pavlovski: Tucićeva <i>Golgota</i> .....	134
Ana Lederer: Čitajući Kosorove drame .....	140
Sibila Petlevski: <i>Nepobjediva lada</i> na Panonskom moru .....	147
Branka Brlenić Vujić: Jelčićev Kosor .....	158
Tomislav Sabljak: Kulundžić i estetika modernog teatra .....	169

Morana Čale Knežević: Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma .....	173
Dunja Detoni-Dujmić: Dramska djela Zlate Kolarić-Kišur .....	191
Branimir Donat: Tomislav Tanhofer - pripovjedač dostojan pažnje .....	196
Julijana Matanović: Dramatizacija Tomaševa romana <i>Zlatousti</i> .....	203
Velimir Visković: Kazališna antiavangarda Mira Gavrana .....	215
Marijan Varjačić: Kazališne veze Osijeka i Varaždina .....	221
Antonija Bogner-Šaban: Osječka kazališna fuga Tomislava Tanhofera .....	238
Nedjeljko Fabrić: Harambašićeva <i>Zlatka Ivana Zajca</i> .....	254
Antun Petrušić: Annale komorne opere i baleta u Osijeku 1970. - 1983. ....	259
Giga Gračan: Hiperkreativni maestro .....	274
Georgij Paro: Krležin put u Damask .....	280
Petar Šarčević: Mojih četrnaest osječkih režija .....	288
Dalibor Foretić: Kazališni endem Virovitica .....	297

## PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija <i>Krležinih dana u Osijeku 1996</i> .....	305
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar <i>Krležinih dana u Osijeku 1996</i> .....	307
B. H.: Napomena .....	315
B. H.: Kazalo imena .....	317

*Nakladnici:*

HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU, OSIJEK  
PEDAGOŠKI FAKULTET, OSIJEK  
ODSJEK ZA POVIJEST HRVATSKOGA KAZALIŠTA HAZU, ZAGREB

*Za nakladnike:*

Željko Čagalj  
Stanislav Marijanović  
Branko Hećimović

*Naklada:*

400 primjeraka

*Tiskanje dovršeno:*

prosina 1997.