

BATUŠIĆEVI SECESIJSKI PRIZORI – POETIKA UMJETNIH SVJETOVA U HRVATSKOJ I EUROPSKOJ MODERNI

U knjizi *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne* (autora Batušić / Kravar / Žmegač, MH, Zagreb 2001) u poglavlju *Umjetni svjetovi* Nikola je Batušić u potrazi za secesijskim prizorima na primjerima iz stvaralaštva I. Vojnovića (*Je li Ukleti Holandez doplovio do Gruža*, str. 231-242), F. Galovića (*Morbidna erotika Galovićeve Tamare*, str. 243-251), M. Begovića (*Begovićeve Male komedije i bečka moderna*, str. 253-262) i Lj. Babića (*Virtualno kazalište Ljube Babića*, str. 263-273) koje će prisposobiti s poetikom umjetnih svjetova europskog esteticizma, ali i upozoriti na originalnost i novinu u hrvatskoj književnoj i scenskoj umjetnosti.

U Batušićevim fragmentima (interpretacijama) – u kojima autor slijedi sinkretizam različitih mogućnosti – pa i posve suprotstavljenih – iz secesijskih prizora nadaje se kao paradigma poetika umjetnih svjetova koja je značajka cjelokupne atmosfere u hrvatskoj i europskoj modernu. Pritom se raskriljuje prostor novih spoznaja o udjelu europskih utjecaja u hrvatskoj književnosti.

Na potonje će poticajno u naslovljenoj knjizi u poglavlju *Osnove moderne* upozoriti Viktor Žmegač: *Osobito je obilato zastupljen kompleks pojava koje su obilježene razigranom maštom, žudnjom za biranom ljepotom i traženjem mogućnosti da se izrazi ona druga strana zbilje, nevidljiva zbilja, koja je sadržana na titrajima svijesti i koja postaje zamjetljiva tek u poetskoj riječi, na likovnom platnu, u zvuku i kazališnom prizoru. "Umjetni svjetovi" – to je ovdje naziv za skup umjetničkih fenomena kojima su se, s obzirom na različite inačice, već tada pridijevala imena poput simbolizma, neoromantizma, s polemičkog stajališta eskapizam, sa sintetičkog esteticizma. Presudnog značenja hrvatske moderne postajemo svjesni upravo ako te kategorije, izvedene iz razvijenih književnosti i kulturnih sredina, primijenimo na domaće stvaralaštvo: po prvi put u novije doba, u posljednjim trima stoljećima, postoji stilsko suglasje a u pojedinim djelima i vrijednosna ravnoteža između stvaralaštva u Hrvatskoj i života umjetnosti u velikim europskim zemljama.*

Batušićevi secesijski prizori kao poetika umjetnih svjetova u hrvatskoj i europskoj modernu u urbanoj poetici hrvatskoga nacionalnog, povijesnog i kulturnog identiteta postaju dio europske poetsko-likovne girlande koja dekorativno i ornamentalno svojom pletenicom obavlja tlo profinjene senzualne kulture fin de siècle. U zrcalu kulturnih središta: Beča, Venecije, Londona, Züricha, Pariza, Münchena, Berlina, ali i samosvojnog stila I. Vojnovića, F. Galovića, M. Begovića i Lj. Babića kao zbiljski duhovni krajolik Dubrovnika i Zagreba posredovan umjetničkom rukom u književnosti, glazbi, slikarstvu, arhitekturi, kazalištu, plesu, kostimografiji, scenografiji upisani su u nacionalnu i europsku baštinu kao uljudba urbanog identiteta.

Secesija je unutar moderne u Hrvatskoj a prethodno i u Europi već određena idejno-povijesno, primjerice: secesija u Parizu 1890, Münchenu 1892, Berlinu 1893, Beču 1897, Zagrebu 1898. Uspostavljen je stilski pluralizam unutar paradigme kulta ljepote u označnicama secesije: ornamentika, esteticizam i manirizam. Simultanizam multimedijalnog wagnerovskog Gesamtkunstwerka u inovacijskim postupcima i u hrvatskih autora prethodi avangardnom multimedijalnom Gesamtkunstwerku.

Unutar stilske pluralizma Nikola će Batušić propitivati sljedeće poetske odrednice: stilizaciju estetskog prostora; sinkretizam: riječ, glazba, slika; katalogizaciju estetskih asocijacija; morbidnu erotiku; secesijsko sjedinjenje Erosa i Thanatosa. Književne pojave dijakronijskog slijeda od Vojnovićeva *Ekvinocija*, 1895. godine; Galovićeve *Tamare*, 1906. i 1907. godine u dvije verzije; Begovićevih *Malih komedija*, 1903-1920. godine i Babićevih scenografsko-kostimografskih interpretacija triju znamenitih opernih djela: Mozartova *Don Giovanni*, Bizetove *Carmen* i Wagnerova *Tristana i Izolde* u knjizi Artura Schneidera *Oprema opere*, 1916. godine u sinkronijskoj pojavnosti naslovljenog poglavlja *Umjetni svjetovi* kulturom je posredovano Batušićevo znanstveno viđenje. Slika je određenih oblikovnih inovativnih mogućnosti, podastirući određene konstante koje se ponavljaju u autorskim poetikama na prijelazu stoljeća u igri privida unutarnjih umjetnih svjetova i vanjskih fasada.

Modernističke tijekove u navedenih autora Nikola je Batušić prisposobio s europskim ozračjem fin de siècle koji prethodi avangardi u višeglasju stilova unutar urbane poetike znakovitih metropola, utjecajnih kulturnih europskih središta, unutar kojih hrvatski autori svojim stvaralaštvom zrače podjednako civilizacijskom duhovnošću, ispisujući srodnost i ozračje duhovnoga europskog senzibiliteta kao jedinstvo u različitosti.

Zaustavljena dekorativna slika Wagnerova iskaza *ljepota u akciji* kao povijesno-kulturna refleksija glazbene drame *Ukleti Honadez* intertekstualno će poslužiti Batušiću u iščitavanju dramaturgijsko-funkcionalne obilježbe Vojnovićeve drame *Ekvinocij* sa *Simfoničkim intermezzom*. Vojnovićev *Ekvinocij* paradigmatički je model moderne scene u kojoj se – prema istraživanju znanstvenika – isprepleću pojedine umjetničke grane pridružene glazbi u *raznim tonskim modalitetima*, otvarajući prostor načelom Wagnerova Gesamtkunstwerka i slijevanja različitih umjetničkih grana u sintetično umjetničko djelo. Na potonje će instruktivno upozoriti:

Na razmeđu stoljeća, kada su se simbolička suzvučja sve snažnije stala ocrtavati u njegovu književnom izrazu, Vojnović je vrlo točno osjećao kako "riječ sazrela u tami šutnje da osvijetli čovjekov svijet i dozove ga u smisao, nije uvijek sama dostatna za izvršavanje svog poslanstva /.../, ona traži pomoć likovnog, vizualnog izraza, oblikovanog u nizu mogućnosti, u gesti, izrazu lica, položaju tijela, u raznovrsnom formuliranju scenskog prostora sa svim njegovim rekvizitima i sredstvima djelovanja".

Vojnovićevu kategoriju dramskog kao antropološku kategoriju koja priziva označnice dramske radnje: (tragičnu) napetost i (uzvišeni) patos umjesto povijesti kao sudbine Batušić će intertekstualno pridružiti preko *Simfoničkog intermezza* u *Ekvinociju* slici oluje u gruškoj luci s partituru predigre za Wagnerova *Ukletog Holandeza*. U paradigmatičkom odnosu književnosti i glazbe Vojnovićeva drama posredno je viđenje preobrazbe i stilizacija estetiziranoga prostora koji prihvaća europski glazbeni duhovni krajobraz kao estetsku katalogizaciju. Batušić pomoću interteksta povezuje dva duhovna krajolika unutar zvukovne slike koja je jednaka slici čovjeka uznemirena elementarnim silama oluje:

"Ekvinocijo se", piše Vojnović, "stvorilo opet u mojoj glavi iz orkana Wagnerove glazbe – kao onda. Da! – U aleji izmegju brojeva 1891. do 1893. začuh zadnji put u moru i u duši ljepotu

te simfonije”... “Ako nagjete jednoć manuskript tog djela, pogledajte stranicu na kojoj je napisano: *Simfonički intermezzo* – i vidjet ćete ispod naslova kratku opasku: neka se svira *Ouvertura Fliegender Holländera*.”

Kontekst povijesno-kulturne refleksije Wagnerove drame *Ukleti Holandez* u motivičkoj trijadi, na koju Batusić upozorava, intertekstualno se iščitava kroz tri temeljna simbola kroz Vojnovićev *Ekvinocij* sa *Simfoničkim intermezzom* u dramaturgijskoj – funkcionalnoj obilježbi zvukova, podastirući višeosjetilnu poruku – sliku oluje u prirodi koja je u suglasju s unutarnjom olujom. Napetost u središtu vrtloga oluje s patosom zvučnih signala koji navješćuju tragičnu sudbinu, Nikola će Batusić prispodobiti metaforičnom upitu – *Je li „Ukleti Holandez“ doplovio do Gruža?*

I konačno još jedna pripomena uz Vojnovićevu primjenu Wagnerova provedbenoga motiva u “Intermezzu”. Wagner u predigri najavljuje i točno fiksira određene tonske, harmonijske i ritmičke strukture, svojevrsne glazbene slike koje će se u zbivanju javljati kasnije vrlo precizno u svezi s određenom osobom, ugođajem ili radnjom. Dramsko djelo, dakako, ne posjeduje takvu građu da bi unutar njegovih parametara moglo ostvariti primjenu provedbenoga motiva. Stoga je Vojnović mogao iskoristiti Wagnerova načela, ukoliko ih je uopće želio svjesno primjenjivati, tek u ograničenu opsegu. Gledano na taj način, “Simfonički intermezzo” djeluje poput sažetka čitave drame. U njemu, jednako kao i u četiri Vojnovićeve “prikaze”, tek ovdje na zgusnutom prostoru pjesničke proze, dominiraju tri temeljna simbola “Ekvinocija. Oluja – Jele – Brod”. Oni su svojevrsna paralela trima Wagnerovim motivima iz predigre “Ukletom Holanđezu”, pri čemu se “Oluja” podudara s motivom “Holandeza”. Jele sa Sentinim motivom “Otkupljenja”, a “Brod” s motivom “Holandezove posade”.

Nikola će Batusić upozoriti na čistoću identiteta ženskog lika u Wagnerovu *Ukletom Holanđezu*: *Senta se baca s hridi u more i tako otkupljuje vječnoga lualicu omogućivši mu konačno smirenje; a u „Intermezzu”: Vojnović je radije uzvisio Jelu kao kip majke... to više što Jele nije poput Wagnerove Sente mogla doživjeti simboličku apoteozu. I Senta i Jele biraju smrt kako bi spasile voljeno biće.*

Duhovna Vojnovićeva plovidba je poput Wagnerove plovidbe nošena erosom ideala – preobraženim i ozrcaljenim u ženskim likovima koji se preobražavaju u mitsku sliku žene na tragu kršćanske legende o žrtvi i iskupljenju u zagrljaju duhovnog Erosa i Thanatosa slijedeći moralne djelatne vrline.

Završna rečenica Batusićeve interpretacije glasi:

Tako se lađa “Ukletog Holandeza” u ekvinocijalnom nevremenu možda ipak prikazala pred gruškom lukom.

Intertekst povezuje dva krajolika u označnici tragične napetosti zatečenih ženskih likova u središtu vrtloga oluje s patosom zvučnih signala koji navješćuju tragičnu sudbinu u katarzičnoj slici metaforičnog Wagnerovog *Broda* i plovidbe brodom metaforične Vojnovićeve *Slobode*.

Plovidba u unutarnju senzibiliziranu sliku estetiziranoga secesijskog prostora napušta prostor mitske žene na tragu kršćanske legende. Čeznja za idealnom ljubavlju koja se preobražava u secesijsko sjedinjenje Erosa i Thanatosa sadrži sliku nedostižne ljubavi koja u svakodnevnici postaje trivijalna erotska slika u igri spolova. Potonje je ishodište Batusićeve interpretacije naslovljene *Morbidna erotika Galovićeve* Tamare. Izgubljena je estetizirana zbilja fin de siècle i stiliziranog predloška idealizirane mlade žene, unutar koje ostaje ogoljeli Tamarin lik. On koji nosi kulturnopovijesnu referencu očitovanja spolnosti koja utjelovljuje *Ženu* koja se zbog svoga tipskog alteriteta nalazi u vječnom sukobu s *Muškarcem*. Galovićevu stilsku rehabilitaciju

uzora Batušić propituje u odnosu na Wildeovu *Salomu*, ali i prema deklarativnoj autorovoj generičkoj odrednici – “*Tamara*” je scena po motivu *Ljermontovljeve pjesme*.

Potraga za čistoćom identiteta, koju je Vojnović na tragu Wagnerove opere tražio u *Simfoničkom intermezzu*, već je osporila pjesničku sliku suglasja glazbena sklada u višeglasju unutarnjih umjetnih svjetova i vanjskih fasada koje se ukazuju u neodređenim i nemirnim oblicima oluje, navješćujući poetološko načelo estetske stilizacije – sjedinjenje Erosa i Thanatosa s figurom Žene kao Erosa u tjelesnoj gesti naspram figure Žene kao načela duhovnosti.

U *Morbidnoj erotici Galovićeve* Tamare ispisani su književni protusvjetovi moderne, u kojoj je svijet istovremeno estetski fenomen i tjelesna gesta nagonskog i demonskog u slici fatalne žene kroz koju se kontinuirano provlači sjenka muškarčeve smrti. Za Batušića Galovićeva je *Tamara* ponajprije zavodnica koja se tijekom zbivanja pretvara u “osvetnicu”... da bi se na kraju drame pokazala kao požudna žena željna užitka, pa sada makar i s “najsnažnijim robom”.

Dekoratívna stilizacija idealiziranoga ženskog lika ostaje samo ikonični model koji se ne može ostvariti u svome idealu i ostaje u vječnom sukobu Muškarca i Žene na tragu Wildea, Strindberga, Weiningera s erotičnom tematikom koja oblikuje poetski svijet s ontologijom spolova.

Batušić će istovremeno upozoriti i na znakovitost estetiziranog prostora koji ostvaruje načelo katalogizacije estetskih asocijacija i načelo Stimmunga panestetizma u dekorativnoj scenografiji i kostimskoj opremi predstave: sagovi, krzna, draperije, erotski koncipiran Tamarin kostim, difuzno svjetlo s kamina, navodeći Galovićev naputak:

... Raskošna Tamarina dvorana u kuli. Sve su stijene zavješene crvenim zastorima koji su protkani i izvezeni zlatom, a mjestimice visi na njima i oružje. Desna teška, hrastova vrata vode u hodnik; lijeva, zavješena modrim, svilenim zastorom u drugu sobu, a vrata u pozadini stoje nad ponorom. Kad se otvore, vidi se komad tmurnog, oblačnog neba. Lijevo je u dnu, uza stijenu, koja stoji malo koso, kamin, kraj njega stolić s nakitima. U desnom kutu u dnu pred velikom zavjesom počivaljka: lijevo naprijed također počivaljka, pored nje onizak stolac i kandelabar. Desno naprijed stol i dva stolca. Pod je pokriven skupocjenim sagovima, a počivaljke krznom. Sa stropa, koji je sveden u luk, visi zlatni svjetionik. Kad se zavjesa digna, leži Tamara pred kaminom na sagu i oslonivši glavu na ruke posvema je nepomična. U kaminu plamsa vatra i crveni sjaj njezin poigrava na Tamarinoj ružičastoj, svilenoj haljini koja joj seže do gležnja, na zlatnim nakitima na golim rukama i grudima, na draguljima koji joj se ljeskaju u crnoj kosi u koju su utaknute dvije tamno-crvene ruže. Sva je puna života, svježa kao jutarnja rosa na zelenoj travi, lijepa kao sunce, samo joj je pogled dubok i zagonetan kao u Sfinge na pješčanim pustarama dalekoga Egipta. Ispod zlatnog dijadema spušta joj se vilo na ruke i na leđa i obavija je lakom, prozirnom maglom. U kandelabru i svjetioniku plamsa ružičasto svjetlo te je sva soba zalita crvenilom. Vani huji oluja, vjetar zavija oko kule, a Terrek šumi ispod grada prelijepe Tamare i razbije se o litice. U burnoj noći leži Tamara sama ispred kamina, vatra je obasjava čas jače, čas slabije, a napolju zavlada na časak mir, iza kojega zahuji bura još žešće, još silnije...

Nikola je Batušić preko Wildea, Strindberga i Weiningera upozorio na igru spolova u Galovićevoj *Tamari* i prodiranje u zastrte predjele ličnosti. U morbidnoj erotici razotkrio je istinski identitet iza svijeta privida u dekorativnoj secesijskoj stilizaciji u inačicama drame u prozi i stihu.

Buduća vanjska fasada u otkrivanju unutarnjih umjetnih svjetova i krinka stiliziranog kazališta *commedie dell' arte*, prizma je kroz koju se motri svijet kulturom posredovanog vide-

nja igre spolova u kojoj ne postoji tragično-groteskna sudbina Galovićeve *Tamare* sa ženskim načelom fatalne žene u morbidnoj erotici. Prizorišta u igri spolova postaju galantne svečanosti (*fêtes galantes*), galantne igre između muškarca i žene u Begovićevim *Malim komedijama* na tragu Hofmannsthalovog prologa Schnitzlerovom dramskom ciklusu *Anatol*, na što Batušić instruktivno upućuje:

Evocira Hofmannsthal u svom prologu Beč ljupkoga rokoko-razdoblja ("Wien von Siebzehnhundertsechzig"), a u njemu jedan od tamošnjih perivoja s usnulim kaskadama i Tritonima, zelenim i tihim jezercima u kojima se poigravaju srebrne i zlatne ribice. Tanane grane oleandra svijaju se u sjenicu za ljubavnike. Iza tisove živice struji umilna glazba. Tako riše pjesnik okvir toga umilnog ambijenta gdje će se odigrati osebujna zbivanja posve teatralnih obilježja, a zapravo pradávná i stalna igra u kojoj se isprepliću java i san, pričin i zbilja, prožeti trajnom temom udvaranja. U tim suptilnim nadmetanjima jasno dominira Goetheovo "das Ewig-Weibliche" – tj. "Vječito Ženstveno", poznati završni akord pjesnikova "Fausta". Tako je u Schnitzlerovu "Anatolu" (usprkos samo prividnoj superiornosti muškoga spola), a isto ćemo zamijetiti i u najrazličitijim muško-ženskim odnosima u Begovićevim "Malim komedijama".

Književni rokokoovski ideal poezije slobodnih osjetila utemeljen je slikarskim modelom Watteaua, u sustavu slobodne kretanje tijela u plesnoj ghirlandi u prizorima galantnih rafiniranih svečanosti, ali i u likovima iz *commedie dell' arte*. Ružičasta boja školjke, bijela boja sedefa i porculanski ten dvorskog porculana iz Beča oblikuju u Begovićevu *Menuetu* kanonizirani model ljepote, koji u porculanskoj ljupkosti nosi tanahnu ironiju Watteauovih svilenih kavalira, ali i neumornih ljubavnika.

Od sedam, samo uvjetno nazvanih komedija, dvije su izrazito "watteauovske", odnosno "lorisovske" rokoko – intonacije: "Menuet" i "Biskupova sinovica". Loris- Hofmannsthalov svijet iz začudnoga perivoja kao da se našao u dvije Begovićeve spavaonice: najprvo u boudoiru tajanstveno-zamamne Pussy koje će san pokrenuti galantni, ali i erotski nedvosmisleno znakoviti ples porculanskih figura iz najintimnijeg prostora njezina dvorca, a potom i u raskošnoj odaji orleanskoga biskupa koji će pripomoći bijegu svoje sinovice iz nametnuta braka u život s voljenim mladićem, inače njegovim pažem.

Nikola će Batušić upozoriti na načelo igre u Begovićevim *Malim komedijama*, koja je istovremeno načelo života u profinjenoj rokokoovskoj girlandi. Odvijanju vizualnih girlandi pomažu opreke mirovanja i kretanja, koje uspostavljaju kinetično načelo optičke metamorfoze u slici igre zaustavljenoj u maskama porculanskih figurica, koja stvaralački plete rokokoovski ornament frivolne senzualnosti.

U svim je "Malim komedijama" provodni motiv "igra". Dakako erotski intonirana igra između žene i muškarca, često na labilnom rubu lascivnosti, ali igra koja koristi brojne elemente suvremene teatarske tehnike, posebice iznova afirmirane upravo u bečkoj moderni.

U "Menuetu" je tako, dok dražesna Pussy sanja erotski san, sa Watteauove slike sišla i ulazi na pozornicu čitava kostimovana družina. Među njima je i nekoliko muzikanata. Društvo je obijesno, čavrlja i smije se.

Tada se likovi s rokoko-platna uključuju u već prethodno započetu erotsku pustolovinu u kojoj sudjeluju "Markiz" i "Dama", dvije porculanske figurice koje su sišle s komode u Pussynu boudoiru i vode precioznu ljubavnu igru prema svim pravilima galantnoga doba. Teatar u teatru koji već funkcionira po svim pravilima ove matrice, dobiva ulaskom Watteauovih likova novu dimenziju, a međusobno udvaranje nove kvalitete.

U Batušićevoj interpretaciji Begovićevih *Malih komedija* slijedimo manirističku stilizaciju estetiziranog prostora bečke moderne, koja prihvaća ekspanziju primijenjenih umjetnosti kao inovacijski postupak fin de siècle, koji se stapaju u sinkretičnu sliku. Nazočni smo novom svijetu koji se temelji na igri koju uspostavlja rokoko kičena vitica koketnoga smijeha koja je istovremeno rastvorna, raskriljujući prostor homo ludensa. Došavši do samoga kraja ostaje trivijalna erotska igra u kojoj je upisana stilizirana krinka komedije i u kojoj se Eros bez Thanatosa ostvaruje frivolnom igrom riječi.

Virtualno kazalište Ljube Babića zatvara Batušićevo propitivanje secesijskih prizora unutar poetike umjetnih svjetova u hrvatskoj i europskoj moderni. Uskovitlane scenske operne skladbe Mozartova *Don Giovannija*, Bizetove *Carmen* i Wagnerova *Tristana i Izolde* u Babićevoj scenografsko-kostimografskoj interpretaciji poslužit će znanstveniku da uspostavi načelo avangardnog multimedijalnog Gesamtkunstwerka u prikazu slijevanja različitih umjetničkih grana u sintetično umjetničko djelo, koje nije samo stilska označica Babićevih varijacija glazbenih tema nego i oznaka buduće orkestracije ekspresionističkog modela dramske umjetnosti koji vode ne samo sintetičnoj umjetnosti nego i unutarnjoj vrijednosti.

Wagnerovski iskaz *ljepota u akciji* dobiva oznaku ne samo *boje u akciji* nego i poliharmonije koja sjedinjuje boju, riječ, glazbu, ples, igru u znakovni govor višeosjetilne poruke do obojenoga tona, što možemo iščitati iz Batušićeve interpretacije:

1. Na naslovnoj je stranici knjige, ispod imena autora i naslova, prilijepljena litografija (17x12 cm) s motivom Mozartova "Don Giovannija". Zavodnik u grimiznu ogrtaču, s tamnim šeširom, urešenim svijetlom perjanicom i mačem u ruci, nalazi se u prvom planu, dok se u pozadini nazire Leporello, odjeven u kostim sluga modrosivih i žutih boja. U lijevom se gornjem kutu kompozicije nazire puna mjesečeva ploha. To je, jamačno, Babićeva interpretacija drugoga prizora iz prvoga čina Mozartove opere kada Don Giovanni bježi s Leporelлом, nakon što je ubio Komtura.

2. Sljedeća se litografija na čitavom formatu knjige (u četvrtini) nalazi na tzv. nultom arku, prije unutarnje naslovnice. To je Babićeva fantazija za prizor iz III. čina (na fotografiji je krivo otisnuta rimska brojka IV) Bizetove opere "Carmen", točnije za čuvenu "ariju o kartama". Ciganka ogrnuta crnosivim šalom, kose povezane crvenim rupcem koji koloristički efektно osvježava sumornost sivoga i modroga (ali simbolički najavljuje "krv" koja će iz toga tijela poteći u sljedećem činu!), kleči na modrom prostiraču i baca kartu. Pred njom je pikov as. Smrt, dominantna tema arije o kartama, jasno je zamjetljiva u ovoj tipično secesionističkoj kostimografskoj, ali položajem tijela i njegovom funkcijom u virtualnom scenskom prostoru i redateljskoj skici. Slijedi kostimna skica za Carmen u IV. činu te prijedlog rješenja za prostor krčme u V. činu koji djeluje posve nekonvencionalno. Umjesto unutrašnjosti, Babić izabire eksterijer s dva masivna bloka sa svake strane i galerijama koje se nalaze u pozadini tipičnog španjolskog "corrala". U dvorištu okruženu balkonima natkritim kratkim kosim krovom, pleše na stolu Carmen uz svjetlo baklja brojne publike svoj čuveni ples s kastanjetama. Više no scenografski, ova skica djeluje i opet tipično redateljski, jer Babić nastoji riješiti prizor kao dinamičnu scensku kompoziciju punu pokreta i unutarnje napetosti. U prostoru "patia" gostionice nalazi se nekoliko skupina posjetitelja koji nadasve aktivno prate središnje zbivanje – ples i pjesmu zavodnice Carmen. Babićeva interpretacija ovoga prizora otkriva već ovdje njegov smisao za cjelovito scenskoprостorno rješenje predloška predstavi, što će se kasnije potvrditi kao temeljna odlika njegove scenografske poetike.

3. *Mladi je Babić do 1916. – kada se u “Opremi opere” predstavlja kao potencijalni inscenator – premda pasionirani ljubitelj teatra još uvijek izvan svake kazališne prakse pa njegova prva rješenja upravo iznenađuju zrelošću. Skicira on “Tristana i Izoldu” u scenskoprostornom smislu posve nekonvencionalno, dodajući svojim scenografskim, ali i redateljskim prijedlozima iznimnu kolorističku svježinu. Možda su se njegove naglašeno moderne sugestije činile tadašnjoj kazališnoj upravi presmionima, tako da je poziv na suradnju uslijedio tek dvije godine kasnije, kada će Ljubo Babić 1918. debitirati inscenacijom Strindbergova “Mrtvačkoga plesa”.*

Temeljni postupak, na koji je upozorio Nikola Batušić u *Virtualnom kazalištu Ljube Babića*, koji primjenjuje autor slikar je postupak teatralizacije. Dizanje Babićeva virtualnog zastora početak je kazališne predstave u orkestraciji cjeline i nazočnoga Gesamtkunstwerka koji poput girlande otvaraju prizore predstave prije same predstave u dekorativnom i ilustrativnom Babićevom odnosu istodobnosti spram uzora utkanih u tkivo europske kulturne baštine. Vizualni je spektakl kao stilski pluralizam označen ne samo kao *virtualno kazalište*, nego i istodobnost iz različitih umjetnosti kao Babićeva individualna poetika u koju je slikar upisan kao suautor ali i virtualni redatelj kazališne operne predstave u scenografsko-kostimografskim prizorima unutar duhovnoga europskog ozračja koje je i hrvatsko ozračje, kako Batušić upozorava:

Iznimna likovna i teatrološka vrijednost osam koloriranih litografija Ljube Babića ... koje su ostale gotovo zaboravljene među koricama Schneiderove knjige, kao i u mladenačkim prijedlozima za virtualne predstave triju klasičnih djela glazbenoga kazališta, Babić je pokazao ne samo zamjernu erudiciju i poznavanje suvremene europske scenografije, već i najavio kojim će se putovima kretati u kasnijim realizacijama. Izbjegavši Craigov scenografsko arhitektonski radikalizam, ali prihvaćajući njegovu secesijsku stilizaciju i jednostavnost, Babić je i Craigove i Appijine zasade o potrebi maksimalne funkcionalnosti scenskoga prostora oplemenio simbolički intoniranim kolorizmom koji u ovim prizorima dokumentirano svjedoče o snažnom autorovu priklonu secesijskim likovnim elementima.

Babićev vatromet crvene boje pridružen modroj i zlatnožutoj instrumentacija je disonantnosti glazbena ritma unutar virtualne operne kulise. Ogoljela ekspresija svedena je na elementarnost u djelovanju boje, svjetla, glazbe riječi. Iako Nikola Batušić ne navodi utjecaj münchenškog časopisa “Der blaue Reiter” i studija Kandinskog iz 1912. godine *Über die Formfrage* i *Über Bühnenkomposition* zoran je Batušićev navod koji upućuje na obojene stihove koje je Kandinsky skladao kao čiste osjećaje, kojima pridružuje duhovnu mobilnost prethodno ispisanu u scenskoj kompoziciji *Der gelbe Klang* (*Žuti zvuk*), 1909. godine.

Kandinski je želio uspostaviti *sintezu umjetnosti* na kazališnim daskama pomoću literature, plesa i scenskih slika koja je paradigma čitanja autorove prethodne scenske kompozicije *Der gelbe Klang* iz 1909. godine. Dajući umjetničku sliku 19. stoljeća kroz dramu, operu i balet, posebice analizirajući svaku, dolazi do sljedećih zaključaka koji vode *sintetičkoj umjetnosti i unutarnjoj vrijednosti*:

Mala scenska kompozicija “Žuti zvuk” pokušaj je da se crpi iz tog izvora (drame, glazbe i plesa). Tri su elementa koji služe kao vanjska sredstva u unutarnjoj vrijednosti (radni prijevod s njemačkog jezika na hrvatski Branka Brlečić Vujić):

- 1. glazbeni ton i njegov pokret;*
- 2. tjelesno-duševni zvuk i njegov pokret izražen kroz ljude i predmete;*
- 3. obojeni ton i njegov pokret (posebna mogućnost pozornice).*

Tako se naposljetku drama sastoji od kompleksa unutarnjih doživljaja (vibracija duša) gledatelja. (Die kleine Bühnenkomposition "Der gelbe Klang" ist ein Versuch, aus dieser Quelle zu schöpfen [Drama, Musik und Tanz]. Es sind hier drei Elemente, die zu äusseren Mitteln im inneren Werte dienen:

- 1. musikalischer Ton und seine Bewegung,*
- 2. körperlich-seelischer Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt,*
- 3. farbiger Ton und seine Bewegung (eine spezielle Bühnenmöglichkeit.*

So besteht hier schliesslich das Drama aus dem Komplex der inneren Erlebnisse. /Seelenvibrationen/ des Zuschauers.)

Ishodište sinteze umjetnosti na kazališnim daskama u Kandinskog je Wagnerova opera. Za pretpostaviti je da je Ljubo Babić u Münchenu za vrijeme studiranja od 1910. do 1913. čitao almanah "Der blaue Reiter".

Od I. Vojnovića, preko F. Galovića i M. Begovića, do Lj. Babića Nikola Batušić slijedi fin de sièclevsko uvjerenje da je svijet opravdan samo s estetskog svjetogleda, otuda estetski odnos prema životu, da bi u Babićevu *virtualnom kazalištu* preko Mozarta, Bizeta, Wagnera u oprostrenom modelu označio budući multimedijalni avangardni Gesamtkunstwerk i totalno kazalište koje ne prihvaća model ljepote koja je sama sebi svrhom. Unutar visoko – stiliziranog esteticizma moderne, kojemu je pridružena maniristička jednočinka M. Begovića, Batušić je upozorio na prodor trivijalnog i subkulture preko žensko-muškog odnosa u igri spolova. S jedne strane, to je morbidna erotika u prepletu Erosa i Thanatosa u Galovićevoj *Tamari* koja zamjenjuje Vojnovićev ženski lik u *Ekvinociju* ugrađen unutar kršćanske legende o žrtvi majke kao činu iskupljenja; s druge strane, to je trivijalna erotska igra stilizirane Begovićeve krinke *commedie dell' arte* u *Menuetu* u koju prodiro rokokoovska kičena vitica koketnoga smijeha, i Mozartova menueta, i Watteauovih galantnih svečanosti i primijenjene umjetnosti porculanskih figurica. Prožimanje različitih umjetnosti i subkulture označene u Bizetovoj operi *Carmen* sjedinjuje se u višesjetilnu poruku budućeg suzvučja u ekspresivnoj disonanci izmaštanih virtualnih Babićevih scena kojima prethode Vojnović, Galović i Begović.

Poetska girlanda unutar Batušićevih secesijskih prizora dekorativno svojom pletenicom obavlja tlo profinjene senzualne kulture hrvatskih autora I. Vojnovića, F. Galovića, M. Begovića i Lj. Babića, korespondirajući i s cijelom europskom secesijom u duhovnom zajedništvu u koje je znanstvenik ugradio i dio *Povijesti hrvatskog kazališta*.