



KRLEŽINI DANI

U OSIJEKU 2011.

Kazališno-teatrološka manifestacija **Krležini dani** začeta je 1987., kada je u Osijeku postavljen monumentalni spomenik Miroslava Krleže, rad zagrebačke kiparice Marije Ujević. No do ostvarenja **Krležinih dana**, koji u sebe uključuju međusobno povezanu kazališnu smotru i znanstveni skup s tematikom iz hrvatske dramske književnosti i kazališta, te popratne izložbe vezane za kazalište i predstavljanje novih dramskih i teatroloških izdanja dolazi istom 1990. godine. Tada se kao suorganizatori **Krležinih dana** uz Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku pojavljuju Odsjek za teatrologiju Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU, danas Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU iz Zagreba i Pedagoški, danas Filozofski fakultet iz Osijeka. Od tada, uključujući i 2011., održana su tijekom dvadeset i dvije godine **Krležinih dana** i dvadeset i dva znanstvena skupa (**Krležino kazalište danas**, 1990; **Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije**, 1991; **Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest**, 1992; **Krleža i naše doba**, 1993; **Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas**, prvi dio, 1995; **Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas**, drugi dio, 1995; **Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište**, 1996; **Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu**, prvi dio, 1997; **Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu**, drugi dio, 1998; **Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost**, 1999; **Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija**, prvi dio, 2000; **Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija**, drugi dio, 2001; **Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu**, 2002; **Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila**, 2003; **Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2004; **Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2005; **Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu**, 2006; **100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište**, 2007; **Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2008; **Hrvatska drama i kazalište i društvo**, 2009; **Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari**, prvi dio, 2010; **Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari**, drugi dio, 2011.), te je objavljen, računajući i ovaj, dvadeset i jedan zbornik.



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2011.

Utemeljitelj
KRLEŽINI DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

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

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

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 825023
ISBN 978-953-154-168-8

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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011.

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

Drugi dio

Priredio
Branko Hećimović



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

ZAGREB – OSIJEK 2012.

Odbor Krležinih dana

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

Recenzenti:

Nedjeljko Fabrio
Pavao Pavličić

Objavljivanje ove knjige potpomogli su Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
i Grad Osijek

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

Drugi dio



JEĐUPKE I HRVATSKE POVIJESTI KNJIŽEVNOSTI

1. NA POČETKU *GRDNA ZBRKA*

U genološkoj slici hrvatske renesansne književnosti nalaze svoje mjesto i *jeđupke* (ili *cingareske*,¹ odnosno njih pet (kraća Pelegrinovićeve *salonska pokladna pesma* / Kolendić, 1962: 79 /, odnosno *pokladna salonska igra*² / Kolendić, 1973: 780 / *Jegjupka* nastala između 1525. i 1527 / 1528., tiskana 1599. godine, a u literaturi poznata kao dubrovačka redakcija,³ i duža inačica *Jejupka* koju je za tisak pripremio Pelegrinović 1556. godine, u literaturi poznata kao zadarska redakcija;⁴ Mažibradićeve *Jegjupka*;

¹ U starijim je povijestima hrvatske književnosti objašnjavan pojam *jeđupka*, pa tako Mihovil Kombol kaže: *Jeđupka*, žensko čeljade iz Egipta; češće ima značenje: ciganka, jer se mislilo, da su cigani došli iz Egipta (*Jeđupat*, znači: Egipat). (Kombol, 1943: 78) Ovo se tumačenje koristi i danas, pa se za jeđupke kaže: *Riječ je o skupini maskerata koje povezuje naslovni lik Ciganke (Jejupka znači Egipćanka; u ono se doba vjerovalo kako Cigani dolaze iz Egipta) i temeljna situacija što ju podrazumijeva sadržaj njezinih iskaza.* (T.B., 2008: 292) Pojam *cingareska* dovodi se u svezu s talijanskom riječju *zingara* – Ciganka.

² *Tako promatrana "Jejupka" je jedna posebna, i to zaista vrlo uspješna pokladna salonska igra, predviđena i uglavnom igrana u zatvorenom društvu koje je kao cjelina učestvovalo u toj lakoj i veseloj predstavi* (Kolendić, 1973: 780).

³ *Dakle, dubrovačka redakcija "Jeđupke" je kanconijer maskerata sastavljen od šest pesama i uvodnih stihova nastupa Ciganke. Poznata je iz mnogobrojnih izdanja od kojih sva dosada štampana nose kao ime autora: Andriju Čubranovića* (Kolendić, 1962: 253) Kolendić kaže da postoji i [...] jedan anonimni rukopis "Jeđupke" te redakcije prepisan u Stonu negde tokom 1570-tih godina, a sačuvan u Arhivu Jugoslavenske akademije pod brojem 779 (Kolendić, 1962: 253).

⁴ *Zadarska redakcija je sačuvana u dvama prijepisima: Zadarska redakcija "Jeđupke" je daleko veći kanconijer, bolje rečeno to je razrađena i proširena prvobitna, dubrovačka redakcija. Konačni vid ovoj redakciji dao je sam pesnik u toku 1556. godine. Kanconijer ove redakcije očuvan nam je okrnjen i to u poznatim prepisima:*

a) *dubrovačkog pesnika Horacija Mažibradića, koji se čuva kao rukopis br. 677 Naučne biblioteke u Dubrovniku, a opisao ga je Franjo Fancev u 47. svesci "Ljetopisa Jugoslavenske akademije";*
b) *Trogiranina Ivana Lučića iz prvih godina sedamnaestoga veka. Rukopis se čuva u Arhivu Jugoslavenske akademije pod brojem 339, ali je i štampan u slabom izdanju*

Bobaljevićeva *Jegjupka* nastala vjerojatno oko 1584. godine i *Jegjupka* neznana spjevaoca Dubrovčanina) i to u okviru pokladne lirike ili takozvanih maskerata (Fališevac, 1997: 83). Ova se žanrovska inovacija, maskerata, pripisuje Džori Držiću (1461.–1501) za kojega struka kaže, a nakon otkrića dablinskoga rukopisa, da je napisao protomaskeratu *Gizdave mladosti i vi svi ostali* (Bogdan, 2003: 87).

Nastanak maskerata vezuje se uz pokladne povorke 15. stoljeća u Italiji odakle stižu i u hrvatske prostore. U njima se pojavljuju alegorijski likovi ili poznate osobe iz povijesti ili mitološki likovi, kao i grupe ljudi istog zanimanja (ciganke, strani trgovci, vragovi, robovi, ljudi iz dalekih krajeva, ...)⁵: *Pokladne su pjesme objašnjavale povorku i bile su obično monolozi spomenutih osoba iz povorke, u kojima u šaljivom tonu pripovijedaju, odakle su i što umiju pozdravljajući grad, u koji su stigle.* (Kombol, 1943: 77) Riječ je o vremenu od Sveta Tri kralja (6. siječ-

Sebastijana Žepića u VIII knjizi Starih pisaca.

Zadarska redakcija, koja u oba prepisa ide pod imenom Mikše Pelegrinovića, je kanconijer maskerata sastavljen kad se sve očuvane pesme sabere od dvadeset "Sreća", uz uvodne stihove nastupa Ciganke i u njemu se nalaze i pet pesama poznatih već iz dubrovačke redakcije. (Kolendić, 1962: 253)

U Mažibradićevu prijepisu *Jeđupka* nije prepisana u cijelosti, jer je prepisano 17 pjesama, a prijepis 18. pjesme nije dovršen, tako da je rukopis nepotpun pri kraju (Kolendić, 1962: 255). Kolendić je ovaj Mažibradićev prijepis objavio 1973. godine pod nazivom: *"Jejupka" Mikše Pelegrinovića plemića Hvarškoga ("Mogućnosti", god. XX, br. 8, str. 781-808)* uz napomenu: *Do sada poznati njezini najpotpuniji i najvjerniji tekst Pelegrinovićeve "JEJUPKE" nalazi se u rukopisu koji se čuva u Naučnoj biblioteci u Dubrovniku. Za njega je poznato da ga je prepisao pjesnik Horacije Mažibradić. Ovaj rukopis je vrlo slabo očuvan – i uz to je čak i bez više prvih stranica – te je prava muka, čak i sa suvremenim tehničkim pomagalima čitati ga* (Kolendić, 1973: 781).

Zadarska redakcija ima sačuvanih 18 pjesama, iako se prema uvodnom djelu daje naslutiti da ih je bilo 20: *U VIII knjizi Starih pisaca, gde je do sada jedino objavljena zadarska redakcija "Jeđupke" ima svega osamnaest "sreća". Međutim po svojoj konstrukciji, po celokupnoj svojoj kompoziciji a naročito po Uvodnom delu koji ima tačno dvadeset stihova, dalo bi se zaključiti – kako je to uočio još M. Petković – da je ova redakcija imala dvadeset pesama. Kompozicija je, kao ukrasni elemenat koji je podizao umetničku i opštu vrednost ovog kanconijera, zamišljena i provedena tako da dvadeset uvodnih strofa odgovara, bolje rečeno, najavljuje dvadeset sastavnih pesama kanconijera* (Kolendić, 1962: 258).

Trogirski prijepis duže inačice *Jeđupke* objavio je Milan Moguš 1974. godine pod nazivom: *Počinje Jejupka gospodina Miše Pelegrinovića vlastelina hvarškoga ("Mogućnosti", god. XXI, br. 6-7, 1974., str. 684-710),* uz napomenu da pored tiskane (dubrovačke) verzije *./.../ postoji i trogirski prijepis koji do sada nije objavljen. Radeći na kompjutorskoj konkordanci djela starije hrvatske književnosti, uzeo sam u obzir i trogirski prijepis.* (iz napomene Milana Moguša uz tekst *Počinje Jejupka gospodina Miše Pelegrinovića vlastelina hvarškoga, "Mogućnosti", god. XXI, br. 6-7, 1974., str. 684).*

⁵ U maskerati *./.../ najčešće dolaze lica, koja već spoljašnjošću odaju svoje zanimanje i položaj, te već eksotičnom pojavom pobuđuju zanimanje (robovi, ciganke, trgovci, lovci, ljudi iz dalekih krajeva, ubogari i t.d.)* (Vodnik, 1913: 96)

nja) do pokladnog utorka, Mesopusta, odnosno do čiste srijede (Pepelnice) kojom započinje korizmeno vrijeme, riječ je, dakle, o dva-tri mjeseca u godini kada se ruše granice, društvene i kulturne, kada slobode u komunikaciji nemaju ograničenja. Valentina Gulin piše: *U životu strogo hijerarhiziranog grada Poklade su trenutak u kojem su se razbijale granice društvenih struktura. Poklade, karneval su velika javna predstava: pozornice su ulice i trgovi, grad postaje kazalište bez zidova, nema stroge podjele između glumaca i gledatelja (Burke, 1991.:148). Poklade su idealan trenutak za komunikaciju svih u gradu, točnije za komunikaciju elitne i pučke kulture, ali ne samo tih, gradskih tipova kulturalnosti: okolni prostor, selo, također sudjeluje u Pokladama. Maskirani ljudi u povorkama iz neposredne dubrovačke okolice i iz "udaljenije pozadine stupali su uz pratnju narodnih instrumenata, uz vlastite pokladne pjesme"* (Čubelić, 1969: 340). (Gulin, 1996: 164) Glavni je prostor života poklada – ulica, pa tako Maja Bošković-Stulli govori o *pokladnom uličnom teatru* (Bošković-Stulli, 1991: 34). Bitna je odrednica ulice – otvorenost, koja posebice u pokladno vrijeme povlači za sobom i neformalnost komuniciranja, pa i poseban tip općenja (psovke, kletve, pohvale, zaklinjanja, ...). U dubrovačkim pokladama, na primjer, pasivno ili aktivno, sudjeluje sve dubrovačko stanovništvo: svećenici sudjeluju u veselju, žene gledaju s prozora, pučki ples i pjesma ulaze u crkve, a i sama vlada ponekad financira pokladno veselje (Gulin, 1996: 164). Tako i pripadnici višega društvenog sloja, tzv. elita, inače zatvorena u sebe, u pokladno vrijeme sudjeluje u općem veselju grada, susreće se i komunicira s onima od kojih se odjeljivala. I vlastela gleda zajedno s pukom javne kazališne predstave pred Kneževim dvorom, i oni se kao i puk maskiraju (*mrče lica*), plešu kola, izruguju se drugima, i oni: *Sudjeluju, dakle, u kulturi ulice. Ulica je medij transfera kulture. Elita (socijalna, politička, ekonomska) sudjeluje u pučkoj kulturi, a ona sama ulazi i u službene prostore, npr. u crkve, zato je vlada zabranila svjetovne pjesme i ples u katedrali (npr. 1405. i 1425. god, Foretić, 1969: 234), sve u pokušaju da se održi kontrola* (Gulin, 1996: 165)

U takvom prostornovremenskom kontekstu nastaje i hrvatska pokladna lirika, odnosno maskerate, a unutar nje kao podvrsta i jeđupke (jeđupijade, cingareske). Ali na početku priče o hrvatskim renesansnim jeđupkama nalazi se *grdna zbrka* (Frangeš, 1987: 61) koju je potaknuo ambiciozni i *neobično slavaljubivi avanturist* (Kolendić, 1962: 81), sin dubrovačkoga brijača Vicka Lunardovića, i sam brijački šegrt – Toma (rođen oko 1540., a umro 1606.), koji si za vrijeme studija medicine u Italiji (studij je završio 1572. godine u Bologni), stideći se vlastitog, nearistokratskog prezimena, pripisuje i zvučno plemićko prezime očeva mecene, kirurga Natalisa Budislavića. Tako Toma Lunardović postaje Toma Nadal Budislavić, koji 1599. godine objavljuje Pelegrinovićevu kraću inačicu *Jeđupke* kao djelo svog rođaka Andrije Čubranovića, posvećuje ga sebi, a posvetu potpisuje opet njegov dalji rođak trgovac Maro Battitorre. Autorstvo je Pelegrinoviću vraćeno tek u 20. stoljeću: *Problem se*

*Jejupke, dakle, morao po onome što je bilo poznato davno postaviti, ali je Battitorri-
no izdanje u koje nitko nije sumnjao svima zatvaralo oči, pa nisu vidjeli ni ono što su
gledali ili su pak sve naopako tumačili* (Franičević, 1969: 189).

Do trenutka spoznaje da je riječ o *grdnoj zbrci*, prošlo je četiristo i nešto više go-
dina, jer se vrijeme nastanka prve hrvatske *Jeđupke* stavlja u vrijeme između 1525.
i 1527. ili 1528. godine (Franičević, 1969: 185), a vrijeme njezina ozbiljna prouča-
vanja u početak 70-ih godina 20. stoljeća. U navedenom je vremenu nemali broj
onih povjesničara koji su *Jeđupku* pripisivali Andriji Čubranoviću (jer je upravo
njegovo ime napisano na naslovnici venecijanskog izdanja), dakle, nepostojećem du-
brovačkom pjesniku, a uz tekst su navodili 1599. godinu, dakle godinu prvog izdanja
za koje se pobrinuo Maro Battitorre (1554. – 1609.), dubrovački trgovac, izdavač i
pjesnik (v. Čoralić).⁶ Nakon upornog traganja za životopisnim podatcima o Andriji
Čubranoviću Milivoj Petković je nemoćno konstatirao: *U dubrovačkim arhivskim
knjigama Čubranović se ne spominje ni u jednoj oporuci, ni parnici, ni ugovoru. U
Dubrovniku on nikada nije bio optužen, nikada se ni za što nije žalio, nikakvu molbu
nije podnosio, nikakvu državnu službu nije obnašao; u tom gradu, nikome nije bio
dužnik, ni svjedok, nikome staratelj, ni epitrop, ni nasljednik imanja, nikome brat, ni
priatelj; ni jedan dubrovački pjesnik njegova vremena nije ga proslavio, ni jedan u
svojim poslanici spomenuo, ni jedan mu epitafom smrt oplakao* (Petković, 1950: 71).

Ipak, u navedenih je četiristo i nešto više godina puno lijepoga bilo upućeno
upravo na adresu nepostojećega naslovnika – Čubranovića, dok se stvarni autor, Pe-
legrinović, često prešućivao,⁷ proglašavao Čubranovićevim plagijatorom,⁸ i to pose-
bice u odnosu na pjesmu upućenu *Šestoj gospodji* iz tzv. dubrovačke redakcije,⁹ a bio
i predmetom rugalice, jer da njegova *Jeđupka* nosi *krpljenu haljinu*. Neke povijesti

⁶ Čoralić, Lovorka, *Mletački prilog životopisu dubrovačkog izdavača i pjesnika Marina Bati-
torrea* (http://imehrvatsko.net/profile/maro_battitorre; posjet 1. 11. 2011.)

⁷ U nekim povijestima ili pregledima hrvatske književnosti Pelegrinović se ne spominje
(Kombol, 1943; Kombol, 1961.).

⁸ U povijestima hrvatske književnosti često se može pročitati da je Pelegrinović neori-
ginalan, da je plagijator i da imitira Čubranovićevu *Jeđupku* (Vodnik, 1913: 98; Bogda-
nović, 1915: 162; Ježić, 1993: 80), pa tako Anton Kolendić kaže: *Međutim ova "Jeđupka"*
kao i njen autor su uvek bili, i to kod svih istoričara književnosti, zle sreće. Svi su oni skoro
redom ponavljali ili prepričavali sledeću ocenu M. Medinija: Već 1557. godine prihvatio se Miša
Pelegrinović da speva novu Jeđupku, ali je u posveti otvoreno priznao da se on ugleda u Čubra-
novića. Svakako bi bilo bolje da se manje ugledao, jer njegovo pevanje nije nikakvo ugledanje već
čisti plagijat (Kolendić, 1962: 90).

⁹ Činjenica da dubrovačka redakcija, onakva kakva je sačuvana u Battitorrinu izdanju iz 1599,
ima vrlo poznatu takozvanu "*Šestu pesmu*" ili "*Pesmu VI gospođi*", izazvala je mnogobrojna
tumačenja i bila jedna od glavnih opora i argumenata shvaćanja o Pelegrinoviću kao plagijatoru
Čubranovića. (Kolendić, 1962: 253)

hrvatske književnosti i s kraja 20. stoljeća ostavljaju otvorenom mogućnost o postojanju Andrije Čubranovića koji je, možda, ponešto i prepisao od Pelegrinovića.¹⁰ Ipak, danas prevladava mišljenje da je priča o Čubranoviću kao piscu *Jeđupke* fikcija koja je u spomenuta četiri stoljeća percipirana kao zbilja i koja je na razini kulturnoj i književnoj rezultirala i konkretnim uradcima, kao na primjer:

Antun Sasin (o. 1525. – 1595?) krajem 16. stoljeća ispjevao je pjesmu *U pohvalu pjesnika durovačkihijeh* (Pavle Popović je utvrdio da je nastala između 1591. i 1598. godine / v. Kolendić, 1962: 86 /) u kojoj hvali petnaest slavnih dubrovačkih *pjesnivača* (Šišmundo Vlahović, dum Mavar, Đore Držić, Nikola Dimitrović, Nikola Živon, Marin Držić, Maroje Mažibradić Šuljaga, Miho Monaldović, Lila, Savko Mišetić, Mavro Burešić, Ranjina, Savko Bendevis, Frano Burina, Andrija zlatar), a među njima i autora *Jeđupke* Andriju zlatara:

Šišmundo Vlahović tuj bješe, dum Mavar,
Dum Gore tuj Držić, Andrija tuj zlatar,
ki začē i reče u neki slavan glas
Jeđupku s ke steče po smrti slavu i čas.

Sasin, 1888: 160

Horacije Mažibradić (1565. – 1641.) u pjesmi nastaloj povodom smrti njegova oca Maroja (*U smrt poštovanoga oca svoga gosp. Maroja Mažibradića*) hvali pokojnika kao pjesnika, jer se nalazi u društvu slavnih dubrovačkih pjesnika, Đore Držića i pjesnika Andrije:

Znam vriednieh pjesnivač ne želiš ke slave,
lovoran jer vienac stek'o si vrh glave,
s kojim si sad gori u višnji kram i dvor,
Andriji i Gjori za velik razgovor.
Uživaj u slavi s tom družbom na nebi,
i s viencem na glavi, ki steče po sebi.

Mažibradić, 1880a: 188

Ignjat Đurđević (1675. – 1737.) u 18. stoljeću¹¹ u svojim stihovima i biografijama slavnih Dubrovčana (*Vitae et carmina nonnullorum illustrium civium Ragusinorum*)

¹⁰ Pelegrinovićeve pjesma je slavljena u Dubrovniku i širena u više kraćih varijanata, pa je Čubranović možda zaista i prepisao jednu od njih, a Toma Nadal Budislavić je poslije tu varijantu i tiskao pod Čubranovićevim imenom i s posvetom samome sebi (Mletci, 1599.), (Jelčić, 1997: 35).

¹¹ Prema naslovu nadgrobnice koju donosi Luka Zore vidi se da je nastala 1719. godine, jer naslov glasi: *Nadgrobnica Andriji Čubranoviću složena od D. Ignacija Gjorgji opata Melitenskoga g. 1719.* (Zore, 1876: VIII).

hvali Čubranovića (iako ne raspolaže niti jednim podatkom o njegovu postojanju),¹² kao i u prigodnom nadgroblju¹³ naslovljenom *Andriji Čubranoviću, spjevaocu od Jeđupke, nadgrobnica*, čiji tekst glasi:

*Odi odluči udes vrli
Čubranovo tijelo unijeti:
nu glasovit duh neumrli,
smrt plešući, tijelo osveti.
Čim Jeđupku toli uresi,
vlasti istakmi božanstvene,
er sâm može bog s nebesi
stvari uzvisit potištene.
I ako ga pjesni koje
dosle mrtva ne hvališe,
njega hvale pjesni svoje,
nad kijem hvale nije nač više.*

Durđević, 1918: 64-65

Duro Ferić je u 18. stoljeću ispjevao Čubranoviću latinski epigram:

*Virgilio fuerant Homerus et Ennius, hoc est
noster hic Andreas vatibus Illyricis.*

cit. prema Zore, 1876: VIII

A nepoznati mu je pjesnik ispjevao i pohvalnicu pod nazivom *U hvalu Jegjupke pjesanca neznana spjevaoca*. Milivoj Petković autorstvo ove pjesme pripisuje samom Budislaviću¹⁴ kao i Anton Kolendić.¹⁵

*Svak pozna i pravi, da ovo ruho jes,
samo se kim slavi, Jegjupko, tvoj ures;
ere tva ne prosi lipota ni dika,
krpljenu da nosi haljinu do vika,*

¹² ... ni u vreme Durđevića nisu se znale nikakve činjenice ili dokumenti koji bi govorili o životu Andrije Čubranovića, jer da se za njih znalo, ili da su bili dostupni, više je nego sigurno da bi ih Durđević bio pronašao i pomenuo (Kolendić, 1962: 86).

¹³ O ovoj pjesmi Milivoj Petković kaže: Najzad, skoro dve stotine godina po njegovoj smrti, Ignjat Đorđić mu je ispevao nadgrobnicu, u kojoj navodi da mu smrt oplakuje zato što mu je ranije niko nije oplakao (Petković, 1950: 72).

¹⁴ Petković je također došao do zaključka da je Pjesancu neznana spjevaoca, u kojoj se Čubranović hvali kao autor Jeđupke, spjevao sam Budislavić, apostrofirajući i sebe kao "viteza plemenitog Budislavić kuće", tako da bi, između ostalog, pokazao da Battitorre nije jedini čovjek koji Čubranovića smatra autorom Jeđupke (Franičević, 1969: 190).

¹⁵ Anton Kolendić kaže da /.../ prema svemu izgleda, a naročito po slabim stihovima, da je taj "neznani spjevalac" bio sam Tomo /.../ (Kolendić, 1962: 84).

u koju obući n'jetko te bješe ktil,
 tim putem ištući da bi te posvojil,
 nad tobom mi oblas er ima, komu zgar
 hotje te višnja vlas naj prije dat' u dar;
 tim zaman sve trudi', tko godi na sviti
 žel'je te i žudi za svoju imiti,
 po kli te svedj štiti i brani tač vruće
 vitez plemeniti Budisaljić kuće.

cit. prema Zore, 1876: VIII

Početkom 20. stoljeća (točnije 1900. godine) dobio je Čubranović i svoju operu pod nazivom *Andrija Čubranović* u dva čina, za koju je tekst napisao Josip pl. Bersa, a *glazbotvorio Vladimir pl. Bersa*.¹⁶

O životu nepostojećega pisca Čubranovića nudile su se čitateljima i životopisne crtice, doduše neprovjerljive, među kojima i ona Sara Crijevića (Seraphinus Maria Cerva), dubrovačkoga biografa¹⁷ koju prepričava i Šime Ljubić 1869. godine,¹⁸ i Luka Zore 1876. godine, i Đuro Šurmin 1898. godine,¹⁹ i David Bogdanović 1915. godine.²⁰ Priča kaže: *Otac nam Cerva priča kako je postao*

¹⁶ Prvi je puta bila izvedena u Zem. narodnom kazalištu u Zagrebu (10. studenoga 1900.), o čemu je pisao Franjo Ksaver Kuhač u "Viencu" 32 / 1900, 47, 739-740. (<http://kuhac.net/bibliografija3.html>; posjet 2. 11. 2011.).

¹⁷ U njegovu delu "Bibliotheca Ragusina" među ostale 435 biografije govori se i o A. Čubranoviću. Za njega Crijević kaže da je bio zlatar i slavni pesnik "Jeđupke" (Kolendić, 1962: 88).

¹⁸ Ljubić kaže da je Čubranović slučajno postao pjesnikom: *Kaže se, da jednom njeka gospodja, koju je veoma ljubio i svuda sliedio, za odstraniti ga od sebe, prozva ga Jeđupčaninom, a on, kao duhom van sebe složi šaljivu pjesmu imenom Jeđupka. Njeki pako vele, da složi ju u pokladah i to na obću zabavu, nebili valjda onoj u datoj gospodji ovim putem svoju tajnu ljubav odkrio* (Ljubić, 1869: 379).

¹⁹ Prema Cervi, kaže Šurmin, *Jeđupka* je nastala ovako: Čubranović se zagledao u plemkinju, a nije se mogao s njom sastati, premda je svuda išao za njom. Pristajući jednom za njom, kad je išla sa služavkom, ona ga srdito opsuje i nazove ciganinom. On joj se naumi osvetiti. Prvih poklada složi pjesmu "Jeđupka", a sam se preobuče kao ciganka (= jeđupka od Aegyptius – jer da cigani dođoše iz Egipta) noseći u naručju dijete. Kada dođe na određeno mjesto, proricaše gospođama sreću i kazivaše život, dok ne dođe šestoj, koja je bila ona, što je za njom pristajao, te joj iskaže veoma vješto svoju ljubav. Jeđupka se govorila 20. VII. 1527. javno u Dubrovniku, gdje je bila vrlo milo primljena (Šurmin, 1898: 81).

²⁰ Iz života Andrije Čubranovića ne znamo upravo ništa. Prema jednoj je on nepotvrđenoj vijesti bio zlatar. Prema istoj se vijesti zaljubio on u jednu gospođu, pa kako se nije nigdje mogao s njom sastati, da joj očituje ljubav svoju, išao bi on vazda za njom, kad bi ona išla kuda na šetnju. Jedamput se okrene ona prema svojoj služavki te je zapita: "A što mrmlja uvijek taj ciganin za mnom?" Da joj se osveti, ispjeva Čubranović pjesmu pod natpisom Jeđupka, u kojoj joj on očituje ljubav (Bogdanović, 1915: 160). Bogdanović još dodaje: *Ovu je priču upotrijebio Josip pl. Bersa pišući tekst za lirsku operu svoga brata Vladimira pl. Berse "Andrija Čubranović", koja se prvi put pjevala u zagrebačkom kazalištu 10. XI 1900.* (Bogdanović, 1915: 160).

(Čubranović, op. Z.Š.) pjesnikom veleći, da je bio zatravljen za jednom gospogjom plemškoga roda a nije se mogao s njom sastati, premda je svud srtao za njom, da joj zbori i da ju vidi. Jednom ona iduć putem sa služkinjom i videć našega Čubranovića, da je sustopice slijedi, srdito ga opsuje zovući ga Ciganinom. On to čuje i naumi joj se osvetiti. Bližnjih poklada naslonivši se na onu riječ "Egyptius" sklopi pjesmu, i nadjede joj ime "Jegjupka"; pak tad preobrazi se "Jegjupkom" ili Cigankom noseć u naručju sina i prispje odredjenomu mjestu. Poče sreću i čast Gospogjama nari-cati, dok dogje do šeste one njegove, i tu joj na lijep način i mnogo hitro iskaže svoj ljubezni plam. Ta srećna zgoda porodi "Jegjupku"; to nam mnogi stari Dubrovčani potvrđuju, a među njima Ferić ovim stihovima:

*"Haec Aegyptia, quae canit puellis
sortes, ingenium probat poetae,
qui dulcis dominae suos amores
hac feliciter explicavit arte."*

Je li prestao zlatariti, pošto postane pjesnikom, ne zna se.

Zore, 1876: VI-VII

Tako je pisao Luka Zore u 19. stoljeću, dok se u 20. stoljeću navedena priča marginalizirala, pa je već Medini zaključio: *Prošlost je bajkom obavila postanak njegove Jegjupke* /.../. (Medini, 1902: 146), a Dragoljub Pavlović je nazvao izmišljenom legendom o postanku Čubranovićeve *Jeđupke* (Pavlović, 1955: 74).

Od životopisnih se podataka o Čubranoviću još moglo pročitati i da je rođen početkom 16. stoljeća (Ljubić, 1869: 379; Zore, 1876: VI; Ježić, 1993: 79), odnosno da je živio između 1480. i 1530. godine (Vodnik, 1913: 96; Bogdanović, 1915: 160), da je pjevao na početku 16. stoljeća (Kombol, 1943: 77), ali da se o njemu generalno gledajući ne zna *upravo ništa* (Bogdanović, 1915: 160; Petković, 1950: 73²¹), odnosno da se o njemu kao dubrovačkom pjesniku ne može pronaći niti jedan dokumentirani podatak (Kolendić, 1962: 79)²² zbog čega se i zaključuje: *Nije postojao nikakav pesnik Andrija Čubranović, pa prema tome on nije napisao ni "jeđupku", karnevalski kanconijer a niti ijednu pesmu ovoga kanconijera* (Kolendić, 1962: 90).

²¹ Svoja istraživanja vezana uz lik i djelo Anrije Čubranovića Petković zaključuje riječima: /.../ stari Dubrovčani nisu ga slavili, ni poznavali, ni u vreme kada su njegovu cingaresku pevali i recitovali (Petković, 1950: 73).

²² Uprkos savesno uloženoj trudi i hiljada i hiljada prevrnutih i proverenih listova arhivskih knjiga, starih pisama i rukopisa, uprkos neumornih i do strasti uzdignutih nastojanja, o Andriji Čubranoviću, kao pesniku dubrovačkom, nije pronađen ni jedan dokumentovani podatak. Neosporno je da se zbog Andrije Čubranovića najviše izvora proučilo, pa ipak ostaje konstatacija da se, do dana današnjeg, o životu ovog čoveka ne zna ni jedan jedini detalj. Čak ni to, kad je – i da li je uopšte – živio i postojao! (Kolendić, 1962: 79).

Nepostojećem Čubranoviću pripisivala su se u literaturi koja se bavila njime još i neka druga djela, kao što su: *Robinjice*, *Prelice*, *Djevojke*, *Sibile*, *Primalje*, *Kalugjeri* (Kukuljević, 1860: 31; Ljubić, 1869: 380), odnosno: *Robinja*, *Sibile*, *Prelice*, *Primalje*, *Djevojke*, *Pastieri suproč dievojkam* (Jelčić, 2004: 63), ali se vrlo rano analizom jezika i stila zaključilo da ih Čubranović nije napisao, iako se i dalje tvrdilo da je napisao jedno djelo, *Jegjupku* (Zore, 1876: X).

2. RASPLET GRDNE ZBRKE

U Čubranovićevo autorstvo, odnosno u Pelegrinovićevo plagiranje *Jeđupke* nakon sporadičnih naznaka u 18. i 19. stoljeću (S. S. Dolci; Š. Ljubić) posumnjao je Milivoj A. Petković u *Dubrovačkim maskeratama* (1950.). Istraživanje ga je dovelo do zaključka da je Pelegrinović autor svih dvadeset *sreća*, nekih pjesama iz Battitorrina izdanja, ali ne i pjesme upućene šestoj gospođi, odnosno da je Čubranović epigon i plagijator, a ne Pelegrinović (Petković, 1950: 89-93). Dragoljub Pavlović potaknut Petkovićevim spoznajama krenuo je i dalje: *Konstatiravši da se pjesme koje se pripisuju Andriji Zlataru po metričkim osobinama ne slažu s pjesmom Šestoj gospođi, došao je do zaključka da ne mogu pripadati istom autoru.* (Franičević, 1969: 193). Tako se rasplelo i zaključilo da Andrija Zlatar iz *Ranjinina zbornika* i Andrija Čubranović nisu iste osobe, odnosno da nije postojao nikakav Andrija Čubranović koji je napisao *Jeđupku*, nego da su sve *sreće* upravo Pelegrinovićeve (Kolendić, 1962: 90-91). Pomno istraživanje *Jeđupke* 1962. godine dovelo je Antona Kolendića do sljedećeg: *Zaključak je, dakle, potpuno jasan: Pelegrinović je jedini autor jedne i druge verzije. Prema Kolendiću je Pelegrinović prvu verziju Jeđupke napisao negdje između 1525. i 1527²³. Ona se sastojala od uvodne pjesme i šest maskerata po 40 stihova. Kasnije je pjesmu Šestoj gospođi proširio u duhu ondašnje trubadursko-petrarkističke lirike (vjerojatno dok je bio na Korčuli). Ali kad je pripremao konačnu redakciju od dvadeset maskerata, vidio je da se ona ne može harmonično uklopiti u cjelinu, pa ju je naprosto izostavio* (Franičević, 1969: 199).

Između prve (nastala između 1525. i 1527. godine, a tiskana 1599.) i posljednje inačice *Jeđupke* (nastala 1556., ali se ne zna kada je i da li je u tom obliku bila tiskana)²⁴ prošlo je tridesetak godina, što znači da je prvu pisao mladić, a redigirao zreo čovjek koji je bio svjestan njezina uspjeha.

²³ Kolendić kaže da je Mikša Pelegrinović */.../ spevao svoju "Jeđupku" iza 1524. a pre 1527. Najvjerovatnije je da ju je on pripremio kao neko prijatno iznenađenje za karnevalske zabave i večeri svome krugu na Hvaru početkom 1526. ili 1527. godine* (Kolendić, 1962: 157).

²⁴ Bilo kako bilo, međutim ostaje neosporna činjenica da je Pelegrinović lično, izvoršio sve potrebne predradnje i pripreme za štampanje. Tako da se, na osnovu fakta što nama do danas nije poznat ni jedan štampani primerak ove "Jeđupke" nema prava, a priori odbijati pretpostavka da je ona i štampana ali zagubljena, što, uostalom, ne bi bio ni prvi ni poslednji slučaj (Kolendić, 1962: 93).

Postoji više pisanih dokaza Pelegrinovićevih suvremenika koji pokazuju da je on autor prve hrvatske *Jeđupke*, a ne Čubranović. Pelegrinoviću²⁵ kao autoru *Jeđupke* u prilog idu svjedočenja i dokumentirani zapisi, koji jasno daju na znanje da je *Jeđupka* /.../ bila poznata kao i *Pelegrinović*, ali *Čubranović* nije (Franičević, 1969: 187). Među takve dokumente u kojima se spominje Pelegrinović i hvali njegova *Jeđupka*, čak i u Dubrovniku, spadaju različiti govori, poslanice, posvete, kao što su na primjer:

- Vinko Pribojević drži 1525. godine govor o podrijetlu i zgodama Slavena pod nazivom *Oratio fratris Vincentii Priboevii sacrae theologiae professoris ordinis praedicatorvm De origine svccessibvsqve Slavovrm* (Venetiis, MDXXXII.) u kojemu pored slavnih hvarskih pjesnika Lucića, Hektorovića, Jerolima Bartučevića hvali i Pelegrinovića: *Još su u ovo naše doba živi muževi koji su glasoviti zbog svog književnog rada: Splićanin Toma Niger, Zadrani Šimun Benja, Kotorani Vinko i Dominik Buća, dominikanci, koji su svojim djelima rasvijetlili brojne tajne katoličke vjere, Zadrani Fridrik Grisogono, zatim Jeronim Bartučević, Hanibal Lucić, Petar Hektorović, koji je osim ostalog rada preveo uz opće divljenje na ilirski jezik elegantnim stihovima Nazonovo djelo O ljubavnom lijeku ne izostavivši ni slova, i Mikša Pelegrinović, sva četvorica Hvarani, Trogiranin*

²⁵ Prezime Pelegrinović Rački tumači ovako: Pridjevak "Pelegrinović" jest pohrvaćen oblik tal. "Pelegrini", lat. "Peregrinus", koj sam Mikša jednom preveo "putnik" (Rački, 1876: XI) Riječ je o završnom katrenu poslanice upućene Sabu Mišetiću koji glasi:

Trudni putnik, koga blazni(?)

Tihi vjetric u dubravi,

Cieć ljubavi i prijazni

Ove pjesni k tebi spravi. (Pelegrinović, 1876a: 201; istakla Z.Š.)

Pretpostavlja se da su Pelegrinovići podrijetlom s juga Italije, iz grada Barlette, da su u 14. stoljeću stigli na Hvar, postali plemići i bili birani u općinsko vijeće koje je upravljalo gradom (Rački, 1876: XI). Mikšin (ili Mišin) otac zvao se Emilio, kaže Rački, a Kolendić korigira i kaže da se zvao Marijan /.../ o kome je Rački greškom pisao da mu je ime Emilije. Emilije je u stvari drugo Mikšino ime, humanističko ime, koje je on dobio za vreme školovanja na strani, sigurno kao član neke đačke literarne družine (Kolendić, 1962: 155). Mikšino je, dakle, literarno ime bilo Emilius. Majka mu se zvala Kolica, što znači Nika, Nikolica. Točna godina Mikšina rođenja ne zna se, ali se pretpostavlja da je, prema njegovim suvremenicima, riječ o kraju 15. ili o početku 16. stoljeća. Neki povjesničari kažu da se rodio 1500. ili oko 1500. godine, a umro možda 1560. godine (Medini, 1902: 151). Vjerojatno je doživio veliku hvarsku bunu Matije Ivanića 1514. godine. Prve je škole završio u Hvaru, a zatim se školovao, vjerojatno u Padovi u vremenu od 1519. do 1524. godine (Kolendić, 1962: 156), nakon čega se vratio u Hvar. Studirao je pravo, jer na to upućuju funkcije koje je obavljao kasnije na Hvaru, Korčuli i u Zadru – bio je defenzor (plemić-pravnik) komune na Hvaru do 1534. godine (osoba koja brani *stare pravice* i privilegije komune, kako u odnosu na Veneciju tako i u odnosu na puk), kancelar korčulanske komune od 1535. do 1538. godine kada se vratio u Hvar, a od 1548. izabran je za kancelara kriminala (državni ili javni tužitelj) u Zadru gdje ostaje do svoje smrti, do iza Božića, 26. prosinca 1562. godine (Kolendić 1962: 162).

Trankvil Andreis, Kotoranin Juraj Bizantić, Korčulanin Franjo Nigretić i mnogi drugi, kojih vrlina i obrazovanost iz dana u dan sve više izbija na vidjelo. (Pribojević, ²1991: 73-74). Spominjanje Pelegrinovića u navedenu kontekstu Marin Franičević je prokomentirao riječima: *Pelegrinović se tu spominje među najslavnijim ljudima Hvara i Dalmacije. Ne treba zaboraviti da je Pribojević kao Hvaranin govorio pred skupom Hvarana o svom i njihovom mještaninu i suvremeniku i da ništa nije mogao izmišljati. A to predavanje nije bilo zaboravljeno. Citirao ga je i sam Rački* (Franičević, 1969: 184-185).

- Petar Hektorović piše 1. ožujka 1528. godine Mikši Pelegrinoviću, posvećujući mu svoj prijevod Ovidijeva *Lika ljuvenoga (De remedio amoris)* i hvaleći njegovu *Ijupku: [...] poznavši vas odavna u svakoga petja vrsti suda procinjena, razuma duboka i u svem vridnosti velike, od onda najliše, otkle vašu toliko slatku i naredno složenu Ijupku od vas slišah* (cit. prema Kolendić, 1962: 90).

- Godine 1540. (10. svibnja) Nikola Nalješković piše poslanicu Hektoroviću, hvali ga, a spominje i dum Mavra (Vetranovića) i Mišu (Pelegrinovića) i njegovu pjesan.²⁶

- Nalješković spominje *Jeđupku* i u poslanici Dživi Parožiću u kojemu hvali njegovu *Vlahinju* i uspoređuje ju s *Jeđupkom*.²⁷

- Godine 1557. Sabo Bobaljević Mišetić Glušac piše poslanicu Pelegrinoviću pod nazivom *Odgovor Saba Mišetića Pelegrinu*²⁸ iz kojega se doznaje da je Pelegrinović kao čovjek imao razumijevanja i za tuđe patnje, pa i za Bobaljevićevu gluhoću.

- Iste godine, 20. listopada 1557. Hektorović piše opet pismo Pelegrinoviću, i to nakon što se vratio iz Dubrovnika. Kaže da mu poklanja svoje *Ribanje* kao neku vrstu svadbenoga dara.²⁹ U pismu mu prenosi pohvale njegovoj *Jeđupki* od drugih

²⁶ Pjesma je objavljena u Nalješkovićevim *Poslanicama i nadgrobnicama* (u: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, priredio V. Jagić i Gj. Daničić, Stari pisci hrvatski, knj. peta, Zagreb 1873.) pod nazivom *Petru Hektoroviću vlastelinu hvarskomu* (str. 312-320).

²⁷ Pjesma je objavljena u Nalješkovićevim *Poslanicama i nadgrobnicama* (u: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, priredio V. Jagić i Gj. Daničić, Stari pisci hrvatski, knj. peta, Zagreb 1873.) pod nazivom *Gospodinu Gjivanu Parožiću vlasteliću hvarskomu, u pohvalu njegove Vlahinje Nikola Stjepka Nalješkovića Dubrovčanin piše* (str. 332-333).

²⁸ U kazalu knjige naslov poslanice glasi – *Odgovor Miši Pelegrinoviću* (u: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika*, priredio L. Zore, F. Rački, S. Žepić, Stari pisci hrvatski, knj. osma, Zagreb 1876., str. 212-219).

²⁹ Hektorović Pelegrinovića naziva svojim prijateljem i zemljakom (Rački, 1876.: XI). Potvrđuje to i činjenica da mu je Hektorović 1557. godine, kada je kao *zadarski kancelir* stupio u brak, i to s *gospojom Liviom, vladikom narednom, plemenitom i pohvaljenom*, iskreno čestitao, a kada mu se 1559. godine rodila kćerka Julija, Hektorović je bio krsni kum (Rački, 1876: XII-XIII).

dubrovačkih pjesnika i kaže da */.../ meju stvari ine najдох se vesel nemalo kada vidih da je i ondi poznano ime tvoje, jere ispitovan bih dosti za tebe, i vele mi pohvaljena bi ljupka tvoja, kakono stvar zamirita i izvarsna, kojuno ti nikad u pridnja vrmena složi naredno i upisa* (Hektorović, 1972: 42).

- Godine 1636. pjesnik Horacije Mažibradić, koji je i sam autor jedne *Jeđupke*, načinio je prijepis Pelegrinovićeve *Jeđupke* u kojemu kao autora navodi Pelegrinovića (da *Jeđupka* nije bila Pelegrinovićeва, ne bi je ni Mažibradić Dubrovčanin prepisivao pod njegovim imenom).³⁰

Navedeni su zapisi jasno govorili da su i Pelegrinovića i *Jeđupku* njegovi suvremenici cijenili i da u njemu nisu vidjeli plagijatora.³¹ Ali iz nekih razloga pred svim su se činjenicama u kasnijim vremenima zatvarale oči i vjerovalo se samo onome što je bilo otisnuto na naslovnici venecijanskog izdanja *Jeđupke*, a to je ime Čubranovićevo, ime izmišljenoga rođaka narcisoidnoga Tome Nadala Budislavića. Zbog svoje pretjerane ambicioznosti i oholosti, Budislavić je često bio izložen podsmijehu i napadan od strane suvremenih dubrovačkih pjesnika. Potvrđuju to i pjesme-rugalice njegovih suvremenika, Dominka Zlatarića (1558. – 1613) i Vala (Valentina) Valovića Sorkočevića (kraj 1560. ili početak 1561. – 1604). Zlatarić je u pjesmi *Šali se s gizdavijem gospodinom (s Tomom Natali-Budislavićem)* u 23 osmeračka katrena obgrljene rime ismijao i Tomino podrijetlo, i zanimanja, i bogatstvo, i slavu, vrlo često kombinirajući visoki i niski stil. Tako pri kraju pjesme ismijavajući sve nazovi-veličine i vrline Tomine koristi topos neizrecivosti (jer pjesniku ponestaju riječi), ali oblikovan riječima vrlo nisko stilski pozicioniranima:

*Grlo meni već izmuknu;
ka se zgodi bijeda ovo
da ne možem **krknut slovo**
neg trjebujem da umuknu?*

Zlatarić, 1950: 125; istakla Z. Š.

A u pjesmi *Tomi Natali Budislaviću* Valović izrijeком kaže da *mu se svak ruga, da je mahnit u svemu*.³² Smrću Budislavićevih suvremenika, na žalost, nestala je

³⁰ Poznato je da Dubrovčani nisu blagonaklono gledali strance i došljake, pa tako ni Hvarane, ali u slučaju Pelegrinovićeve *Jeđupke* korektno su joj priznavali vrijednost: *Među-tim dubrovački pesnici su Mikši slali poslanice, hvalili ga i slavili sve do njegove smrti, a za neke od njih, kao npr. za Nikolu Nalješkovića on je bio i ostao jedan od najistaknutijih savremenih pesnika* (Kolendić, 1962: 90).

³¹ Franičević zaključuje: *Problem autorstva Čubranovića se, dakle, do toga vremena nije postavljalo* (1557) *i svi su normalno Pelegrinovića smatrali autorom Jeđupke i na toj liniji s njim saobraćali, a niko nikada do tada nije spominjao Čubranovića ni njegovo autorstvo* (Franičević, 1969: 188). Čubranović se počinje spominjati tek od 1591. godine.

³² Valović (Sorkočević), Valo, 1950. *Tomi Natali Budislaviću*, u: *Dubrovačka poezija*. Zbornik, uredio Dragoljub Pavlović, Prosveta, Beograd 127-128.

i istina o *Jeđupki*, pa je u 18. stoljeću Ignjat Đurđević ispjevao i već spomenutu nadgrobnicu Andriji Čubranoviću u kojoj hvali pjesnika, jer ga mrtva još nitko nije opjevao (v. Đurđević, 1918: 64-65).

3. DRAMSKI ELEMENTI

U literaturi koja za predmet svoga bavljenja ima Pelegrinovićevu kraću (*Jegjupka*) i dužu inačicu *Jejupke*, kao i Bobaljevićevu i Mažibradićevu *Jegjupku*, odnosno *Jegjupku* Neznana spjevaoca Dubrovčanina već je uočeno nekoliko dodirnih točaka: njihov je nastanak vezan uz pokladno vrijeme, odražavaju suvremena zbivanja, odnosno svakodnevlje, protkane su elementima humora, zatim bogatim herbarijem, a sadrže i elemente dramskog govora (Novak, 1997.). Ovdje se pozornost usmjerava na istraživanje samo jedne od navedenih dodirnih točaka, a to je nazočnost dramskih elemenata.

U književnoj se historiografiji uz jeđupke i općenito uz maskerate vezuju pored genološke odrednice pokladna lirika i sljedeće: određene su kao pokladno prikazanje (Medini, 1902: 151), pokladna salonska igra (Kolendić, 1962.),³³ zatim se kaže da su to tekstovi namijenjeni prikazivanju ili recitiranju (Kolendić, 1962.),³⁴ da njihov efekt ovisi isključivo od izvođenja na sceni (Franičević, 1969: 219), da su se sastavljale radi izvedbe u karnevalskom okruženju (Bošković-Stulli, 1991.),³⁵ nadalje da je to drama o nemilosrdnim gospama (Novak, 1997.), odnosno da je riječ o tekstovima s naznakama dramsko-scenskog okvira (maska, obraćanje publici) (Fališevac, 2006.).

Tako na primjer, središnji lik, Ciganku, koja se obraća gospojama, Medini hvali, jer ona nije ni *fata* talijanskih romantičnih epova, nije ni *Čirće* koja pretvara ljude u zvijeri; ona je više od toga, stvarna i svakodnevna, dio našeg iskustva: *Jegjupka je Ciganka, koju svaki od nas može da vidi, koja ti gata, a u izrazu lica traži, što je milo, a što nije, jer zna, da, reče li ti nemilo, dobit će batina mjesto novca. Čitajući*

³³ I zato "Jeđupka" nije samo pesma ili zbirka karnevalskih pesama. Iz njenih stihova, posebno uvodnih ali isto tako i ostalih, sasvim se jasno reflektuje kako se drži, odnosno kako se držala maska – Ciganka i kako ona nastupa. Nagoveštene su propratne kretnje koje odgovaraju direktnim ponudama ili diskretnim dvosmislenostima tako traženim i cenjenim u raspusnim karnevalskim danima. Tako posmatrana "Jeđupka" je jedna posebna, i to vrlo uspela, pokladna salonska igra, predviđena i, uglavnom igrana u zatvorenom društvu, koje je, kao celina učestvovalo u ovoj lakoj i veseloj predstavi (Kolendić, 1962: 258).

³⁴ U svojim, nažalost neobjavljenim, predavanjima dr Petar Kolendić je godinama upozoravao studente beogradskog univerziteta na potrebnu kritičnost pri odgovoru na pitanje o tako zvanom plagijatorstvu Pelegrinovića, razvijajući tezu o "Jeđupci" kao kanconijeru, tj. neke vrste antologije renesansnih maskerata koje su namenjene prikazivanju, ili recitovanju, u salonima a ne na ulici, kao što je to slučaj kod talijanskih maskerata (Kolendić, 1962: 79).

³⁵ Tekstove dubrovačkih maskerata, često vrlo opscene, pisali su Vetranović, Nalješković, Sasin i drugi književnici, a i anonimni autori; oni su te literarne maskerate sastavljali prigodno radi izvedbe u bujnom karnevalskom uličnom veselju (Bošković-Stulli, 1991: 26).

Jegjupku, vidiš pred sobom gnjusno lice i poderane haljine tih stvorova, kojima su djeca sredstvo dobiti, koji su regbi samo za to na svijetu, da bacaju nemir u kuće lakovjernih ljudi i da varaju svijet (Medini, 1902: 147). Nakon takve vizualizacije lika Ciganke (iako u samim tekstovima nema naznaka o izgledu Jeđupkina kostima) slijedi opis scene. Medini piše: *Otrcana se ciganka prikazala na vrata bolje građanske kuće, pa će ovako šestorici gospodja, koje u sobi za gostinje nadje, pokazujući na čedo u naručju:*

*Višnji Gospod, gospodične,
čestitiem vas vencem kruni,
i želinje vaše ispuni,
er ste suncu sve prilične.*

Medini, 1902: 147.

Ciganka gata gospođama, a glavni joj je cilj stići do šeste, odnosno došuljati se do svoje milke, kaže Medini (Medini, 1902: 152), kako bi joj mogla / mogao očitovati svoju ljubav. Zbog toga u *Jeđupki* Medini vidi elemente dramskoga: *S toga i nije Jegjupka prava pokladna pjesma, već prije vrst pokladnog prikazanja, koja su se u Italiji zvala sada contrasti, a sada farse. Jedina bi razlika bila u tome, što u pravim kontrastima ima dijaloga (kao u Marulićevu Pokladu i Korizmi), a u Jegjupki toga nema* (Medini, 1902: 151). O postojanju povezanosti *Jeđupke* s predstavljanjem zaključuje i Kolendić na temelju posvete Petra Hektorovića prijevoda Ovidijeva *Lika ljuvenoga* (*De remedio amoris*) Mikši Pelegrinoviću u kojoj kaže da je imao priliku slušati njegovu *Ijupku* – *a to znači gledati na pozornici* (Kolendić, 1973: 772).

Tako je o sceničnosti Pelegrinovićeve *Jegjupke* pisao Medini početkom 20. stoljeća, a na kraju 20. stoljeća Slobodan P. Novak dodao: *Jeđupka je bila više nego knjiga lirike, ona je bila scenska erotska igra o zamjeni identiteta, neka vrsta ljubavnog vrtuljka u kojem se muškarac prurušava u Ciganku, pripovijedajući o svojoj teškoj sudbini, da bi zatim, pod Cigankinim opravama gatao posvema različitim gospođama, govoreći im vrlo otvoreno o ljubavi i o stvarima koje su u svezi s ljubavlju. Jeđupka je lascivna drama o zavođenju pod krinkom. U toj se maskerati ispod konvencionalnog proricanja budućnosti krio pravi rezervoar lascivnosti* (Novak, 1997: 308).

Što od navedenoga potvrđuju sami tekstovi?

Ako se u određenju dramskih elemenata u hrvatskim jeđupkama krene od sažete odrednice drame Batušića i Švacova koja kaže da drama */.../ čovjeku kroz čovjeka prikazujući govori o čovjeku*. (Batušić – Švacov, 1986: 443), onda se u ulozi glumca (kroz čovjeka) nalazi bezimena Jeđupka / Jejupka (kod Pelegrinovića i Bobaljevića), jeđupka Znahorica (kod Mažibradića), Egripija Vilenica (kod neznana spjevaoca Dubrovčanina), koja jednoj gospođi ili više njih pred pokladnom publikom (koja

može biti i same gospođe, ali i samo jedna gospođa) govori o njihovoj prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti, ali tako da im se / da joj se predstavi, ispriča svoju priču i objasni podrijetlo vlastitog proricatijskog dara. Nasuprot lika Jeđupke koji govori, stoji-i / -e šutljivi, ali i aktivni lik / -ovi protagonista žen-e / -a. Novak kaže da su u jeđupke u središte teksta ušle žene, ali ne kao objekt tuđeg užitka, nego kao šutljivi, ali i aktivni protagonisti (Novak, 1997: 311). Na koji način?

Klasičnih didaskalija u hrvatskim jeđupkama, uglavnom, nema. Kolendić spominje tek jednu potvrđenu u zadarskoj redakciji Pelegrinovićeve *Jeđupke*,³⁶ odnosno u prijepisu Horacija Mažibradića (v. Pelegrinović, 1973: 795).

Ipak, u njihovu bi se značenju mogle iščitavati *interne didaskalije*, kako ih naziva Nikola Batušić (Batušić, 1976: 250) i za koje kaže da su češće u onim dramskim žanrovima koji su skloni prepisivanju svakodnevnog života kao što su komedije,³⁷ a što bi se uz određene ograde moglo primijeniti i na jeđupke.

U funkciji nenapisanih didaskalija (ali nazočnih u obliku *internih didaskalija*) u jeđupkama se mogu prepoznati sljedeće sastavnice:

1. Određene značajke pragmatičkoga iskaza. Pragmatičnu (situacijsku) komunikaciju (jednostavnije rečeno – usmenu komunikaciju) određuje između ostaloga i deiktičnost, odnosno njezina vezanost uz polje pokazivanja, koje je zajedničko za pošiljatelja i primatelja (Bartoszyński, 1984.).³⁸ Socijalna deiktičnost – vezanost uz sudionike procesa komunikacije (Rišner, 1994: 95) u jeđupkama je ostvarena najčešće zamjenicama prvog stupnja deiksije (*ova, ovaj*) i uzvicima s određenim stupnjem deiksije (*evo*). Navedena je deiksija u tekstovima vrlo česta, njome je obuhvaćen glumišni prostor *ovdje* u kojemu se pokazuje scena koja podrazumijeva *ovo slavno mjesto* ili izrijeком *Dubrovnik*, pokazuju se i nude čudesni pripravnici, voće (jabuke, dunje), nesretni zaljubljenici. Na primjer: Pelegrinovićeve Jeđupka u *Tretoj sreći* govori gospodičnima da u Skenderiji kažu da svi ljudi sve znaju, isto kažu

³⁶ "Sreća deseta" ima sledeću didaskaličnu primedbu: "Ova se u skup svim govori" a i početni stihovi odgovaraju ovom uputstvu:

"Sreća ovaj gre bludeći

Ter nas skupa svih zatiče

Tim što samo jednu tiče

Koj velju imaj obzor veći ..."

i zatim slede stihovi u kojima se obraća gospođi koja ima muža-vojna, koji joj kaže da je mnogo voli i prema njoj se divno odnosi (Kolendić, 1962: 257).

³⁷ Fizičke su akcije glumaca na prizorištu komedije, premda kadikada i složenije od pastoralnih zbivanja, bliže istinitom životu svakodneolja pak im stoga ne treba nikakvih autorskih uputa, dok glumcu pastorage, čak i onda kada se prerušuje ili pjeva, tuče ili trči, valja posebice naglasiti potrebu tjelesne nazočnosti na pozornici, da se ne bi odveć prepustio deklamaciji stiha, u kojem ima više pjesničkih uzleta no kondenzirane dramske akcije. (Batušić, 1976.: 246).

³⁸ Značajke pragmatičkoga iskaza su još osim pokazivanja i: pretpostavljeno mikroznanje, prigodni izrazi, ograničenost situacijom (Bartoszyński, 1984.).

i na Dunaju, a ona misli da to vrijedi i za *ovo slavno misto*, što je također moglo biti popraćeno određenom gestikulacijom: *Za tim i ovoj slavno misto, / takoj da je, tvrdi i hvali, / i svi u njem veli i mali* (Pelegrinović, 1876: 172). U *Petnaidesetoj sreći* Jeđupka govori gospođi da je *evo i ovdje* jednoga nesretnika razgnjevila: *Evo i ovdí znam po srti (?) / jedan, koga s' obgnjivila, / i pravoga okrivila* (Pelegrinović, 1876: 188-9), a u *Osamnaidesetoj sreći* kaže da: *Ovdi je jedan slaji meda, / ki ju ljubi već života, / a ne hoće nje lipota / samo jednom da ga zgleda* (Pelegrinović, 1876: 193).

O ženi kao šutljivom, ali i aktivnom protagonistu (S. P. Novak) govore sami tekstovi. Tako na primjer, u dužoj inačici Pelegrinovićeve *Jeđupke* svaka se *sreća* sastoji od 10 osmeračkih katrena srokovane *abba*, koje zaključuje katren naslovljen kao *Uzdar* (u osmoj knjizi Starih pisaca hrvatskih iz 1876. godine), odnosno naslovljen je i kao *Uzdar besidi*, kaže Kolendić, i koje bi trebalo razumjeti kao riječi *koje izgovara maska, pošto je dobila dar-nagradu od gospođe kojoj je gatala, ali uz pratnju hora prisutnih* (Kolendić, 1962: 255). Iz ovakvog razumijevanja *Uzdara*, odnosno *Uzdara besidi*, čitatelj doznaje, i bez didaskalija, da je gospođa kojoj se gatalo na sceni pozimala određene radnje, kretnje (daruje masku određenim darom).

Deiktičnost, odnosno *interne didaskalije*, prisutna je i u Mažibradićevu tekstu: njegova uvrijeđena Znahorica gospođama koje se podsmjehuju njezinim nadnaravnim sposobnostima pokazuje: *Pod oveziem vlasi stoje / mnoga znanja čudnieh moći, / kim vas mogu svih, gospoje, / i potomit' i pomoći; / tiem me uresi / moć nebesi* (Mažibradić, 1880: 222) Znahorica govori i o mjestu gdje se radnja izvodi – to je Dubrovnik i njegova okolica, jer kaže: *Er mi tako zviezde kažu, / da će zima bit' velika / s vjetrim, ako mi ne lažu, / odi oko Dubrovnika: / popa u odar / a bielj odzgar* (Mažibradić, 1880: 225). Dubrovnik izrijeком spominje i Jeđupka neznana spjevaoca: *I za mani ne moj da ja / budem priti iz daleče, / i Dubrovnik vas da reče, / da za mani bi rieč moja* (Neznani, 1876: 236).

U Mažibradićevu se tekstu sve događa u sumrak (*Toj vam hotjeh ištom riti, / nu prie neg' noć spusti sjeni, / treba mi je napried iti / prinočišta iskat' meni* / Mažibradić, 1880: 226 /), a njezin odlazak prate i zvučni efekti (*Njeku čujem huku odzgara, / pod nebesi nije manje; / misao me veoma stara, / a i vihar mene zanie ...* / Mažibradić, 1880: 232 /). Prije nego li će otići, Znahorica se sjeti da gospođama *nije pokazala* ono što ima u košari / torbi ispod koprene, pa kaže:

*Nu kud zagjoh s besjedami
tja daleče, o gospoje?
ter ne ukazah prije vami,
pod koprenom ovom što je,
da vidite
što želite.*

*Nu gledajte na svu volju,
koj što bude ljupko biti,
nu priklono svieh vas molju,
nemojte mi što ugrabiti:
pristupite
i uzmite.*

*Svi su ovi puni sudi
lieka, ko'i su dani s nebi,
ki za žena, ki za ljudi
svim potrebnim u potrebi:
ka će pomoć,
k meni htjej doć'.*

***Hoćete li niže siti,**
da uzme svaka u svu ruku
ter kad budem htjet' otiti,
dat' ću svakom (?) po jabuku:
niesam veoma
ja lakoma.*

*Nevate se, ni ja tamo,
da se ne će ni uzeti,
dobro ćete i **odtle amo**
jedno po jedno moć vidjeti:
pamet stavlja
kojoj valja.*

Mažibradić, 1880: 226; istakla Z. Š.

Navedeni stihovi nude više nenapisanih napomena, internih didaskalija, o izgledu scene, o kretanju glumaca, o gospođama koje s prozora ili balkona slušaju Jeđupkino obraćanje, nećkaju se bi li se spustile na ulicu i uzele ljekovite napitke i jabuke koje im nudi Znahorica, odnosno koja svojim gospođama pokazuje čudesne priprave i njihove moći, zbog čega su česte zamjenice prvog stupnja deiksije (na primjer: U **ovoj** ljuski od oraha ..., U **ovoj** drugoj koža od zmije ..., *Naprava je **odi** izbrana* ..., **Odi** vam je crljenilo ..., **Ovo** 'e voda pronesena / triš kroz cklen sud na žeravi ..., **Ovo** 'e korien od omana ..., **Ova** 'e trava pak za muža ..., **Odi** stoji u brštanu / skrovna satvar ne velika ..., *Jabuke sam ove brala / prije sunca ja o zori* ..., / Mažibradić, 1880: 227-233 /).

Bobaljevićeva Jeđupka pokazuje gospođi čudnovate dunje i jabuke (**Ove** dunje i jabuke / čudnovate jesu moći ... / Bobaljević, 1876: 208 /) i na rastanku joj ih i daje:

I to li t' sam, gospo, u čem / zabludila, oprosti mi, / i na, ove dunje primi; / tko tvoj bude, blago njemu! (Bobaljević, 1876: 210).

Prvim stupnjem deiksije služi se i Jeđupka neznana spjevaoca Dubrovčanina kada kaže gospođi da mnogi umiru za njezinom ljepotom i da je **odi** jedan, gospo mila, / ki umira cieća tebe (Neznani, 1876: 236), ali prvim stupnjem deiksije služi se i onda kada nabraja i istovremeno pokazuje brojne sastojke nadnaravnih moći (**Ova** trava, gospo mila, ..., **Ova** druga ima moći ..., **Ovo** bil' je, koje hranju / u kamu ovom sudu ..., **Korien** je **ovo**, ter s žilami / svaku t' pomoć može dati ..., **Ovo** cvietje, čovjek kad mre, / da ga vidi, ozdravio bi ..., **Ova** voda, koju nosim / ja uza se, kud god hodim ..., **Odi** cvietja jošte izbrana, / ka se **ovud'je**, znaj, ne plode ..., A krv **ova** od guštera / sve nemoći goni iz nutra ..., / Neznani, 1876: 237-238 /).

Provedena je analiza pokazala veliku zastupljenost deiksije prvoga stupnja koja uvelike pomaže u osmišljavanju scenskog prostora hrvatskih renesansnih jeđupki. Pri tome se, uglavnom, potvrdila već izrečena konstatacija da je riječ o salonskim maskeratama, ali uz napomenu da deiktičnost Mažibradićeve *Jegjupke* navodi na zaključak da je izvođena / prikazivana na ulici, odnosno da je riječ o uličnoj maskerati.

2. U funkciji pragmatične (situacijske) komunikacije nalaze se u jeđupkama i kombinacije deiksije prvog stupnja i apostrofe, koje su, iako didaskalije nisu bile napisane, naznačivale kretanje i odnose među glumcima na sceni. U *Jegjupki* neznana spjevaoca Dubrovčanina Egripija Vilenica se oprašta od gospođe i kaže: *Sad pogleda', gospe, ovi dar, / što t' dariva vilenica* (Neznani, 1876: 240).

3. U sličnoj se funkciji nalaze i samostalne apostrofe, iz čijih se jedninskih i množinskih oblika također može iščitati stanovita sceničnost. Na primjer: u Pelegrinovićevoj se dužoj inačici *Jeđupke* naslovni lik, Jeđupka, obraća u uvodnoj pjesmi i množinskom i jedninskom recipijentu. Gospođe pozdravlja riječima: *Čestitim vas vencem kruni / vični gospod, gospodične, /.../ Od onih smo, gospo, strana, ...* (Pelegrinović, 1876: 167), što bi značilo da scenu otvara Jeđupkino obraćanje svim gospodičnama, nakon čega se zaustavlja kod određene gospođe i obraća se samo njoj. Potvrđuje to posebice početak *Osme sreće* koji glasi: *Reć' ću i tebi, moj jablane, / stvar istinu, ne od laži* (Pelegrinović, 1876: 179) u kojemu se vezničkim oblikom i naglašava da se Jeđupka već obratila određenom broju gospođa, pa će to učiniti istinito i pošteno i u odnosu na nju, osmu gospođu. U kontekstu apostrofe imperativni i vokativni oblici pridonose ostvarenju fingirana razgovora. U Pelegrinovićevu slučaju prezentskim oblikom Jeđupka nudi na gledanje svog sina Danila, ali uz napomenu da tako fingirani razgovor prati i scenična dimenzija: *Samo meni moj Danio / od četiri jes ostao, / kako vidiš, ubah mao / ali majci veomi mio* (Pelegrinović, 1876: 168).

Mažibradićeve Jeđupka Znahorica apostrofira množinskim oblikom *me gospoje, gospe drage* (Mažibradić, 1880: 218), na rastanku im daje jabuke i iskazuje to impe-

rativno: *Na, **primajte**, ni'esu strile, / da vam mogu nauditi, / jabuke su ovo mile; / ka je bude uhititi, / š njom liepos / rasti i krepos* (Mažibradić, 1880: 233). I Znahorica bi željela primiti poklone, pa kaže: *!.../ dajte, tko mi hoće dati: / nu bez šale, / što ste stale?* (Mažibradić, 1880: 234). Da li je dobila nagradu za svoj rad, ne zna se, jer su tog trena proletjele njezine druge s vjetrom, pa i ona mora poći. Ono što je ispričala Znahorica, sadržavalo je, dakle, više *nenapisanih didaskalija* uz pomoć kojih se mogla oblikovati scena. Slično je i s Bobaljevićevom Jeđupkom: *interne didaskalije* daju naslutiti da je apostrofirana gospođa u kući, odnosno na balkonu ili prozoru, Jeđupka je moli da joj dozvoli da dođe k njoj gore i da joj prorekne sreću: *molit' te ću, **moja kruno**, / dopusti mi da uzidu / k tebi, da ti sreću vidu / i izreku sve na puno* (Bobaljević, 1876: 206). Zamolba, ipak, nije uslišana: *Nu od kada, **me sunačce**, / vidju da t' ne može biti, / dopustit' mi k tebi uziti, / i otkriti sve srdačce;* (Bobaljević, 1876: 208), što je moralo biti popraćeno nekom niječnom gospođinom gestom (pokret ruke, glave).

4. Kako izgleda scena, što se u određenom trenutku događa, doznaje se i iz komentara lika koji govori: Pelegrinovićeve Jeđupka u obraćanju *Šestoj gospodji* u kraćoj inačici teksta opisuje jednog u nju nesretno zaljubljena mladića, koji mačem odlučuje skončati svoj život. Ovu su odluku nazočne gospođe prokomentirale, vjerojatno, vrlo živo, jer Jeđupka kaže da joj se čini da vidi i čuje gospođine prijateljice (druge) koje to ne odobravaju, što se na sceni moglo vrlo zorno prikazati: *Čini mi jur da viju, / gdi t' govore sve ve druge: / "ovo cić ke verne sluge / sami sebi smrt zadiju"* (Čubranović,³⁹ 1876: 160). A u *Osmoj sreći* duže inačice Jeđupka govori gospođi kako je njezin ljubavnik vara s drugom, kako joj je kupio kuću, odjeću, hranu, nabavio godišnicu; gospođa joj želi platiti za te informacije, poseže za novčanikom, a Jeđupka kaže: *Neću od tebe, dušo, blaga, / **ni za mošnjju da se sežeš**, / ner da mi se samo obežeš, / da t' ću biti sve dni draga* (Pelegrinović, 1876: 179). Didaskalije nema, ali je jasno da je gospođa, ta šutljiva protagonistica, i aktivna na sceni.

Mažibradićeva Znahorica priča gospama svoju prošlost, glasno razmišlja o čovjekovu mjestu u svijetu i zaključuje kako je svatko odgovoran za sebe što slikovito dočarava poslovicom *psa ne budi / da t' ne udi* (Mažibradić, 1880: 219). Gospođama je i Znahorica i takvo njezino mudrovanje smiješno, a iz Znahoričina komentara postaje jasno da ju je njihov smijeh povrijedio i naljutio, jer kaže: *Nuti što se podruguju / mnome tužnom vilom gorskom, / mnite, da vas ja ne čuju? / ah, tužite boli gorkom; / i kad spite, / znam što snite* (Mažibradić, 1880: 219).

³⁹ U osmoj knjizi Starih pisaca hrvatskih iz 1876. godine kraća je inačica *Jeđupke* objavljena kao djelo Andrije Čubranovića. Ona se danas navodi kao dubrovačka, kraća inačica Pelegrinovićeve *Jeđupke*. Da ne bi došlo do zabune o kojoj je inačici *Jeđupke* riječ, ovdje se kraća inačica Pelegrinovićeve *Jeđupke* donosi pod imenom Čubranovićevim kako je i objavljena u spomenutoj knjizi Starih pisaca hrvatskih, ali se zna da je riječ o Pelegrinoviću kao autoru.

Tko je na sceni, što radi, kakve rekvizite ima, sve se to doznaje i iz riječi Egripije Vilenice neznana spjevaoca Dubrovčanina, ali bez didaskalijskih napomena. Tako Egripija gospoju daruje jabukama (za jabuku kao dar kaže: *Nu darivam ja ga sada / izbranom' tvom uresu / Neznani, 1876: 240 /*) i stavlja joj ih u ruke: *I ako žudit znat', od kude / doniela t' sam sej jabuke, / koje gredu u tve ruke, / na zapovied tvu da bude* (Neznani, 1876: 240).

Geste, pokreti tijela ponekad su samo naznačeni, a ponekad i jasno opisani. Tako, na primjer, kada je Pelegrinovićeva Jeđupka tražila plaću za svoje proricanje (zlatu, srebro ili koprenicu kojom se briše znoj), u izvođenju je to moglo biti popraćeno ispruženom rukom u koju se nešto trebalo staviti, iako o tome u tekstu nema konkretnih informacija (Čubranović, 1876: 161). U dužoj inačici Pelegrinovićeve *Jeđupke* u *Uvodnoj pjesmi* Jeđupka izrijeком opisuje gestu koja se podrazumijeva u proricanju sreće: *Poskit' poni meni ruku, / ja ću t' sreću od počela / kazivati ter do čela* (Pelegrinović, 1876: 169). U *Šestoj sreći* Jeđupka govori i pokazuje gospođi što sve ima: *Imam bil'ja od spomene, / i tolikoj od zabiti; / ovim možeš svih zabiti, / a ovo t' daju cića mene* (Pelegrinović, 1876: 176), da bi joj na kraju ponudila da sama svojom rukom uzme ono što joj treba: *od svih imam bil'ja i lika, / vazmi, što hoć', svojom rukom* (Pelegrinović, 1876: 177).

5. Sceničnosti hrvatskih jeđupki pridonosi i govor iz perspektive drugoga lika. Glavni lik hrvatskih cingareski, Jeđupka, ne govori samo u svoje ime, nego zauzima perspektivu i nekih drugih likova, gledajući i govoreći u njihovo ime. Tako Jeđupka pribavlja glasnost na sceni i likovima kao što su: apostrofirana zaljubljena gospođa, neosvojivi ljubavnik, nesretni zaljubljenik, odnosno Znahoričina pomajka Zlatoglava. Na primjer: u obraćanju *Petoj gospođi* u Pelegrinovićevoj kraćoj inačici Jeđupka izgovara čarobnu pjesmicu iz perspektive gospođe kojom će ona opčiniti onoga koga voli, a zatim progovara i iz perspektive opčinjenoga ljubavnika koji kaže *umiru* (Čubranović, 1876: 150), a u obraćanju *Šestoj gospođi* Jeđupka se transformira u nesretno zaljubljenoga mladića; u *Jedanadesetoj sreći* Jeđupka u dužoj Pelegrinovićevoj inačici govori i iz perspektive zaljubljene gospođe i iz perspektive zaljubljenog muškarca (*mladi vojno*) (Pelegrinović, 1876: 183-4), a Mažibradićeve Jeđupka Znahorica govori iz perspektive svoje pomajke, starice Zlatoglave koja ju je svemu naučila: *Pak mi reče: kćerce mila, / toj ti za sad dosta budi, / što si od mene naučila, / za napredak još potrudi, / da t' ni'e znanje / drugo s manje* (Mažibradić, 1880: 217).

6. Lik koji govori zahtijeva pozorno slušanje, što je također moglo imati određenu scensku vrijednost: Jeđupka neznana spjevaoca Dubrovčanina ovako govori lijepoj i oholjoj gospi: *A sad priklon' uši tvoje, / tve Jegjupke ter čuj svjete, / od svih vilu slavna cviete, / koja vladaš srce moje* (Neznani, 1876: 235).

7. O izgledu scene, o ulascima i izlascima likova određene se informacije mogu iščitati i iz govora lika koji najavljuje rastanak. Tako na primjer, Jeđupka u

Pelegrinovićevoj dužoj inačici, i to u *Prvoj sreći*, govori gospođi da joj prije rastanka još želi izreći jedan savjet: *Da evo t' svita službenoga, / hoću t' dati na rastanci, / ne čin', da ti proju danci / brez trajan' ja ljubenoga* (Pelegrinović, 1876: 170), a o rastanku govori i Mažibradićeva Jeđupka, jer prije noći *.../ treba mi je napried iti / prinočišta iskat' meni, / er ne znadu / mene u gradu*. (Mažibradić, 1880: 226). Da bi se otišlo, moralo se doći, što bi moglo značiti da je scena pokladnih prikazanja, kako Medini naziva jeđupke, bila određena jeđupkinim dolaskom i odlaskom.

4. ZAKLJUČNO

Iako je oko prve hrvatske jeđupke književna historiografija stvorila *grdnu zbrku* koja je trajala oko četiri stoljeća i to zbog autorstva, isto se ne bi odnosilo i na interpretaciju jeđupki kao renesansnoga lirskog književnog žanra. Nastanak je ovih tekstova vezan, kao što je već bilo rečeno, uz određeno kalendarsko vrijeme (poklade), uz određeni prostor (zatvoreni prostor obiteljskih kuća ili otvoreni prostor ulice), ali i uz određene teme (hrana, spolnost, nasilje /v. Fališevac, 2006. /). U književnoj je historiografiji zapisano i da odražavaju suvremena zbivanja, da su protkane elementima humora, bogatim herbarijem, ali i da sadrže elemente dramskoga govora. Od uočenih dodirnih točaka u hrvatskim jeđupkama tek je jedna, dramski govor, ovdje detaljnije bila istražena. Pokazalo se, naime, da su različiti književni postupci višestruko potvrdili održivost književnohistoriografskih odrednica jeđupki i kao scen-skih tekstova (hrvatski su ih povjesničari nazivali: *pokladno prikazanje / pokladna salonska igra / drama o nemilosrdnim gospama*). Iako tekstove izgovara jedan lik / maska (Jeđupka-Ciganka), iako tekstovi ne sadrže klasične didaskalije, ipak ih se može vizualizirati kao predstave o čijem scenskom izgledu rječito govore *interne didaskalije*, i to: 1. određene značajke pragmatičkoga iskaza, odnosno deiksija prvoga stupnja, 2. kombinacije deiksije prvoga stupnja i apostrofe, 3. mikrostrukture stila, posebice samostalne apostrofe, 4. komentar lika koji govori, 5. govor iz perspektive drugoga lika, 6. pozorno slušanje, 7. najava rastanaka.

Uz hrvatske se jeđupke najčešće vezuje pojam salonske maskerate, što znači da se izvode u interijerima građanskih kuća, da su kulturne, bez lascivnosti, ciničnih ljubavnih aluzija, vulgarnih izraza. Istraživanje sceničnosti, prezentirano na prethodnim stranicama, dovodi do stanovite korekcije prethodne tvrdnje. Naime, na temelju *internih didaskalija* nazočnih posebice u Mažibradićevoj i Bobaljevićevoj *Jeđupki* vidljivo je da se glavni lik / maska nalazi na otvorenom prostoru, na ulici, ispod prozora / balkona odabrane gospe kojoj se obraća, koju apostrofira i čije postupke komentira. Stoga ih je uputnije odrediti kao ulične maskerate, dok je za preostale jeđupke utemeljena genološka odrednica salonske maskerate.

IZVORI I LITERATURA

- K. Bartoszyński, *Deixis i pretpostavka u pripovjednom iskazu*, "Republika", br. 6, Zagreb 1984., 89-98.
- Nikola Batušić, *Držićeva redateljsko-inscenatorska načela*. U: *Dani hvarskog kazališta / Renesansa. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, uredništvo: M. Fotez, M. Franičević, Ž. Jelčić, M. Matković, F. Švelec, Čakavski sabor, Split 1976., 235-256.
- Nikola Batušić – Vladan Švacov, *Drama, dramaturgija, kazalište*. U: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante, 1986. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Četvrto, poboljšano izdanje, Globus, Zagreb 1986., 441-487.
- Tomislav Bogdan, *Lica ljubavi. Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2003., 197.
- David Bogdanović, *Pregled književnosti hrvatske i srpske*, Knjiga prva, Tisak i naklada knjižare Hrvatskoga sveučilišta i Jugoslavenske akademije, Zagreb 1915., 382.
- Maja Bošković-Stulli, *Pjesme, priče, fantastika*, pogl. *Folklorno događanje u gradu Dubrovniku*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Zavod za istraživanje folklor, Zagreb 1991., 5-47.
- Andrija Čubranović, *Jegjupka*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Bobaljevića Mišetića i Jegjupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. 8, uredili: L. Zore, F. Rački, S. Žepić, JAZU, Zagreb 1876., 141-164.
- Ignjat Đurđević, *Pjesni razlike i Uzdas Mandaliijene pokornice*, Stari pisci hrvatski, knj. 24, knj. 1, priredio M. Rešetar, JAZU, Zagreb 1918., 616.
- Dunja Fališevac, *Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici*, Književni krug, Split 1997., 371.
- Dunja Fališevac, *Drukčija bića u književnosti starog Dubrovnika (granice mimesisa, granice fantastike)*. U: *Dani hvarskog kazališta 32 – Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*, HAZU – Književni krug, Zagreb – Split 2006., 26-55.
- Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana 1987., 563.
- Marin Franičević, *Čakavski pjesnici renesanse*, pogl. *O autorstvu Jedupke i o Mikši Pelegrinoviću*, Matica hrvatska, Zagreb 1969., 183-228.
- Valentina Gulin, *Antropološka vizura povijesti: Držićev Dubrovnik*, "Etnol. trib.", 19., Zagreb 1996., 151-169.
- Petar Hektorović, *Petar Hektorović Hvaranin poštovanomu gospodinu Mikši Pelegrinoviću, vlastelinu hvarskomu, kančiliru zadarskomu*, Pet stoljeća hrvatske književnosti – Zbornik proze XVI i XVII stoljeća, knj. 11, priredio J. Ravlić, Matica hrvatska-Zora, Zagreb 1972., 41-43.

- Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Naklada P.I.P. Pavičić, Zagreb 1997., 434.
- Slavko Ježić, *Hrvatska književnost od početka do danas (1100-1941.)*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1993., 464.
- Anton Kolendić, "Jeđupka" i njen autor, "Republika, god. 18, br. 2-3, Zagreb 1962., str. 79-93 (I dio); br. 4, Zagreb 1962., str. 155-162 (II dio); br. 6-7, Zagreb 1962., str. 253-260 (III dio).
- Anton Kolendić, Mikša Pelegrinović i njegova "Jeđupka", "Mogućnosti", god. XX, br. 8, 1973; 771-808.
- Mihovil Kombol, *Hrvatska književnost do Narodnog preporoda*. Hrvatska čitanka za više razrede srednjih škola, Drugi dio, Izdanje Nakladnog odjela Hrvatske državne tiskare, Zagreb 1943., 434.
- Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb 1961., 481.
- Ivan Kukuljević Sakcinski, *Bibliografija jugoslavenska*. Knjiga prva – *Bibliografija hrvatska*. Dio prvi – *Tiskane knjige*, Brzotiskom Dragutina Albrechta, Zagreb 1860., 233.
- Šime Ljubić, *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži*, Knjiga II, Riečki Emidija Mohovića Tiskarski Kamen. Zavod, Rijeka 1869., 587.
- Oracie Mažibradić, *Jeđupka*. U: *Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića*, Stari pisci hrvatski, knj. 11, uredili F. Rački i S. Žepić, JAZU, Zagreb 1880., 215-234.
- Oracie Mažibradić, *U smrt poštovanoga oca svoga gosp. Maroja Mažibradića*. U: *Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića*, Stari pisci hrvatski, knj. 11, uredili F. Rački i S. Žepić, JAZU, Zagreb 1880a., 188.
- Milorad Medini, *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, Knjiga I. – XVI. stoljeće, Naklada "Matice hrvatske", Zagreb 1902., 360.
- Sabo Mišetić Bobaljević, *Jeđupka*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Bobaljevića Mišetića i Jeđupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. 8, uredili: L. Zore, F. Rački, S. Žepić, JAZU, Zagreb 1876., 205-210.
- Nikola Nalješković, *Petru Hektoroviću vlastelinu hvarskomu*. U: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, Stari pisci hrvatski, knj. 5, priredio V. Jagić i Gj. Daničić, JAZU, Zagreb 1873., 312-320.
- Neznani spjevaoc Dubrovčanin, *Jeđupka*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Bobaljevića Mišetića i Jeđupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. 8, uredili: L. Zore, F. Rački, S. Žepić, JAZU, Zagreb 1876., 235-241.
- Slobodan P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, II. knjiga - Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604., Izdanja Antibarbarus, Zagreb 1997., 671.

Dragoljub Pavlović, *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, Svjetlost, Sarajevo 1955., 181.

Mikša Pelegrinović, *Jejupka*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Bobaljevića Mišetića i Jejupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. osma, uredili: L. Zore, F. Rački, S. Žepić, JAZU, Zagreb 1876., 167-193.

Mikša Pelegrinović, *Jejupka*, "Mogućnosti", god. XX, br. 8, 1973., 781-808.

Mikša Pelegrinović, *Jejupka*, "Mogućnosti", god. XXI, br. 6-7, 1974., 684-710.

Mikša Pelegrinović, *Pelegrin Sabu Mišetiću*. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jejupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. 8, priredili L. Zore, F. Rački, S. Žepić, JAZU, Zagreb 1876.a, 194-201.

Milivoj A. Petković, *Dubrovačke maskerate*, Srpska akademija nauka, Beograd 1950., 178.

Vinko Pribojević, *O podrijetlu i zgodama Slavena*, Uvod i bilješke napisao i tekst za tisak pripremio Grga Novak, preveo i kazalo imena sastavio Veljko Gortan, Književni krug, Split 1991., 233.

Franjo Rački, Mikša Pelegrinović. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jejupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. 8, priredili L. Zore, F. Rački, S. Žepić, JAZU, Zagreb 1876., XI-XV.

Višnja Rišner, *Pragmatičnost iskaza u Asser Savusu* M. S. Mađera, "Revija", br. 5 / 6, 34. god, Osijek 1994., 95-101.

Antun Sasin, *U pohvalu pjesnika dubrovačkih*. U: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeževića*, Stari pisci hrvatski, knj. 16, priredio P. Budmani, JAZU, Zagreb 1888., 159-160.

T.B. (Tomislav Bogdan), *Jejupka*, u: *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, urednica Dunja Detoni-Dujmić, Školska knjiga, Zagreb 2008., 292-293.

Branko Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga I. Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*. S uvodom Vatroslava Jagića o hrvatskoj glagoljskoj književnosti, Matica hrvatska, Zagreb 1913., 410.

Dominko Zlatarić, *Šali se s gizdavijem gospodinom (s Tomom Natali-Budislavićem)*. U: *Dubrovačka poezija*. Zbornik, uredio Dragoljub Pavlović, Prosveta, Beograd 1950., 122-125.

Luka Zore, Andrija Čubranović. U: *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića i Jejupka neznana pjesnika*, Stari pisci hrvatski, knj. 8, priredili L. Zore, F. Rački, S. Žepić, JAZU, Zagreb 1876., V-XI.

http://imehrvatsko.net/profile/maro_battitorre (posjet 1. 11. 2011.) - Čoralić, Lovorka, *Mletački prilog životopisu dubrovačkog izdavača i pjesnika Marina Battitorrea*

<http://kuhac.net/bibliografija3.html> (posjet 2. 11. 2011.) - Katalinić, Vjera, *Kuhačevi neobjavljeni radovi (pretežno u periodici) od 1865. do 1945., prema popisu Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*

http://books.google.hr/books?id=8C1XAAAAMAAJ&pg=PA81&lpg=PA81&dq=Cerva,+viri+illustres+II&source=bl&ots=4N2MjlON4b&sig=HYcqNg7-2LGYQjw2W9qcORaj9JM&hl=hr&ei=2fOyTr-LGobi-4QSVjYHVAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false (posjet 3. 11. 2011.) - Šurmin, Đuro, 1898. *Povjest književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb (digitalizirani oblik)

KAZALIŠNI KRONIČAR NIKOLA MILAN SIMEONOVIĆ

I.

Šesti prosinac bijaše sudbonosan u životu hrvatskog glumca Nikole Milana Simeonovića, piše "Jutarnji list" od 11. prosinca 1938. On je tog dana rođen godine 1843. u Budimu, 85 godina poslije tog dana je umro u Zagrebu, a istog je dana osnovao godine 1881. prvu hrvatsku glumačku školu. I, nastavlja Željko Harambašić, Milan je posljednji /.../ puta nastupio 6. prosinca 1923. t. j. prigodom 80-godišnjice kao stari aristokrata u "Pique Dame". Unatoč visoke dobe života pokazao je mladim glumcima, kako se glumi i – da se i u toj dobi može itekako umjetnički stvarati.¹

Istina, ni godine 1938. "Jutarnji list" nije bio posve pouzdano glasilo pa se autoru prigodnog članka potkrala omanja greška. *Šesti prosinac* zaista bijaše sudbonosan za hrvatskoga glumca, redatelja, dramatičara, prevoditelja te kazališnog bibliotekara i kroničara Nikolu Milana Simeonovića, ali on ipak nije umro na taj dan. Umro je dva dana uoči svojega 85. rođendana, 4. prosinca 1928., a na rođendan je sahranjen.²

Nego, na stranu *sudbonosni* nadnevcu. Tko je Nikola Milan, pravim prezimeom Simeonović, glumački suvremenik Josipa Freudenreicha (1827. – 1881.), Mace Peris (1834. – 1902.), Adama Mandrovića (1839. – 1912.), Petra Branija (1840. – 1914.), Ivane Sajević (1846. – 1914.), Marije Ružičke-Strozzi (1850. – 1937.), Andrije Fijana (1851. – 1911.), Ignacija Borštnika (1858. – 1919.), Miše Dimitrijevića (1854. – 1909.) i drugih *iz stare garde*?³ Recimo odmah, on neprijeporno nije jedno od velikih imena hrvatskoga glumišta. Nije se istaknuo kao nositelj glavnih uloga

¹ (ha) /Željko Harambašić/, *Desetgodišnjica smrti Nikole Milana Simeonovića*. "Jutarnji list", 9655, Zagreb, 11. XII. 1938., 23.

² Da su se sve obveze i svi planovi mogli uskladiti, i ovo bi priopćenje na Krležinim danima u Osijeku 2011. bilo pročitano *sudbonosnoga* 6. prosinca. Umjesto toga, pročitano je s danom zakašnjenja, 7. prosinca.

³ Usp. L. Hl., *Posljednji od stare garde*. U spomen Nikoli Milanu-Simeonoviću. "Jutarnji list", 6052, Zagreb, 9. XII. 1928., 22.

ni u jednom od nekolicine usporednih repertoarnih nizova onodobnoga kazališta. Nije bio ni veliki ljubimac zagrebačke publike. Bio je, međutim, odan kazalištu kojemu se posvetio vlastitom voljom, a ne slučajem ili pod prisilom. Bio je, reklo bi se, razmjerno pouzdan, discipliniran tumač niza *pratećih uloga*, kako se onda govorilo, uglavnom u konverzacijskim dramama i komedijama. Istaknuo se *odnjegovanim i profinjenim manirama* u onodobnom salonskom repertoaru, napose u danas zaboravljenim tekstovima Eugènea Scribea i Victoriena Sardoua, s ponekim iskorakom u klasiku (Shakespeareov Polonije u *Hamletu*, Calderónov Don Lope u *Sucu zalamejskom*, Gundulićev Redovnik u *Dubravki* ili Schillerov Karlo Sedmi u *Djevici Orleanskoj*) i grotesknu komiku (Gogoljev Zemljanika u *Revizoru* i Potkoljesin u *Ženidbi*), ali nije ni izbliza imao status glumačke zvijezde, poput Fijana. Ni kazališna ga kritika nije cijenila kao Mandrovića, Borštnika ili Dimitrijevića, barem ne u Zagrebu.⁴ Stoga ga selektivni Branko Gavella u svojem *Hrvatskom glumištu* nigdje ne spominje, čak ni uzgred. U istonaslovnoj knjizi Stjepana Miletića Milanovo se ime, međutim, nalazi na dvadesetak mjesta. Doduše, nekadašnji ga se intendant i redatelj ne prisjeća tako često kao Mandrovića, Fijana, Borštnika ili Dimitrijevića, ali ga spominje uglavnom po dobru, primjerice u zapisu o premijeri popularne Sardouove povijesne komedije iz napoleonskih vremena *Madame Sans-Gêne*:

*Gosp. Milan dodao je zbirci svojih karakterni-komičnih tipova novu uspjelu figuru policajnim šefom Fouchéom.*⁵

U šestom poglavlju prvoga djela Miletić pomno analizira njegovu glumu, određuje mu mjesto u ansamblu te posredno objašnjava zašto mu kritika i publika nisu bile naklonjene:

U Polusvijetu glumio je spretno gosp. Milan ulogu rezonera Oliviera de Jalina. Ovaj umjetnik stajao je doduše posve pod uplivom "burgtheaterstva" i nje-mačke škole na početku sedamdesetih godina. Takov način glumljenja danas nije više moderan, ali od svojega početka bio je na tako solidnu temelju da će još dugo prkositi zubu vremena. U svakom ensambleu pako bit će takov retardirajući glumišni elemenat samo na korist. U nas je gosp. Milan morao igrati tečajem godina i bonvivane i komične starce. Da je mogao u obje struke udovoljiti dokaz je njegova glumačkog dara. Što je Nijemac Haase u velikom, mogao je biti za naše glumište u malenom gosp. Milan. Prava su njegova domena čuvstvene uloge a i salonski "causeuri", ukoliko im se zadaća ne sastoji u pukoj dijalektici [...]. U jače šaržiranim salonskim ulogama pako [...] gosp. je Milan imao preoštru maniru, koja je tuj izgledala kao da se umjetnik hoće sam da parodiše. [...] Uz vrline glum-

⁴ Usp. Slavko Batušić, Milan (zapravo Simeonović), Nikola. U: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1894-1969, ur. Pavao Cindrić, IKP Naprijed; Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1969., 493 - 494.

⁵ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*. Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, Zagreb 1978., 114.

ca Milana idu i zasluge redatelja i – književnika. U službi puka savjesnost, ušćuivao si je g. Milan dovoljno idealizma da se na pokusima zainteresuje i za napredak mladih svojih kolega, kojima je on uvijek bio savjestan učitelj, a često i očinski prijatelj; kao dramski pisac napisao je uz dva velika pučka komada i mnogo malih komedijica koje se nalaze trajno na repertoireu i stalnih naših kazališta i diletant-skih družina.⁶

Osim što je glumio, režirao, pisao pučke igrokaze i lakrdije te poučavao mlade glumce i glumice – bile su među njima i miljenica zagrebačke publike Ljerka Šram i Darinka Bandobrankska – Milan je svojim zalaganjem pridonio osnivanju dviju socijalnih ustanova pri Hrvatskomu narodnom kazalištu u Zagrebu, naime Mirovinskoga zavoda kazališnih članova i Bolno-pripomoćne kazališne zadruge, što je dotad nezaštićenim glumcima i glumicama počelo pružati kakvu-takvu sigurnost u starosti, odnosno tijekom bolesti.

Iz svega što sam dosad naveo, još se ne može zaključiti zašto je Nikola Milan Simeonović, a ne neki drugi pripadnik *stare garde*, dospio na ovaj skup o *našim i stranim povjesničarima hrvatske drame i kazališta, teatrolozima i kritičarima*. Odgovoru nas, međutim, može približiti Miletićeva kratka napomena u *Hrvatskom glumištu*, bačena u *podnožje* teksta:

*Među mnoge skromne zasluge gosp. Milana, piše Miletić, ide i ta, što je on istom uredio sistematski svu dragocjenu knjižnicu hrvatske drame, te njom sve vrijeme – kao bibliotekar – najsavjesnije upravljao.*⁷

Iz bibliotekarsko-arhivističkoga rada, iz prikupljanja i sortiranja dramskih tekstova, kazališnih cedulja, oglasa, ugovora, blagajničkih knjiga, zapisnika sjednica vlade i kazališnih odbora, pisama, novinskih članaka i drugih dokumenata, a dijelom i na temelju osobnih uspomena ili možebitnih dnevnikačkih zabilježaka, nastale su dvije omanje knjige kojima si je ovaj čovjek građanskoga podrijetla, skromna obrazovanja i nevelikih intelektualnih dometa priskrbio mjesto u društvu povjesničara hrvatskoga kazališta, teatrologa i kazališnih publicista. Naslovi su im *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta* (1905.) i *Moji doživljaji* (1918.).

Budući da je prva knjiga u tom paru, unatoč podosta preuzetnu naslovu, zapravo niz prijepisa malo prije spomenutih dokumenata, koje je priređivač popratio kratkim,

⁶ Isto, 148 -149. Friedrich Haase (1825. - 1911.), s kojim Miletić uspoređuje Milana, bio je jedan od najvećih njemačkih glumaca druge polovice 19. stoljeća. Štićenik kralja Fridrika Vilhelma IV. i učenik Ludwiga Tiecka, debitirao je u Weimaru, nastupao s vodećim glumcima-redateljima onoga doba, bio intendant kazališta u Leipzigu, suutemeljitelj Deutsches Theatera u Berlinu te nositelj prestižnoga Ifflandova prstena od 1878. Nije isključeno da je upravo njegova autobiografija, *Was ich erlebte 1846–1896*, objavljena u Berlinu 1897., potaknula Milana da napiše svoja zapamćenja.

⁷ Isto, 75.

nerijetko nepouzdanim i nekompetentnim te previše osobnim, pristranim komentarima, prednost ću u ovom priopćenju dati drugoj, raznovrsnijoj i zanimljivijoj knjizi mnogo skromnijega naslova, *Moji doživljaji*, a potom izvijestiti i o sadržaju prve knjige. Zbog toga što su primjerci obiju knjiga gotovo pa rariteti – *Začetak i razvitak* tako nema ni Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu – citati iz njih bit će podosta brojni i dugački.

II.

Svi će čitatelji, vjerujem, već i nakon dopola pročitanih *Mojih* (Milanovih) *doživljaja* steći dojam da ta knjiga ispunjava sve uvjete koje, prema raspravi *Autobiografski ugovor* Philippea Lejeunea, mora ispuniti autobiografija. Autobiografski žanr francuski teoretičar određuje, naime, kao *retrospektivni prozni tekst u kome neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život a osobito povijest razvoja vlastite ličnosti*.⁸ Otprilike na taj način svoju knjigu razumije i Nikola Milan, koji u prvom poglavlju, pod naslovom *Vjeran opis vlastitog života*, čitatelju navješćuje to da će se pridržavati svih *stavaka* prešutnog *ugovora* što ga sklapaju s jedne strane autor / ica – pripovjedač / ica – lik u jednoj osobi te s druge strane čitatelj / ica:

Prošlost svakog pojedinog čovjeka nosi u sebi dovoljno sadržine za čitav roman.

I moja krije uz borbu za izvjesnim ciljem mnogo takova al i stručno korisna materijala u sebi.

Držat ću se strogo istine i čuvati, da ne podlegnem taštini. Samo tako mogu postići ono, rad čega sam se latio posla.

U mojoj borbi za svagdanji kruh i u težnji, da zauzmem položaj i stečem priznanje na polju dramske umjetnosti – bilo je žalibože više tamnih od ružičastih dana.

– Al i u tom je nešto dobra. – Čovjek, koji se bori za svoj svagdanji kruh i to poštenim oružjem, taj napreže mnogo više svoj mozak – nego onaj sretnik, koji je dosta puta došao do položaja, imutka i časti – a da i sam ne zna – kako i zašto.

*Pisat ću jednostavno – prirodno – bez fraza – al istinito.*⁹

U tom je proslavu, što izravno, što posredno, prisutno zaista sve što od autobiografskoga diskursa zahtijeva Lejeune: i retrospektivno pripovijedanje o vlastitu življenju (*i moja / prošlost / krije /.../ mnogo /.../ materijala u sebi*), i proza te nepretenciozan stil (*pisat ću jednostavno – prirodno – bez fraza*), i stvarna osoba (*stvarnost* je njezina ovjerena fotografijama na prednjoj i stražnjoj stranici ovitka), i naglašavanje

⁸ Nav. prema: Andrea Zlatar, *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*. Izdanja Antibarbarus Zagreb 2000., 43.

⁹ Nikola Milan-Simeonović, *Moji doživljaji*. Tisak Kr. zemaljske tiskare, Zagreb 1918., str 3.

osobnog života (*dovoljno sadržine za čitav roman; moja borba za svagdanji kruh*), i razvoj vlastite ličnosti (*borba za izvjesnim ciljem; težnja, da zauzmem položaj i stečem priznanje; naprezanje mozga*).

Unatoč tomu, mnogi će si čitatelj Milanova autobiografskog *pripovijedanja* na ovaj ili onaj način postaviti pitanje o njegovu subjektu. Tko zapravo govori u toj knjizi? O čijim je i kakvim doživljajima u njoj riječ? Što je s toga nadasve široko i nejasno određena područja svega što je doživio i proživio – pa i preživio – muškarac koji u trenutku pisanja ima sedamdeset i četiri godine ušlo u knjigu, što se iz nje može tek naslutiti, a čega nema ni u tragovima? Naime, osoba koja se čitateljstvu sa stranica te knjige obraća kao Nikola Milan Simeonović, *nadredatelj Kr. zemaljskog hrvatskog kazališta u miru*, ne uspijeva se tekstom konstituirati kao jedan te isti, dosljedan individuum. Pripovjedač – lik *Mojih doživljaja* na trenutke je sin koji silom dokazuje da je iznad svega volio majku te da je ta hrabra časna žena bila i ostala njegov moralni uzor. Na trenutke on je Srbin, ali i *član narodnog (mađaronskog) kasina*,¹⁰ koji želi dokazati da ga ni političke, ni nacionalne, ni vjerske podjele nikad nisu povukle te se svagda i svugdje opredjeljivao samo za službu kazališnoj umjetnosti i narodu. Na trenutke postaje pedantni, nezainteresirani činovnik, arhivar i prepisivač dokumenata. Na trenutke pak kao svoje glavno obilježje ističe to što je kazališni znalac, čovjek koji, za razliku od novinara, kritičara i književnika, o kazalištu govori iznutra, iz prakse. Na trenutke je povrijeđeni, zavidni glumac-epizodist koji umanjuje dostignuća cjenjenijih i popularnijih kolegica i kolega, nositelja glavnih uloga. Na trenutke je pak samozadovoljni glumac *gospodin*, kako je taj *tip* odredio Gavella,¹¹ koji je prošao trinaestogodišnju *njemačku školu* te se tamo naučio ponašati i na pozornici, i u društvu.

Budući da su *Moji doživljaji* objavljeni svega nekoliko mjeseci prije gubitka rata i posljedičnoga raspada Monarhije, nameće se i pitanje komu se tada u Zagrebu i Hrvatskoj, a dakako i s kojim nakanama – ili, možda, pod kakvim unutarnjim pritiskom, u kakvu strahu za sebe i svoju suprugu – odlučio ispovjediti Srbin rođen u mađarskoj prijestolnici te obrazovan u njemačkom, odnosno austrijskom kazalištu. Nabranje mogućih naslovljenika tih zapisa i motiva njihova izlaska u javnost valja, međutim, odložiti za drugu prigodu jer je tu ipak riječ o nekazališnim stvarima.

Bilo kako bilo, Milanova odluka da godine 1918. (*is*)*pripovijeda vlastito življenje, naglašavajući svoj osobni život a osobito povijest razvoja vlastite ličnosti*, nije naišla na veliko razumijevanje naše kulturne javnosti. Ovako je, primjerice, o njoj i njezinu autoru sudio mrzovoljni Lunaček:

¹⁰ /Vladimir/ Lunaček, *Jedna knjiga taštine*, "Obzor", 44, Zagreb, 26. II 1918., 3.

¹¹ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*. GZH, Zagreb 1982., 47 - 51.

Loši glumci neka ne pišu glupih knjiga. /.../ Nikola Milan bio bi dobro učinio, da je uz svoje doživljaje kao djak u Budimpešti i fotograf u Beču točno po datumima napisao što je sve igrao, koji su mu bili redatelji, učitelji i ravnatelji kazališta. Bit će da te uloge nisu bile osobite, a još je manji bio njegov uspjeh u njima. /.../

*Ono, što Nikola Milan piše, a piše bez naznake godina i sa stilom senilne demencije – nisu njegovi doživljaji – već doživljaji kazališnih cedulja. Ova knjiga nije ništa drugo, nego besmisleno i besadržajno mrčenje papira, koje (!?) se moglo uštediti za korisniju svrhu. Što se u knjizi saopćuje mimo saopćenja golih fakata, prepisanih sa kazališnih cedulja ili iz novina, nije ništa drugo nego “Coulissentratsch” najprostije vrste. /.../ Da nam je autor prikazao svoje doživljaje u formi ličnih dojмова ili umjetničkih radova, bila bi to vrijedna knjiga, jer takove osim Miletićeve u nas nema.*¹²

Kao nešto najgnusnije, što se uopće može čitati na stranicama toga senilnog pamfleta,¹³ Lunaček ističe Milanov prikaz afere dra. Stjepana pl. Miletića i Andrije Fijana,¹⁴ ustvrđujući kako autor Fijanu podvaljuje, da je otišao poradi toga, što mu Miletić nije htio platiti 300 forinti mjesečno, te ujedno pušta čitaoca, da naslućuje, da je Fijan otišao iz Zagreba, jer je sam htio postati intendantom.¹⁵

Činjenica je, međutim, da Milan na cijeloj stranici citira i parafrazira, uz poneki komentar u zagradama, Miletićevu izjavu novinama, koju je ovaj dao povodom Fijanova odlaska iz Zagreba u Beograd godine 1894., te da na stranicama Miletićeve *Hrvatskog glumišta* – koje je Lunaček 1904., kad je objavljeno, jamačno pročitao, ali je 1918., kad se obrušio na Milana, propustio prisjetiti se što tamo i piše – čitamo gotovo identičan tekst:

*Dode umjetnik Andrija Fijan, te mi reče ukratko: “Jedan Fijan valjda je vrijedan deset forinti na dan – dakle tražim 300 for. mjesečno”. – To i po mojem sudu nije za dramskog umjetnika prvoga reda prevelika plaća, ali uz tadašnje odnošaje, subvenciju od 27.000 for., te s obzirom na to što je gosp. Fijan imao prije bar za polovicu manje, nije mi bilo moguće udovoljiti najednoć njegovoj želji.*¹⁶

Miletić se prisjeća i Fijanova ogлуšenja na sve brzopjavne ponude postupnog povećanja plaće i apele na domoljublje, i Fijanovih, po svemu sudeći, podrugljivih, izazovnih *pozdrava iz vesela društva* u Beogradu,¹⁷ te napokon i Fijanova povratka u zagrebački ansambl, nakon što je *uvidio da su ga lažni ideali vukli u Beograd i da nitko, pa ni najveći, nije nenadoknadiv.*¹⁸ Stoga se Lunačekov izbor primjera

¹² Lunaček, *Jedna knjiga taštine*, 3.

¹³ Isto.

¹⁴ N. Milan, *Moji doživljaji*, 111-112.

¹⁵ Lunaček, *Jedna knjiga taštine*, 3.

¹⁶ S. Miletić, *Hrvatsko glumište*, 72.

¹⁷ Isto, 73.

¹⁸ Isto, 175.

Milanove nekorektnosti spram (boljih) kolega čini u najmanjoj mjeri promašenim, a utemeljenost njegova krajnje negativna suda o Milanu kao osobi i umjetniku upitnom. Unatoč tomu, Lunačekova je recenzija knjige *Moji doživljaji* korisna jer – bez nakane, pukim slučajem – razgraničuje četiri polja unutar kojih se raspoređuje sve što je u njoj rečeno i prešućeno. Riječ je, naime o onom što Milan (1) kaže o svojem privatnom životu i o onom što (2) o privatnom životu prešućuje; o onom što (3) kaže o kazalištu i onom što (4) o kazalištu prešućuje.

Podimo stoga redom, od zanimljivih podataka o Simeonovićevu privatnom životu i njegovim, kako reče Lunaček, *ličnim dojmovima*.

Dojmljivi su opisi prizora koji su mu se, kao petogodišnjaku, usjekli u pamćenje za *burnog doba ugarskog ustanka* 1848: osvajanje tvrđave u Budimu, gdje je živio s roditeljima, linč grofa Lamberta na pontonskom mostu između Budima i Pešte, bijeg obitelji pred ustanicima, koji su se pokušali dočepati njegova oca, *graničara* lojalna Beču, očeva smrt u groznici i njegov pogreb, bijeg polubrata Juliusa pred *razvratnim ženurinama* u *zagrljaju sa vojnicima* koje su ga za tih zbivanja napale kao *divljeg raca*, gola tijela pobijenih branitelja tvrđave nabacana na volovske zaprege...¹⁹ Pažnju privlači i Milanovo pripovijedanje o školovanju, točnije o pokušaju da studira medicinu i o tomu kako se onesvijestio u *dvorani za razudbu* te odustao od studija.²⁰ U solidnu se publicistiku ubraja i opis ovladavanja fotografskim umijećem i njegova prakticiranja u Beču, a napose prisjećanje na potres u Zagrebu:

Dne 9 studenoga 1880. u 7^{1/2} sata ujutro bio je katastrofalan potres u Zagrebu i okolici. /.../

To je bio prvi potres koji sam doživio i osjetio, pa je zato djelovao na mene užasno. Do tog dana nisam znao, što znači nervoznost.

Potres probudio me je iz sna. U prvi mah nisam znao što to znači! Bježao sam iz jedne sobe u drugu i tu sam iz treće sobe čuo djake Bugare vikati: "Potres! – Potres!" Sirotni bili su blijedi i u smrtnom strahu poput mene i moje žene, pritiskujući se uz nas među vratima najdebljeg zida mog stana. Nijedna opeka nije ostala na strehama.

*Čim se prestalo tresti, obukao sam se i to tako brzo, kao još nikada. Bojao sam se, da će doći drugi udar i zateći me u stanu. /.../ Kad sam stupio iz kuće, vidio sam tek cijeli užas: prozori polupani, zidine popucale, strehe gole, ljudi u košulji na ulici napola obučeni i blijedi poput krpe.*²¹

Posebna je epizoda u Milanovoj knjizi odnos s majkom. Spominje ju često, gotovo redovito kao svoju *dobru mati*, *sirotu majku*, *sirotu dobru mati* i slično. Vezan uz nju nakon prerane smrti oca i polubrata Juliusa, njezina sina iz prvog braka,

¹⁹ N. Milan, *Moji doživljaji*, 3-9.

²⁰ Isto, 13. *Razudba* je anatomija.

²¹ Isto, 64.

ponavlja kako je svoju *dobru majku volio*.²² Štoviše, njoj za ljubav, kaže, donosio je i neke prijelomne odluke, poput napuštanja njemačkih pozornica i prijelaza u beogradsko kazalište godine 1875.:

Kome za volju? Sebi? Ne! Svojoj ženi na volju? Ne! Majčinoj suzi radosnici za volju učinit ću sve to i pristati, da podjem u Beograd.

*Ona sirota, koja me u svakom svom listu sjećala praznika moje crkve, svetih običaja moga roda – ona će tu moju odluku smatrati nagradom za svu onu pečal što ju je pretrpjela njena građanskim duhom napojena duša – srce srpske majke...*²³

Kad god Milan nešto ponavlja i naglašava, naročito sebi u prilog, to nije bez razloga. Ili se na taj način suprotstavlja nekom uvriježenom sudu, možda i nekom traču, ili se pred samim sobom i drugima pokušava opravdati, iskupiti. Odlomak iz poglavlja o godini 1881. podosta govori o razlozima zbog kojih se knjigom provlače sve te riječi nježnosti i ljubavi za majku. Te je godine, kaže Milan, on nakon ljetne koncertne turneje po Posavini i Srijemu, *pošao u Beč, da potraži lijeka kod kojeg specijaliste proti astmi*, te nastavlja:

Putovao sam iz Beograda parobrodom do Budimpešte. Da moju dobru majku ne uznemirujem i ne uzrujavam, nisam moj dolazak javio svojoj majci, jer sam odlučio, kad se vratim iz Beča, duže ostati kod nje. Dok sam se s mojom suprugom vozio iz Beograda do Budimpešte, tražili me brzojavom po Zagrebu, Beogradu i svud naokolo, da mi jave žalosnu, prežalosnu vijest, da mi je moja dobra majka umrla.

Stigao sam u tri sata poslije podne u Budimpeštu, smjestio sam našu prtljagu iz jednog parobroda u drugi, koji treba u 6 sati da krene za Beč, a ovo vrijeme utukao sam šetnjom na karucama po gradskoj šumici /.../. U isto doba bio je sprovod moje sirote dobre majke u Budimu, Što sam doznao tek na moju užasnu žalost, kad sam se vraćao iz Beča.

Nesretna moja zvijezda, pod kojom sam se sirotan rodio, oduze mi na ovaj užasan način i to, da najbolju majku, koju sam ljubio nadasve, ne mogu ni ispratiti do groba, već mi dosudi, da budem u njezinoj blizini, da se zabavljam, dok nju pokapaju.

*Ima li što groznijega za dijete, koje voli svoju majku?*²⁴

S druge strane, Milan gdjekad spomene suprugu, ali ju nikad ne zove imenom, a isto tako šuti i o svojem odnosu s Darinkom Bandobranskom. O njezinu prijelazu iz Novoga Sada u Zagreb godine 1882. i o zajedničkom životu s njom pripovijeda na već spomenut način, bliži pučkim romanima o siročadi-nahočadi negoli životopisu, a taj način u njegovoj knjizi redovito ukazuje na, najblaže rečeno, svjesno uljepšavanje istine:

²² Isto, 9, 11, 13 i dalje.

²³ Isto, 35.

²⁴ Isto, 69.

*Pošto gospodjica nije nikog poznatog imala i pošto je meni od ravnatelja novosadskog narodnog pozorišta bila kao vrlo čestita mlada gospodjica preporučena, primio sam ju u dogovoru sa svojom suprugom na stan i cijelu opskrbu, na što je ona zahvalno i radosno pristala, te tako do danas, kad ove retke pišem, dijeli s nama u najvećoj obiteljskoj privrženosti sve dobro i zlo.*²⁵

Nešto više o tom zagrebačkom *ménage à trois*, uključujući i ime supruge, saznajemo iz nekrologa Nikoli Milanu, ali i autor tog teksta potrudio se ostaviti dojam da iz građanskoga osjećaja pristojnosti baš i nije sve rekao:

Došao slom (Prvi svjetski rat, nap. B.S.) *i sve one druge neprilike, sa malenom se mirovinom moralo živjeti, oboljela mu vjerna družica, supruga Julka, ona umrla – ostao sam – ali ne sasvim i ne na dugo, oženi se sa prijateljicom svoje p. supruge i njegovom učenicom odnosno štíčenicom koja je od mladosti svoje bila u njihovoj kući sa poznatom i dugogodišnjom našom naivkom gospodjicom Bandobranskom.*²⁶

Kao što prešućuje neke stvari iz osobnoga života, tako šuti i o trinaest godina glume na njemačkim pozornicama u Ljubljani, Bratislavi, Brnu, Liberecu (tada Reichenbergu), Osijeku i Temišvaru, što mu, kako je već rečeno, Lunaček spočitava. Šutnju opravdava time što će za njegov *rod*, kojemu predaje svoju knjigu, *od vrlo malog interesa biti njegov boravak na njemačkim pozornicama.*²⁷ Ne propušta ipak spomenuti kako mu je 1874. bio ponuđen angažman u bečkomu *Karltheateru*, ali ga je morao odbiti jer je ugovor zahtijevao nastupe i u operetama, za koje Milan, prema vlastitu priznanju posve bez *muzikalna sluha*, nije bio *nikako uporabiv.*²⁸ Nekritički hvali rad glumaca redatelja – prvenstveno Freudenreichov, potom Mandrovićev i svoj – ali ništa ne govori o tomu kako su režirali. Čitatelji ništa neće saznati ni o njegovu pedagoškom radu, premda je od 1881. vodio *besplatnu glumačku školu.*²⁹

Namjerno ili nenamjerno potisnute teme uglavnom su važnije od onih o kojima se govori, odnosno piše, te izvučene na vidjelo postaju i presudne za razumijevanje teksta. Ipak, teatrolozi će ponešto kulturološki zanimljivih informacija pronaći i u ispriповijedanim Milanovim doživljajima, ali ne u onima koje je Lunaček podrugljivo nazvao *doživljajima kazališnih cedulja*, nego u onima za koje je ocijenio da su “*Coulissentratsch*” *najprostije vrste*. Riječ je prije svega o događajima iz kazališnoga života izvan i iza pozornice, ili na pozornici u posebnim prigodama. (Kad piše o predstavama, Milan je zaista bezlični prepisivač kazališnih cedulja i novinskih kritika. Tu je Lunaček u pravu.) Iz boljih dijelova

²⁵ Isto, 87.

²⁶ L. Hl, *Posljednji od stare garde*.

²⁷ N. Milan, *Moji doživljaji*, 30.

²⁸ Isto, 33.

²⁹ Isto, 72.

Milanova teksta saznajemo kako su, primjerice, izgledale audicije za prijam novoga člana u ansambl: ravnatelj kazališta daje pristupniku ulogu i jedan dan da ju nauči napamet, sasluša ga i odluči.³⁰ Saznajemo, zahvaljujući posve uzgrednoj napomeni, da se na početku šezdesetih godina 19. stoljeća u ljubljanskom njemačkom kazalištu *spremala /.../ velika sezona, jer je u Ljubljani skupljao blagopokojni nadvojvoda Maksimilijan svoju legiju dobrovoljaca /.../, kojom je g. 1863. pošao iz Trsta kao car Meksika u svoju novu domovinu.*³¹

Nehotice, reklo bi se, Milan na jednom mjestu otkriva nešto što na drugima nastoji prikriti, odnosno o čemu govori drukčijim tonom. Već je citiran odlomak u kojem patetično govori o plemenitim, rodoljubnim razlozima zbog kojih je napustio njemačko kazalište te prešao u srpsko pa hrvatsko. Kad se prisjeća beogradskoga gostovanja Toše Jovanovića, koji ga je za njihova druženja pozivao da pređe u Zagreb, jer *na zagrebačkoj pozornici kultivira se konverzacija i vlada salon, dok se ovdje (u Beogradu, nap. B. S.) bave više s narodnim, historičkim i pučkim komadima*, otkriva se to da nije Milan odbacio njemačko kazalište, nego je njemačko kazalište odbacilo njega. Naime, na Jovanovićev poziv i ponudu da ga preporuči upravi zagrebačkoga kazališta, Milan odgovara:

*Hvala gospodine, ne činite toga. /.../ imam ugovor (s beogradskim kazalištem, nap. B. S.) na godinu dana, a onda mislim da se povratim njemačkoj pozornici.*³²

Milanovi su se planovi, međutim, izjalovili, a on sve tumači politički i prikazuje se žrtvom:

Nakon jedne godine morao sam potpisati novi ugovor /.../, pošto nisam dobio poželjni angažma za ljetnu sezonu na njemačkoj pozornici, kojoj sam se htio opet povratiti.

*Naškodilo mi je, što sam bio u Beogradu.*³³

Stjecaj okolnosti i borba za opstanak u bilo kojem kazalištu, a ne viši razlozi koje učestalo iznosi s neskrivenim narcizmom, odveli su ga iz Beograda u Zagreb. Izbio je Srpsko-turski rat 1876. – 1877., predstave su obustavljene – *sistirane*, voli Milan reći sa svojega *stručnog stanovišta* – glumačke plaće smanjene pa je počeo tražiti novi angažman. Intendant Josip Kneisel sad mu ga je ponovno ponudio zbog toga što je zaraćena Srbija mobilizirala *omiljelog člana zagrebačkoga ansambla i srpskog državljanina Savu Rajkovića.*³⁴

U nastavku slijedi i pokušaj usporedbe hrvatskoga i srpskog kazališta, uz gotovo neizbježnu napomenu da to govori *iz arkiva iza zastora /.../ kao strukovnjak s*

³⁰ Isto, 27-30.

³¹ Isto, 30.

³² Isto, 40.

³³ Na istom mjestu.

³⁴ Isto, 41.

dragocjenim *iskustvom, stečenim na njemačkim prokušanim pozornicama*.³⁵ Razlika se pak, uz niz općenitih fraza i praznih mjesta, u njegovoj interpretaciji kulturnih razlika svodi na to da *glumci zagrebačke pozornice naliče na njemačke*, a srpski su se naprotiv *povelili u svem za mađarskim*.³⁶ I inače se on u knjizi s vremena na vrijeme osvrne na odnose između hrvatskoga i srpskog glumišta pa u tom kontekstu povratka Toše Jovanovića iz Zagreba u Beograd tumači kao posljedicu zakulisnih igara utjecajnih i protusrpski raspoloženih krugova, o kojima i nakon gotovo puna četiri desetljeća govori krajnje uvijeno, nikoga ne imenujući. Jovanoviću su ti krugovi, daje se naslutiti iz njegova tendencioznog prikaza situacije, dali do znanja da *njemu u Zagrebu nema više opstanka*, ne bi li se tako oslobodilo mjesto za Andriju Fijana. Po *nekoj uputi* na prvoj predstavi sezone 1879. / 1880. *pljeskalo se ostentativno više Andriji Fijanu, nego dotadašnjem ljubimcu Toši Jovanoviću*, a i provladine “Narodne Novine” također su ga loše ocijenile, hvaleći istodobno Fijana, premda su ga još na kraju prijašnje sezone proglašavale početnikom koji *svojom nesigurnošću i neokretljivošću predstavi otima nužnu gladčinu i živahnost*.³⁷

U Milanovoj su knjizi od ovakvih tendencioznih i slabo argumentiranih tumačenja određenih odnosa i događaja vredniji, primjerice, opisi proslava glumačkih obljetnica koji svjedoče o običajima i ukusu onoga doba, a znaju se iz njih naslutiti i društveni, politički i nacionalni odnosi i to bolje nego kad se Milan upusti u njihovu analizu *kao strukovnjak*. Neka primjer budu samo dva kratka citata, prvi iz obilježavanja 25. obljetnice Adama Mandrovića (7. ožujka 1882.) i iste obljetnice Marije Ružičke-Strozzi (11. i 15. travnja 1892.). Ostavimo po strani to što u oba primjera u prvi plan dovodi i sebe i svoju ulogu u pripremama i izvedbi svečanosti.³⁸

Ovako Milan o Mandrovićevu jubileju:

Svečar je primio ove darove: od bana briljantan prsten, od drame srebrn pehar, od opere lijep album, od tehničkog osoblja srebrn servis za pušači stol i od Srpskog narodnog pozorišta u Beogradu srebrnu tintarnicu. /.../

Nakon predstave otpratili smo Adama Mandrovića do Gradj. streljane uz bakljadu, u kojoj su sudjelovali mnogobrojni njegovi prijatelji i članovi kazališta.

Bakljada i banket bili su posve moje djelo.

³⁵ Isto, 46-47.

³⁶ Isto, 48. u tekstu stoji *proveli u svem*, ali je to bjelodan *lapsus calami*.

³⁷ Isto, 57-58.

³⁸ U knjizi je i poglavlje 25. *obljetnica moga glumovanja*, ali Milan u njemu prenosi najavu i prikaz proslave iz zvaničnog lista “N(arodne) N(ovine)”, a u kratkom komentaru aludira na one ljude iz Kazališta, koji su mislili, tako reći, iza kulisa motriti, kako će se ta 25. obljetnica obaviti, vjerojatno zbog toga što ni polovicu tih godina nije proveo na zagrebačkoj pozornici.

*Banketu je prisustvovalo 150 odličnika iz svih staleža.*³⁹

Ovako pak o jubileju popularne Markize:

*Kolegice dogovorile se i složno okitile cvijećem garderobu. Dočekali su svi jubilarke na stepenicama s poklicima "Živjela! Živjela!" Uveli su ju u sjajno okićenu garderobu. Zavjesa se diže, a društvo stoji u polukrugu na pozornici. Paži drže na jastucima darove, drugi vijence i t. d. Ja dovedoh jubilarke ispod ruke na pozornicu. Petar Brani stupi pred nju i pozdravi ju vrlo lijepim riječima. Zatim dodje g. Miličević u ime općinstva i gospojinskog odbora, pa sve darove predade jubilarci. Vrhunac oduševljenja bio u času, kad sam svečarici postavio na glavu dijamant od srebrne lovorike.*⁴⁰

Bili su to, recimo tako, prizori sa svijetle strane glumačkoga života. Milan na nekoliko mjesta otkriva i njegovu tamnu. Evo ponovno dva primjera. Oba su vezana uz najamnički odnos uprave i članova ansambla, u oba je riječ o glumicama, u oba o muškom kroćenju njihove ženske goropadi pa posredno oslikavaju i rodne odnose u našem kazalištu 19. stoljeća:

Ovako Milan piše o aferi Ljerke pl. Šram iz 1891:

Evo, što je u stvari bilo. Uprava podijelila uloge "Cvrčka" od Birch Pfeiferice. Gospodjica Darinka Bandobranska dobila je svoju ulogu, koju je već dvaput igrala s lijepim uspjehom [...], a gospodjica Ljerka pl. Šram dobila ulogu lijepa Madlene. Šramova je poslala ulogu natrag i uz vrlo neplemenitu i nekolegijalnu izjavu, da u komadu, u kojem gospodjica Darinka Bandobranska igra glavnu ulogu, ne će ona da igra manju ulogu. Zato je gospodjica Milica Mihičić preuzela tu ulogu od subote na nedjelju, dok je gospodjica Ljerka pl. Šram bila po disciplinarnom zakonu otpuštena. Nakon nekoliko dana, kad je gospodjica Ljerka pl. Šram vidjela, da se uprava više ne brine za nju, pisala je 4. rujna list pun pokajanja, moleći upravu, neka sve to samo njenoj mladosti u grijeh upiše.

*Uprava se s time zadovoljila i tako je bilo sve opet izgadjeno.*⁴¹

Sljedeće godine ponovno je izbila slična afera, ovaj put gospodjice Sobjeske. Milan o njoj ne samo da izvješćuje, nego i moralizira:

U Shakespearovu komadu "Coriolanu" vratila je gdjica. Sobjeska ulogu Volunije. To je ona u toj sezoni po drugi put učinila. Vratila je naime još u Paolo Ferrariovu komadu "Samoubojica" ulogu Klotilde. [...] Gospodjica Georgina Sobjeska nije imala pravo i uprava ju je morala po disciplinarnom zakonu otpustiti već radi drugih. Ovako nepromišljen čin jest na štetu zavoda, a na još veću i osjetljiviju za člana. Ta glumci nemaju kapitala, oni prvi mjesec bez gaže osjećaju posljedice svojega nepromišljenog koraka i onda dolazi ono, što je najžalosnije i što najviše peče –

³⁹ Isto, 73.

⁴⁰ Isto, 105.

⁴¹ Isto, 99.

dolazi poniženje, ili široki svijet, u kom počimlju većim dijelom iznova, a u kom često ne postignu ni ono, što su imali u svom narodu, u svojoj domovini već odavna.⁴²

I taj je sukob glumice s upravom završio njezinim *pokajanjem* pa je nakon kraće stanke ponovno *engažovana*,⁴³ a o tomu odakle izvire njezina *nepromišljenost* Milan je već prije iznio svoj *strukovni* sud:

*Ona je bila vrlo darovita glumica. Imala je prekrasan organ u svim registrima jednako snažan, jednako lijep. Bila je lijepa lica i stasa, ali se nije mogla nigdje dugo da održi, jer je imala uz sebe savjetnika, koji ju je sa svojim ludim shvaćanjem života i zahtjeva glumice i moderne pozornice onemogućavao u svakom kazalištu. Ta nesretna osoba imala je na tu sirotu djevojku tako neodoljiv upliv, da joj je najveće gluposti sugerirala – osobito u modi, pa je tako ta darovita glumica dosta puta uz umjetnički izvedenu ulogu radi svoje garderobe postala smiješna.*⁴⁴

Unatoč tomu što je pripadao glumačkom staležu, Milan je o glumicama i inače govorio kao o osobama upitna karaktera i inteligencije koje na pozornici i u društvu mogu opstati samo pod muškim vodstvom. Uz netom citirani odlomak, dobar je primjer takva podcjenjivačko-pokroviteljskoga odnosa spram kolegica njegovo naoko sućutno sjećanje na jednu od prvih naših *zvijezda*, Macu Peris, o kojoj govori istim tonom i s istoga stajališta kao i o Georgini Sobjeskoj:

Od prve kazališne predstave, u koju me je moja dobra majka povela, pa sve do danas nisam vidio glumice, koja bi od prirode bila više osposobljena za kazalište od lijepe Mace Perisove. /.../

*Sirota Maca došla je kao djevojče od deset-dvanaest godina nekom malom cir-kusu. Što je mogla do toga doba naučiti u školi? Jedva za nuždu čitati i pisati. Sve bi se to dalo nadoknaditi, da nije bila silno hirovita pa je onemogućila svakom ozbiljnom čovjeku, koji bi ju upućivao, da uz nju ustraje. Perisova je bila dobra, vrlo dobra i plemenita srca. Isticala se darovitošću i ljepotom. A usprkos svemu tome bila je ona najnesretniji stvor kod našeg kazališta.*⁴⁵

Dobrota Mace Peris zacijelo nije istovjetna dobroti Milanove majke te, poveza-na s hirovitošću, plemenitim srcem i nesrećom, nedvosmisleno ukazuje na, ako baš i ne promiskuitetno ponašanje, onda razmjerno često – često sa stajališta Milana i njegovih istomišljenika – mijenjanje životnih partnera. Razlika je pak između Perisove i Sobjeske u tom, što su onu napuštali muškarci koji bi ju upućivali, a ova je slušala lošeg savjetnika. Ni od jedne Milan naravno nije očekivao da misli svojom glavom i sama donosi odluke.

⁴² Isto, 103.

⁴³ Isto, 104.

⁴⁴ Isto, 78.

⁴⁵ Isto, 50.

Na kraju osvrta na knjigu *Moji doživljaji* valja reći da u njoj neprijeporno ima mnogo taštine koju je Lunaček istaknuo i u naslovu svoje kritike u "Obzoru". Ne-prekidno isticanje sebe, svojih visokih moralnih standarda te glumačkih i spisatelj-skih uspjeha, svoje postojanosti, stručnosti, korektnosti u poslu, otmjenosti i omilje-losti u svim sredinama u kojima je živio i radio, svojega rodoljublja i domoljublja i drugih vrlina danas se čini neukusnim i smiješnim. Od takvih se prigovora Milana ipak može barem donekle obraniti. I kao glumac i kao došljak, on je u devetna-estostoljetnom Zagrebu bio omalovažavan i zapostavljan. Optuživali su ga da se nameće, da se gura tamo gdje mu nije mjesto. Reklo bi se, međutim, da on po tomu nije bio iznimka, nego su u njega bile samo jače izražene crte karakteristične za glumce onoga doba. Bio jedan od pripadnika staleža koji je, da se još jedanput po-zovem na Gavellu,⁴⁶ i na pozornici i u društvu u to doba ustrajno radio na tomu da se njegovim članovima prizna status *gospodina*, uzorna *gospodina*, te se pri tom, ponovno i na pozornici i u društvu, suočavao s velikim otporima. Stoga je ono što Lunaček naziva taštinom Milan zacijelo smatrao samopoštovanjem, a prije će biti da je zapravo riječ o svojevrsnom liječenju kompleksa umjetničke i društvene manje vrijednosti. Osim toga, od Milanove taštine danas nitko ne trpi štetu, a teatrologija od nje čak i ima koristi jer upravo iz nekih od dijelova teksta najjače prožetih sa-moljubljem možemo saznati podosta o pravilima ponašanja i načinu rada u kazali-štu. Jedan je od takvih dijelova i Milanovo izvješće o dvjema *netaktičnostima* koje su se dogodile 30. prosinca 1887. na *prvoj probi pastirske pjesme "Dubravka" od Ivana Gundulića*,⁴⁷ s kojim ću i završiti ovaj dio priopćenja. Jednu je *netaktičnost* počinio tadašnji ravnatelj Adam Mandrović, povrijedivši *poslovni običaj kod poku-sa glumaca*, a drugu Milan, odbijajući da na tom pokusu izgovori svoj tekst. Evo objašnjenja, koje je zanimljivo i za povijest hrvatskoga kazališta, jer svjedoči o tom da je mladi Stjepan Miletić već te godine pretendirao na neki od vodećih položaja u kazalištu, i za povijest režije, jer Milan opisuje pravila ponašanja na pokusima, i za sociologiju kazališta, jer pokazuje osjetljivost na svako kršenje norma ponašanja i nepoštivanje hijerarhije:

Redatelj, koji stavlja komad kod prvog pokusa od prizora do prizora, činio je to vazda, a i u ono doba sa stolice, koja je postavljena na pozornici kraj šaptaoca. Ova stolica smatrala se kao na brodu onaj most, na kom stoji kapetan, koji upravlja njime. Nijedan glumac nije se usudio za pokusa sjesti na istu. Tu stolicu odstupio je redatelj samo autoru komada ili intendantu. Prvom pokusu nije se uopće nikom dozvoljavalo na pozornicu doći – jedino autoru.

Ravnatelj Adam Mandrović doznao je u ono doba [...] da se mladi bogati Stjepan pl. Miletić interesira za kazalište, ne valjda zato, da postane glumac, već da bude,

⁴⁶ Usp. bilješku 11.

⁴⁷ Nikola Milan, *Moji doživljaji*, 91.

jednom intendant hrv. zem. narod. kazališta. Kažem “jednom”, jer je Stjepan pl. Miletić bio tek prije nekoliko mjeseci absolvirao gimnaziju.

Ovog mladog gospodina doveo je A. Mandrović sa sobom na taj prvi pokus “Dubravke” i posadio ga na redateljsku stolicu, a on je stajao kraj pl. Miletića i dirigirao pokus. /.../

Da je redatelj A. Mandrović doveo dra. Markovića, Trnskoga, Šenou ili Eugena Tomića, ne bih ništa rekao, a ni onda, kad bi mladog gospodina pl. Miletića posadio u koju ložu ili parket, ali samo ne na redateljsku stolicu – na pozornici.⁴⁸

Zbog toga je uvrijeđeni Milan svoj tekst prepustio šaptaču, mladi se i, po svemu sudeći, arogantni Miletić uvrijedio te zaprijetio Milanu pozivom na dvoboj ukoliko mu se ne ispriča zbog svojeg postupka. Sukob je zakratko bio zaglađen – Milan to pripisuje u zaslugu sebi i svojoj duhovitosti – te je poslije i Miletić, kako smo vidjeli, pohvalno pisao o Nikoli Milanu, a Nikola Milan posljednjih dvanaest stranica knjige posvetio Miletiću, *svjetski inteligentnom čovjeku*,⁴⁹ i prvoj sezoni njegove intendanture, ujedno i posljednjoj sezoni djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u zgradi na Markovu trgu, ali nažalost ne kaže gotovo ništa o njegovim režijama. Razlog nije teško dokučiti. Kao tvrdi zagovornik glumaca redatelja, Milan je mogao prihvatiti Miletića samo kao intendanta, dakle čovjeka koji određuje repertoar, angažira glumce, administrativno i financijski upravlja kazalištem, ali nikako ne i kao redatelja. Zbog toga od svega što je za pokusa s redateljem Miletićem doživio i što bi moglo biti korisno za povjesničare kazališta i hrvatske režije, spominje samo jedan *neugodan lapsus*, vezan uz prvu izvedbu Držićeve *Novele od Stanca*, 2. siječnja 1895:

*U navedenom komadu jesu i ove dvije uloge: Miho i Vlaho. Autor ih ukratko nazivlje “noćnici”. Ne znam, da li je intendant sam taj lapsus počinio ili je imao i ministranta. U prvoj predstavi od 2. siječnja bili su Miho i Vlaho dva starca, pijanca, noćobdije, koji su zato noću i na ulici. Ali su uistinu Miho i Vlaho dva mladića, raskalašeni “noćnici” (Abenteurer), a ne “noćobdije”. U drugoj predstavi pretvorili su se noćobdije u dva elegantna mladića patricijske porodice.*⁵⁰

Sve novo što je Miletić kao redatelj unio u Hrvatsko narodno kazalište, ostaje ipak u četvrtom od onih polja unutar kojih se raspoređuje sve što je u knjizi *Moji doživljaji* rečeno i prešućeno, a to je polje prešućenoga o kazalištu, uglavnom namjerno prešućenog, dakle nepriznatog, neprihvaćenog, potisnutog.

⁴⁸ Isto, 92.

⁴⁹ Isto, 111.

⁵⁰ Isto 117.

III.

Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta, brošura je napisana za šire općinstvo,⁵¹ a objavljena 1905., dakle godinu dana nakon izlaska iz tiska prve i druge knjige Miletićeva *Hrvatskoga glumišta*, pa bi se s dobrim razlozima moglo reći da su upravo Miletićevi *dramaturški zapisci* o posljednjoj sezoni Hrvatskoga narodnog kazališta u staroj i njegovim prvim sezonama u novoj zgradi, u doba njegove umjetničke i administrativne konsolidacije, potaknuli Milana na prikaz njegova *začetka i razvitka*. Na početku knjige ovako govori o svrsi središnje nacionalne kulturne ustanove, o svojoj autorskoj poziciji i o dokumentima koje je prikupio te kojima se koristio u pregledu dvaju desetljeća rada na ustanovljenju hrvatskoga profesionalnog kazališta u Zagrebu:

Kakav mu bio začetak i razvitak – to želim ovom mojom knjižicom uvijekovječiti, i to posve objektivno i istinito, jer će istina polučiti pravi efekt i naći vazda svoje čitatelje.

Za sve navode iz prošlih vremena služile mi većim dijelom novine one dobe, akta i knjige kod vis. kr. zem. vlade, kao i knjižnica Hrv. zem. kazališta, koju sam ja složio i puno godina rukovodio. /.../

*Pišem knjigu spomenicu, kojom uvijekovječujem našu kol(i)jevku, dižem spomenik onima, koji su zaslužili, da ih se hrvatski narod sjeća. Spomenik neće biti fino isklesan, al će biti iz zdrava materijala, pa će s toga biti trajan i prkositi svakoj buri.*⁵²

Knjiga zaista nije nimalo *fino isklesana*, nego djeluje poput uredskoga registra u koji je arhivar Nikola Milan pedantno ulagao svu građu što mu je dolazila u ruke, razvrstavajući ju kronološkim slijedom. Stoga se malo povjesničara kazališta poziva na njegovu *spomenicu*, nego radije posegnu za izvornom građom u zbirkama, arhivima i knjižnicama. Neujednačena po mnogo čemu, počevši od miješanja anakronih patetičnih domoljubnih fraza i suhoparnih statističkih podataka,⁵³ fragmentarna i nepotpuna,

⁵¹ Nikola Milan (Simeonović), *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta*. Tisak Antuna Scholza, Zagreb 1905., 1.

⁵² Isto, 7-8. *Knjižnica Hrv. zem. kazališta*, koju je Milan složio i kojom je puno godina rukovodio jedan je od dijelova jezgre Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *kolijevka* o kojoj govori jest dakako Stankovićeva kazališna zgrada na Markovu trgu, prvi dom Hrvatskoga narodnog kazališta, a *spomenik* podiže prije svega Josipu Freudenreichu i Dimitriji Demetru, koje smatra podjednako zaslužnima za utemeljenje prve hrvatske nacionalne kazališne ustanove.

⁵³ Ovako Milan o političkim i kulturnim okolnostima u doba Preporoda: *Dok se narodi zapadne Europe mirno razvijali u znanosti i umjetnosti, stajalo cijelo jugoslavensko pleme s oružjem u ruci na mrtvoj straži proti navalama s istoka. Kad je napokon prestala pogibelj s te strane i narod otpoče promatrati svoje ognjište i uređivati svoj dom, upoznao je novu pogibelj. Ušuljao mu se susjed u kuću sa svojom knjigom i kulturom. Okužio mu ženu i djecu svojim proizvodima. Udaljio ih od narodnih svetinja. Zanimarena i zapostavljena bila je riječ pradjedova /.../ (Isto,*

Milanova je knjiga ipak nastala iz *zdrava materijala* – riječ je o nizu autentičnih dokumenata: zapisnika, ugovora, uredaba, novinskih članaka i drugih – pa ovdje vrijedi barem podsjetiti se onih važnijih koji se u njoj mogu pročitati.⁵⁴ Nakon podosta zbrkana uvodnoga dijela, u kojemu prelazi s teme na temu, Milan kronološki, počevši s godinom 1840., a završivši s godinom 1863.,⁵⁵ izlaže i komentira svoj *materijal* o hrvatskom kazalištu onoga doba. Tako će čitatelj u poglavlju o godini 1840. naći, između ostaloga, i tekst *Prologa* koji je za prvu izvedbu *Jurana i Sofije*, 10. lipnja, sastavio Ivan Mažuranić, dio osvrta na tu predstavu objavljen 13. lipnja u “Danici”, prezimena članova novosadske družine, koji su ju izveli i hrvatskih glumaca koji su im se pridružili te naslove i broj izvedaba predstava na njihovu repertoaru.⁵⁶

Pod naslovom *1841. god.* prenosi pak cijeli govor grofa Ivana Draškovića, kojim je ovaj 25. veljače otvorio *veliki sastanak u županijskoj dvorani na Markovu trgu sazvan na poziv zagrebačke čitaonice*.⁵⁷ U poglavlju o godini 1845. pažnju privlače dijelom prenesen *članak o ustrojenju narodnog kazališta od Mirka Bogovića*, objavljen u “Danici” 3. svibnja,⁵⁸ te odgovor časopisa “Luna” g. *Kristi Stankoviću radi oglasa, kojim on u “Wiener Theater Zeitungu” traži najamnika za buduću saisonu*. Vlasnik kazališne zgrade na Markovu trgu tiskao je u navedenim bečkim novinama – na koje Milan posredno ukazuje kao na jedno od važnijih vrela informacija o kazališnom životu u onodobnom Zagrebu – primamljiv oglas o davanju u najam kazališta i to ne samo bez naknade, nego on unajmljivaču još i daje subvenciju od 1200 forinti. Tajna je, kako Milan prenosi iz “Lune”, bila u tom što si je Stanković zadržao vlasništvo nad *sva tri reda loža*, dakle nad onim dijelom gledališta koji je i donosio najveći prihod, znatno veći od obećane subvencije.⁵⁹

9). Tomu nasuprot, gotovo dvadeset stranica (63 - 80) otpada uglavnom na listu imena ljudi koji su godine 1852. *za narodno kazalište potpisali dionice kod banske vlade* (64) i nekolicinu citata iz onodobnih novina.

⁵⁴ Ipak, potreban je oprez pri preuzimanju citata iz *Začetka i razvitka* jer autor vjerojatno ne bez razloga i ne jedanput kaže da u novinama ili nekom dopisu piše *po prilici* ovo ili ono (isto, 17, 20, 39, 42 i dalje).

⁵⁵ Na 159. stranici greškom je ponovljen naslov poglavlja *1862. god.* Kronika kazališnih zbivanja u toj godini, kako je istim naslovom i naznačeno, počinje međutim na 138. stranici te završava na 159., gdje pod pogrešnim naslovom počinje kronika godine 1863.

⁵⁶ Isto, 15-19.

⁵⁷ Isto, 22.

⁵⁸ Isto, 39-41.

⁵⁹ Isto, 41-42.

Godine 1848. u Zagrebu je održana samo *jedna jedita predstava*, 29. siječnja, a objašnjenje ne iznenađuje: *Magjarska buna bila sjegurno razlogom, što cijele godine nije njemačkog ni drugog društva bilo u Zagrebu*.⁶⁰

U poglavlju *1850. god.* ponovno su dvije zanimljive činjenice. Prva je teatrološka:

Ove godine odvojilo se hrvatsko društvo od njemačkog /.../.

*Hrvatsko društvo nazivalo se /.../ "Dobrovoljačko društvo".*⁶¹

Druga je kulturološko-tehnološka:

*U "Narodnim Novinama" moli ravnateljstvo dobrovoljačkog društva, da mu slavno općinstvo oprosti, što je kod posljednje predstave bilo gledalište rasvijetljeno s lojenim svijećama – pošto u cijelom gradu nije bilo dobiti Milly-svijeća. Pošto su lojene svijeće kapkale i tako nanijeli štetu, to ovim obriče, da neće više gledalište tako rasvijetljivati.*⁶²

Dobar dio poglavlja *1851. god.* popunjavaju dokumenti vezani uz novčanu krizu kazališta. Milan prenosi članke i oglase, uglavnom iz "Narodnih Novina", te ugovor o vlasničkim odnosima i financiranju, sastavljen njemačkim jezikom, koji je zagrebački magistrat sklopio sa Stankovićem.

Dalje u knjizi Milan donosi proglas bana Josipa Jelačića, objavljen u "Narodnim Novinama" od 5. siječnja 1852. Posve u duhu preporodnih ideja, Jelačić na početku proglasa ističe kako je *jedna izmedju glavnih zadaća pučkoga izobraženja /.../ utemeljenje narodnog kazališta jer bez narodnog kazališta nema nade, da će se razviti naša književnost, dakle niti napredak našeg duševnog izobraženja*.⁶³ Ostatak proglašenja popunjava pomno razrađen plan prikupljanja ukupne svote od sto tisuća forinti prodajom četiri tisuće jednakovrijednih dionica te gospodarenja glavnicom i kamata u sljedeće trideset i dvije godine, kao i iznajmljivanja dvadeset najboljih loža na isti rok. *Za rukovodjenje sveopćih kazališnih poslova*, kaže na kraju ban, koji je kazalište očito smatrao ključnim u formiranju nacionalnoga identiteta, *opredijeliti će se posebno ravnateljstvo, koje će zemaljskoj vladi neposredno podvrženo i odgovorno biti*.⁶⁴ Sastav prvoga odbora koji je vlada imenovala, s Ambrozom Vranicanijem-Dobrinovićem kao predsjednikom te Dimitrijom Demetrom, Ivanom Kukuljevićem i Stjepanom Firminom kao *odbornicima art(ističkog) razdjela*.⁶⁵ Zanimljiv je i opis svečanoga ulaska mladoga kralja Franje Josipa I. u Zagreb, 2. listopada iste, 1852. godine. Kralj je kod današnjega Maksimira uzjahao konja te jašući u pratnji *velikaša*

⁶⁰ Isto, 49.

⁶¹ Isto, 51.

⁶² Na istom mjestu.

⁶³ Isto, 60.

⁶⁴ Isto, 62.

⁶⁵ Isto, 63.

i ine odlične gospode prošao kroz dva slavluka i tako stigao do Kaptola. Nakon susreta s klerom i mise u stolnoj crkvi, na isti je način preko Jelačićeva trga stigao do Markova trga, odnosno do Banskih dvora.

*U večer bila uz sjajno rasvijetljeno gledalište operna predstava, kojoj je Nj. Veličanstvo prisustvovalo. Pjevali su operu: "Lucrezia Borgia".*⁶⁶

Milan objavljuje i tekst *Proslova* koji su muški i ženski zbor otpjevali kralju u čast – istina, u tekstu se Franju Josipa deseterački apostrofira kao *svijetlog cara našeg gospodara*, a ne kao ugarsko-hrvatskoga *kralja* – ali ne kaže ni tko je napisao ni tko uglazbio *Proslov*.

Pedantni kroničar na sljedećim stranicama niže podatke o predstavama njemačkih dramskih i talijanskih opernih družina, navodi imena njihovih voditelja i datume sklapanja ugovora s kazališnim odborom te piše i o rijetkim nastupima Demetrovih *dobrovoljaca*, koji su kako-tako održavali kontinuitet hrvatskih predstava na pozornici Stankovićeve kazališta. Teatrografske podatke s vremena na vrijeme dopuni ponekim citatom, ovdje uglavnom iz "Nevena".

Ključne su u Milanovoj knjizi stranice na kojima se govori o praizvedbi Freudenreichovih *Graničara*, 7. veljače 1857. Prenosi ponajprije Demetrovu kritiku iz "Narodnih Novina" pa uzima Freudenreicha u obranu, govoreći dakako i *pro domo sua*:

Sudeći po ovoj dosta slaboj kritici, nije se ni dr. D. Demeter, ni autor komada, Josip Freudenreich mogao nadati, da će se "Graničari" održati skoro već 50 godina na repertoiru zagrebačke pozornice.

*U ostalom je dokazano da se komadi, koji potječu iz glumačkog pera, sude vrlo strogo! Al je dokazano i to, da ih općinstvo često vrlo rado gleda.*⁶⁷

Hvali potom napredak hrvatskih glumaca, koji su se *naučili /.../ na red i na točnost*, što je ponovno Freudenreichova zasluga:

*Zar ovo nije jasan dokaz, da je Josip Freudenreich bio dobar učitelj i redatelj. Eto onog potrebitog uzroka, bez kojega se ne može ništa postići – eto učitelja, o kom sam prije govorio.*⁶⁸

Milanov je komentar praizvedbe *Graničara* i Demetrove kritike ovdje dobio malo više prostora od ostalih komentara prezentirane građe zbog toga što se iz njega mogu najbolje iščitati razlog i svrha nastanka njegove *knjige spomenice*. Premda mu pisanje *sa stručnog stanovišta* nije bilo blisko i premda bi njegov tekst stručnim mogla ocijeniti samo nadasve blagonaklona kritika, a znanstvenim ni ona, Milan se upustio u taj pothvat u želji da se i glumačkomu staležu, prije svega njegovu glavnom predstavniku Josipu Freudenreichu, prizna to da je imao važnu ulogu u institucionalizaciji i profesionalizaciji hrvatskoga kazališta. Želja da se i glumcima priznaju

⁶⁶ Isto, 81. Kralju su tada bile dvadeset i dvije godine.

⁶⁷ Isto, 105.

⁶⁸ Isto, 106.

njihove zasluge za *začetak i razvitak Hrvatskog kazališta* provlači se kroz tekst te u svakoj prigodi izbija na površinu. Pri tom se, naravno, mora uzeti u obzir i to da povijest našega kazališta glumcima dugo nije priznavala njihov dio zasluga, nego su ih intelektualci, književnici i političari među sobom dijelili, nerijetko se žaleći na neobrazovanost i nedisciplinu priučena dramskoga ansambla kao najveću prepreku na putu, kako reče ban Jelačić, *narodnog izobraženja* za koje je pak narodno kazalište *najglavniji uvjet*. Milan je, međutim, odlučio stati u obranu glumaca nizanjem pohvala Freudenreichovu glumačkom, redateljskom, pedagoškom, organizatorskom i posljednje, ali ne i ponajmanje, dramatičarskom djelovanju u drugoj polovici 19. stoljeća. Njegovu ulogu ističe i u sljedećim poglavljima svoje knjige, u kojima će njezine rijetke današnje čitatelje vjerojatno najviše iznenaditi kratkoća i nezainteresiranost kojom je autor, inače sklon citiranju cijelih tekstova oglasa i zapisnika te odlomaka kritika, izvijestio o prijelomnom događaju u povijesti hrvatskoga kazališta:

*U subotu dne 25. studenog (1860.) bila njemačka predstava "Peter Zapari" isfučkana. Predstava se nije mogla dovršiti. Ovim danom odzvonilo je njemačkim predstavama za uvijek.*⁶⁹

Toliko, i ništa više o *historičnoj demonstraciji*.⁷⁰

Nije, međutim, propustio odmah potom spomenuti *hvalevrijedni poslovni rad g. Josipa Freudenreicha*, presudan za uspjeh predstava *mladjahnog narodnog kazališnog društva*, i ustvrditi kako je prva (dramska) sezona Hrvatskoga narodnog kazališta pokazala *već u svem strukovnjački rad*, što je *plod strukovnjačkog – vještog rediteljskog rada*, Freudenreichova.⁷¹

Za površan prikaz tih prevratničkih dana Milan se barem dijelom iskupio u poglavlju o godini 1861., u kojemu pod naslovom *Narodno kazalište pred saborom* donosi i dijelove saborske rasprave o kazalištu i integralni tekst povijesnoga *Članka LXXVII. O kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine* prihvaćen na 67. saborskoj sjednici, održanoj 24. kolovoza 1861.,⁷² te u poglavlju o godini 1862., gdje prenosi nekoliko osvrtu na gostovanje našega ansambla u Vojvodini, Beogradu i Osijeku, a hvali još jedanput i Josipa Freudenreicha kao prvoga našeg glumca redatelja i pedagoga koji je svojim primjernim radom *podigao /.../ hrvatsko mlado kazalište na brzu ruku do umjetničke visine*.⁷³

⁶⁹ Isto, 124.

⁷⁰ Isto, 125.

⁷¹ Na istom mjestu.

⁷² Isto, 133-136. Iz zapisnika te sjednice vrijedi izdvojiti dio govora Ivana Vončine, koji je bio protiv donošenja *Članka LXXVII: Ovdje bacamo 18.000 for. u ovu svrhu, koja se ne može natjecati sa zavodom, kojega nazivamo pučkim školama. Kad pomislimo, da ima u našoj zemlji učitelja i kapelana, koji kruha nemaju, to mislim da nije na vremenu, da dižemo kazalište* (isto, 133).

⁷³ Isto, 144.

Knjigu je priveo kraju donošenjem dokumenata iz godine 1863., dakle godine u kojoj je upravo Freudenberg preuzeo *uslijed ugovora sklopljena s visokom zemaljskom vladom na jednu godinu upravu narod. kazališnog društva*.⁷⁴ Posljednje riječi, napisane 16. rujna 1905., posvećene su ponovno Demetru i Freudenbergu čiji su portreti otisnuti na naslovnici te ponovljeni na (nepaginiranoj) trećoj stranici *Začetka i razvitka*:

*Obraz moje knjige pokazuje dva velika začetnika ovog po narod velevažnog zavoda – a knjiga sama pruža neoboriv dokaz, da ide jednog i drugog jednako priznanje i jednaka slava. Znanost i vještina položila uz narodnu pripomoć čvrsti temelj, a valjano potomstvo neka gradi i izgrađuje dalje [...].*⁷⁵

Istina, Milanova knjiga ne pruža *neoboriv dokaz* ni o čemu. Ona je ne osobito vješt uradak samouka kazališnog arhivara, bibliotekara i kroničara te čitateljstvu, kako je već rečeno, nudi niz prijepisa dokumenata popraćenih kratkim, nerijetko nepouzdanim i nekompetentnim te previše osobnim i pristranim komentarima. Uz podosta relevantna, *zdrava materijala*, našlo se u njoj i suvišnih, trivijalnih podataka, prepisanih s kazališnih cedulja, iz novina i zapisnika, a izostale su potpunije informacije o nekoliko ključnih događaja. Znanstveno je istraživanje građe za Milana nepoznanica, isto kao i njezina primjerena klasifikacija i selekcija te njezino kritičko tumačenje. Unatoč tim slabostima, njegova je brošura itekako važna. Važna je prije svega zbog toga što predstavlja jedan od prvih pokušaja naših društveno i profesionalno marginaliziranih glumica i glumaca da javnosti ponude svoje viđenje *začetka i razvitka* Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, kao prvoga profesionalnog kazališta u nas, i viđenje svoje uloge u tom procesu što je trajao dva puna desetljeća, od sezone 1840. / 1841. do sezone 1860. / 1861. Dakako da su godine 1905., u doba dominacije esteticističkih tendencija, Milanovi patetično izrečeni sudovi i njegov naglašen konzervativizam djelovali anakrono i mogli izazvati podsmijeh. Danas ih, s više od stoljetne distance, čitamo kao glumišni glas iz prošlih vremena, glas preporodnoga i poslijeporodnog razdoblja koje o sebi govori svojim stilom i vidi se, idealizirano dakako, svojim očima:

*Dvadeset godina borili se diletanti proti opasnom tudjincu, koji se svojom knjigom udomio, a svojim kazalištem nametavao. Dvadeset godina borile se te patriotske čete, dok su teškom mukom postigli, da im bar glavni grad zemlje dobio hrvatsko kazalište.*⁷⁶

⁷⁴ Isto, 164.

⁷⁵ Isto, 173. Znanost je, razumije se, u naše kazalište uložio Demeter, a vještinu Freudenberg.

⁷⁶ Isto, 7.

OD NIKOLE ANDRIĆA DO NIKOLE BATUŠIĆA

Uvodna razmatranja hrvatskih kazališnih povijesti

Autor prikazanja *Od poroda Jezusova* je Marin Držić,¹ pravi početak hrvatskoga kazališnoga života *u stvari* je svjetovna drama,² a vrhunac dubrovačke dramske književnosti su opus Ivana Gundulića i *Dubravka*.³ *Prirodnost* glumačkog izraza jedna je od najvažnijih osobina ne samo glumačkoga stila Dragice Freudenreich Grahora nego i glumačke umjetnosti uopće,⁴ a svi kazališni djelatnici, napose *oni ženskog spola*, trebali bi uvidjeti da se pohvale i priznanja mogu steći jedino *poštenim radom i svojim darom*.⁵ Primjera je mnogo, što grubljih što suptilnijih, no riječ je o navodima iz nekih od postojećih studija o povijesti hrvatskoga kazališta koji s današnjega stanovišta pozivaju na propitivanje ili čak osporavanje na različitim razinama i iz različitih aspekata, poput korigiranja upadljivih faktografskih pogrešaka, načina definiranja fenomena kazališta, drukčijega poimanja dramskoga književnog kanoana, različitih teorijskih tumačenja glume ili pak rodno (ne)prihvatljivog diskursa. Svojevrsni zazor prema rečenim navodima posljedica je novih spoznaja, odmaka od vremena i konteksta u kojem su napisani, ali i niza promjena u stavu prema onome što je svojevremeno imalo status objektivne i neupitne istine, ne samo u kazališnoj

¹ *U dubrovačkoj su skupini svakako najvažnija Vetranovićeva prikazanja* Posvetilište Abramovo i Suzana čista, kao i Držićevo Prikazanje od Poroda Jezusova /.../ (P. Cindrić, 1960: 14).

² *Crkvenu je dramu postepeno zamijenila svjetovna drama, a to je u stvari i pravi početak kazališnoga života u nas*. (P. Cindrić, 1960: 13).

³ *Ali vrhunac dostiže dubrovačka dramatika u ličnosti Ivana Franjina Gundulića /.../, od kojega ostade hrvatskoj književnosti besmrtno djelo Dubravka, koje se opravdano mora označiti naj-savršenijim plodom idilsko-dramatske poezije u svjetskoj literaturi*. (M. Cihlar Nehajev, 1923: 12).

⁴ *Glumu Dragice Freudenreich Grahora resile su prve umjetničke vrline: prirodnost, savjesnost i oštro shvatanje onih tankih osobitosti u karakterizovanju, koje ulijevaju život scenskim prikazama*. (N. Andrić, 1895: 67)

⁵ *Kad će svi radnici – osobito oni ženskog spola – vidjeti, da se hvala i priznanje ne da ničim drugim zadobiti, već jedino poštenim radom i svojim darom – onda će se u njima početi, da razvija umjetnički ponos i umjetnička svijest /.../* (N. Milan Simeonović, 1905: 140).

historiografiji već i u historiografiji općenito, odnosno u širem smislu u humanističkim i društvenim znanostima.

Od druge polovice 20. stoljeća, a osobito u nekoliko posljednjih desetljeća, humanističke su znanosti doživjele mnoštvo preobrazbi i niz tzv. obrata – teorijski, interdisciplinarni, postmoderni, historiografski, kulturalni... Primjerice, u studiji *Struktura znanstvenih revolucija* Thomas Kuhn pokazao je kako svaki znanstvenik / povjesničar djeluje unutar određene znanstvene paradigme, poststrukturalistička čitanja pokazala su nestabilnost značenja, teorija recepcije usmjerila je fokus na gledatelja / publiku kao konačnoga tvorca i interpretatora kazališnoga čina, feministička kritika i rodni studiji otvorili su nov pogled na udjel i status žene te socijalnu konstruiranost identiteta i rodni uloga, postkolonijalni studiji rasvijetlili su odnose moći u pisanju povijesti, izvedbeni studiji revidirali su i proširili tradicionalna poimanja kazališta, zastupnici različitih tumačenja povijesti smanjili su procjep između fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova, naglasili potrebu artikuliranja stajališta – rodnog, klasnog, rasnog, ideološkog, teorijskog – s kojeg se povijest piše, istaknuli kako arhiviranje proizvodi jednako koliko i bilježi događaj (Jacques Derrida), propitali dotada često nepropitivan status izvora, dokaza i dokumenata i upozorili da činjenice nemaju inherentnih značenja izvan onih koja su im pripisana putem diskurzivnih tvorbi povjesničara (Michelle de Certeau), a pola stoljeća duge teorije socijalnoga konstruktivizma kognitivna neuroznanost odnedavna preispituje shvaćanjem književnosti i kulture kao biološke adaptacije (W. B. Worthen, P. Holland, ur. 2003; Ch. Canning, Th. Postlewait, ur. 2010; H. Bial, S. Magelssen, ur. 2010.). Drugim riječima, zahvaljujući poticajima brojnih teorijskih razmatranja, raznovrsnih metodoloških pristupa i interpretativnih paradigmi humanističkih i društvenih znanosti te promjena na planu opće i književne historiografije, kako u teoriji tako i u praksi, dijelom nastalih i kao reakcija na povijesni pozitivizam, empirizam i biografizam, suvremenom kazališnom povjesničaru na raspolaganju stoji obilje pristupa i metodologija za pisanje i proučavanje kazališne povijesti, a proučavatelju (hrvatske) kazališne historiografije niz kategorija kroz koje je moguće promotriti dosad napisane povijesti (hrvatskoga) kazališta. Svojevremeno *otpisivanje* kazališne povijesti kao teatrološke discipline koju je pregazilo vrijeme – pa dijelom i cjelokupne teatrologije s kojom je često izjednačavana – naposljetku je dovelo do redefiniranja zadaća i metodologija povijesti kazališta te do kritičkih sagledavanja dotadašnjih povijesti kazališta.

U svijetu se u posljednjih tri desetljeća puno raspravljalo o metodologiji i načinu pisanja kazališnih povijesti. U hrvatskoj znanosti rasprava se većim dijelom vodila na planu književne povijesti. Premda se u brojnim teatrološkim radovima razmatraju pojedini aspekti postojećih hrvatskih kazališnih povijesti, zasebnih je radova o problematici pisanja povijesti kazališta ili studija o dosadašnjim povijestima kazališta razmjerno malo. Ovaj se rad stoga ne bavi toliko pitanjima same hrvatske kazališne

povijesti, koliko pitanjima hrvatske kazališne historiografije i načinima promišljanja hrvatske kazališne povijesti, odnosno uvodnim razmatranjima nekoliko odabranih hrvatskih kazališnopovijesnih studija, poput studije Nikole Andrića *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta iz 1895., Začetka i razvitka Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta* Nikole Milana Simeonovića iz 1905., dvije knjige Milana Ogrizovića, *Pedeset godina hrvatskoga kazališta (1860–1910)* iz 1910. i *Hrvatska opera (1870–1920)* iz 1920., *Hrvatskog i srpskog teatra* Pavla Cindrića iz 1960. te *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića iz 1978., zadržavajući u vidokrugu i širi niz kazališnopovijesnih istraživanja, uključujući i ona napisana prije Andrićeve *Spomen-knjige* i ona napisana nakon Batušićeve povijesti.

U članku posvećenom kritičkom razmatranju kazališne historiografije Erika Fischer-Lichte (2004.) upozorava kako su neka od polazišta za analizu dosadašnjih povijesti kazališta sadržana već u krovnoj sintagmi i kako je za razumijevanje i proučavanja povijesti nacionalnoga kazališta presudno već samo definiranje i shvaćanje svakog pojedinog termina – povijesti, nacije i kazališta – a istraživanja različitih nacionalnih kazališnih povijesti u prvi plan izbacuju još mnoštvo potencijalnih, manje ili više arbitrarnih i fluidnih, kategorija za promišljanje kazališne historiografije, poput raspoloživosti i vrste građe, profila autora, trenutka nastanka, zemljopisnog i lingvističkog područja koje pokriva, vremenskog razdoblja koje obuhvaća, dramskog kanona, periodizacije, ciljeva i funkcija, dominantnog interesnoga područja i preferencija, žanra, stila, suodnosa literarnoga predloška i predstave, odnosa centra i periferije... (S. E. Wilmer, ur. 2004.).

Primijene li se neke od tih istraživačkih kategorija na hrvatsku kazališnu historiografsku produkciju, uvodne spoznaje ponudit će već sami naslovi odabranih djela. Prve kazališnopovijesne studije, Andrićeva i Milanova usredotočene su na povijest Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu kao središnje, i u vrijeme kada su pisane, 1895. i 1905. jedine nacionalne pozornice, dakle na povijest institucionalnog i profesionalnog teatra pod državnom skrbi, i u njima je kazališni život prije i izvan tih okvira od sporednoga značenja. Godine 1910. Milan Ogrizović pedeset godina zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta broji od trenutka uspostave stalne hrvatske riječi na pozornici što će i ubuduće biti važna odrednica hrvatskih kazališnopovijesnih radova. Izostavljanjem atributa *zagrebačko* iz sva tri naslova, povijest hrvatskoga kazališta izjednačava se s poviješću zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta iako je, primjerice, u vrijeme objavljivanja Ogrizovićeva knjige djelatna i osječki teatar, ukazujući na stanovitu zagrebocentričnost njihovih kazališnopovijesnih istraživanja. Ogrizovićeva pak studija o hrvatskoj operi ukazuje na značenje koje je od samih početaka hrvatske kazališne historiografije pripisivano ulozi opere u formiranju hrvatskoga (devetnaestostoljetnog) glumišta, a koje neće osporavati niti N. Batušić u svojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* iako će se zapitati o opravdanosti

periodizacije s obzirom na uspostavljanja i ukidanja stalne opere (N. Batušić, 1978: 243).⁶ U kratkom članku *Hrvatski teatar* iz 1923. godine M. Cihlar Nehajev uzima u obzir cjelovitost hrvatske kazališne povijesti, a isto vrijedi i za prilog posvećen kazališnoj umjetnosti koji je u zborniku *Naša domovina* 1943. priredio Branimir Livadić. Međutim, osim kraćih uvodnih osvrtâ na dopreporodni teatar Dubrovnika, Hvara i Splita, i P. Cindrić povijest hrvatskoga kazališta izjednačuje s poviješću zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta zanemarujući kazališni život u ostalim dijelovima Hrvatske, iako je on 1960., kada Cindrić objavljuje svoj rad, itekako živ i propulzivan. Naprotiv, radovi povjesničara poput Krešimira Filića, Bože Dulibića, Kamila Firingera ili Dragana Mucića, koji sredinom stoljeća pišu o regionalnim kazališnim centrima, uvijek se i naslovom ograničavaju na predmet svog istraživanja, ne pokazujući pretenzije da povijest kazališta u primjerice Varaždinu, Šibeniku ili Osijeku izjednačavaju s nacionalnom kazališnom povijesti u cjelini. Takvo svođenje kazališta prije 1840. na pozadinu ili pretpovijest te neravnopravno pozicioniranje odnosa metropole i regije u Batušićevoj povijesti kazališta dakako izostaje, posebice kada je riječ o dopreporodnome kazalištu, zahvaljujući iscrpnim analizama najrazličitijih vidova kazališnoga iskaza, ali i kada je riječ o devetnaestostoljetnom i dvadesetostoljetnom kazalištu, zahvaljujući jezgrovitim prikazima kazališnoga života u brojnim hrvatskim gradovima.

Budući da su gotovo sve spomenute povijesti hrvatskoga kazališta napisane iz vizure jednoga dominantnog autora, postavlja se i pitanje profila osobe koja tu povijest potpisuje. Teorijske spoznaje druge polovice 20. stoljeća ukazale su na potrebu osvještavanja pozicije iz koje pojedini povjesničar kazališta istražuje, djeluje, razmišlja i piše. Polazeći od povjesničareva identiteta, psihofizičkoga habitusa, roda, rase, klase, obrazovanja, profesije, uvjerenja, ideoloških opredjeljenja, umjetničkih afiniteta, osobnih interesa, vrijednosnoga sustava, shvaćanja kazališta i njegove estetske funkcije, odbačena je vjera u devetnaestostoljetni ideal nepristranoga i objektivnoga povjesničara i pokazano je kako od samog početka istraživanja povjesničar na mnogo načina i tumači, osmišljava i (su)kreira povijesnu pripovijest koja se ponekad nastojala prikazati / plasirati kao univerzalna istina (Th. Postlewait, 2009.). Izuzmemo li Armina Pavića koji je bio književni povjesničar pa je i njegovo djelo sukladno tome orijentirano na dramsku književnost te svojevrstne prethodnike prvih opsežnijih kazališnih istraživanja, Augusta Šenou i Vladimira Mažuranića, prvi istaknutiji povjesničari hrvatskoga kazališta Nikola Andrić, Nikola Milan Simeonović i Milan Ogrizović

⁶ Problematika opere posebice se ističe s obzirom na dugogodišnji jaz između tzv. visoke umjetnosti i popularnih scenskih formi, zaobilazjenje, nespominjanje ili čak minoriziranje nekih glazbenoscenskih vrsta (opereta, mjuzikl, kabaret) te stigmatiziranja zabavnog teatra kao nečeg nepoželjnog u ozbiljnoj studiji, a dakako zanimljiv je i svojevrstan međudisciplinarni procjep u kojemu se, između muzikologije i teatrologije, do studije Dalibora Paulika, nalazio operni libreto.

redom su bili kazališni ljudi i ljudi iz kazališta. Nikola Andrić, obrazovanjem slavist i romanist, kasniji dugogodišnji dramaturg zagrebačkoga kazališta, plodan prevoditelj dramskih djela, suosnivač i čelnik osječkog kazališta i autor teatrološke rasprave *Izvori starih kajkavskih drama* (1901.), u trenutku pisanja *Spomen-knjige* bio je još kazališni početnik. Štoviše, bio je zaposlenik i jedan od najgorljivijih zagovornika kazališta o čijoj je povijesti pisao, pa fascinacija kazalištem i hrvatskim nacionalnim osjećajem i riječju, na čijoj je čistoći insistirao i u kazališnom djelovanju, te vjera u prosvjetiteljsku i nacionalnu funkciju kazališta, obilježavaju i njegovu knjigu. Danas poznatiji kao glumac, redatelj i spisatelj Nikola Milan Simeonović bio je svestrani *homo theatralis*, glumački pedagog, bibliotekar i borac za unapređivanje socijalnih prava glumaca te kazališni povjesničar i kroničar, a osim *Začetka*, Milan je i autor autobiografskoga djela *Moji doživljaji* (Zagreb 1918.). Njegovu želju za bilježenjem povijesti hrvatskoga kazališta treba stoga promatrati u širem kontekstu raznovrsnih polja njegova kazališnog djelovanja i posvećenosti kazalištu. Za razliku od *Mojih doživljaja*, koji već od naslova neskriveno ukazuju na svoju autobiografsku i subjektivnu narav i prate Milanov osobni i kazališni životopis, kako u zagrebačkom kazalištu tako i izvan njega, Milan se u knjizi *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta* (Zagreb 1905.) usredotočio na kazališnu prošlost zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta od njegova osnutka do sredine šezdesetih godina 19. stoljeća, kad po njegovom mišljenju, kao i drugih povjesničara, dolazi do utemeljenja stalnog kazališta i završetka borbe oko njegova osnutka, dakle na razdoblje prije svojeg neposrednog angažmana u njemu 1876. godine. U naslovu proklamiranu *stručnost*, Milan legitimira autorskom bilješkom na naslovnici knjige *umirovljeni nadredatelj hrvatskog zemaljskog kazališta*, pripisujući svoju kompetenciju izravnom iskustvenom sudjelovanju u kazališnoj praksi, i to ponajprije kroz struku nadredatelja, koja je u odnosu na profesije glumca i dramatičara očito imala veću legitimacijsku težinu. Za razliku od Andrića koji *Spomen-knjigu* piše na početku svoga kazališnog puta, Milan svoju piše na zalazu karijere, kao umirovljenik koji njome na neki način podiže spomenik ne samo svojim kolegama iz kazališta na Markovu trgu, kao što ističe u uvodu, nego i samome sebi pa je *Začetak*, unatoč Milanovu višekratnom pozivanju na objektivnost podataka i načina izlaganja, nerijetko prožet subjektivnim opaskama o primjerice mukotrpnosti glumačkoga poziva, ali ili *pro domo sua* veličanjem glumaca-redatelja. Drugim riječima, njegov estetski stav da dobar redatelj mora biti i dobar glumac i da umjetnički kvalitetno kazalište počiva na prvenstvu glumaca-redatelja – u neposrednom raskoraku pa i polemici s tada aktualnim procesom afirmacije profesije redatelja koji nije glumac – važan je za razumijevanje kuta iz kojega prilazi kazališnoj povijesti. I njegova je povijest prožeta mišlju o edukativnoj i rodoljubnoj funkciji teatra, a nije nevažno napomenuti i kako je stražnju koricu povijesti kazališta iskoristio kao prigodu za reklamiranje

svojih kazališnih komada, tiskanih i rukopisnih. Milan Ogrizović također je bio svestran kazališni čovjek angažiran u različitim segmentima kazališnoga pogona, bilo kao dramski pisac ili operni libretist, lektor i dramaturg u Hrvatskom narodnom kazalištu, kazališni kritičar ili kasnije nastavnik na glumačkoj školi. Za razliku od prethodnika, on je prvi autor pregleda operne povijesti, a obje njegove knjige mjestimice je moguće čitati i u kontekstu njegovih, katkada i oprečnih, političkih stavova. Njegove će povijesti tako obilježiti i sintagme poput repertoarne *slavenske braće* (M. Ogrizović 1910: XLI) i otvorene izjave o raspuštanju opere kao izravnoj posljedici *ljubomora zemlje, s kojom smo bili nagodbeno vezani, a uistinu podčinjeni* (M. Ogrizović, 1920: 34).

Prvi povjesničari hrvatskoga kazališta, poput Andrića, Milana ili Ogrizovića, bili su dakle mahom usko vezani uz samu kazališnu praksu, kao neposredni kazališni praktičari i kazališni ljudi, a njihovo se rodoljublje i vjera u obrazovnu, kulturnu i nacionalnu misiju hrvatskoga teatra – pa i historiografije – provlači i kroz retke njihovih povijesti, mjestimice vrlo otvoreno i neskriveno, kako u sadržaju tako i u stilu. U prvoj polovici 20. stoljeća posebnu skupinu čine proučavatelji iz drugih akademskih struka poput književnih povjesničara i filologa (primjerice, Tomo Matić) koji izvorno nisu bili kazališni povjesničari, ali su svojim radovima obuhvatili i kazališne teme nudeći svoju vizuru na kazališnu prošlost. Model kazališnoga *insajdera* kao autora povijesti hrvatskoga kazališta vrijedit će još neko vrijeme, u djelima primjerice glumca, kritičara, publicista i urednika kazališnih izdanja Hrvatskoga narodnog kazališta Pavla Cindrića, no u drugoj polovici 20. stoljeća povijest hrvatskoga kazališta sve je češće u rukama istraživača koji nisu nužno izravno povezani s kazalištem o kojem pišu ili aktivno uključeni u njegovo djelovanje, točnije znanstvenika i sveučilišnih profesora, i to onih kojima je kazalište, a ne književnost, središnji predmet interesa. Rad Dragana Mucića, primjerice, o osječkom teatru njegova je doktorska disertacija (obranjena 1970.). Navedena tendencija kulminirat će 1978. godine *Poviješću hrvatskoga kazališta* sveučilišnoga profesora i teatrologa Nikole Batušića, a usporedna je procesu akademizacije i institucionalizacije hrvatske teatrologije.

Na pitanje profila autora kazališne povijesti neposredno se nadovezuje i pitanje nakladnika, vremena ili prigode objavljivanja te ciljeva samoga rada koji mogu biti izravno eksplicirani u uvodnim riječima ili implicitno sadržani u samome tijelu teksta. Prve povijesti hrvatskoga kazališta nastale su potkraj 19. stoljeća u vrijeme dovršavanja procesa institucionalizacije hrvatskoga glumišta i u vrijeme koje je pokazivalo povećano zanimanje za vlastitu prošlost, kako opću tako i književnu (primjerice, pokreću se veliki Akademijini projekti *Stari pisci hrvatski* i *Grada za povijest književnosti hrvatske*) te je u razmjerno kratkom vremenu napisano njih čak četiri. Mnoge imaju prigodničarska ili obljetnička obilježja i nerijetko ih je izdavalo upravo kazalište kojemu je rad posvećen. U Andrićevu radu povod je obilježavanje

otvaranja nove kazališne zgrade, a cilj mu je isticanje važnosti kazališta u očuvanju i promicanju hrvatske kulture. Deset godina nakon otvorenja nove zgrade svoj rad objavljuje Nikola Milan Simeonović, ali njegov je cilj slavljenje i pamćenje stare i porušene zgrade na Markovu trgu te plejade glumaca i kazališnih djelatnika koji su obilježili prva desetljeća zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i hrvatskoj kazališnoj umjetnosti omogućili ugled koji je uživala u trenutku nastanka njegove knjige. Ogrizović naslovom upućuje na pedesetu obljetnicu Hrvatskoga narodnog kazališta, izravno se nadovezuje i poziva na Andrića, kao vrelo uzima i Simeonovića, a na kraju knjige napominje da je riječ tek o izvratku iz *veće gradje za Povijest hrvatskoga kazališta* (M. Ogrizović, 1910: XCII). Izdavač je samo kazalište, kao i u slučaju deset godina kasnije napisane knjige *Hrvatska opera*, koja je također tiskana o pedesetogodišnjici utemeljenja hrvatske opere, zamišljena je kao nastavak Ogrizovićeve prethodne studije i izvadak ili prethodnica veće cjeline, a cilj je i jedne i druge pobuditi ljubav suvremenoga gledatelja prema dramskoj i opernoj grani kazališne umjetnosti. Knjiga *Hrvatski i srpski teatar* Pavla Cindrića iz 1960. godine također je objavljena s povodom, no ovaj je puta obljetnica 100 godina zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta i Srpskog narodnog pozorišta u Novome Sadu te 90 godina Narodnog pozorišta u Beogradu iskorištena da se u skladu s novim društvenopolitičkim uređenjem po prvi put povijest hrvatskoga i srpskoga kazališta na neki način objedine i ukoriče u jednom izdanju. *Enciklopedija HNK* iz 1969. pak sastavljena je, prema uvodnoj napomeni, u rekordnom roku od samo dvije godine upravo zato da bi ispunila svoju prigodničarsku misiju obilježavanja otvorenja obnovljene zgrade zagrebačkoga kazališta.

Konačan oblik kazališnopovijesnoga teksta, i formom, i sadržajem, i stilom, nesumnjivo je uvjetovan i pretpostavkom o njegovom idealnom ili željenom recipijentu, a u većini dosad razmatranih kazališnih povijesti zamišljeni čitatelj je šira kazališna i kulturna javnost. Iako se ne očituje izravno o svome idealnome primatelju, na temelju mota koji Andrić navodi na samom početku svoje studije – a riječ je o mislima Janka Draškovića o kazalištu kao sredstvu obrazovanja⁷ – može se pretpostaviti kako i njegova knjiga, u želji da ovjekovječi ulogu kazališta u razvoju nacionalne kulture i identiteta, ima stanovite pedagoške, obrazovne ciljeve. U svome pak motu Milan etičko napredovanje pretpostavlja umjetničkome⁸, a svoj rad upućuje *širem općinstvu* učestalo se obraćajući *dragome* i *cijenjenome* čitatelju. Za sličan auditorij govore i Ogrizović i Cindrić, ali svjesni necjelovitosti i partikularnosti svojih radova, obojica svoje knjige namjenjuju i nekom budućem povjesničaru hrvatskoga teatra kojemu bi njihove knjige trebale poslužiti kao građa za sveobuhvatniju studiju, a Cindrić u želji

⁷ *Hram nam je božice Thalije amanet više naobrazbe; čuvajmo ga, dok ga imamo!* (N. Andrić, 1895.).

⁸ *Qui proficit in artibus et deficit in moribus – plus deficit – quam proficit.* (N. Milan Simeonović, 1905: 5).

da prosječnoga kazališnog posjetitelja kao idealnoga recipijenta upozna s kazališnom tradicijom, u ograničenosti prostora i jubilarnoj prigodi nalazi i pokriće za sve eventualne manjkavosti. Za razliku od prethodnika koji su se većinom odlučivali na otvorene eksplikacije povoda, ciljeva i namjera u uvodnicima, napomenama ili predgovorima, Nikola Batušić se u svojoj povijesti toga običaja odriče pa izravna autorska objašnjenja o motivima ili prigodi izostaju, no ostaje činjenica da je njegova povijest objavljena u desetljeću niza velikih povijesnoizdavačkih projekata kao što su sedmosveščana *Povijest svjetske književnosti*, petosveščana *Povijest hrvatske književnosti* i Andreisova *Povijest hrvatske glazbe*.

Prve povijesti svjetskoga kazališta nerijetko su se usredotočivale na dramski tekst, gotovo u cijelosti isključujući glumu, režiju i ostale kazališne profesije koje sudjeluju u oblikovanju predstave (Ph. Zarrilli, B. McConachie, G. J. Williams, C. Fisher Sorgenfrei, 2006: XXIII) te je u njima povijest kazališta nerijetko svodena na povijest dramske književnosti. Marco de Marins (2006: 50) navodi dva moguća objašnjenja za to. Jedno je teorijske naravi i prema njemu je tekst jedini bitan element kazališnoga čina, a korijene vuče još od Aristotelova *ležernog* odnosa prema predstavi u odnosu na utvrđivanje osnovnih strukturnih obilježja dramskoga djela. Drugo je objašnjenje historiografske naravi i prema njemu je tekst jedini trajni element kazališnoga čina. U drugom slučaju, riječ je o davno prepoznatom i postuliranom problemu teatroloških istraživanja s kojim se susreće svaki povjesničar kazališta, o prolaznosti i neponovljivosti kazališnoga čina: za razliku od teatrologiji srodnih znanosti, znanosti o književnosti ili povijesti umjetnosti, znanost o kazalištu obilježava odsustvo neposrednog predmeta proučavanja – predstave / izvedbe (D. Gašparović, 1986; N. Batušić, 1991; B. Senker, 2011.). Stoga se među brojnim temama kazališne historiografije izdvaja pitanje o zastupljenosti ili suodnosu dramskoga teksta i kazališne predstave i njezinih sastavnica u dosad napisanim hrvatskim povijestima kazališta, a potom i o prisutnosti i tretmanu pojedinih kazališnih profesija u njima, definiranju nositelja ili autora kazališnoga događaja, shvaćanju središnjega i perifernoga...

Jedna od prvih teatroloških studija, Pavićeva *Historija dubrovačke drame* iz 1871. godine, bavi se, kako i sam naslov govori, dramskom književnošću, i to ponajprije njezinim sadržajnim slojem. Pavić kao osnovni razlog takvoga pristupa temi navodi nepoznavanje istraživanih tekstova izvan autora i naslova djela uslijed nedostupnosti tekstova koji velikim dijelom postoje tek u rukopisima. Ipak, kad god je u mogućnosti, Pavić donosi i podatke o izvedbama analiziranih djela, ponajprije o vremenu i mjestu izvedbe te o izvođačima. U mnogim su kasnijim radovima kazališnopovijesne teme bile okvir za književne analize, pisalo se o drami vjerujući da se piše o kazalištu, dopreporodni teatar dugo se svodio na dramsku književnost, teatrološka analiza tek je u drugoj polovici 20. stoljeća zaživjela u punom smislu,

a rasprave o omjerima između književne analize i povijesti kazališta, na poseban način prisutne i u povijestima hrvatske književnosti, zadržale su se do danas.

Pišući svoju povijest, N. Andriću je čini se najvažnije bilo navođenje ključnih događaja i njihovo iscrpno opisivanje, a posebno mjesto pripalo je nabranju članova Uprave kazališta od njegova osnutka te biografijama istaknutih kazališnih djelatnika i repertoaru pa zaseban dio na kraju njegove knjige čine biografije članova Hrvatskoga zemaljskoga kazališta te Repertoar. Same biografije rađene su dosta neujednačeno, variraju i opsegom i vrstom podataka koje su u njih uključene, od retka do nekoliko kartica, od umjetničke do privatne biografije, njihov opseg ponekad kao da ovisi više o količini podataka kojima se o nekome raspolaže, nego o objektivnom omjeru broja redaka i njegova prinosa kazališnom životu do 1895. godine, te ukazuju i na promijenjene vrijednosne procjene o pojedinim osobnostima iz tadašnje i današnje perspektive. Prožete su brojnim subjektivnim komentarima i vrijednosnim sudovima autora, a pretežu biografije izvođača. U Repertoaru je nositelj repertoarne jedinice dramsko, operno ili operetno *djelo*, jedinice su raspoređene abecednim, a ne kronološkim redoslijedom, nakon čega slijede podaci o autoru i nadnevku premijerne izvedbe. Kod pojedinih su djela navedeni i tumači pojedinih uloga, a izvođači dominiraju i na likovnim priložima, koji još uključuju i prikaze kazališne zgrade na Markovu trgu te nove zgrade o čijem se otvaranju knjiga i objavljuje, a jedina osoba koja nije izvođač je Stjepan Miletić. Još je važno reći da sve navode – i uprave, i biografije, i repertoar – Andrić započinje od 1840. godine. Knjigu Nikole Milana Simeonovića otvaraju fotografije dramatičara i kazališnoga djelatnika Dimitrija Demetra i dramatičara i glumca Josipa Freudenreicha koje Milan smatra najzaslužnijima za utemeljenje kazališta, što se apostrofira i u zaključku. Opsežnije piše i o događajima izvan Zagreba, primjerice u Varaždinu, Karlovcu ili Sisku, a cilj mu je detaljno, podrobno utvrđivanje događaja od godine do godine, pri čemu najveći dio rada otpada na kazališni repertoar. Dok su kod Andrića i Milana, te u prvoj Ogrizovićевой knjizi drama i operna / operetna djela objedinjena u zajedničkome repertoarnome nizu, M. Ogrizović u *Hrvatskoj operi* prvi puta izdvađa operu. Kao i njegovi prethodnici, Ogrizović je također usredotočen na prikaz kazališnoga repertoara, što i izrijeком kaže (M. Ogrizović, 1910: XIX), ali se za razliku od njih upušta u podrobnije i sintetske analize repertoara koji kao abecedni slijed donosi na kraju obje knjige (repertoar je sastavio Srgjan Tucić), a u knjizi o operi obuhvaćene su i baletne predstave. Riječ je o analizama po žanru i vrsti te po nacionalnoj pripadnosti dramskoga pisca ili skladatelja – indikativna je njegova podjela na hrvatski, slavenski i strani repertoar – s time da je poseban naglasak stavljen na djela domaćih autora i na izvedbe svjetskih klasika. Također, Ogrizović govori i o *usavršavanju* ili *napredovanju* repertoara, pri čemu pozitivne vrijednosne odlike imaju priznati svjetski klasici, a ponešto pejorativna obilježja zabavni dramski i glazbeni komadi:

vesele igre i lakrdije, primjerice, smatraju se *nižom hranom* (1910: LIX).⁹ Kao važna natkategorija javlja se i osobnost artistskog ravnatelja ili intendanta, u skladu s čime se dijelom provodi i periodizacija. I premda Ogrizovićev operni repertoar doseže do 1920. godine, dakle obuhvaća i period kada je režiju opere velikim dijelom nosio ali i modernizirao redatelj Ivo Raić, on se u repertoaru ne spominje, a i u tekstu je spomenut tek ovlaš kao jedan od opernih redatelja. Riječju, iako se režija već počela afirmirati kao samostalna profesija, njezini se umjetnički dosezi još ne analiziraju niti uvrštavaju u povijesne preglede.

Kazališnopovijesni radovi nose brojna obilježja autorskoga stila, motiva, ciljeva i okolnosti objavljivanja djela. U prvim je kazališnim povijestima s jedne strane riječ o golom, suhom, opisnom, neanalitičnom navođenju činjenica, o nizanju podatka za podatkom i o pozivanju na brojne povijesne izvore i dokumente širokoga raspona, od kazališnih arhivalija preko pravnih dokumenata do novinskih izvješća, s ciljem autentičnoga prikaza prošlih događaja i prenošenja objektivne istine o događajima o kojima se govori. S druge strane, riječ je o subjektivnim djelima, ne samo u izboru građe već i u načinu njezine prezentacije, kontekstualizacije i valorizacije. N. Andrić sklon je metaforičnome načinu izražavanja,¹⁰ a nerijetko zapada i u patetiku pa primjerice u prvoj rečenici jedinice o glumici Ivani Bajzi ističe kako je glumica bila *žrtva svoje umjetnosti* (N. Andrić, 1895: 60). Rado nalazi izlike za ono što smatra manjkavošću određenih kazališnih prilika, a N. Batušić upozorio je i na njegovu tendenciju da povijesnim događajima daje dramski naboj i u čitatelju probudi stanovitu napetost ili iščekivanje. Milanovu knjigu karakterizira snažna želja za objektivnošću te se u cilju autentičnoga prikaza teme neprestano poziva na faktografiju prikupljenu iz novina, akata i knjiga Visoke kraljevske zemaljske vlade i knjižnice Hrvatskoga narodnog kazališta, zaključujući: *Da nemam toliko neoborivih podataka u ruci, ne bih se nikada latio toga posla* (N. Milan Simeonović, 1905: 7). Međutim, njegov *Začetak* vrvi osobnim objekcijama o svijetu i čovjekovoj sudbini uopće¹¹, ne usteže se od razračunavanja s neistomišljenicima, a otvoreno iskazanu težnju za objektivnošću kontinuirano pobija i nepreciznošću u navođenju ili parafraziranjem dokumentacije – *dopis glasi po prilici ovako*, napisat će. Ogrizovićev je stil također nerijetko emocionalno obojen te je razdoblje bez hrvatskih predstava opisano kao vrijeme u

⁹ Hijerarhijska podjela na manje i više vrijedne kazališne vrste, odnosno na suprotnost visoke i niske umjetnosti, kontinuirano prisutna u pisanju povijesti kazališta, razlogom je zbog kojega su izostale ili su tek vrlo kasno napisane detaljnije povijesne studije pojedinih kazališnih formi kao što su opereta ili kabaret, kasnije i mjuzikl, a slično je i izvan naših granica.

¹⁰ *Nad hrvatsko glumišno općinstvo u Zagrebu stade se od sada spuštati lagano tiha zimska noć. Uzduhom se bila razlila sumornost, krv se utaložila, a nad opjevanim se idealima stale hvatati lake pahuljice prvogainja. Živčevlje je popustilo /.../* (N. Andrić, 1895: 34).

¹¹ */.../iluzija je najslabija podloga za čovječju egzistenciju.* (N. Milan Simeonović, 1905: 12).

kojem su se nad hrvatsko kazalište nadvili *oblaci crni i teški* (M. Ogrizović, 1910: XI), a slično je i kod Cindrića. Iako ga od prethodnika dijeli pola stoljeća, kazalište i kazališna zgrada bez hrvatskih predstava opisani su kao *hrvatsko tijelo s tuđinskom dušom* (P. Cindrić, 1960: 70), a o pojedinim temama raspravlja služeći se danas upitnim vrijednosnim kategorijama, kao kada primjerice govori o *primitivnosti* tehnike crkvene drame (P. Cindrić, 1960: 15) ili kada o pojedinim povijesnim periodima poput razdoblja NDH piše povišenim i tendencioznim tonom.

Prve povijesti hrvatskoga kazališta usredotočene su ponajprije na uspostavljanje kronologije kazališnopovijesnih događanja, utvrđivanje glavnih kazališnih događaja, fiksiranje ključnih kazališnih prekretnica, uspostavljanje periodizacije, imenovanje glavnih protagonista kazališnih zbivanja iza pozornice i na njoj – u prvom redu umjetničkih voditelja i izvođača – te na identificiranje repertoarnoga slijeda izvedbi. Pritom se uočava sklonost isticanju nekoliko izdvojenih događaja, pisanju povijesti iz vizure pojedinačnih zasluga jakih umjetničkih osobnosti te fokusiranje na djelo kao nositelja repertoarne jedinice. Nastale na tragu pozitivističkog projekta kojemu je ideal bio objektivno bilježenje događaja *onako kako je doista bilo*, bez autorskih intervencija i tumačenja, počivale su na ideji vjernoga prenošenja činjenica, no taksativno, kronološko nizanje podataka i citata iz tiska, pravnih spisa ili kazališne dokumentacije, premreženo je subjektivnim prosudbama, domoljubljem ili politiziranjem, sklonošću metaforici, patetici i dramatiziranju povijesnih događaja, pa i komentaru na razini osobnog obračuna ili traća.

U Nehajevljevu kratkom pregledu povijesti teatra iz 1923. također su u središtu pisci i djela te kasnije umjetnički voditelji kazališta i glumci, ali Nehajev je, tek tri godine nakon Ogrizovića, i prvi koji nešto pokušava reći o režijskim inovacijama te o vizualnoj komponenti predstave, u prvom redu scenografiji, ustvrdivši kako nas predstavnici redateljske i scenografske profesije *najmodernijim* (M. Cihlar Nehajev, 1923: 15) postupcima približavaju europskim umjetničkim kretanjima na tim područjima. Godine 1943. Livadićeva razdioba novije hrvatske kazališne povijesti usko je vezana uz kazališne čelnike, ali zasebna poglavlja posvećuje i glumcima i redateljima, a zahvaljujući Slavku Batušiću cijelo jedno poglavlje prvi je puta posvećeno i hrvatskoj scenografskoj umjetnosti (B. Livadić, ur. 1943.), što će kasnije verificirati i njegova jedinica o scenografiji i kostimografiji (sic!) u *Enciklopediji HNK* iz 1969. godine. Cindrićevu povijest također karakteriziraju kronološki nanizani događaji i taksativno navedeni ravnatelji i izvođači (osobito s približavanjem suvremenosti), ali i redatelji te umjetnici koji su se bavili opremanjem scene od Antoninija nadalje, a u repertoaru je vidljiv pomak s djela na autora. Tek će u Batušićevoj *Povijesti*, koja je dakako daleko najopsežnija i pokriva najveći prostorni i vremenski raspon, doći do pomaka od kronološkog nizanja činjenica prema strukturnoj analizi dramskih djela i kazališnih prilika, te – u raspravama o dvadesetostoljetnom, ali

do neke mjere i o starijem kazalištu – do pomicanja naglaska prema redatelju kao autoru kazališnoga čina i opsežnijega razmatranja ne samo umjetničkoga vodstva i glumaca, već redateljskih osobnosti i likovnih umjetnika, odnosno do proširivanja polja interesa na sve veći broj kazališnih profesija, sukladno i povijesnoj afirmaciji pojedinih struka. Taj znakovit pomak osjeća se i u rasporedu odjeljaka u poglavlju o dvadesetostoljetnom kazalištu – od režije preko scenografije prema glumcu i na-
posljedku repertoaru. Za razliku od prethodnika, Batušića ne zanima samo *što* je izvedeno, nego prvenstveno *kako* je izvedeno i stoga je pitanje scenske slike, bilo realizirane / stvarne bilo pretpostavljene, uvijek u središtu njegova interesa. Iako je i u prethodnim povijestima kazališta uključivana kazališna publika, ondje su njezin odaziv i reakcije integrirani i interpretirani mahom u rodoljubnome ključu, dok se u Batušićevoj *Povijesti* jasno postulira nerazdvojnost teksta, predstave i publike kao triju točki koje tvore kazališni događaj. Također, kod N. Batušića zamjetljiva je i nikada toliko snažno izražena komparativna dimenzija, posebice u odnosu na zapadnoeuropsko kazalište te insistiranje na uključenosti hrvatske kazališne kulture i povijesti u zapadnoeuropski kanon i tradiciju, dakako bez odricanja autohtonosti i izvornosti pojedinih dramsko-kazališnih ostvarenja. Važan aspekt njegova pristupa povijesti jest i interes za ne samo povijesno-političku nego i financijsku, organizacijsku i legislativnu pozadinu kazališnih događaja. Drugim riječima, u Batušićevoj povijesti osjećaju se posljedice strukturnih promjena u hrvatskom glumištu 20. stoljeća – u prvome redu afirmacije režije i scenografije, zatim brojne općenite promjene na polju inozemne književne i kazališne teorije (strukturalizam, sociologija kazališta...), rezultati istraživanja i analiza prethodnih i suvremenih povjesničara i teoretičara hrvatskoga teatra (primjerice, Gavellina analiza hrvatskoga glumišta koja se smatra važnim obratom s pozitivistički pisane kazališne povijesti prema analitičkim i teorijskim razmatranjima hrvatske kazališne prošlosti, analize likovnog aspekta scenske umjetnosti te sociološki intonirane studije kazališnih prilika iz pera Slavka Batušića, Konjovićev rad o scenografiji, brojne rasprave o kazališnome životu izvan Zagreba) te institucionalizacija teatrologije i njezina afirmacija kao punopravne akademske discipline.

Stajalište povjesničara uvjetuje što će vidjeti u prošlosti te obuhvatnost i narav pojedine povijesti kazališta uvelike ovise o njegovom shvaćanju pojma kazališta. Naposljetku, upravo je različito poimanje kazališta, ono koje obično nazivano tradicionalnim, užim, institucionalnim, zapadnjačkim, tumačenjem, i ono koje obuhvaća vrlo širok spektar kulturnih izvedbi, svojedobno i dovelo do procjepa između teatrologije i izvedbenih studija. Znamenita je Schechnerova izjava kako tradicionalno shvaćanje kazališta pokriva tek manji djelić *izvedbene pite* (R. Schechner, 1973.), ali i tradicionalne povijesti kazališta unutar sebe razlikuju se u poimanju teatra.

Prve povijesti bile su usredotočene na povijesno prikazivanje razvitka profesionalnog, institucionalnog, nacionalnog, *ozbiljnog* kazališta na hrvatskome jeziku i ustoličenja kazališta kao u prvome redu dijela pisane kulture. Ostalo se smatralo nekom vrstom prethodnice ili pozadinom na kojoj kazališne prilike nakon 1840. / 1860. djeluju sjajnije. Prve povijesti nisu se pretjerano bavile eks-pliciranjem prirode predmeta svoga proučavanja, no u kasnijim su povijesnim studijima prisutni pokušaji definiranja kazališta koje je njima obuhvaćeno. Tako je primjerice u djelu Pavla Cindrića izraženo nastojanje da razgraniči, omeđi i definira predmet istraživanja, a njegovo odbacivanje mogućnosti da kazalištem *u pravom smislu riječi* (P. Cindrić, 1960: 15) obuhvati improvizacijski teatar putujućih zabavljača, pokazuje kako je diskurs njegove povijesti uvjetovan užim poimanjem kazališta koje ne uključuje kazališne forme izvan tradicije pisane drame. O istoj problematici N. Batušić se, primjerice, očitovao na otvoreniji i inkluzivniji način, ustvrdivši kako su usmena narodna dramska književnost i narodno kazalište *jedan od konstitutivnih čimbenika* (N. Batušić, 1978: 25) hrvatske kazališne umjetnosti, osobito važni kao tematski poticaj umjetničkoj drami: Batušićeva se povijest kazališta oslanja na model tradicionalnog shvaćanja kazališta ali u najširem mogućem smislu, posebice u odnosu na svoje prethodnike, uključujući i dramsko i glazbeno-scensko stvaralaštvo, i literarno i izvedbeno, i anonimno i autorsko, i sakralno i svjetovno, i amatersko / školsko i profesionalno, a osobito se važnim čini i njegovo shvaćanje publike kao neodjeljive sastavnice kazališnoga događaja. Iz perspektive današnjega poimanja kazališta i izvedbe, kao i studija napisanih nakon *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića, međutim, vidljiva je potreba za proširivanjem / revidiranjem dosad napisane povijesti hrvatskoga kazališta kako bi se obuhvatio cijeli niz kazališnih fenomena i izvedbenih formi koje su dotada bile izostavljene ili marginalizirane, poput folklornoga kazališta, niza regionalnih kazališta, dječjeg kazališta, lutkarskoga kazališta, performansa i dr. To je prepoznala i hrvatska teatrologija, pa tako već u uvodnoj glosi prve knjige velikoga projekta *Repertoari hrvatskoga kazališta* iz 1990. godine Branko Hećimović napominje kako se o kazalištu mora i misliti i pisati drukčije nego što se to činilo ranije s obzirom na promijenjene medije, prostore, funkcije i oblića kazališta u suvremenosti (B. Hećimović, 1990: 7), a dodali bismo i s obzirom na promijenjena shvaćanja o kazalištu prošlih vremena. Desetljeće kasnije, isti će autor u predgovoru trećoj knjizi *Repertoara* istaknuti kako se zahvaljujući novijim teatrološkim *istraživanjima, shvaćanjima i kriterijima* (B. Hećimović, 2002: 7) ukazala potreba da se istraživanjem obuhvate i dobrovoljačka, amaterska, poluprofesionalna, studentska, alternativna kazališta, odnosno da se baza istraživanja značajno proširi u smjeru mnogo veće obuhvatnosti i širega tumačenja pojma teatar.

Konstruiranje povijesti nacionalnoga kazališta može se promatrati i iz aspekta društvenopolitičkih okolnosti vremena u kojemu se povijest piše, društvenopolitičkog

uređenja, vladajuće ideologije, promjene državnih granica, stupanja države u nove političke saveze, stvaranja nove ili samostalne zajednice, ali i iz vizure različitih funkcionalizacija povijesti kazališta kao i društvenih i kulturnih posljedica takvih oblika historiografskih praksi (W. B. Worthen, 2003.).

Jednako kao što je velik dio 19. stoljeća, osobito u svojim počecima, hrvatsko kazalište bilo prostor nacionalne identifikacije, u sličnoj je službi donekle stajala i prva kazališna historiografija naglašavajući ulogu kazališta u oblikovanju i promicanju nacionalne kulture, jezika i identiteta. Neka su se imena i događaji zbog političkih razloga u povijestima kazališta prešućivali, pa tako već N. Batušić upozorava kako Andrić i Ogrizović zaobilaze razdoblje apsolutizma. Andrićeva povijest mišljena je, organizirana i pisana kroz prizmu snažnoga nacionalnog naboja i domoljublja te Andrić stoga, primjerice, i pjevanje opere na talijanskom jeziku nalazi *problematičnim* (N. Andrić, 1895: 53) s patriotskog stanovišta: iz rodoljubljem prožete vizure opera pjevana na hrvatskome jeziku smatra se vrednijom od one izvedene na izvorniku. Pitanje scenskoga jezika i identificiranja povijesti hrvatskoga kazališta s poviješću hrvatske riječi na sceni još se više zaoštrava u razmatranju kazališta na drugim jezicima, primjerice talijanskom, njemačkom, latinskom ili mađarskom. Svojevrсна opterećenost starije kazališne historiografije rodoljubnim zanosom razabire se u njezinom odnosu spram njemačkoga kazališta, koje se nerijetko doživljava kao element političkog projekta germanizacije, opasan ne samo za hrvatsko kazalište, nego i za hrvatsku kulturu i naciju u cjelini. Tek je Nikola Batušić, najprvo u svojoj doktorskoj disertaciji *Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860.* (Zagreb 1968.), a potom i u *Povijesti hrvatskoga kazališta* korigirao ranije sudove i odbacio isključivo, pejorativno i negativno viđenje njemačkoga kazališta, ukazavši na to kako je u nekim aspektima njemačko kazalište bilo i uzor i poticaj hrvatskome i kako ga ne treba čitati isključivo iz aspekta germanizatorskih težnji, te ustvrdivši kako *njemačko kazalište u Zagrebu nije svjesno odigralo nikakvu političku ulogu* (N. Batušić, 1968: 51). Na srodne korekcije dosadašnjih historiografskih tvrdnji kojima se hrvatska kulturna prošlost ne samo osiromašuje nego i falsificira, kasnije su pozivali i drugi teatrolozi, poput primjerice Stanislava Marijanovića kad je riječ o njemačkom kazalištu u Osijeku ili Tihomila Maštrovića kad je riječ o talijanskome kazalištu u primorskim gradovima.

Stanovitu instrumentalizaciju kazališta neposredno nakon svršetka Drugog svjetskog rata pratila je i stanovita instrumentalizacija kazališne historiografije. Barbara Pušić, primjerice, navodi kako su u svjetlu novog društvenopolitičkog uređenja i njegovog odnosa spram zadaće kazališne umjetnosti i njezina povijesnog prikaza iz pojedinih slovenskih kazališnopovijesnih radova izostavljana djela modernista i avangardista, katolika te zapadnoeuropskih dramatičara (2004.), a Laurence Senelick napominje kako se u sovjetskim poslijeratnim kazališnopovijesnim radovima

povijest nacionalnoga teatra iznova ispisivala kroz prizmu borbe proletarijata protiv buržoaske ideologije i kapitalizma (2004.). Neke paralele mogu se pronaći i u hrvatskoj kazališnoj historiografiji. Cindrićev poslijeratni *Hrvatski i srpski teatar*, kritiziran zbog niza faktografskih propusta, ali i ozbiljno optuživan zbog plagiranja tuđih ideja, stavova i otkrića, ideološki utezi opterećuju već zbog samog pokušaja objedinjavanja dviju zasebnih nacionalnih kazališnih povijesti, tim više što je u podnaslovu i uvodnim tekstovima uvedena zajednička nadkategorija *jugoslavenskoga kazališta*. Pojedina mjesta ilustrativna su i za tzv. pisanje povijesti iz vizure pobjednika, pa se o dobu NDH rasuđuje s neskrivenim animozitetom spram vladajućeg režima i njegovog odnosa prema kazalištu, a s neskrivenim simpatijama prema pobjedničkoj strani čiji se odnos prema kazalištu radom legitimira i osnažuje. Premda daleko od drastičnosti svojevremenoga doslovnog brisanja nepodobnoga Mejerholjda s pojedinih fotografija u socrealističkom Sovjetskom savezu, i prvi Cindrićev likovni prilog razvidan je primjer prepoznavanja otiska jednoga vremena: za razliku od prijašnjih povijesti s čijih su nas stranica promatrali uglavnom glumci ili umjetnički čelnici kazališta, u Cindrićevoj prvenstvo pripada fotografiji Tita i supruge u loži Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

Prve povijesti hrvatskoga kazališta počele su se pisati krajem 19. stoljeća kada je kazalište steklo određen ugled u društvu i dovršilo proces institucionalizacije, ali i kao dio šire tendencije interesa za nacionalnu opću i književnu povijest. Mnoge je izdalo kazalište o kojem govore o nekoj posebnoj prigodi ili obljetnici, a Batušićeva *Povijest* objavljena je u desetljeću velikih književnopovijesnih i glazbenopovijesnih izdavačkih projekata. Nerijetko se povijest hrvatskoga teatra sužavala na povijest Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, pa je niz kazališnih aktivnosti i fenomena ostajao u sjeni stanovitih kazališnohistoriografske zagrebocentričnosti. Do N. Batušića, povijesti kazališta mahom su pisane u okvirima pozitivističkog nizanjanja podataka bez pokušaja dublje strukturne analize, a dio je obilježen i uključivanjem kazališne povijesti u projekt borbe za nacionalnu kulturu i identitet koja se često definirala upravo u opiranju inozemnim utjecajima, za razliku od danas aktualne usredotočenosti na mjesta dodira i premrežavanja različitih kultura. Hrvatsko kazalište često se poistovjećivalo s pisanim, profesionalnim i institucionalnim teatrom na hrvatskome jeziku, te se u posljednjih nekoliko desetljeća kazališni historiografi usredotočuju na dotad zanemarivano regionalno, amatersko, dobrovoljačko, studentsko, alternativno, lutkarsko, dječje, zabavno ili festivalsko, te na onaj veći dio Schechnerove izvedbene pite, odnosno na proučavanje starih tema iz novih teorijskih rakursa.

Izazovi promišljanja nacionalne povijesti kazališta brojni su. Neki su sadržani već u definiranju naslovnih pojmova nacije, povijesti i kazališta, neki u temeljnom problemu teatrološke znanosti, prolaznosti i neponovljivosti kazališnoga čina, neki u napetostima između književne i kazališne analize, neki u širokom spektru pitanja od autorstva i periodizacije preko dominantnoga interesnoga područja do politike,

a neki u svijesti o jazu između kazališnoga događaja i njegovoga historiografskog, pripovjednog konstruiranja.

Tako je i izbor ovdje analiziranih djela i kategorija po kojima je analiza provedena daleko od stihijskog ili tendencioznog, ali je ipak proizvoljan utoliko što je sastavljan s obzirom na pitanja koja se željelo postaviti, odgovore koje se željelo dati i, da – priču koju se željelo ispričati.

LITERATURA

- Andrić, Nikola, 1895., *Spomen-knjiga Hrvatskog zem. kazališta pri otvorenju nove kazališne zgrade*. Tiskarski zavod Narodnih novina, Zagreb.
- Batušić, Nikola, 1968., *Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860.* P. o. iz Rada JAZU, br. 353, JAZU, Zagreb.
- Batušić, Nikola, 1978., *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb.
- Batušić, Nikola, 1991., *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Bial, Henry; Magelssen Scott, ur. 2010., *Theater Historiography. Critical Interventions*. The University of Michigan Press, Ann Arbour.
- Canning, Charlotte M.; Postlewait, Thomas, ur. 2010., *Representing the Past. Essays in Performance Historiography*. University of Iowa Press, Iowa City 2010.
- Cihlar Nehajev, Milutin, 1923., *Hrvatski teatar. "Teatar"*, g. II, br. 8, 24. prosinca, Zagreb, 11-16.
- Cindrić, Pavao, 1960., *Hrvatski i srpski teatar*. Lykos, Zagreb.
- De Marinis, Marco, 2006., *Razumijevanje kazališta. Obris i nove teatrologije*. AGM, Zagreb.
- Fischer-Lichte, Erika, 2004., *Some Critical Remarks on Theatre Historiography*. U: *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Ur. Stephan Elliott Wilmer, University of Iowa Press, Iowa City.
- Fortier, Mark, 1997., *Theory/Theatre. An Introduction*. Routledge, New York.
- Gašparović, Darko, 1986., *Znanost o književnosti i teatrologija*. U: *Dani hvarskog kazališta. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta. Provjere i poticaji*, knj. 12, Književni krug, Split, 229-236.
- Hećimović, Branko, 1990., *Repertoar hrvatskih kazališta 1840/1860/1980, knjiga 1*. Pr. i ur. Branko Hećimović, Globus, JAZU, Zagreb.
- Hećimović, Branko, 2002., *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3*. Pr. i ur. Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb.
- Livadić, Branimir, ur. 1943., *Kazališna umjetnost*. U: *Naša domovina*. Gl. ur. Filip Lukas, knj. 1, sv. 2, Izdanje Glavnog ustaškog stana, Zagreb.

- Mažuranić, Vladimir, 1891., *Dimitrija Demeter*. U: *Dimitrija Demeter, Teuta*. Matrica hrvatska, Zagreb, III-LIII.
- McConachie, Bruce, 1985., *Towards A Postpositivist Theatre History*. "Theatre Journal", vol. 37, br. 4, 465-486.
- Meić, Perina, 2009., *Marin Držić i povijest hrvatske književnosti*, U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. Zbornik radova XI. Držić danas. Epoha i naslijeđe, Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 35-68.
- Milan Simeonović, Nikola, 1905., *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta*. Tisak Antuna Scholza, Zagreb.
- Ogrizović, Milan, 1910., *Pedeset godina hrvatskoga kazališta 1860–1910*. Uprava Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu, Zagreb.
- Ogrizović, Milan, 1920., *Hrvatska opera 1870–1920*. Uprava Narodnoga kazališta, Zagreb
- Pavić, Armin, 1871., *Historija dubrovačke drame*. JAZU, Zagreb.
- Postlewait, Thomas, 2009., *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge University Press, New York.
- Pušić, Barbara, 2004., *Nationalism, Tradition, and Transition in Theatre Historiography in Slovenia*. U: *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Ur. Stephan Elliott Wilmer, University of Iowa Press, Iowa City.
- Reinelt, Janelle G.; Roach, Joseph R., ur. 2010., *Critical Theory and Performance*. The University of Michigan Press, Ann Arbour.
- Schechner, Richard, 1973., *Performance and the Social Sceinces: Introduction*. "Drama Review", vol. 17, br. 3.
- Senelick, Laurence, 2004., *Recovering Repressed Memories. Writing Russian Theatre History*. U: *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Ur. Stephan Elliott Wilmer, University of Iowa Press, Iowa City.
- Senker, Boris, 2011., *Uvod u suvremenu teatrologiju, I. dio*. Leykam, Zagreb.
- Theatre History in the New Millennium (tematski broj)*. "Theatre Survey", vol. 45, br. 2, 2004.
- Wilmer, Stephan Elliott, 2004., *On Writing National Theatre Histories*. U: *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. Ur. Stephan Elliott Wilmer, University of Iowa Press, Iowa City.
- Wilmer, Stephan Elliott, ur. 2004., *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Worthen, W. B., 2003., *Introduction. Theorizing Practice*. U: *Theorizing Practice. Redefining Theatre History*. Ur. W. B. Worthen; Peter, Holland, Palgrave Macmillan, New York.

Worthen, W. B.; Holland, Peter, ur. 2003., *Theorizing Practice. Redefining Theatre History*. Palgrave Macmillan, New York.

Zarrilli, Phillip; McConachie, Bruce; Williams, Gary Jay; Fisher Sorgenfrei, Carol, 2010.², *Theatre histories. An Introduction*. Routledge, London – New York.

GLUMICE U KAZALIŠNOJ KRITICI MILANA OGRIZOVIĆA

1.

Prvi prikaz kazališne predstave, *Bure* Srđana Tucića, Milan Ogrizović je objavio kao dvadesetčetverogodišnjak, 1901. godine u "Hrvatskom pravu". Njegov kritičarski rad zaključen je 1923. godine u "Savremeniku" kritikom bečke premijere Schönherrove glume *Es*. U tom vremenskom rasponu Ogrizović je na stranicama "Hrvatskog prava", "Narodne obrane", "Obzora", "Hrvatske smotre", "Narodnih novina", "Hrvatske pozornice", "Lovora", "Mlade Hrvatske", "Savremenika", "Doma i svijeta", "Hrvatske njive", "Kazališnog lista" i "Omladine" napisao gotovo tristo članaka u kojima tematizira kazališni život, ponajviše Zagreba, većinom prikazujući premijerne predstave zagrebačkog kazališta, ali i baveći se problematikom dramatičarskog, glumačkog i redateljskog poziva, ili pak analizirajući repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u određenom vremenskom rasponu.

Gotovo desetinu toga ogromnog kazališno kritičkog posla, točnije trideset i tri prikaza, svojim će naslovom naznačiti da će posebnu pozornost Ogrizović posvetiti raščlanjivanju izvedbi glumica u pojedinim predstavama, u prvim pokušajima na sceni domaćih glumica, kao i gostovanjima stranih glumica na zagrebačkoj pozornici, zabilježiti će proslave jubileja zagrebačkih glumica ili pak napisati nekrologe glumicama koje su zadužile hrvatsko glumište. Tako će Ogrizović primjerice zabilježiti *proslavu Previšnjeg odlikovanja gđe Marije markize Ružičke-Strozzi*,¹ jubileje Ivke Kralj,² Ljerke Šram,³ Tonke Savić⁴ i Milice

¹ *Proslava Previšnjeg odlikovanja gđe Marije markize Ružičke-Strozzi*. "Narodne novine", 80/1914., 117 (23.V.), 5.

² *Ivka Kraljeva (Prilikom jubileja pedesetgodišnjice njezina prvog nastupa na hrvatskoj pozornici, "Dom i svijet"*, 35 / 1922., 2, 38.

³ *Jubilej Ljerke Šram*, "Hrvatska pozornica", 1912-13., 15, 11.

⁴ *25-godišnjica gđe Tonke Savićke. Hauptmann Dabrov kožuh, komedija u četiri čina, prevela gđa Tonka Savić*, "Hrvatsko pravo", 1902., 1849 (9.I.), 3.

Mihičić,⁵ pratit će prve nastupe Bogumile Vilhar,⁶ Zlate Pirnath⁷ i Vike Podgorske⁸ te gostovanja Vele Nigrinove,⁹ Hane Kvapilove,¹⁰ Lidije Javorske,¹¹ Sofije Borštnik-Zvonarjeve,¹² Anke Kernic,¹³ Gemme Boić,¹⁴ Zore Vuksan-Barlović,¹⁵ a zatim i Suzane Despres,¹⁶ Henriete Roggers¹⁷ i dr. Ogrizović će napisati i iscrpnu zabilješku o najvećim uspjesima i zaslugama velike hrvatske glumice Ljerke Šram netom nakon njezine smrti.¹⁸

Prva dva desetljeća 20. stoljeća, vrijeme u kojem Milan Ogrizović u značajnom dijelu svoga kritičarskog rada apostrofira pojedinačne ženske glumačke kreacije, osjetljivo je doba postupnih promjena u društvenom statusu profesionalnih glumica kako na području zapadne i srednje Europe tako i u nas. Sve do konca 19. stoljeća glumice su društveno poimane kao pripadnice rubne skupine građanskog društva, upitnog morala, gotovo sinonim za kurtizanu – struka svakako nedostojna ženske djece iz srednjih i viših staleža. Polaganim se koracima početkom 20. stoljeća mije-

⁵ Milica Mihičić (*Tihi jubilej*), "Narodne novine", 81/1915., 31 (8.II.), 1-2.

⁶ Przybyszewsky: *Za srećom (debut gđice Vilharove) i Bracco: Krinke*, "Hrvatsko pravo", 11/1905., 3009 (24. XI.), 3.

⁷ *Dva hrvatska debuta. (Ivo Badalić i Zlata Pirnatlu) Prvi put: Kradljivac (Le voleur)*. Drama u tri čina. Napisao Henry Bernstein. Preveo Nikola Andrić, "Hrvatsko pravo", 13/1907., 3575 (18.X.), 3-4.

⁸ Vika Podgorska, "Dom i svijet", 36/1923., 13 (1.VII.), 238.

⁹ *Gostovanje Vele Nigrinove u Sudermannovu Otčinskom domu*, "Hrvatsko pravo", 1902., 1929 (15.IV.), 3.; *Posljednje gostovanje Vele Nigrinove*, "Hrvatsko pravo", 1902., 1936 (23.IV.), 3.

¹⁰ *Prvo gostovanje gđe Hane Kvapilove. (Ibsen: Nora)*, "Hrvatsko pravo", 9/1903., 2232 (21.IV.), 3-4.; *Gostovanje gđe Hvapilove*, "Hrvatsko pravo", 9/1903., 2238 (28.IV.), 3.

¹¹ *Hrvatsko kazalište*, "Hrvatska smotra", 1907, II, 323-326. / O glumi L. B. Javorske na gostovanju s ansamblom Novoga teatra iz Sankt Peterburga u Zagrebu /; *Posljednje gostovanje gđe Javorskaje*, "Hrvatsko pravo", 13/1907., 3394 (12.III.), 3-4.

¹² *Sofija Borštnik*, "Hrvatska smotra", 1908., IV/1, 15-16.; *Prvo gostovanje gospođe Sofije Borštnik-Zvonarjeve*, "Hrvatsko pravo", 14/1908., 3728 (22.IV.), 3.

¹³ *Prvo gostovanje gđice Anke Kernicove. (Oscar Wilde: Saloma)*, "Hrvatsko pravo", 14/1908., 3744 (11.V.), 3.; *Drugo gostovanje gđice Anke Kernicove. (Schnitzler: Ljubakanje)*, "Hrvatsko pravo", 14/1908., 3746 (13.V.), 3.

¹⁴ *Drugo gostovanje gđice Boić. (Ibsenova Gospođa s mora)*, "Hrvatsko pravo", 15/1909., 4027 (23.IV.), 3.

¹⁵ *Gostovanje gđe Vuksan-Barlović u Utopljenom zvonu*. "Hrvatsko pravo", 17/1911., 4586 (7. III.), 6.

¹⁶ *Gostovanje gospođe Suzane Despres*, "Mlada Hrvatska", 4/1911., 8, 245-247.

¹⁷ *Gostovanje Henriete Roggers s družinom*, "Hrvatska pozornica", 1912-13., 9, 3+5+7.

¹⁸ † *Ljerka pl. Šram*, "Narodne novine", 79/1913., 272 (26.XI.), 2.; *U spomen Ljerke pl. Šram*, "Narodne novine", 79/1913., 273 (27.XI.), 1.

nja takva vrst nezahvalne i diskriminirajuće pozicije i reputacije. Građansko društvo počinje tolerirati glumački poziv, a glumicama postepeno zacjeljuju *anormalne i amoralne* stigme. Boris Senker je u svom radu nalovljenom *Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne* pokazao da je jedan od razloga promjene percepcije građanskog društva početkom 20. stoljeća spram poziva profesionalne glumice svjetska slava, veći društveni ugled i osobna sloboda međunarodnih glumačkih zvijezda (Sarah Bernhardt, Eleonore Duse, Ellen Terry i dr.). A unutarstrukovna promjena odnosa spram glume uvjetovana je raslojavanjem glumačkih *fahova* i revizijom dotrajalih glumačkih sredstava u dramskim ansamblima, brisanjem sramnog žiga s profesije, no ono što je po Senkeru najvažnije: *Riječ je o reviziji dotrajalogo izjednačivanja glumice – i na pozornici i u društvu – s tijelom što se na ovaj ili onaj način prodaje, s instinktom i osjećajima; riječ je o potrebi njezina boljeg obrazovanja, o širenju područja njezine djelatnosti, o sve većim zahtjevima na njezin intelekt.*¹⁹ Istovremeno se s početkom 20. stoljeća hrvatska drama i kazalište sve bolje upoznaje s kompleksnijim dramskim svjetovima koji mijenjaju odnose u poimanju uzvišenog i niskog, tragičnog i komičnog, lijepog i ružnog u kazališnoj umjetnosti, a time glumice dobivaju uloge koje iziskuju interpretaciju u mnogom zahtjevniju, koja se ne zadovoljava uporabom arhaičnih, klišeiziranih, *fahovski* raspodijeljenih glumačkih sredstava. Mjesta u devetnaestostoljetnom sustavu dramskih tipova nije bilo primjerice za jedan snažan i samosvojan dramski lik, Ibsenovu Noru koju će tumačiti primjerice Sofija Zvonarjeva 1898. godine, gošće Hana Kvačilova na pozornici zagrebačkog kazališta 1903. ili Anka Kernic 1909. godine.

Uz Borisa Senkera i Lucija Ljubić pojašnjava u svom doktorskom radu kako pojava nove *episteme* – zaokret prema realističnoj i psihološki razrađenijoj glumi, preuzimanje identiteta lika kojeg tumače, bolja glumačka i opća izobrazba glumica koja se u nekolicini slučajeva, uslijed nepostojanja glumačkih škola u Hrvatskoj u prvim godinama 20. stoljeća odvijala u inozemstvu, uključivanje glumica u prevoditeljski ili pak redateljski rad na predstavi, gostovanja i ugledanja na strane glumice – rezultira činjenicom da su hrvatske glumice na početku 20. stoljeća zašle u razdoblje hrvatskoga glumišta u kojemu su dobivale nove uloge kako u kazalištu, tako i u društvu. One više nisu u većini slučajeva romantične pripadnice *stare garde* koje se sjetno prisjećaju svojih jubileja, napuštaju patetično deklamiranje i nastoje razdvojiti privatni od javnog života, koji je bio usko povezan u prethodnom razdoblju. L. Ljubić zapaža kako se početkom novog stoljeća i pojavom novih ženskih dramskih likova mijenja i glumičin status u društvu. Ne tako davno na rubu građanskog društva, profesija glumice polagano postaje za građansko društvo pri-

¹⁹ Boris Senker, *Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne*, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Moderna*, II. dio. Ur. M. Tomasović i V. Glunčić-Bužančić. Književni krug, Split 2000., str. 28-30.

hvatljiva. A taj novi sustav vrijednosti u kulturi i društvenom životu u mnogih istaknutih pripadnika hrvatskoga kulturnog života izaziva zamjetan otpor.²⁰

2.

Milan Ogrizović je od samog početka svoga kritičarskog rada jasno i nedvosmisleno podupirao novonastale društvene i kazališne promjene, odobravajući i potičući nove role koje glumice prisvajaju s početkom novog stoljeća. Činio je to već u travnju 1903. godine kada piše dva prikaza u "Hrvatskom pravu" o gostovanju u zagrebačkom kazalištu najpopularnije češke glumice s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće – Hane Kvapilove, upravo glavne zagovarateljice emancipacije žena u češkom društvu i na pozornici te nacionalne glumačke heroine. Kvapilova gostuje u Zagrebu znakovito tumačeći uloge Nore, Ofelije, Vanne te Mine iz *Krivnje* Jaroslava Hilberta. Ogrizović pri samom početku promišljanja o Maeterlinckovoj Vanni koju Kvapilova tumači daje naslutiti kako su mu jasna glumičina nastojanja o zbacivanju tradicionalnog promišljanja žene koju instinkt odražava:

*Kod Monna Vanne opazili smo nešto, što je bilo neočekivano. Umjetnica je, čini se, osjećala svu težinu onog historičnog, renesanskog koturna i kušala ga zbaciti, pa nam pokazati – ženu. Nešto, što je i opet sjećalo na Noru, na ime onaj odsudni preokret: budjenje žene. I to joj je uspjelo sjajno, a to osobito vrijedi za onaj veliki prizor u šatoru Prinzivalli-a. Nije shvatila tu scenu efektno, već je nastojala, da u njoj prosinu zrake budućeg novog života...*²¹

A kada Ogrizović piše o Kvapilovkinjoj interpretaciji Hilbertove Mine, još je izravniji u suosjećanju s nezavidnim položajem žene u društvu. Po Ogrizovićevu mišljenju glumica je sačinila od drame jedan očajan krik protiv suvremenog društva, protiv tradicionalističkog zahtjeva za svakim oblikom ženske čistoće: *Sve one boli, što ih dobiva ljubav, ona prava ljubav, koja se našla eto razapeta na križ društvenih obzira – sve je to izradila umjetnica s toliko verizma, s toliko saosjećanja, da je ostavila dubok dojam u onih, koji su je gledali i razumjeli.*²² Poentira Ogrizović kako je njezin posjet bilo odlična škola za hrvatsko društvo koje bi trebalo bolje promisliti poziciju žene. Na kraju daje savjet hrvatskim glumicama kako *nije dosta upotrebiti svu mimiku, geste, nije dosta ni onako na sliepo uživiti se u ulogu, već treba studirati psihologiju žene na sebi i na onih ženah iz druge lektire.*²³

²⁰ Lucija Ljubić, *Nakon profesionalizacije glumišta*. U: Lucija Ljubić, *Hrvatske glumice u hrvatskom kazalištu. Kazališne i društvene uloge*. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet u Zagrebu, 4. 11. 2009. , str. 78-112. (neobjavljeno)

²¹ Milan Ogrizović, *Gostovanje gđe Hvapilove*, "Hrvatsko pravo", 9/1903., 2238 (28.IV.), 3.

²² Ibid.

²³ Ibid.

Rijedak je primjer da jedan hrvatski kazališni kritičar na samom početku 20. stoljeća, već 1903. godine, s očitim odobravanjem i podstrekom zamjećuje tektonske promjene ženskog lika na sceni baš kao i glumičina statusa u društvu. Da su izrečene promjene često i u elitnijim dijelovima *jačeg* pola hrvatskoga kulturno-kazališnog podneblja bile shvaćene kao prijetnja, ponajbolje pojašnjava ranije spomenuti članak Borisa Senkera u kojem autor upozorava na nemogućnost odjeljivanja glumice na pozornici i glumice u društvu od njezina tijela, senzualnosti, instinkta i osjećaja, ne pridodavši nikakve šanse realizaciji intelekta, analizirajući prikaze A. G. Matoša objavljenih na stranicama "Novosti" tijekom studenog 1912. godine²⁴ i "Hrvatske slobode" u travnju 1910. u kojima kritičar vrlo pristrano, izvanjskim opterećeno, ocrtava portrete dviju istaknutih zagrebačkih glumica – Ljerke Šram i Nine Vavre.²⁵ Otkriva nam Matoš pri tom što je po njemu poželjno da žena bude u obitelji ili društvu ili pak prikazuje na pozornici – *tip prave Zagrepčanke*. Matoš je uvjeren kako tom tipu odgovara upravo senzualna Ljerka Šram: *lijepa kao umjetnina, kao kip i živa slika; instinkt, dijete, naivka, pojavom umjetnina i zato ima fizionomiju lutaka; ima /.../ glavu engleske lady, byronski djetinji tip, tip lady Godive i Reynoldskih modela, pa je uvijek zamišljam na konju, sa žutom ružom na prsima...*²⁶ Nasuprot pripadnice zagrebačke aristokracije, *idealne žene* kod koje su prosudbe o intelektu isuvišne jer ono što ju sačinjava jest krajnja granica – anđeoska, osjetljiva i osjećajna ljepota, istovremeno ranjiva i ovisna, predstavljena je prosta, nezgrapna, neuredna Nina Vavra-Bach: *naturalistička, plebejska; izvrsna u surovom, sirovom naturalističkom repertoaru, ali ni njezina pojava ni njena igra ne zadovoljava /.../ u ulogama delikatnijim i otmjenijim; organ odviše rezak i opor; teško (smo) osjećali kod tog grubog glasa i surove te igre da nam zbog bolesti već tako dugo nema nježne plemenite Šramove, glumice srcem i nagonom, a ne mozgom...*²⁷

Lucija Ljubić u svom doktorskom radu zapaža kako početkom stoljeća dramski repertoar obilježavaju sve snažniji ženski likovi, te glumice koje su stjecale bolju glumačku i opću izobrazbu izgrađivši značajnije karijere, a jedna od značajnijih predstavnica po njoj upravo je Nina Vavra-Bach *koja prevodi* (vrlo loše), *piše drame* (anonimno) i *feljtone* (zbrkane i nemoguće).²⁸ Sve snažnije djelovanje glumica i na drugim područjima hrvatskoga kulturnog života te pojačana svijest o ženskom

²⁴ Usp. Zagrebačka kronika, "Novosti", VI/1912., 312 (17.XI.), 2-3; 313 (18. XI.), 2.

²⁵ Usp. Umjetničke novosti, "Hrvatska sloboda", III/1910., 80 (9. IV.), str. 1-2.

²⁶ Ibid. 24; nav. prema Boris Senker, *Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. Moderna, II. dio. Ur. M. Tomasović i V. Glunčić-Bužančić. Književni krug, Split 2000., str. 18.

²⁷ Ibid. 25; nav. prema Boris Senker, *Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. Moderna, II. dio. Ur. M. Tomasović i V. Glunčić-Bužančić. Književni krug, Split 2000., str. 19.

²⁸ Ibid., str. 29.

sudjelovanju u ukupnosti života – sve su to također čimbenici koji su češće skretali pozornost na pojedine glumačke osobnosti, ali i na poseban odnos žena prema kazalištu.²⁹

Nakon čitanja Matoševih ustaljenih atributa, crno-bijele kombinacije koja ne dopušta ikakva miješanja odrednica polova (artističkog i verističkog), zanimljivo je da će za primjer sazrijevanja glumice Milan Ogrizović odabrati upravo Ljerku Šram. Riječ je o članku o istaknutoj predstavnici zagrebačkoga dramskog ansambla objavljenog u “Hrvatskoj pozornici” iste godine kada i Matoš ispisuje svoju laudu, 1912., nakon proslave 25-godišnjice umjetničkog djelovanja Šramove na prvoj hrvatskoj pozornici. Piše Ogrizović kako je glumica započela kao *bezazlena ili vragoljasta naivka* da bi se transformirala u glumicu širokoga interpretativnog raspona. Ogrizović pred konac karijere Ljerke Šram, nakon gotovo tristo različitih uloga, prepoznaje dvije suprotstavljene scenske osobnosti: jednu komičnu, veselu, bezbrižnu, lakomislenu, nesmotrenu, ali uvijek u *simpatičnoj dispoziciji*, te drugu ozbiljnu, sanjarsku, romantičnu s tragičnom primjesom. *Od pupoljka naivke, rascvala se ruža moderne gospodje* zapisat će Ogrizović.³⁰ Precizniji u određivanju razvijanja umjetničke osobnosti Ljerke Šram Ogrizović će biti u nekrologu glumici objavljenom koncem studenog 1913. godine: *No jednako s ovom sunčanom granom objesti i veselja, smijeha i dražesti, rasla je i razvijala se ona druga grana u sjeni – ona bolnija, sentimentalnija, tragičnija koju Šramova već iz umjetničkog ponosa nije zapuštala.*³¹

3.

Naprednih nazora utisnutih u trideset i tri prikaza pojedinačnih ostvarenja glumica, jubileja ili gostovanja stranih glumica, Ogrizović jasno raspoznaje i razdvaja njihov privatni i javni život. Svjestan je zahtjevnosti novih dramskih svjetova te stoga iziskuje sustavnu glumačku i opću naobrazbu. Time bi se ujedno proširila područja kazališne djelatnosti i dale mogućnost ostvarivanja glumicama i u drugim kazališnim strukama. Milan Ogrizović neće izvirgavati ruglu novi sustav vrijednosti u kulturi i društvenom životu, novi sustav dramskih tipova poput Matoša, no što je još naprednije, odobrat će u nekolicini članaka širenje opusa djelatnosti glumica, ne zadržavajući ih okamenjene na pozornici, već poticati, čak i zahtijevati od njih uporabu intelekta kroz pisanje i prevodenje dramskih tekstova, smatrat će neprocjenjivim za

²⁹ Lucija Ljubić, *Od osnutka Hrvatske dramske škole*. U: Lucija Ljubić, *Hrvatske glumice u hrvatskom kazalištu. Kazališne i društvene uloge*. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet u Zagrebu, 4. 11. 2009. , str. 107. (neobjavljeno)

³⁰ Usp. Milan Ogrizović, *Ljerka pl. Šram*, “Hrvatska pozornica”, 1912-13., 14, str. 1+3+5+10. i *Jubilej Ljerke Šram*, “Hrvatska pozornica”, 1912-13., 15, 11.

³¹ Milan Ogrizović, *U spomen Ljerke pl. Šram*, “Narodne novine”, 79 / 1913., 273 (27.XI.), 1.

razvoj hrvatskoga glumišta uporabu autobiografskog diskursa (dnevnik, zapis) koji će glumicama pripomoći u razvitku glumačkih potencijala s jedne strane, a s druge dati vrijedan doprinos proučavanju povijesti hrvatskog kazališta.

Ponajbolji primjer za izrečeno Ogrizović daje 1922. godine na stranicama "Doma i svijeta" tematizirajući umjetnički put Ivke Kralj prigodom jubileja pedesetogodišnjice njezina prvog nastupa na zagrebačkoj pozornici. Ivka Kralj, jedna od najobrazovanijih glumica netom nakon profesionalizacije hrvatskoga glumišta, svoj je glumački umjetnički put razvijala od 1871. do 1884. godine, no Ogrizović će u prvi plan u svom prikazu staviti objavljivanje njezinih opsežnijih novinskih članaka u kojima je vidljiva autoričina težnja za napredak hrvatskog kazališta, među kojima se ističu in memoriam Ivani Bajza i zapis s gostovanja zagrebačkog kazališta u Dubrovniku.³² Ogrizović u središnjem dijelu svog članka zapisuje: *Kako je početkom sedamdesetih godina naglo zasjala u isto vrijeme, kad i "Zlatarevo zlato", tako ju je Šenoa i pozdravio u svom Vijencu: "Plamteći temperament, poduzetan duh, hrabro srce, lijepi, dalekosežni glas", a da nije ni slutio, da s tim pozdravlja svoju buduću suradnicu, koja će mu pisati o starijoj kolegici Ivani Bajzi, o turneji u Dubrovniku g. 1875., i da će se u svojim rezolutnim člancima boriti ne samo za socijalni položaj glumaca i kazališta – koje se u ono doba nije ni na banski ples pozivalo – nego da će Ivka Kraljeva već onda istupati za ženska prava i pobijati "dvije psihologije, mušku i žensku", a da će uza sve to ostati dobra Hrvatica i odbijati demoralizatorni germanski duh.*³³

Na stranicama iste publikacije 1923. godine, pred kraj umjetničkog i životnog puta toga istinskoga kazališnog čovjeka, naprednjačkih nazora, među prvim prepoznaje mladu i talentiranu glumicu Viku Podgorsku koju predodređuje za uloge sentimentalnih heroína uvjeren da će se odlično snalaziti i kao interpretatorica karakternih uloga.³⁴ Povijest kazališta otkriva da je i ovoga puta bio u pravu. Dvije godine kasnije Milan Begović će joj posvetiti svog *Pustolova pred vratima...*

³² Ivka Kraljeva, *Crtice o putovanju hrvatskoga dramskoga društva u Dubrovnik*, "Vienac", g. VII, br. 24 (str. 387-389), br. 26 (str. 422-423), br. 27 (435-436), br. 28 (str. 449-451), Zagreb 1875.

³³ Ivka Kraljeva (*Prilikom jubileja pedesetogodišnjice njezina prvog nastupa na hrvatskoj pozornici*, "Dom i svijet", 35 / 1922, 2, 38.

³⁴ Vika Podgorska, "Dom i svijet", 36 / 1923., 13 (1.VII.), 238.

25-godišnjica gđe Tonke Savičke. Hauptmann Dabrov kožuh, komedija u četiri čina, prevela gđa Tonka Savić. "Hrvatsko pravo", 1902., 1849 (9.I.), 3.

Gostovanje Vele Nigrinove u Sudermannovu Otčinskom domu. "Hrvatsko pravo", 1902., 1929 (15.IV.), 3.

Posljednje gostovanje Vele Nigrinove. "Hrvatsko pravo", 1902., 1936 (23.IV.), 3.

Prvo gostovanje gđe Hane Kvapilove. (Ibsen: Nora). "Hrvatsko pravo", 9 / 1903., 2232 (21.IV.), 3-4.

Gostovanje gđe Hvapilove. "Hrvatsko pravo", 9 / 1903., 2238 (28.IV.), 3.

Przybyszewsky: Za srećom (debut gđice Vilharove) i Bracco: Krinke. "Hrvatsko pravo", 11 / 1905., 3009 (24. XI.), 3.

Hrvatsko kazalište. "Hrvatska smotra", / O glumi L. B. Javorske na gostovanju s ansamblom Novoga teatra iz Sankt Peterburga u Zagrebu /. 1907., II, 323-326.

Posljednje gostovanje gđe Javorskaje. "Hrvatsko pravo", 13 / 1907., 3394 (12. III.), 3-4.

Dva hrvatska debuta. (Ivo Badalić i Zlata Pirnatlu) Prvi put: Kradljivac (Le voleur). Drama u tri čina. Napisao Henry Bernstein. Preveo Nikola Andrić. "Hrvatsko pravo", 13 / 1907., 3575 (18.X.), 3-4.

Sofija Borštnik. "Hrvatska smotra", 1908., IV/I, 15-16.

Prvo gostovanje gospođe Sofije Borštnik-Zvonarjeve. "Hrvatsko pravo", 14 / 1908., 3728 (22.IV.), 3.

Prvo gostovanje gđice Anke Kernicove. (Oskar Wilde: Saloma). "Hrvatsko pravo", 14 / 1908., 3744 (11.V.), 3.

Drugo gostovanje gđice Anke Kernicove. (Schnitzler: Ljubakanje). "Hrvatsko pravo", 14 / 1908., 3746 (13.V.), 3.

Drugo gostovanje gđice Boić. (Ibsenova Gospođa s mora). "Hrvatsko pravo", 15 / 1909., 4027 (23.IV.), 3.

Gđica Ančica Kernic kao Ibsenova Nora. "Hrvatsko pravo", 15 / 1909., 4056 (28.V.), 6.

Gostovanje gospođe Sofije Borštnik. Prvi put: Zlatno runo, drama u tri čina. Napisao Stanislaw Przybyszewski. Redatelj g. Bach. "Hrvatsko pravo", 16 / 1910., 4292 (12.III.), 6.

Gostovanje gđe Vuksan-Barlović u Utopljenom zvonu. "Hrvatsko pravo", 17 / 1911., 4586 (7.III.), 6.

Gostovanje gospođe Milke Marković. "Hrvatsko pravo", 17 / 1911., 4606 (31. III.), 5.

Gostovanje gospođe Suzane Despres. "Mlada Hrvatska", 4 / 1911., 8, 245-247.

Gostovanje Henriete Roggers s družinom. "Hrvatska pozornica", 1912.-1913., 9, 3+5+7.

Ljerka pl. Šram. "Hrvatska pozornica", 1912.-1913., 14, 1+3+5+10.

Jubilej Ljerke Šram. "Hrvatska pozornica", 1912.-1913., 15, 11.

† *Ljerka pl. Šram.* "Narodne novine", 79 / 1913., 272 (26.XI.), 2.

U spomen Ljerke pl. Šram. "Narodne novine", 79 / 1913., 273 (27.XI.), 1.

Gostovanje gđe Rejane (Madame Sans-Gêne). "Narodne novine", 80 / 1914., 23 (29.I.), 4.

Prvo gostovanje Wisocke (Hebbelova Judita). "Narodne novine", 80 / 1914., 67 (23.III.), 4.

Drugo gostovanje gđe Wysocke. "Narodne novine", 80 / 1914., 68 (24.III.), 4.

Posljednje gostovanje gđe Wysocke. "Narodne novine", 80 / 1914., 69 (26.III.), 4.

Proslava Previšnjeg odlikovanja gđe Marije markize Ružičke-Strozzi. "Narodne novine", 80 / 1914., 117 (23.V.), 5.

Gostovanje g-đice Suchankove. (Romeo i Julija). "Narodne novine", 80 / 1914., 120 (27.V.), 4.

Drugo gostovanje g-đice Suchankove (Saloma), "Narodne novine", 80 / 1914., 122 (29.V.), 4.

Milica Mihičić (Tihi jubilej). "Narodne novine", 81 / 1915., 31 (8.II.), 1-2.

Ivka Kraljeva (Prilikom jubileja pedesetgodišnjice njezina prvog nastupa na hrvatskoj pozorici, "Dom i svijet", 35 / 1922., 2, 38.

Vika Podgorska. "Dom i svijet", 36 / 1923., 13 (1.VII.), 238.

DRAMA MODERNE U SUVREMENIM POVIJESTIMA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI

Stručna je javnost jednodušnoga stava, kad je riječ o jednom od najturbulentnijih razdoblja u povijesti hrvatske umjetnosti: hrvatska je moderna razdoblje supostojanja različitih pa i posve različitih stilova, ali i vrijeme kad je napokon *uhvaćen priključak* s europskim umjetničkim strujanjima. U vezi s kazališnim životom, koji je nemoguće ne spomenuti kad se govori o drami, valja naglasiti da se upravo u to vrijeme događaju bitne i vitalne promjene: 14. listopada 1895. svečano je otvorena nova kazališna zgrada Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Razdoblje je moderne iznimno važno i za kazališni život u Splitu: iako je zgrada Obćinskoga kazališta otvorena 1893. godine, tek 1898. godine Split osniva stalni i profesionalni ansambl koji je doduše djelovao samo dvije godine. Godine 1907. i Osijek je, zahvaljujući ponajprije entuzijizmu skupine osječkih poduzetnika, postao grad s profesionalnim glumačkim postavom, da spomenemo samo veća središta.

* * *

Mnogo je različitih pristupa pojmu povijesti književnosti, posebice ako se uzme u obzir da se njezini počeci vežu uz antičko i helenističko razdoblje, no suvremena tematiziranja uglavnom su suglasna oko toga da bi svaka povijest književnosti, kao grana ili područje unutar znanosti o književnosti, trebala prikazivati razvoj sustava književnosti uključivši ponajprije autore i njihova djela, a zatim i širi kulturni i društveni kontekst. Zajednička točka suvremenih pristupa također je problematiziranje pouzdanosti i objektivnosti svake povijesti književnosti. Autori i književna djela u povijestima književnosti grupiraju se s obzirom na međusobne sličnosti i razlike u namjeri da se opišu i ustanove njihove poetičke odrednice, smjeste u širi kulturni kontekst i slično.¹ Riječju, povijest književnosti predstavlja pokušaj rekonstrukcije

¹ Keith Green i Jill LeBihan s obzirom na funkcije književne povijesti razmatraju organizaciju književnih tekstova i zadataka koje se stavljaju pred povjesničara: *Usredotočiti se na književnost prošlih vremena. Odabrati tekstove i autore o kojima će raspravljati. Organizirati autore i tekstove u grupe na temelju različitih kriterija. Oblikovati pripovijest o književnosti. Odrediti mjesta u prošlosti na kojima će se utemeljiti ostala mjesta u prošlosti i sadašnjosti.*

književne i kulturne zajednice u određenom povijesnom trenutku i pritom kao polazištem najčešće poseže za kategorijama (jedne) nacije ili (jednog) jezika. S obzirom na to da nužno sadrži – implicitno ili eksplicitno iskazane – vrijednosne sudove, njezina funkcija probija uske književnoznanstvene okvire i proteže se na cjelokupnu društvenokomunikacijsku mrežu. Društvene funkciju književnoj povijesti uočava i David Perkins.²

Povijest književnosti pokušava ispuniti zahtjev da se ukupno književno i kulturno-povijesno zbivanje podredi jedinstvu i kontinuitetu. U praksi to rezultira time da se povijest književnosti brojnim zadacima ali i ograničenjima ispostavlja s jedne strane nemogućim, a s druge nužnim projektom. Primjerice Paul de Man govori o *uvijek prisutnoj nemogućnosti* pri tvorbi književne povijesti, očekivanja od nje za Davida Perkinsa otvaraju pitanje *ne uvjetuju li formalna pravila ili postupci pisanog diskurza, koje književna povijest očito mora slijediti, to da povijest ne može prikazati nego mora iskriviti prošlost?* (Perkins 1992: 19). Petnaestak godina nakon što je i sama sudjelovala u izradi povijesti kanadske književnosti, Linda Hutcheon priznaje svoju fasciniranost time što model preživljuje unatoč brojnim i raznovrsnim pritiscima: *Postala sam fascinirana činjenicom da taj model opstoji unatoč pritiscima teoretičara raznih uvjerenja i iz brojnih disciplina* (Hutcheon 2003: 13). Hutcheon pritom uočava da je model posebno zanimljiv onim grupacijama koje su principom jednog etniciteta ili jednog jezika ostale isključene iz dosadašnjih povijesti književnosti, a među kojima se ističu primjerice kategorija žene, homoseksualne grupe, Afroamerikanci i drugi s povijesnih i kulturnih margina.³ Perkins, i drugi, ipak zaključuju: *svaka povijest književnosti ima neobilaznu ulogu u našem iskustvu književnosti, a i širu društvenu i kulturalnu funkciju* (Perkins 1992: 17), stoga nema govora o napuštanju projekta pisanja povijesti književnosti.⁴

Raspravljajući o periodizaciji kao tehnici kulturalne identifikacije, Vladimir Biti uočava da se bez obzira na periodizacijsko načelo uvijek otvaraju pitanja tipa: *kako*

Vrednovati tekstove kroz oblikovanje koherentne priče. Prikazati razvoj i karakter književnih tekstova u odnosu na njihov povijesni kontekst (1996: 105-106).

² Društvene su funkcije prema Perkinsu: prisjećanje na književnu tradiciju i u suvremenosti rijetko čitanu literaturu, nove interpretacije književnih tekstova i njihovo povezivanje s povijesnim kontekstom, odnosno, interpretacija i vrednovanje književne povijesti u sadašnjosti. Usp. Perkins 1992: 12-13.

³ Raspravljajući o križanju književne povijesti i politike identiteta, Hutcheon u istom tekstu napominje da je razumljiva i težnja marginaliziranih skupina za uspostavom uvriježenog modela književne historiografije kao i težnja za rasklapanjem ili demontažom književnohistoriografskog modela uspostavljenog prema nacionalnom ili jezičnom ključu.

⁴ *Književne povijesti, koliko god njihove kategorije i tehnike bile uojetne i relativne, koliko god one bile tek pragmatički konstrukti odnosno posjedovali tek narav "regulativne ideje", po svojim su postignućima dakle nezaobilazne i nezanemarive* (Ciglar-Žanić 2008: 24).

uklopiti istaknute mislitelje u skup diskurzivnih pravila njihova doba, iako ti isti mislitelji anticipiraju, a katkad i uobličuju raspravu sljedećeg razdoblja? (Biti 1988.: 71), tim više što ideja diskontinuiteta počiva na uvidu u slučajnost, ako ne “posve-mašnju nasumičnost” povijesti: kasnija razdoblja ne slijede nužno iz prethodnih, nego se smatraju pukim proizvodima slučaja i spleta okolnosti. Stoga sadašnjost nije nipošto zadužena prošlosti, nego se obznanjuje kao slobodna u izboru i oblikovanju onakve prošlosti kakvu želi i kakva joj treba (Biti 1988.: 72).

Već je spomenuto da je dominantan oblik književne povijesti narativni: književna historiografija obično uvlači tekstove u niz i stvara predodžbu o tome što književnost i kultura jesu, pričajući tzv. veliku pripovijest. Uočavajući manjkavosti narativnog modela, književni povjesničari sve češće se okreću alternativnim oblicima te je danas čest slučaj da se književna historiografija u izrazu oslanja na enciklopedijski pristup ili tvori nizom mikro eseja.⁵ Riječ je primjerice o različitim leksikonima⁶ ili aktualnoj *Hrvatskoj književnoj enciklopediji*⁷ gdje je književna povijest segmentirana abecednim slijedom, a uključeni su autori, nazivi perioda, nazivi književnih oblika. Iako nije u užem području interesa ovoga rada, zanimljivim i važnim nameće se spomenuti projekt Comparative History of Literatures in European Languages u sklopu izdavačke kuće John Benjamins, a unutar kojeg su u četiri sveska pod zajedničkim naslovom *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* objavljene književno-povijesne činjenice koje se tiču i hrvatske književnosti s obzirom na to da pojam *Istočna-srednja Europa* pokriva područje od baltičkih zemalja na sjeveru do Makedonije na jugu.⁸ Naime, koncepcija toga projekta napušta uvriježene književnohistoriografske modele i gradi se oko križišta ili čvorišta: kauzalne veze ne čine oslonac, nego se vrši svojevrсно skeniranje književne kulture s pet polaznih točaka: (1) politička povijest, odnosno temporalna čvorišta političkog vremena; (2) žanr, pokret, razdoblje; (3) topografija; (4) institucije; (5) fiktionalni i povijesni likovi, odnosno tipovi i stereotipovi. Iako je drama, kao uže područje interesa ovoga rada, u sklopu projekta u svesku koji problematizira

⁵ Pojedini teoretičari zagovaraju potpuno napuštanje kronološkog modela i enciklopedijsku povijest književnosti vide kao jedinu moguću u postmodernom vremenu. Vidi više u: Perkins 1992.

⁶ U izdanju Školske knjige objavljeni su primjerice sljedeći leksikoni: *Leksikon hrvatskih pisaca* (2000.), *Leksikon stranih pisaca* (2001.), odnosno *Leksikon svjetske književnosti – djela* (2004.), *Leksikon svjetske književnosti – pisci* (2005.), *Leksikon hrvatske književnosti – djela* (2008.).

⁷ Do 2011. godine iz tiska su izašla tri od četiri najavljena sveska *Hrvatske književne enciklopedije* u izdanju zagrebačkog Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža.

⁸ Urednici svih četiriju svezaka jesu Marcel Cornis-Pope i John Neubauer, a pojedini svesci nose sljedeće naslove (1) *Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, 2004; (2) *Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, 2006; (3) *The making and remaking of literary institutions*, 2007; (4) *Types and stereotypes*, 2010.

povijest književnih oblika zastupljena tek sporadično, ona s teatrološkog aspekta zauzima jednu od ključnih uloga pri tematiziranju kulturnih institucija (što je tema trećega sveska).⁹ Nadalje, pojedine književne povijesti pišu se kao svojevrzne geografije literature: primjerice Franco Moretty je povijest europskog romana od 1800. do 1900. uobličio u osobit atlas izradivši niz karti koje skeniraju romanesknu literaturu uključujući i mjesta odvijanja radnje romana;¹⁰ mjesto / grad kao glavno polazište nalazi se i u konceptu kakav su za regionalnu književnost rabili Helena Sablić Tomić i Goran Rem.¹¹ Književnu povijest moguće je izgraditi i oko takozvanih logičkih subjekata što primjerice čini Fernand Braudel koji je svoju povijest gradio oko Mediterana kao konceptualne matrice.¹² Svi spomenuti i nespomenuti modeli imaju svojih prednosti i nedostataka, odnosno, kao što tvrdi V. Biti (1988.), sve tehnike kulturalne identifikacije imaju različitu moć, status, utjecaj i perspektivu u različitim društvenim i povijesnim trenucima.

Svaka književna povijest nerijetko predstavlja novootkrivenu građu, no to nije i ne može biti njezina svrha: jednako je važno postaviti nove i drukčije akcente u odnosu na ranije pristupe. V. Biti tako upozorava da se spomena vrijedne književne i druge povijesti ne sastoje samo od novopredstavljenih činjenica i objašnjenja, nego je pritom važnije to što rekontekstualiziraju informacije i objašnjenja poznate od ranije, ovaj put iz perspektive sadašnjosti. Pred suvremenog su povjesničara postavljeni brojni izazovi, a kao najvažnije Robert F. Berkhofer izdvaja sljedeće: interdisciplinarnost, demistifikaciju i denaturalizaciju pojmova kao što su nacija, rasa ili rod, dehijerarhizaciju, dereferencijalizaciju i dekonstrukciju.¹³

⁹ U drugom poglavlju *Theater as a literary institution* zastupljeni su portreti dvaju hrvatskih kazališnih redatelja: o Stjepanu Miletiću pisao je Nikola Batušić (*The European Horizons of Stjepan Miletic*), a o Branku Gavelli Sibila Petlevski (*Branko Gavella: The Director as Thinker*).

¹⁰ Usp. Franco Moretty, *Atlas of the European Novel, 1800. - 1900*, Verso 1999. Nakon pristupa romanu, Moretty je svoju metodologiju znanstvenoga rada uobličio u knjigu *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History* (2007.), gdje čitanju književnih djela pretpostavlja prebrojavanje, izradu grafova, vremenskih linija i mapa te kroz takvo *udaljeno čitanje* (*distant reading*), pokušava izgraditi književni sustav u kojem bi se kanon izgubio. Reakcija na njegov pristup, pa i odgovori samoga Morettyja, nalaze se u knjizi *Reading Graphs, maps & trees : responses to Franco Moretti* (2011.) koju su uredili Jonathan Goodwin i John Holbo.

¹¹ Usp. Helena Sablić Tomić i Goran Rem, *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 2003.

¹² Usp. Fernand Braudel, *The Mediterranean And the Mediterranean World in the Age of Philip II*, u hrvatskom prijevodu: *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II. Izdanja Antibarbarus*, Zagreb 1997. / 1998.

¹³ Vidi više u: Berkhofer: *Iako denaturalizacija, demistifikacija i dehijerarhizacija proširuju opsege toga tko se i što treba uključiti kao dio povijesti, kao i samosvijest o društvenoj proizvodnji povijesti, teško da će preoblikovati osnovne pretpostavke o tome kako takve povijesti trebaju biti*

Prema Johnu Branniganu,¹⁴ povjesničari književnosti imaju dva temeljna zadatka: prvi je istražiti i interpretirati prošlost isključivo pokušajem rekonstrukcije napola raspoloživih odnosa i struktura razotkrivanjem svih mogućih izgubljenih ideologija, sustava vjerovanja i vrijednosti društva u prošlosti. Drugi je da povjesničari prošlosti pristupaju kao stranom teritoriju, kao djelotvorno drukčijoj kulturi i zbog toga moraju biti posebno sumnjičavi dok otkrivaju poznata objašnjenja u nepoznatim znakovima koje proizvode zabilješke i tekstovi iz prošlosti (Brannigan 1998: 31).

Pisanje književne povijesti zahtijeva također baratanje književnim oblicima u smislu razvrstavanja književnih djela u sustavu, kao i imenovanje jedinica. Ovdje vlada veliko terminološko razmimoilaženje u smislu da se isti pojmovi koriste za različite književne oblike, odnosno da se iste književne prakse označavaju različitim pojmovima. To, međutim, nije novina, klasifikacijskim pojmovima manipulirao je već i Aristotel: kasnija su proučavanja uvidjela da se svega desetina grčkih tragedija može uklopiti u njegovu *idealnu strukturu*.¹⁵ Riječju, književni povjesničari nerijetko posežu za tehnikama prešućivanja, nijekanja i preuveličavanja u namjeri da opravdaju svoja ranije postavljena načela.¹⁶ Terminološko razmimoilaženje zapravo razotkriva dvojbe i aporije koje prate svaki pokušaj književne klasifikacije. David Perkins tvrdi: *Važnost književne taksonomije za struku ne može biti pretjerana. Klasifikacije predstavljaju načela ustrojavanja kolegija (Lirika), polica u knjižnicama (Beletristika: Američka – devetnaesto stoljeće), društava (podjela Modern Language Association), časopisa ("Studies in Romanticism"), antologija, zbirke eseja, konferencija, i natječaja za radna mjesta. One se koriste i pobijaju u borbi za institucijsku moć* (Perkins 1993: 61-62). Klasifikacijske kategorije ne mogu udovoljiti kompleksnosti književne i izvan književne zbilje koju žele obuhvatiti, ali bez tih kategorija ne može se napisati ni književna povijest. Stoga je nužno sagledati tko je pojedinu književnu povijest načinio, iz kojih razloga, koje je probleme pokušao riješiti, koji su unutarknjiževni ili intertekstualni odnosi, a koje izvan književne društveno-povijesne silnice utjecale na nju, odnosno, riječima Siegfrieda Schmidta: *Tko postavlja i rješava pomoću klasifikacijskih koncepata i oznaka u kojoj situaciji koju vrst problema.* (1994.)

napisane. /.../ Daleko veći izazov od denaturalizacije, demistifikacije pa čak i pojedinih aspekata dehiherizacije tradicionalnom povijesnom razumijevanju pa time i pisanju i čitanju u celovskoj praksi daju dekonstrukcija i dereferencijalizacija. To su te dvije skupine pretpostavki koju pojedini znanstvenici vide kao krajnje utemeljenje jezičnih, interpretativnih i retoričkih obrata... (Berkhofer 1997. : 8-9)

¹⁴ John Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*. St. Martin's Press, New York 1998.

¹⁵ Usporedi: G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard, Cambridge & Massachusetts 1957.

¹⁶ Usporedi V. Biti 1988.

Prema Rolandu Barthesu, prvo objektivno pravilo rada na povijesti književnosti tiče se objave sustava čitanja zato što *neutralnoga sistema nema* (Barthes 1979: 162). Mogućnost pojedinca da govori o književnoj i kulturnoj povijesti nužno je usmjerena, ali i ograničena, vlastitom svjetonazorskom i kulturnom prtljagom. Drukčije rečeno, pisati povijest književnosti znači unaprijed pristati na nemale kompromise, znači unaprijed odustati od zahtjeva za objektivnim prikazivanjem književne i kulturne prošlosti. Ostaje nam dakle vidjeti kako su se s navedenim problemima nosili te, posebice, kako su tretirali dramu moderne, suvremeni hrvatski književni historiografi.

* * *

U *Predgovoru* je svoje *Povijesti hrvatske književnosti*¹⁷ Ivo Frangeš istaknuo da mu je temeljna intencija bila *objasniti osnovne sile pokretnice koje su ravnale razvitkom hrvatske književnosti i ocijeniti umjetničke rezultate toga procesa*, naglasivši da cjelovita slika jedne književnosti ovisi ponajprije o djelu i djelovanju najvećih, nedvosmisleno se opredijelivši za način na koji će motriti autore i njihova djela te ih situirati u opus nacionalne književnosti.

Sadržaj je ove *Povijesti* raspoređen na 563 stranice, a čine je sljedeća poglavlja: *Srednjovjekovna književnost, Hrvatski latinizam, Usmena književnost i počeci umjetne, Renesansa, Reformacija, Protoreformacija, Barok, Racionalizam, Predromantizam, Romantizam, Ilirizam, Apsolutizam, Protorealizam i realizam, Moderna, Međuratna književnost te Suvremena književnost*.

U poglavlju *Moderna* (227-283.) i prije nego što je počeo analizirati pisce i njihova djela, Frangeš zaključuje da je najveći rezultat hrvatske moderne njezina dramatika (Frangeš 1987: 235). U skladu s definiranim intencijama u *Predgovoru*, Frangeš dramu hrvatske moderne objašnjava iz *vizure velikih*, ustvrdivši (kao i ostala trojica povjesničara) da je drama *Ekvinocij* prijelomna drama razdoblja, a Ivo Vojnović dramatičar i središnja figura modernističke dramatike, koji je svojim dramskim opusom obilježio to izuzetno plodno i heterogeno razdoblje hrvatske književnosti. *Dubrovačka trilogija* iz 1902., tvrdi Frangeš *najveći je dobitak dramske moderne* (Frangeš 1987: 236). No autor najbolje drame razdoblja prema Frangešu nije Vojnović, nego Josip Kosor (*Požar strasti*) (Frangeš 1987: 263). Kosora dramatičara Frangeš, uza sve promašaje, smatra *jakim talentom koji mu ne dopušta da padne u potpuni promašaj*. Uz spomenute dramatičare, veću pozornost Frangeš posvećuje i Milanu Ogrizoviću čije djelovanje predstavlja sretan spoj dramskoga pisca i kazališnoga čovjeka: ponajviše je prepoznatljiv po dramatizaciji narodnih pjesama, ali i kontinuiranom prisuću na kazališnim daskama.

¹⁷ Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana 1987.

Povijest hrvatske književnosti Slobodana Prosperova Novaka¹⁸ obaseže 717 stranica i podijeljena je u sljedeće poglavlja: *Srednji vijek*, *Rano novovjekovlje*, *Novovjekovlje* i *Suvremenici*, što nedvosmisleno govori da je autor odustao od tradicionalnoga nazivlja i periodizacija.

U uvodnom je slovu podnaslovljenom *Na početku* Prosperov iznio osnovne intencije naglasivši da je *ispričao priču o književnosti što su je na tlu Hrvatske, ali i u drugim zemljama, stvarali Hrvati. U toj priči sudjeluju i pripadnici drugih naroda koji su dolazili u priliku da s Hrvatima podijele svoje identitete*, što nije slučajno istaknuto jer je autor na jednom drugom mjestu¹⁹ iznio podatak da je njegov prethodnik Ivo Frangeš, najveće kritike u vezi sa svojom *Poviješću hrvatske književnosti*, doživio upravo zbog izostavljanja književnika iz hrvatske dijaspore (ponajprije je riječ o književnicima iz Bosne i Hercegovine i Crne Gore). *U knjizi koju držite*, nastavlja Prosperov Novak, *malo što je originalno. Najveći dio njezina sadržaja u nekim drugim prilikama obradili su moji časni prethodnici, stariji književni historičari i noviji kritičari* (Prosperov Novak 2003: 1). Originalnost ovoga djela, prema autoru, leži u *raspodjeli obuhvaćene građe* i načinu na koji je ona *uspostavljena u cjelini*, a mi bismo dodali i da je riječ o vrlo osobno shvaćenoj povijesti nacionalne književnosti jer autor gotovo redovito uz relevantne činjenice, analize i interpretacije iznosi i mnoštvo podataka koji se odnose na privatniji i najosobniji život književnika.

Kao temeljna konstatacija nameće se misao nastala kao parafraza Jagićeve tvrdnje da *književnost imamo, ali je ne poznajemo*. Prosperov tvrdi da književnost poznajemo, ali da je više nemamo, tvrdeći da je treće tisućljeće iznjedrilo naraštaj koji je *monolitnost književne povijesti žrtvovao fragmentarnosti*, nastavljajući da mi više ne znamo ispričati povijest vlastite književnosti, i to je posve logično u vremenu koje je objavilo smrt velikih naracija, pozivajući se na vrijeme koje se *s pravom prozvalo krajem povijesti* i upravo ta činjenica, nagnala je autora da pokuša ispričati cjelovitu priču, vremenu i stanju duha unatoč, kao *harni dug izgubljenoj cjelovitosti hrvatske književnosti*.

Razdoblje koje smo istaknuli kao predmet svoga promišljanja autor je smjestio u poglavlje koje je imenovao kao *Novovjekovlje*. Novovjekovlje prema Prosperovu Novaku započinje knjigom Ruđera Boškovića *Teorija prirodne filozofije* iz 1758. godine, dok mu se gornja granica po prilici poklapa sa završetkom Drugoga svjetskoga rata. No nas ponajprije zanima odnos prema dramskoj književnosti i njezinim autorima koji su djelovali u razdoblju od 1895. do 1914.

Od dramatičara koji su obilježili razvoj hrvatske drame Prosperov Novak navodi Iva Vojnovića, Milana Ogrizovića, i Srđana Tucića. Ovim je autorima i njihovim

¹⁸ Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Golden marketing, Zagreb 2003.

¹⁹ http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac337.nsf/AllWebDocs/15_godina_poslije Datum posjeta 20. studenoga 2011.

dramskim ostvarenjima Prosperov Novak posvetio mnogo prostora, donoseći uz detaljan popis radova njihove sadržaje, komparirajući tekstove i autore sa sličnim ostvarenjima u Europi. Primjerice, razmišljajući o drami *Ekvinocij*, zaključuje:

Ta vrlo angažirana drama odudara od piščevog prije poznatog artizma i s obzirom na svoju dramaturgiju jedan je od uspješnijih primjeraka tadašnjeg europskog simbolističkog teatra. /.../ koja precizno spaja naturalni prikaz sa simbolističkom slikovitošću i socijalnu intenciju sa psihološkom razrađenošću, vrativši na scenu autentičnost svakodnevnog jezika, stapajući kroz radnju unutarnja previranja protagonista s nekontroliranim prodorima stvarnih događaja /.../. (Prosperov Novak 2003. : 265), zaključivši da je Ivo Vojnović bio tvorac najboljih hrvatskih modernih drama.

U skupinu *suputnika* hrvatske drame u razdoblju moderne autor ubraja Antuna Tresića Pavičića, označivši ga ponajprije kao političkoga aktivista koji je kroz svoj književni angažman nastojao dosegnuti društvene položaje, a njegove drame *neoklasicističkim dramama u kojima je malo živih prizora premda se ne može u tim tekstovima negirati autorovo poznavanje jednog smjera tadašnje dramske proizvodnje* (Prosperov Novak 2003: 294.), zatim Mariju Jurić Zagorku uz čiji dramski rad donosi poprilično šturi podatak da je riječ o autorici *17 dramskih tekstova koji su najčešće bili izvođeni na matinejama za sluškinje i vojnike, ali i na sceni Hrvatskog narodnog kazališta. U tom dramskom opusu najviše je komedija i lakrdija, a najpoznatiji su Jalnuševčani iz 1917. godine* (Prosperov Novak, 2007. : 300) te Josipa Kosora.

Iako je autor u uvodnom dijelu svoje *Povijesti* navijestio da mu je namjera ispričati cjelovitu priču hrvatske književnosti, kad je posrijedi naš predmet promišljanja, držimo da je riječ o fragmentarnome pristupu, posebice ako usporedimo spomenutu *Povijest* s *Poviješću hrvatske književnosti* Miroslava Šicla. Novakov je dakle pristup drami hrvatske moderne fragmentaran (nije mu cilj pružiti sintetički opis) i temelji se na dramatičarima i onim njihovim djelima koja su ostvarila kvalitativnu razinu europskih autora i djela, što znači da je u svojim intencijama bliži Frangešovu shvaćanju nacionalne književne povijesti. Indikativno je što se Fran Galović i Milan Begović, primjerice, spominju tek nakon teksta u kojem autor najavljuje potpuno drukčiji svjetogled, odnosno dominaciju avangardnih kretanja.

Tekst je *Povijesti hrvatske književnosti*²⁰ Dubravka Jelčića raspoređen na 691 stranici, u šest poglavlja te 21 potpoglavlju i bez sumnje ovo je kapitalno djelo pisano s mišlju da se što pomnije zabilježe autori i djela, opredijelivši se pri tom promišljanju za srednju struju, dakle između Barčeve *veličine malenih* i

²⁰ Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do suvremenosti*, Naklada Pavičić, Zagreb 2004.

Frangésove *vizure velikih*. Temeljna je autorova namjera prikazati kontinuitet i permanentni napredak nacionalne književnosti, donoseći pri tom opsežan društveno-politički kontekst. Interpretirajući djela, autor pokušava uspostaviti odnos utjecaja i prožimanja te ih na kraju situirati, kako unutar opusa pojedinoga književnika i razdoblja, tako i u opus nacionalne književnosti.

U prvom dijelu potpoglavlja *Prva moderna* (275-374.) autor s iznimnom pozornošću navodi ljude i prijelomne događaje koji su u bitnosti odredili smjer razvoja hrvatske moderne (politička demonstracija 1895. godine, uloga Khuena Hedervarya na hrvatskoj političkoj sceni, uloga Stjepana Radića na političkoj, ali i kulturnoj sceni, politički raskol u Stranci prava, sukob *starih* i *mladih* i dr.) ne propuštajući naglasiti, kao i ostala trojica povjesničara, da je riječ o razdoblju hrvatske književnosti koje ponajprije karakterizira stilska heterogenost: *Pisci hrvatske moderne nisu dakle bili ni ideološki ni estetski jednomišljenici oni su sami, u praksi, provodili načelo individualnosti i prava na stvaralačku slobodu* (Jelčić 2004: 277).

Kad je riječ o dramskoj književnosti, Jelčić pomno bilježi djela i autore bez obzira na činjenicu je li njihovo bavljenje ovim književnim žanrom bilo tek usputno kao neka vrsta pomodnosti budući da je dramski život – što zbog logističkih razloga (otvaranja novih zgrada, osnivanja profesionalnih družina...), što zbog ustrojavanja javnih priznanja – naglo procvjetao, ili su posrijedi dramatičari u punom smislu riječi koji su obilježili kazališni život ne samo u razdoblju moderne nego su ostali svjež i aktualni do naših dana kao što je primjerice prema Jelčićevu mišljenju Milan Begović kojeg drži nedostižnim majstorom scene, jedinim dostojnim takmacom Krleži dramatičaru, kako s obzirom na broj napisanih drama, tako i u vezi s njihovom vrijednosti. U vezi s izvođenošću, Jelčić drži da je Milan Begović čak nadmašio M. Krležu, posebice kad su posrijedi izvođenja u inozemstvu (Jelčić 2004: 293).

Iako Iva Vojnovića i njegovo djelo kronološki smješta u poglavlje *Hrvatski književni realizam*, Jelčić ipak na ovu iznimnu književničku pojavu gleda kao na prvoga pravog modernista čiji *simbolizam, u prozi i dramama, traje istodobno i usporedno s Kozarčevim regionalizmom, Novakovim kriticizmom i Kumičićevim naturalizmom* (Jelčić 2004: 265), ističući izuzetnu vrijednost ovoga književnika kad je riječ o djelima s dubrovačkim temama: *Jedino je Dubrovnik jamčio svježinu i draž njegove misli, zagrijavao sva njegova osjećanja, krilio njegovu maštu. Upravo njegov prvi-jenac potvrđuje da su samo dubrovačke teme učinile Vojnovića Vojnovićem. Baveći se drugim temama i sredinama, iskazivao je u najboljem slučaju tek uzornu vještinu. Obratno: pišući o Dubrovniku, bio je umjetnik* (Jelčić 2004: 267). Uz to što Vojnovića drži književnikom koji je najavio modernističke tendencije, Jelčić, pozivajući se na istraživanja Vide Flaker, smatra da Vojnovićevo djelo *Imperatrix* predstavlja *zalazak modernističkih stilova* (Jelčić 2004: 267).

Ono što Jelčićevu *Povijest hrvatske književnosti* razlikuje od ostalih triju jest ne samo navođenje imena usputnih *sputnika* ovoga razdoblja, nego i stručna valorizacija djela tih malo poznatih i rijetko spominjanih autora. Tako primjerice govoreći o Miloradu Stražnyckom Jelčić, među ostalim, navodi da je riječ o autoru koji se bavio temama činovničke sredine te vječnim pitanjem muško-ženskih odnosa: te teme autor problematizira ne samo u romanima, nego i u svojim komedijama *Mrtve vode* i *Rakolov*, zaključujući da se ta djela tematski nastavljaju na roman Gjalskoga *U noći*, dok su romani i drame ovoga malo poznatog autora utjecali na duologiju Rikarda Nikolića *Ustajale vode* i *Bljesci u sumrak* (Jelčić 2004: 306), uspostavljajući na taj način odnos prožimanja i utjecaja. Slično je i s danas malo poznatim Božom Lovrićem (Jelčić 2004: 305), inače u turbulentnom vremenu hrvatske moderne nerazdvojnim suputnikom Josipa Kosora i redovitim sudionikom neformalnih druženja u kojima su glavnu riječ vodili Vladimir Vidrić i A. G. Matoš.

Posebnu pozornost D. Jelčić posvećuje dramatičaru čija dramska djela u cjelini ne pripadaju moderni: riječ je o Josipu Kosoru, o kojemu Jelčić donosi popriličan broj biografskih podataka nedvojbeno sugerirajući da je riječ o činjenicama koje su bitno utjecale na njegov književni rad. Da Jelčić svoju *Povijest* nije pisao s mišlju da bude tek izvor pozitivističkih činjenica, nego neka vrsta živoga organizma koji se s protekom vremena nužno mijenja, dopunjuje i revalorizira, svjedoči i činjenica da argumentirano odgovara na neka od spornih pitanja hrvatske književne historiografije, kao što je primjerice i slučaj Josipa Kosora, odnosno pitanje autohtonosti hrvatskoga ekspresionizma. *Kosor je /.../ izrastao kao pisac posve osebujan. Sasvim samostalno, vlastitom intuicijom, otkrivao je i prihvaćao futurističke i ekspresionističke zasade i postupke. Stvaralačke klice nosio je u sebi, i neke su od njih samonikle šiknule u trenutku, neke je razvijao ohrabren tuđim primjerima i poticajima, a neke srodne, presađivao je iz tuđih vrtova, ali se one nisu uvijek povoljno razvile. A neke je i anticipirao!* (Jelčić 2004: 302).

*Povijest hrvatske književnosti*²¹ Miroslava Šicla posve je drukčije koncipirana u odnosu na ostale tri promatrane. Šicel se naime odlučio za žanrovski pristup pa iako poštuje kronologiju, temeljno mu je načelo situiranja djela i književnika – žanr, odnosno temeljno stilsko obilježje. U predgovoru je trećoj knjizi *Povijesti hrvatske književnosti* koja je u potpunosti posvećena razdoblju moderne, Šicel razdoblje hrvatske moderne podijelio na dvije faze: prva faza traje od 1897. do 1903. a druga, koja je mnogo važnija kad je riječ o našem predmetu promišljanja, od 1903. do 1914. godine za koju kaže */.../ taj drugi krug daje doista najznačajnija lirska i prozna te dramska ostvarenja ovoga razdoblja* (Šicel, 2005: 11). Poimence navodi autore i djela koja su prema njegovu mišljenju obilježila ovu fazu hrvatske moderne

²¹ Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti*, Knjiga III, *Moderna*. Naklada Ljevak, Zagreb 2005.

(primjerice, Vidrić, Matoš, Šimunović...), no u tom predstavljanju najvažnijih autora i djela nije naveo nijednoga dramskog autora odnosno dramsko djelo.

Poglavlje *Dramska književnost i kazališni život* (214–274.) Šicel započinje konstatacijom da iako se dramsko književno stvaralaštvo u razdoblju moderne razvija prema nekim svojim specifičnim zakonitostima, ne razlikuje se u bitnosti od umjetničkih procesa koji su detektirani u ostalim književnim žanrovima. Temeljna je karakteristika ovoga razdoblja heterogenost stilova, posvemašnja raznolikost i isprepletenost pa i posve divergentnih stilova:²² */.../ krećući se od totalno zakašnjelih stilova (u odnosu na europske pojave i zbivanja u dramaturgiji na prijelazu stoljeća) – kao što je uporno kontinuiranje romantičarsko-klasicističke herojske tragedije kakvu poznajemo još iz Demetrovih, Bogovićevih i Markovićevih drama pisanih ponajviše po uzoru na Schillera – pa sve do meterlinkovskih simbolističkih vizija naglašeno prisutnih u Galovićevim scenskim pokušajima*, ustvrdivši da se u dramskim djelima toga razdoblja dade prepoznati *oponašanje šekspirske “kraljevske” tematike, realistička društvena drama (ili komedija) pa sve do naturalističke i simbolističke dramaturgije* za koju tvrdi da je karakteristična za mlađi modernistički naraštaj (Šicel 2005: 214). Izdvajajući Vojnovićev *Ekvinocij* te Tresić Pavičićeva *Simeona Velikog* kao paradigmatske drame razdoblja hrvatske moderne, Šicel zaključuje da će se cjelokupna dramska produkcija kretati upravo u ovom rasponu, između ovih dviju rubnih (suprotnih) točaka dramskoga stvaralaštva hrvatske moderne. Unatoč činjenici da dobar dio hrvatskog dramskog opusa i na kraju stoljeća ostaje vjeran uzorima romantičarske i realističke epohe, Šicel upozorava i na veliki utjecaj suvremenih europskih dramskih autora kao što su Ibsen, Strindberg, Hauptman, Tolstoj, Przybyszewski te Maeterlinck (Šicel 2005: 215) što je argument tezi o moderni kao razdoblju u kojem se umjetnička kretanja u Hrvatskoj događaju gotovo istodobno s onima u Europi.

Šicel veoma detaljno prati razvojni put hrvatske drame, neprestance je uokvirujući društveno-povijesnim kontekstom: on nije samo kroničar koji pedantno bilježi autore i njihova djela, nego, shvaćajući dramu ponajprije kao djelo koje je namijenjeno scenskome uprizorenju, donosi i povijest njezina kazališnog života, pokušavajući dramu moderne smjestiti u dijakronijski niz hrvatske dramske književnosti i njezina praktičnoga prokušavanja, ali nastojeći i detektirati međusobne utjecaje i prožimanja.

²² Kako bi ilustrirao divergentnost stilova, ali i isto takav stav kad je riječ o recepciji tih radova tada recentne kritike i stručne javnosti, Šicel navodi podatak da su se u najužoj utrci za najbolji dramski tekst u 1895. godini našli Vojnovićev *Ekvinocij*, prva moderna drama u hrvatskoj književnosti u punom smislu te riječi te Tresić Pavičićeva romantičarsko povijesna drama *Simeon Veliki*, za koju se posebno zalagao Eugen Kumičić, ali i Stjepan Miletić (Šicel 2005: 217).

Sve četiri promatrane povijesti hrvatske književnosti slažu se da je pojava hrvatske moderne drame, ali i drukčiji, bitno promijenjen stav u repertoaru zagrebačke kazališne kuće nastupio s pojavom Iva Vojnovića, odnosno njegove drame *Ekvinocij*, i kad je riječ o najvećoj i najutjecajnijoj kazališnoj kući, s početkom tzv. Miletićeve ere. Nešto je drukčiji pristup ovih autora samome dramskome djelu, njegovoj interpretaciji i situiranju u dijakronijski niz hrvatske dramske književnosti.

Svaki od ovih pristupa ima svoje prednosti i nedostatke, svaki pristup otvara novi pogled na vremenski isječak u književnosti i kulturi hrvatskoga naroda.

LITERATURA

- R. Barthes, *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd, 1979.
- R. F. Berkhofer, *Beyond the great story: history as text and discourse*. Harvard, 1997.
- V. Biti, *Periodizacija kao tehnika kulturalne identifikacije*. "Glasje 10" / 1988.
- V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Matica hrvatska, Zagreb 2000.
- J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*. St. Martin's Press, New York, 1998.
- J. Ciglar-Žanić, *Uvod: o problemima pisanja književne povijesti*. U: *Domišljato stvoren svijet*, Naklada Slap, Zagreb 2008., str. 11-42.
- K. Green i J. LeBihan, *Critical Theory and Practice*. Routledge 1996.
- L. Hutcheon, *Postcolonial witnessing – and beyond: Rethinking literary history today*. "Neohelicon", 1, 2003., str. 13-30.
- D. Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Naklada Pavičić, Zagreb 2004.
- D. Perkins, *Is literary history possible?* The Johns Hopkins University Press, Baltimore i London 1992.
- S. Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Golden marketing, Zagreb 2003.
- H. Sablić Tomić, G. Rem, *Slavonski tekst hrvatske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb 2003.
- M. Solar, *Paradigma povijesti književnosti*. U: *Granice znanosti o književnosti: izabrani ogleđi*, Zagreb 2000., str. 248-249.
- M. Šicel, *Povijest hrvatske književnosti*, Knjiga III., *Moderna*. Naklada Ljevak, Zagreb 2005.

PETI RED BALKONA: FRAN GALOVIĆ KAO KRONIČAR HRVATSKOG GLUMIŠTA

I. UVODNO POSTAVLJANJE PROBLEMA

U autobiografskoj bilješci objavljenoj u *Hrvatskoj mladoj lirici* 1914. godine, Galović o sebi piše u trećem licu prošlog vremena, a između ostaloga, smatra bitnim saopćiti i slijedeće:

Inače je bio stalan posjetilac kazališta, i njegova krupna figura simpatizirala je s petim redom balkona. Otkako mu sistematski odbiše tri drame, polazi u kazalište mjesečno jedamput, da ne zaboravi obliče intendantovo. Voli kadšto Shakespearea i novije dramske pjesnike, gine za Ibsenom, Poeom i Maeterlinckom.¹

Navedeni ulomak je višestruko simptomatičan: ukazuje na kazalište kao na autorovu trajnu opsesiju i otvara nekoliko mogućnosti za pristup temi Galovića kao kroničara hrvatskoga glumišta. U Galovićevoj ostavštini pronađena je mala bilježnica u koju je upisivao svaki odlazak u kazalište; od sezone 1898. / 1899. kada je po-
hađao prvi razred gimnazije do godine 1904. / 1905. kada je bio pri kraju sedmoga razreda gimnazije, pri čemu je u sedam sezona bio na 135 predstava. Benešić na osnovi te bilježnice izvodi zaključke o ukusu mladoga Galovića; o njegovoj tadašnjoj privučenosti patriotskim komadima i operetama, ali i sklonosti da svojeručno prepisuje fragmente onih djela koja ga najviše impresioniraju.² Galović je autor izrazito modernističkoga duktusa, između ostalog i dramski autor koji je po mnogočemu doprinio razvoju hrvatskog modernističkog dramskog pisma; primjerice, tretiranjem male forme jednočinke kao ravnopravne velikoj formi tragedije u više činova, uvođenjem elemenata lirske drame u vremenu kad je taj žanr na europskoj sceni bio već popularan, a u Hrvatskoj još uvijek teško prihvatljiv, novim pristupom starome žanru povijesne drame gdje se faktografija i povijesna tematika osebujno spaja s

¹ Fran Galović, autobiografska bilješka. U: *Hrvatska mlada lirika*. Ur. Ljubo Wiesner. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 1914.,148.

² Usp. Julije Benešić, *O životu i radu Frana Galovića*. U: Fran Galović, *Pjesme*, Binoza, Nakladni zavod Z. S. O. J., Zagreb 1940.,11.

maeterlinckovskim simbolizmom i gradi prepoznatljivu sutonsku atmosferskičnost ka- kva je obilježje i Galovićeve poezije. Modernistički subjektivizam i introspektivnost ugrađeni su u Galovićev pogled; pa je njegova promatračka pozicija – skromni peti red balkona – konkretizirana metafora; s jedne strane oblik osobnog svjedočanstva mladog pripadnika drugog naraštaja Moderne, donekle i lamentacija o položaju u društvu, dok je s druge strane, to isto mjesto u gledalištu kazališne zgrade pozicija prosudbene moći iz koje se Galović upušta u kazališno-kritičko vrednovanje. Objektivno i subjektivno dva su pola Galovićeve privučenosti kazališnome fenomenu, pa je njegova kronika kazališnih zbivanja istodobno odraz zrelih, dramaturški promišljenih opservacija i neposrednog, impulzivnog, gledateljski pasionantnog motrišta koje ne prikriva subjektivnost. Društveni aspekt kazališnog događaja za njega je također važan čimbenik, pa će taj autor, gotovo u svakoj kritici, pa čak i u kratkim zabilješkama uz predstavu, imati potrebu kratko prokomentirati društvenu scenu unutar koje se ostvaruje recepcija neke drame; ukazati na (malo)građanske razloge zbog kojih Zagrepčani odabiru ili ne odabiru odlazak u kazalište. Galović se ne libi spomenuti trivijalne povode koji nekome komadu osiguravaju veću gledanost, i koliko god se nad takvim razlozima intimno zgraža, opservira ih mirno, jednostavno bilježeći simptomatologiju hrvatskog društva i domaće kulturne scene. Zanimljivo je usporediti Galovićeve stilske preferencije u vlastitom dramskom pismu i način na koji pokušava očuvati *objektivni* pristup u kroničarskom slijeđenju događaja u hrvatskom glumištu. Vrijednost njegovih teatroloških zapisa je i u komparativnom čitanju domaće i strane dramske književnosti; uviđanju poetičkih spona između suvremenika, ali i u osvješćivanju linija kontinuiteta svjetske i hrvatske baštine u tada aktualnom dramskom stvaralaštvu, pri čemu se u godinama redovitog praćenja kazališnih sezona Galović iskazuje i kao komentator razvoja glumačkih osobnosti na hrvatskoj sceni. Ne treba zanemariti ni odnos politike i teatra u Galovićevim opservacijama na kazališne teme.

U razradi ovoga kratkog pregleda Galovićeva kroničarskog i kazališno-kritičkog doprinosa teatrologiji posvetit ćemo pozornost svim navedenim aspektima i oprimjeriti ih, pri čemu neće biti preskočeni ni neki njegovi pamfletski i polemički tekstovi, bilo da držimo da su zanimljivi jer otkrivaju Galovića kao polemičara s područja kulture (npr. u *Prilogu procvatu hrvatske drame*, raspri s intendantom Treščecom), ili stoga što držimo da se kroz neke od tih tekstova odražava autorova sklonost da svijetu pristupi kao pozornici; da u političkoj povijesti i političkoj aktualnosti vidi *Theatrum Mundi* simptomatologiju, što se može pratiti i kroz odnos dramske forme i dnevno-političkog sadržaja, kao u dramskome pamfletu *San jesenje noći*. Ukratko, tvrdimo da Galovićeve tekstove posvećene kazališnome fenomenu nema potrebe analizirati kao teatrološke priloge u uskom smislu toga pojma, jer Galović doslovno i preneseno piše iz *petog reda balkona* – on je samo strastveni promatrač koji u krajnjoj konzekvenciji izvlači prednost iz distance; kako one u kazališnoj zgradi tako

i one u kulturi i društvu. Nije čudo da se u “Hrvatskom Pravu” povremeno potpisivao pseudonimom Gledalac. Kao mlad intelektualac i dramatičar čija djela nisu bila bezrezervno prihvaćena, Galović nije kazališni kritičar u striktnome smislu, nego bi se prije za njega moglo reći da je kroničar kazališnog kao društvenog fenomena. Samim time ne pretendira na stručnost u smislu znanstveno utemeljena pogleda na kazalište i dramu, premda je itekako svjestan svojih *insajderskih* kvaliteta: dobroga književnog i filološkog obrazovanja; poznavanja suvremene dramske literature i onih vrijednosti koje je ta književnost baštinila iz književne povijesti. Naposljetku, njegova prednost u pogledu na kazalište je i neposredno iskustvo pisanja drame – Galović je prvenstveno pisac; on je praktičar, a ne teoretičar. To je, bez sumnje, razlog zbog kojega se danas, u razdoblju proširenja polja klasičnoga teatrološkog istraživanja na interdisciplinarno polje društveno-humanističkih istraživanja, Galovićevi zapisi vezani uz kazališni fenomen čine daleko zanimljivijima nego što su se doimali prije. Valja nešto važno primijetiti i u vezi sa žanrom kronike. Za Galovića se može reći da je bio kroničar kazališta, ali ne i kazališni kroničar. Naime, Galović nikada nije pisao kazališnu kroniku kao specifični žanr. Iz te napomene se mogu izvesti dva bitna zaključka: prvo, Galović za svojega kratkog života nije dobio statusnu priliku za pisanje klasične kronike, ili kao mlad pisac nije imao potrebu svoje praćenje teatra po kazališnim sezonama institucionalizirati uz pomoć generičke oznake *kazališna kronika*. Drugo, Galović je i u načinu na koji je pratio zbivanja u teatru i oko teatra, danas to jasnije uviđamo nego prije, bio modernist: žanru kojemu se voljno i s radošću prepuštao – nikako nije pristupao kao tobože *bezinteresnom* tekstu, nego upravo suprotno, selekcionirao je aktualne kazališne teme i događaje i nastojao ih prikazati bez straha od subjektivnosti i fragmentarnosti, pa čak i uz povremene stilizacije stvarnih kao literarnih subjekata. Tako, na primjer u tekstu pod naslovom *21. rujna 1911.* gdje piše povodom smrti Andrije Fijana prisposobljavajući mu identitete iz njegovih slavni uloga, započinje rečenicom *Danski je Kraljivić umro*, i potom gradira tekst pohvalnice: *Stari nesretni Lear. Pun veličine i dostojastva, silan kao šum oluje, u divljoj, očajnoj noći; svaku stopu kralj.*³

II. IZMEĐU KAZALIŠNE KRONIKE I KRONIKE DRUŠTVENOG TEATRA

Kronika je tradicionalni povijesni žanr koji čak i kad je riječ o takozvanoj *živoj* kronici, tradicionalno ubija Razlog u ime čistog slijeda, načelno žrtvuje interpretaciju u ime kronologije koja bez kraja i konca bilježi predstave u ime rekonstrukcije izmišućeg trenutka, bolje rečeno u ime aktualnosti koja ne uspijeva

³ Usp. Fran Galović, *21. rujna 1911.* “Hrvatsko Pravo”, br. 4755 (310) od 30. X. 1911. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 197–200.

ostati aktualnom. To obilježje kronike još je bolnije kad je riječ o kazališnom događaju – potpunoj prezenciji koju nije moguće vratiti u vremenu čak ni kad je riječ o dramskom, a kamoli o postdramskom kazalištu. Pa ipak, u Galovićevo vrijeme i danas, bilo je i ostalo zavodljivo prepuštati se rijeci kronologije sa svim onim prividima uzročno-posljedičnih veza koji su izazivali mučninu u Gretrude Stein zbog diskrepancije između emocionalnog vremena gledatelja i emocionalnog vremena drame, pri čemu kad je riječ o klasičnoj predstavi napravljenoj prema *dobro skrojenom komadu* (kojega se, usput rečeno, i Galović grozio u njegovoj pomodnoj francuskoj inačici) tempo gledanja uvijek ili kaska za dramskom radnjom ili ide ispred nje u mučnoj potrebi neprekidnog anticipiranja događaja po kauzalnom načelu. Steinova je već početkom tridesetih godina – prije nego što je Hans-Thies Lehmann krajem devedesetih godina dvadesetog stoljeća brendirao pojam *postdramskog kazališta* – tvrdila da je potrebno usredotočiti se na iskustvo publike umjesto na predstavljanje događaja, pri čemu je u pristupu kazališnom fenomenu važna percepcija aktivnosti, a ne definicija nečega što ne može biti definirano jer je *stvar po sebi* kroz koju se može prolaziti – riječima Steinove – kao kroz pejzaž u kojem su svi elementi pejzaža istovremeno prisutni pa nije važno koju smo stazu odabrali za našu šetnju krajolikom. Ne pada nam na pamet tvrditi da je Galović anticipirao neke od uvida u kazališni fenomen kakvi se pojavljuju tridesetih godina, jer riječ je o mladome autoru koji je osvrte na predstave u načelu pisao oprezno, s učeničkom skrupuloznošću, reklo bi se konvencionalno i u skladu s uzusima onodobne kazališne kritike, ali ne mogu se ne zamijetiti povremeni proboji Galovićevih osobnih književnih opsesija u kazališnokritički diskurs. Krepuskularna atmosferičnost *zaražava* njegove kazališno-putopisno-političke zapise poput praških *Impresija* iz 1908. Upravo ovaj tekst primjerno iskazuje modernističku kontaminaciju žanrova popraćenu jakom, osobno obojenom stilizacijom mjestimice sjetnog, mjestimice gnjevnog *ja*-iskaza, pisanog tobože iz prve ruke. Ispod naslova članka stoji popis okosnica oko kojih se strukturiraju impresije:

Konac kazališne sezone – Mladež u progonstvu – Dim – Jovan Peršić, vrućina i gusjenice – Dr. Pfuj.

Galovićeve impresije iz Praga doimaju se kao crtački *croquis* slučajno zatečenih figura u pokretu na cesti. Prag je mjesto kamo je dio hrvatskih mladih intelektualaca bio prisiljen emigrirati nakon paljenja mađarske zastave na otvorenju nove kazališne zgrade 1985., ali i mjesto kamo je nakon đačkoga štrajka 1908. godine, zbog protesta protiv obrazovne i kulturne politike bana Pavla Raucha, otputovalo u kraće progonstvo nekoliko stotina studenata zagrebačkog sveučilišta među kojima je bio i Galović kao član mladohrvatskog pokreta.⁴ Poslije pada

⁴ 7. svibnja 1908. godine više stotina studenata Zagrebačkog sveučilišta napustilo je zemlju i nastavilo studij u Pragu, Beču i Grazu. Podaci o broju studenata se razlikuju,

Hrvatsko-srpske koalicije (koja je od 1903. godine promovirala jednakopravnost hrvatskog i srpskog naroda, ujedinjenje hrvatskih zemalja i uvođenje ustavnih sloboda u Hrvatskoj, uz zajedničku borbu protiv Ugarske i Austrije) zaključena je nova financijska nagodba 1907. koja je konfrontirala dvije strane: pobornike hrvatsko-srpske suradnje nasuprot zastupnicima dualističke politike koji su, jaki u vanjskopolitičkim krugovima, doveli do zaključka zajedničkoga ministarskog vijeća 1. prosinca 1907. o aneksiji Bosne i Hercegovine i uvođenju apsolutističkog režima u Hrvatsku instaliranjem bana Raucha u siječnju 1908.⁵ Rauch je napadan upravo zbog hipokritske situacije nastale u školstvu oko julijanskih mađarskih škola. Naime, premda te škole nisu bile zakonski formalno favorizirane, *de facto* su imale prednost. Roditelji su u njih upisivali djecu zbog praktičnih razloga kao što je veća izglednost dobivanja posla kod učenika koji vladaju mađarskim jezikom i koji imaju svjedodžbu takve škole. Osim toga, Sveučilište u Zagrebu našlo se u nezavidnoj situaciji kad je Rauch promijenio sastav sveučilišnih profesora koji su, zajedno s velikim dijelom svojih studenata, premda iz različitih političkih razloga i s različitim političkim ishodištima, ali ipak sa zajedničkim općim ciljem borbe protiv monarhijskog imperijalizma, zastupali hrvatsko-srpsku kulturnu suradnju i poništavanje dotadašnjeg političkog spora radi ugroženosti nacionalnog opstanka od njemačkog *Dranga* i mađarske supremacije. Poslije aneksije mladi intelektualci

ovisno o izvoru, a kreću se od brojke 250 do 800. Galović, koji je u Zagrebu studirao hrvatski jezik kao glavni, a klasičnu filologiju – latinski i grčki jezik kao drugi predmet, emigrira u Prag gdje je odslušaio 4. semestar. Plan centralizacije, odnosno mađarizacije Hrvatske započet austro-ugarskom nagodbom iz 1867., odnosno hrvatsko-ugarskom nagodbom iz 1868. koja je dovela Hrvatsku u neravnopravan položaj u odnosu na druge većinske narode Monarhije, sprovodi se, između ostaloga, i putem obrazovnog sustava. Dr. sc. Ivan Balta, u radu *Pravnopovijesni hrvatsko-mađarski odnosi od dualizma do propasti Monarhije*, s posebnim osvrtom po pitanjima obrazovanja piše slijedeće:

U razvoju škola u Hrvatskoj krajem 19. i početkom 20. stoljeća, posebno bijahu važni školski zakoni iz 1874. i 1888. te njihove dopune i izmjene, na temelju kojih su osnovane, organizirane i djelovale škole. Međutim, isti hrvatski zakoni, kao i važeći ugarski (ili austrijski) školski zakoni, legalizirali su i poticali osnivanje škola narodnosti, što je često izazivalo političke tenzije. Naprimjer, mađarske julijanske škole mogle su u Hrvatskoj osnivati i organizirati javne škole, seoske i salaške škole (npr. mađarske julijanske škole), tvorničke škole (npr. tvorničke škole mađarske državne željeznice), konfesionalne škole (npr. mađarske reformatorske škole), što je otvorilo širok prostor djelovanja mađarske Julijanske akcije, ali i sličnih njemačkih i talijanskih, pa i srpskih akcija u Hrvatskoj. (Balta, Ivan, *Pravnopovijesni hrvatsko-mađarski odnosi od dualizma do propasti Monarhije*, s posebnim osvrtom po pitanjima obrazovanja do propasti monarhije. U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, god. 43, 3-4 / 2006., 361.)

⁵ Usp. Arnold Suppan, *Oblikovanje nacije u građanskoj Hrvatskoj 1835 – 1918.*, Naprijed, Zagreb 1999.; Ivan Balta, *Pravnopovijesni hrvatsko-mađarski odnosi od dualizma do propasti Monarhije*, s posebnim osvrtom po pitanjima obrazovanja do propasti monarhije. U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, god. 43, 3-4 / 2006., 362-375.

osuđivali su progon Srba u Hrvatskoj i takozvani *veleizdajnički* proces. Liberalni studenti bili su okupljeni oko ideja “Napredne omladine”, ili oko Galoviću bliskih liberalnopravaških ideja “Mlade Hrvatske”. U studiji pod naslovom *Nacionalne ideje studentske omladine u Hrvatskoj uoči I. svjetskog rata*, Mirjana Gross piše:

Urednici “Mlade Hrvatske” bili su u početku B. G. Anđelinović i pjesnik Fran Galović za književni dio, a među suradnicima isticali su se Krešimir Kovačić, sin pravaškog književnika Ante Kovačića, i Augustin Ujević. Za razliku od “Hrvatskog Đaka”, “Glasilo starčevićanskoga đastva” nije imalo studentski program nego se bavilo načelnim političkim i kulturnim pitanjima. Idol mladohrvatske omladine bio je A. G. Matoš. Njegove ideje o kulturnoj suradnji Južnih Slavena, njegov proturski stav na političkom području i njegov umjereni antiklerikalizam naišli su na odjek u mladohrvatskoj grupi.⁶

Antiklerikalizam kao oblik *kulturne borbe* možda nije spajao Naprednjake i Galovićeve Mladohrvate tako snažno kao što su tvrdili borbeni klerikalci okupljeni oko studentskog glasila “Luč”, ali ipak je bio jače vezivo između te dvije studentske grupacije nego njihova naizgled glavna poveznica – shvaćanje o kulturnom jedinstvu Južnih Slavena koje se, u sivoj zoni između politike i kulture, moglo protumačiti i u ključu vizije unitarnog jugoslavenstva. Galović je u prvome broju lista “Mlada Hrvatska” objavio *Pjesmu bludnice* Kreše Kovačića i prijevode pjesama Heinea i Baudelairea zbog čega je list morao izaći u drugome izdanju cenzuriran – bez Kovačićeve pjesme i uz ispriku uredništva. U listu “Luč” koji je napadu na “Mladu Hrvatsku” posvetio desetak stranica, Heinea se – u povodu hrvatskih prijevoda njegovih pjesama objavljenih u Galovićevu časopisu – nazivalo *frivolnim Židovom i framasunom*. Zabrana izvođenja drame *Prokletstvo* Andrije Milčinića i Milana Ogrizovića, koja je prethodila spomenutom Galovićevu ispadu protiv ćudoređa u listu “Mlada Hrvatska”, također je referentna točka u razvoju liberalne, antiklerikalne idejne platforme Mladohrvata.

U ovome tekstu namjeravamo se osvrnuti i na Galovićeve kazališnokritičke interpretacije Ogrizovića koje su nužno sadržavale, osim uskoteatrološkog i kulturno-politički aspekt. Međutim, poželjno je vratiti se strukturi, sadržaju i ekstraliterarnom kontekstu Galovićevih praških *Impresija* kako bismo ukazali na već isticana modernistička obilježja Galovićevih kazališnih zapisa iz kojih je, na čak nekoliko mogućih razina interpretacije, razvidno kako je on bio kroničar kazališnoga kao društvenoga fenomena. Rasprava o nacionalnom glumištu u pravilu povlači i raspravu o nacionalnim i političkim pitanjima. U osamnaestom i devetnaestom stoljeću pojam i koncept nacionalnog kazališta u velikom dijelu Europe bio

⁶ Mirjana Gross, *Nacionalne ideje studentske omladine u Hrvatskoj uoči I. svjetskog rata*. U: *Historijski zbornik*. Ur. Jaroslav Šidak, godina XXI-XXII. Povijesno društvo Hrvatske, Zagreb 1968-69., 84.

je sagledavan u kontekstu promocije nacionalnih, često i imperijalnih integracija, ili pak s druge strane, u kontekstu opiranja osvajačkim, akulturacijskim stremljenjima. Elementi ugrađeni u temelje nastanka nacionalnog kazališta i u jednom i u drugom slučaju bili su dubinski tradicionalni; ciljevi nacionalnog kazališta vidjeli su se u reprezentiranju narodnog jedinstva u virtualnome obliku, u zastupanju jedinstvenog identiteta i promicanju homogenosti nacionalne kulture. Pojam nacionalnog kazališta doživljavao je u toku dvadesetog stoljeća promjene u čitavoj Europi, pa su se tako počele poticati nove vrijednosti vezane uz prihvaćanje i tematiziranje različitosti, višeglasja i multikulturalnosti. Kolonijalni i neokolonijalni koncept prenošenja iz neke imperijalne *središnje točke* kulturnog života u *provinciju* nije zaobišao niti jedno srednje europsko nacionalno kazalište. U ogledu *Fizionomija jedne generacije* Gavella je o tome problemu pronicljivo zapisao:

Nашe je političko doživljavanje dugo vremena kolebalo između "okviraštva", koje je sebi prisvajalo neku naročitu realnost i budnost prema danim faktorima, i pseudorevolucionarnog "vanokviraštva", više pjesničkoga i parolnog razgibanoga no politički svjesnoga svih konzekvencija, koje su nas faktički čekale izvan toga "okvira". Dolazilo je do toga da je u nama jedno do drugoga živjelo i neko čudno austrijanstvo kao plod bilo dugom tradicijom uvriježene pripadnosti jednom političkom sistemu, bilo kao plod uvjeta diktiranih realnim vlasnostima političko ekonomskog terena, kojem smo pripadali – s isto takvom dubokom odbojnošću prema svemu crno-žutom, monarhijskom i težnja, "coute que coute", samo van iz te političke učmalosti i zavisnosti od elemenata koji u svojoj slabunjavosti zatvorenosti sami u sebe nikad nisu pokazali, unatoč nekih naših centrifugalnih sklonosti, uvjetovanih imaginarnim očekivanjem savezništva sa strane tih centralnih sila u našem boju protiv neugodnih susjeda, ni najmanjeg razumijevanja za naše prave političke i kulturne potrebe. I kad je Monarhija propala u "verzenkung" povijesti (njezin je nestanak zaista značio jedan "coup de théâtre", kod kojega je prava mašinerija koja ga je prouzročila zaista ostala nekako iza kulisa), našli smo se mi zapravo pred sasvim novim činjenicama, politički navikli na šlagvorte i uloge iz tragičnoga igrokaza, koji se je zvao c. i kr. Austrougarska Monarhija. I kako su počeli blijediti politički i moralni rekviziti toga igrokaza, tako smo se i mi sve više nalazili pred zadaćom da sami sebi gotovo iz ničega stvorimo novi sistem političkih maksima i ciljeva. Naravno da je taj razvoj doveo prisilno do individualnoga ili u najboljem slučaju grupnoga rješavanja tih problema te tako naša generacija počinje gubiti neka svoja zajednička obilježja, a nova generacija nastupa prilično odvojeno i nepovezana s nama na političko poprište.⁷

⁷ Branko Gavella, *Fizionomija jedne generacije*. U: Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*. Ur. Sibila Petlevski, CDU, Zagreb 2005., 67-68.

Gavella je o fizionomiji svoje generacije zapisao da je bila *zapravo, prva značajnija i određenija "podgeneracija" one generacije koju nazivamo hrvatskom "Modernom", tj. generacije koja je devedesetih godina devetnaestog stoljeća ušla aktivno kritički u hrvatski javni život.*⁸ Galović kao zastupnik drugog naraštaja moderne, ubijen u prvoj godini Velikog rata, doslovce nije preživio neka od onih obilježja političkog života svojega vremena o kojima poslije piše Gavella s vremenske (i političke) distance. Galovićev jednosemestralni boravak u Pragu bio je obilježen razočaranjem; u tom razdoblju postao je bolno svjestan diskrepancije između ideala neke nove, bolje kulturne politike s jedne strane, i političke pragmatičnosti s druge strane, pri čemu su se u egzilu jasnije nego u domovini ukazale razlike između političkih platformi različitih studentskih grupacija koje su, doduše, napustile Zagreb s istim neposrednim povodom u zbivanjima na sveučilištu i iz istog osjećaja solidarnosti prema liberalnim idejama svojih profesora sankcioniranim od bana Raucha. Galović započinje tekst, kojemu je prava namjena političko-programatska, kao kazališnu kroniku:

I tako se eto dovršila sezona kazališta. Nimalo originalno. Sa "Seljačkom bunom!" Upravo kao onomadne pod vladavinom blage uspomene egidonoše Andrića. Započelo se u znaku "Teute", dakle se željela inaugurirati artistska, miletićevska era, a nastavilo se i dovršilo u znaku "Veselih udovica" i dramatizacija Prejčevih, koje imaju jednu simpatičnu stranu, jer bar ne žele biti literarne.

Ali dobro je i ovako: Kad bi tko htio prikazati "sintetički" rad ovosezonske (!) kazališne uprave, dakako da bi "Roze Bernd" i "Pelesi i Melisande" i "Gospodje s mora (bila je zapravo samo j e d n a gospođa!) i koji taj literarni događaj ili događajčić nestao u molohskom, mološkom ili molohovskom ždrijelu "Veselih udovica", "Lukavih služnika", "Künstlerbluta", "Walzertrauma" i "Jocanov Hudmaničev" bez traga – kao daleki sjen, kojino nestaje u tuzi beskrajne noći ... (Ovo pristaje samo od prilike kao i ono "proljetno sunce" na svršetak Scherlock-Holmesa!").

Opereta!

Ista ona publika, koja je pljeskala "Lohengrinu", "Tannhäuseru", "Porinu", "Kraljici Sabejskoj" itd. itd., ista se ona publika zanosi danas kojekakvom sumnjivom robom, koja ubija i ono malo umjetničkoga poleta na hrvatskoj pozornici. jer dok se za predašnjih sezona znalo nerijetko naći i kod dramskih predstava ono "rasprodano" na blagajni, dvojim, da li se to dogodilo barem jedanput ove sezone. Nije doduše ni ovo osobito mjerilo za umjetnički napredak kazališta, ali se sjećam dviju potpuno rasprodanih predstava "Vilima Tella", "Cyrana" i drugoga, što se u današnje dane (premda je minulo samo godinu dana!) ne može ni pomišljati.⁹

⁸ Isto, 22.

⁹ Fran Galović, *Impresije*. "Hrvatsko pravo" br. 3766 od 6. VI. 1908. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 79–80.

Galović ističe da umjetnički nivo koji se teško gradio postaje sve niži i niži čemu nije po njegovu mišljenju kriva samo uprava nacionalnog kazališta jer, kaže on, *teško je sustaviti kola, kad jure nizbrdice*, pri čemu misli na utjecaj izvankazališnih prilika na glumište u cjelini, s kobnim posljedicama vidljivim na svim razinama, od loše repertoarne politike do tvorbe novih, negativnih recepcijskih trendova. Kazališnoj upravi – kaže Galović – *“idu na ruku” razni zvani i nezvani pomagači*. Okomljuje se na ulogu lažnih patriota u kulturi i ironično zaključuje da se nada da će iduće kazališne sezone biti bolje. Galovićevo ironično *Ja vjerujem* – citat je replike majstora Tome iz zabranjene Ogrizovićeve drame *Prokletstvo*. Prijelaz iz kazališnokritičkog u pamfletsko-politički stil u praškim je *Impresijama* skokovit i nagao. Nova, u to vrijeme Galoviću najvažnija tema naizgled olako se, tobože uzgred, uvodi u tekst:

*A naša mladost, naša “nada i proljeće”, otišla je u progonstvo, ostavila je zemlju rođenu, da iz daljine – poput božanskog lutaoca Odiseja – promatra dim, što se diže iz rodne kuće.*¹⁰

Slijedi nekoliko pasusa borbene alegorije gdje se povratak mladih intelektualaca iz egzila prikazuje kao povratak Odiseja, a ubijanje prosaca kao razračunavanje s političkim protivnicima koji obučeni u *negodbenjačke halje*, u odsutnosti *naše omladine u kojoj još nije nestalo ideala* raznim obećanjima snube Hrvatsku kao Penelopu. Lipanjske (ne)prilike – mjesec dana nakon *đačkoga štrajka* nazivaju se pjesnički – *erom prašine, vrućine i gusjenica*. Gusjenica je, pritom, metafora za političku preobrazbu i napredovanje ljudi poput novinara Jovana Peršića s čijim se stavovima Galović nije slagao, a kojima su društvene okolnosti, piše Galović na kraju teksta, *pozlatile leptirska krila*. Svega mjesec dana poslije, u *Pismu iz Praga* temeljito je razočaran učincima štrajka, pa se ponovno, još žešće, okomljuje na protivnike, da bi u *Fragmentima*, također objavljivanim u nastavcima u “Hrvatskom pravu”, prikazao grupacijski i stranački složenu atmosferu u studentskim krugovima u Pragu. Taj žanrovski razućen tekst – po namjeri politička satira – izveden je simulacijom različitih genusa: od putopisa, preko oglada koji se dotiče pitanja kulture, do političkog pamfleta koji između prologa i epiloga stavlja aktualnu političku dramu. Zahvaljujući dosjeti iz podnaslova; lažnoj generičkoj oznaci: *Zabavno-poučna pripovijest u 5 poglavlja s prologom i epilogom*, Galović već od samoga početka daje do znanja da bi se tekst trebao čitati u satiričkome tonu. Između ostaloga, u praške reminiscencije interpolira bečku anegdotu u kojoj je protagonist Tresić-Pavičić. U *Poglavljju drugom* – s lakoćom dramskoga pisca – Galović postavlja Tresić-Pavičićev lik u prizor *na nekakvom banketu, komersu, što li je bilo*¹¹ – i neposredno, bez suvišnih

¹⁰ Isto, 80.

¹¹ Fran Galović, *Fragmenti*. “Hrvatsko Pravo”, br. 3811, 3815, 3817, 3822 i 3825 od 1., 6., 8., 14. i 19. VIII. 1908. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 93.

komentara, uspijeva oko njega stvoriti negativno ozračje. Animozitet prema ulozi Tresića-Pavičića u hrvatskom javnom životu i kritičnost prema njegovom djelovanju u ranome razdoblju moderne, bila je već izražena u studiji koju je Viktor Tausk (pod pseudonimom Vladoje Slovačić) objavio u Beču.¹² Galović kao predstavnik drugog naraštaja hrvatskih modernista, u Tresiću-Pavičiću vidi hipokritsku pojavu javnoga života, doduše iz pozicija mladog starčevićanca koji utjecajnom bardu nacionalne književnosti, bivšem starčevićancu, zamjera politički oportunistizam:

Ima međutim još jedna "anekdota, što se desila u Beču na nekakvom banketu, komersu, što li je bilo ...

Dr. Ante Tresić-Pavičić, honorarni autor "Ciceronova progonstva", bivši Starčevićanac, koji je i opisao, zašto se raskrstio(!) s drom Frankom, današnji zastupnik na carevinskom vijeću, nazdravio je na tom banketu ili komersu – no Ti cijenjeni čitaоче, već pogađaš čemu – nazdravio je slozi Srba i Hrvata.

I zapjevaše na to "složna" braća – u ime sloge dakako! –: "Onamo, namo za brda ona ..." Našima doduše nije bilo pravo, ali da se opet "ne omete složna akcija" "gutali su svoju bol" poput Kranjčevića i šutjeli su.

Neki su – čini mi se – potražili i gosp. B. G. Andjelinovića, predsjednika starčevićanske organizacije, ali njega ne bi! ...

*A onda kad se zaključio komers, sjetiše se neki i zapojaše "izvan programa" hrvatsku himnu, da tkogod ne zamjeri, i da se Frankovci ne pobudne ...*¹³

U Poglavlju četvrtom Galović se gotovo u potpunosti posvećuje žanru putopisa gdje dolazi do izražaja njegova književno jaka, i ujedno autorski vrlo prepoznatljiva, stilska preferencija: majstorstvo oslikavanja krajolika u kratkim, nižućim impresijama koje se objedinjuje u u jedinstvenu, po koloritu, gotovo na slikarski način prepoznatljivu, sutonsku atmosferu. Upravo to, četvrto poglavlje *Fragmenata* primjerno je za argumentiranje teze da je u Galovićevim tekstovima, bez obzira kako ih žanrovski postavio, kazalište neprekidno prisutno kao protejski provodni motiv koji dopušta stalne izmjene i varijacije u asocijativnome nizu pojmova i podpojмова vezanih uz pojam teatra; bilo da se analiziraju tadašnje aktualnosti na glumišnoj sceni, metaforom kazališta pokriva raspre na nacionalnoj kulturnoj sceni gdje se uočavaju društvene *teatralnosti* i *teatarski ljudi* politike, ili naposljetku, da se ugrađuje motiv kazališta kao sporedni motiv. Tako će Galović primijetiti da Česi nisu baš dobri

¹² Vladoje Slovačić, *Dr. A. Tresić-Pavičić kao liričar: študija / piše Vladoje Slovačić*. Beč: Vladoje Slovačić, F. Bogović, Zagreb, 1898. Usp. Sibila Petlevski: *Zaboravljeno lice Moderne: Viktor Tausk kao dramatičar*. U: *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* : Prvi dio: *U spomen Nikoli Batušiću* /; Prir. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2011., 67-77.

¹³ Isto, 93.

poznavaoi hrvatskih prilika pa se često suočava s pitanjem: *Imate li vi u Zagrebu divadlo?* Iako su *Fragmenti* prije svega politički motiviran tekst o praškom student-skom izgnanstvu, (puto)pisac kratko referira i o odgledanim predstavama, ali se ne može suspregnuti ni od opisa unutrašnjosti kazališne zgrade Narodnog Divadla; mračnoga gledališta s ložama na parketu i bez prolaza na sredini parketa:

*Ali zato foyer! Dajem pravo dru Miletiću, kad veli, da naš foyer nalikuje većma kuloary kakvog parnog kupališta ...*¹⁴

Na kraju teksta, prije kratkoga *Epiloga*, Galović ubacuje dvije alegorijske slike od kojih je u kontekstu ovoga rada *Slika druga* zanimljivija:

Jesen je. Plodovi su dozreli i padaju u krilo majčice Geje. Svi plodovi. Atmosfera je mutna. Ne vidi se pravo. Nazirem tek kroz maglu, gdje prolaze štrajkaške čete – tako mi se čini – ispod jarma, neke sa štipendijama, neke bez njih, prolaze i idu u vestibul tisijem šaptom: Si desint vires ... I šapat se gubi ...

Možda sam i krivo vidio. Mutno je.

A na kiosku za plakate opazim kazališnu cedulju!

Prvi put! Théâtre paré! "Emigracija – oder Alma Mater als Liebhaberin Paul Rauch". Lakrdija s pjevanjem i plesom u 5 slika. Napisao –

Netko me udari u nogu.

Prenem se.

*Zagreb!*¹⁵

Autor je u vlaku na putu prema domovini, osluškuje monotoni šum kotača. *Noć. Muk. Kiša.* Osloni se na klupu, sluša šum kiše i usni san: političku lakrdiju *spremnu za teatar* od koje ga spašava udarac u nogu i buđenje.

III. GALOVIĆEVA DRAMATURŠKA ČITANJA PREDSTAVA

U tekstovima posvećenim kazališnoj problematici dolazi do izražaja Galovićev smisao za analizu dramskih tekstova, ali i sposobnost uočavanja dramaturških rješe-nja u konkretnim postavama. Izabrat ćemo svega nekoliko reprezentativnih primjera.

Galović se višestruko bavio Ogrizovićevim dramama pri čemu je *Hasanaginici* – s povodom predstavljanja novoga književnog teksta javnosti prije premijere u Hrvatskom narodnom kazalištu – posvetio čitav ogled s detaljnom raščlambom i interpretacijom po činovima.¹⁶ Gledajući iz današnje teatrološke perspektive, po-sebnu vrijednost ima usporedno čitanje dviju Ogrizovićevih drama utemeljenih na

¹⁴ Isto, 100.

¹⁵ Isto, 108.

¹⁶ Usp. Fran Galović, "Hasanaginica". *Drama u tri čina*. Napisao Milan Ogrizović. (K premijeri u hrvatskom narodnom kazalištu). "Hrvatsko Pravo", br. 3874, 3880 i 3886 od 17. X., 24. X. i 31. X. 1908. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 111.-126.

epskome uzorku, gdje se pokušava napraviti komparativna analiza dramaturških specifičnosti *Hasanaginice* i *Banović Strahinje*:

*“Banović Strahinja” znači za Ogrizovića – kao za specijalno dramskoga pisca – napredak. Ova je drama, koliko se kod čitanja daje prosuditi, pisana direktno za pozornicu, i s pozornice će dojam biti daleko jači nego li kod čitanja. Dramatičnost riječi podignuta je ovdje gotovo do virtuoznosti. Iz narodnih su pjesama izvađeni jaki dramski momenti, tek su prizori s Jugovićkama i Čobanicom Marom obaviti lakim daškom lirike. To je u prvom i trećem činu. Drugi čin toga ne poznaje.*¹⁷

Nakon školski potanke raščlambe tematskih sklopova i njihove dramaturške funkcionalnosti, Galović nastoji smjestiti Ogrizovićevu poetiku u aktualni trenutak modernog dramskoga pisma. Zamijetiti će motivsko osamostaljivanje Ogrizovića od predložka u epskoj pjesmi u tijeku posljednjega čina. Pohvaliti će Ogrizovićevu tehniku karakterizacije dramskih osoba; način na koji, primjerice, Strahinja daje dojam živoga čovjeka shvaćenog na narodski način:

On nije nikakav Bruto ili Koriolan, već živ čovjek, onaki kakvim shvaća narod i Kraljevića Marka. Upravo ono “narodno shvaćanje” čini Strahinju simpatičnim, a to je Ogrizovića i spasilo od neshvaćene “šekspirske” manire nekih naših starijih (pače i novijih) dramatičara. To naziranje pokazuje, da on dramu promatra potpuno modernim očima, da joj znade – ma da i traži pobude i u starih Grka i u Shakespearea i u Ibsena i u Maeterlincka – podati i izraziti svoj karakter, a i naš, hrvatski. Naša je starija drama bila jednostavno tapanje za Shakespeareom i njemačkim klasicima – naročito za Grillparzerom i Schillerom – pa su se tek u novije doba počeli okovi ovih “tradicija” kidati. I čudo: pjesnik “Dubrovačke trilogije” uskrsava “Majku Jugovića”, a Ogrizović, isprva sav pod dojmom Ibsena i Maeterlincka, piše “Hasanaginicu” i “Banovića Strahinju”. Interesantno je, da u isto doba s književnicima i naši umjetnici traže zakopano narodno blago, što je pred stotinu godina zasjalo na suncu, a onda opet propalo u grobove biblioteka.

Romantični zanos Preporoda, gdje se svaki narodni stih gotovo kao svetinja cijenio, kanda se opet počeo vraćati.

*A to će možda našoj zaspaloj kulturi donijeti nove dane.*¹⁸

Galović se upušta u argumentiranje razlike epske i lirske drame nastale prema predlošcima takozvane *muške* i *ženske* narodne epske pjesme. Napominje da se ne bi trebalo smatrati epskom svaku pjesmu čiji se sadržaj može ispriповjedati, a sve ostale lirikom. *Epska stvar* drži Galović – može se sasvim lijepo izvesti i potpuno lirskim načinom i sredstvima, kako u pjesmi, tako i u drami. Zato su, po njegovu

¹⁷ Fran Galović, *Ogrizovićev “Banović Strahinja”*. “Mlada Hrvatska”, god. V. br. 2. od 25. I. 1912., str. 28-34. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 230.

¹⁸ Isto, 239.

mišljenju *smrtni glasovi s Kosova morali u Vojnovića odjeknuti onako meko i tužno, a polazak u boj na Kosovo mora zaoriti s kraja domovine na kraj kao trublja strašnoga suda*.¹⁹ Galović drži da je ovo *epsko i lirsko* razmatranje moguće nastaviti i u analizi opere, pa kao primjer citira Ogrizovića koji je napisao u “Hrvatskoj smotri” da mu se *Hasanaginica* čini kao *Madame Butterfly*, a *Banović Strahinja* kao *Tosca*.

Kad se bavi analizom Ogrizovićeva *Cara Dukljanina* prigodom premijere, Galović analizira arhitektoniku drame, hvali modernu tehniku drame i s olakšanjem zaključuje da režija nije kvarila dojam uspjele drame, dok između glumačkih kreacija posebno ističe uspjelost poludivljeg, barbarskog prizvuka u Nučićevoj interpretaciji koju drži najuspjelijom Nučićevom glumačkom kreacijom na domaćoj pozornici. Galović je impresioniran Ogrizovićevom modernom tehnikom:

Tehnika je drame potpuno moderna, i zato nema smisla tražiti u njoj neki porast, koliziju i ostale stvari, što ih propisuju školske poetike. Ibsen nas je naučio, da valja započeti dramu s petim činom, pa je stoga Dioklecijan zahvaćen u svome padu. On pada pred našim očima, a glavno je to, da je taj pad dramatski osvjetljen. Napetost kojom se drama počinje ne popušta nigdje ni do posljednje scene.²⁰

Odnos Galovića prema europskoj modernoj drami može se iščitati iz kronike mjesečnih kazališnih događanja pod naslovom *Četiri interesantne premijere* koju je objavio u “Mladoj Hrvatskoj” u proljeće 1911. godine. Animozitet prema francuskim komadima višekratno je izražen u njegovim kazališnim zapisima, pa je tako prisutan i u spomenutom tekstu. U francuskim piscima poput Bernsteina i Bataillea, Galović vidi *kinematografsko kazalište* upotpunjeno senzacionalizmom zahvaljujući kojemu – primjećuje on – *i najlitterarnija stvar francuske dramske književnosti posljednjega doba – Rostandov “Chantecler” – postaje reklamom za ženske šešire i za gumi-pete*.²¹ – pa se zbog tih šešira i peta zaboravlja da je isti pisac petnaest godina prije napisao *Cyrana de Bergeraca*. *Kinematografskom kazalištu* francuskoga tipa Galović suprotstavlja *literarne drame* Hauptmanna, Maeterlincka, Svena Langea i Ibsena. Galović će se višekratno baviti Hauptmannovim *Utopljenim zvonom* s posebnim interesom za način na koji je kod toga pisca izveden *prijelaz od naturalizma k idealizmu*, ali i natrag od simbolizma prema naturalističkoj poetici:

Hauptmann je pjesnik beskrajne samilosti, ali određenog pravca nema. Ibsen je tvrdi i nemilosrdniji, ali je dublji i jači. Hauptmann se poslije svojega pada laća

¹⁹ Isto, 230.

²⁰ Fran Galović, *Premijera Ogrizovićeva “Cara Dukljanina”*, “Narodne novine”, br. 284. od 9. XII. 1913. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 1942., 284.-285.

²¹ Fran Galović, *Četiri interesantne premijere*, “Mlada Hrvatska”, god. IV., br. 3 - 4 ožujak - travanj 1911., 100 - 102. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 180.

opet posla, opet udara o staro zvono. Od idealizma se vraća natrag k naturalizmu. Tako nastaje “Roza Bernd” i “Fuhrmannn Henschel”. Pače to zvono ima onaj isti zvuk kao i prije. Možda još bolji. Ali – ono je ipak “utopljeno”. Zato pjesnik poslije svega ovog i pada. Ne pomaže ništa uspinjati se opet na visine (“Und Pippa tanzt”), jer tko je jednom bio tamo i pao, taj više ne smije natrag gore. – I tako je “Utopljeno zvono” najsubjektivnija Hauptmannova stvar, u kojoj je dao publici komad svog života, ali interesantno je pri tom, da nam je pjesnik ovdje unaprijed prorekao svoju budućnost. On je sam, pišući “Utopljeno zvono”, bio još na visinama, ali je možda odanle vidio, što ga čeka. Zao je ova drama najbliža i najrazumljivija od sviju Hauptmannovih.²²

Galović se istom Hauptmannovom dramom bavio i u zasebnom ogledu pod naslovom *Potonulo zvono*, što je smatrao točnijim prijevodom njemačkog izvornika od *Utopljenog zvona* jer – naglasit će on – Hauptmann napokon razlikuje u samoj drami “die ertrunkene” i “die versunkene Glocke”.²³ Uporedba s Ibsenom u tome je tekstu razrađena u prethodno spomenutom:

U “Osamljenim ljudima” vidimo tragove Ibsenova “Rosmersholma”, a u “Potonulom zvonu” je isti motiv, što ga nalazimo u Ibsenovu “Brandu” i epilogu. Hauptmann je doduše dao svojoj “njemačkoj bajci” milieu njemačkih šuma i tajanstvenih bića, što se u njima kriju, ali ono polaženje na visine, ono traženje slobode, sva ona himna suncu i novom životu – to je Ibsenovo. I Ibsenov Rubek pada isto tako, kao i majstor Heinrich. O on sklapa novi brak, ali kod Ibsena je to ipak sve drukčije. Treba samo pogledati jednu i drugu dramu, pa će se razlika opaziti u prvi mah.²⁴

U analizi Goetheova *Götza von Berlichingena* Galović ima potrebu usporediti tu dramu, za koju drži da je tehnikom sasvim ovisna o Shakespeareu, s još jednim djelom koje je zahvatilo isti moment iz seljačke bune – Hauptmannovim komadom pod naslovom *Florian Geyer*. Premda se obje drame drže kronike i povijesti kao predložka, riječ je o potpuno različitim pristupima:

Zanimljivo je i to, da je Götz u Hauptmannovoj drami prikazan posve drukčije, negoli u Goethea. To je sasvim razumljivo, jer je i Hauptmannovo shvaćanje u ovakovim dramama potpuno različito od Goetheova. Upravo u “Florianu Geyeru” i u “Tkalcima” glavno je m a s a . Ona pokreće čitavu dramu, ona je uzdiže nad pojedinca. U “Tkalcima” nema tzv. “glavnog lica” a u “Florianu” je Hauptmann to htio nekako spojiti – i masu i glavnoga junaka. Možda je to i krivo neuspjehu. Interesantno bi bilo vidjeti i ovu dramu poslije Goethea, ali uprava ne može dakako za

²² Isto, 181 - 182.

²³ Fran Galović, Gerhart Hauptmann: “Potonulo zvono”. “Hrvatsko pravo”, br. 4572 (127) od 18. 11. 1911. U: Fran Galović, Članci i kritike (1902–1914). Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 177.

²⁴ Isto, 176.

*ljubav nekolicine posjetilaca mučiti glumce i priuštiti si par puta prazno gledalište. Goetheov je "Götz" napokon poznatiji, i to je ipak hrana i za širu publiku.*²⁵

Galović pohvalnim riječima opisuje Begovićevu režiju Goetheove drame premda bi umjesto nje radije gledao Hauptmannov komad, ili barem *Fausta* na kojega – primjećuje sa žaljenjem – ne smije ni pomišljati jer za njega ne vidi odgovarajućih hrvatskih glumaca. Begovićeva uporaba dviju stalnih kulisa – na način *Reinhardtov* – pomoću kojih se scenerija brže mijenja, a iluzija pritom ostaje potpuna, omogućava redatelju da predstavu uspješno završi u najavljenih 12 sati. Galović posvećuje rečenici-dvije glumačkim interpretacijama Pavića (koji se kao Götz i Weislingen u *nekim prizorima gotovo uzdizao nad čitav komad*), Raškovića, Štefanca (kojemu zamjera da je u prizoru smrti *odviše sjećao na Fijana*), Vilharove (u teškoj ulozi Adelhaide *s mnogo temperamenta i shvaćanja*), Borštnika i Freudenreicha, pa Raića (kojeg je doživio kao *upravo vanrednog Georga!*), i uz ostale, Dimitrijevičku i Grbičku (čije su uloge bile *na svojem mjestu*).²⁶

Način na koji Galović želi uputiti čitatelja u veze europske i domaće moderne dramske književnosti može se očitati na još jednom primjeru iz njegovih kazališnih spisa – u pristupu Vojnovičevoj *Gospođi sa suncokretom* kojoj priznaje vrsnoću i zasebno mjesto u hrvatskoj drami i kazalištu, ali je sagledava i u kontekstu europske drame:

Ta "Gospođa sa suncokretom" ima nešto od Ibsenove Hedde Gabler; onaj isti ponos i mir, s kojim Hedda polazi u smrt, nalazimo i ovdje. Vojnović to zove "preobraženjem". Miss Mag postaje mučenicom, ona se "pročišćava".

*Možda je Wilde, a s njime ima Vojnović zajedničku magičnost riječi (Saloma – da samo spomenem – dolazi i ovdje, kao i u "Majci Jugovića"!), ipak rekao više u onoj šutnji Salomina plesa, negoli naš konte svojom prevelikom rječitošću. On nam je odviše otkrio. Mada je sve to i interesantno, ipak napokon umara i postaje običnim. U poeziji ima stvari, koje djeluju to jače, što se većma naslućuju, a ne gledaju. Sa "Saiskog lika" ne valja skidati zavjese. Možda lik niti nije tako savršeno lijep, kako to ljudi slute. I zato, kad se zalazi u takove dubine, treba dubinu i sačuvati.*²⁷

Galović se višekratno navraća i na Tucićev doprinos hrvatskoj drami i kazalištu. U kroničarskom pregledu pod naslovom *Hrvatsko kazalište od 18. studenog 1911. godine bavi se trilogijom Kroz život* potaknut novim djelima *oca našeg naturalizma*

²⁵ Fran Galović, *Hrvatsko kazalište* (20. prosinca 1911.). "Hrvatska", br. 43. od 21. XII. 1911. U: Fran Galović, *Članci i kritike* (1902–1914). Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 225.

²⁶ Usp. Isto, 226.

²⁷ Fran Galović, *Vojnovičeva "Gospođa sa suncokretom"*. "Mlada Hrvatska", god. V., br. 2. od 25. I. 1912., 42–43. U: Fran Galović, *Članci i kritike* (1902–1914). Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 24.

čiji je *Truli dom* – konstatira Galović – u svoje vrijeme bio najuspjelija suvremena hrvatska drama. S druge strane, zamjećuje kontinuitet Tucićeve stila, sa svim njegovim manama i vrlinama, ali i da pojam *trilogija* nije opravdan jer je riječ – drži Galović – o tri aktovke bez dubljih spona:

*Nova Tucićeva "trilogija" ima sve mane i sve vrline njegovih predašnjih drama. Tek bi rekao, da je i ovo deset godina, postao nekud diferencijaniji i jednostavniji. Davljenja, noževe i slične stvari, što ih je prije s tolikom slašću servirao gledaocima, sada polako napušta, a u koliko ih i upotrebljava, nalazi se sve to "iza" pozornice. Možda je i kondenzirani okvir aktovke tome pridonio.*²⁸

Karakteristično je za Galovićev pristup teatru da režiji pristupa gotovo kao *nužnome zlu*, tek napominjući, kao u tekstu o Tucićevoj trilogiji, da je Bachova režija u sva tri komada bila vrlo dobra. Glumačkim interpretacijama se posvećuje s daleko više pozornosti, pa će tako ukazati na izmicanje nekih psiholoških momenata u interpretaciji Raškovića. Kroničarski kontinuitet u praćenju glumišne scene daje Galoviću za pravo da, na primjer, zamjeri Raškoviću ponovljivost, prenašanje glumačkih rješenja iz jedne uloge u drugu što i kod najboljih umjetnika – ističe Galović – umjetnost pretvara u šablonu i dovodi do dosade. Vremenska dimenzija u praćenju glumačkih osobnosti navest će ga da povuče paralelu između Milice Mihičić kao mlade glumice koja je glumila Katjušu u Tucićevu *Trulom domu* i zrele interpretkinje, čija je izvedba Mare u *Pred ponoć* svakom gestom svjedočila pravu umjetnicu. Pohvalio je i prizor gdje Borštnik, glumeći pokajnika-robijaša polazi u smrt, a iznio je i njegovu sposobnost da u interpretacijama uvijek iznese nešto novo. Zasebno mjesto Galović dodjeljuje Vavri i Paviću:

*Oni su pokazali što je inteligencija, a što je glumački instinkt. Kako su oni odigrali onaj prizor u drugome komadu, ne bi ga odigrao nitko od naših glumaca, pridušeni temeljni ton zadržali su do kraja tako savršeno, da je čovjek upravo uživao. Spomenut ću jedno samo. Kad Niko bane u sobu, Stana ga pogleda i razumije, da joj je taj čovjek ubio muža. Gđa. Vavra je tu muklo kriknula, zabacila glavu natrag i prekrila crnim rupcem, što ga je držala u rukama, čitavo lice. Nisam gotovo vjerovao svojim očima i upitah za pauze, možda to autor propisuje, ali, odgovoriše mi da toga u komadu nema. Ova je gesta znak velike inteligentne umjetnosti gđe. Vavre. G. Pavić je bio dostojan suigrač njezin. Dok ga je prošle sezone veličajnom svojom Jorijevom kćeri ipak malo zasjenila, ovaj put bio je na istoj visini s njom. Maska, igra i svaki kret odavao je, da će taj mladi umjetnik glumiti možda još i ono, čemu se ni sam ne nada.*²⁹

²⁸ Usp. Fran Galović, *Hrvatsko kazalište (18. studenog 1911.) Prvi put. Srgjan Tucić: Kroz život. Trilogija. (I. Amerikanka. II. Niz strminu. III. Pred noć).* "Hrvatska, br. 17. od 20. XI. 1911. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902-1914).* Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 212.

²⁹ Isto, 214-215.

Vrijedi zabilježiti i Galovićev odnos prema poetici G. B. Shawa prilikom praizvedbe *Candide* 1911. godine. Premda Shawu priznaje duhovite, interesantne dijaloge, kadšto kapriciozne i paradoksalne, ne smatra da je to dovoljno da bi se stvorilo dramu. Shaw počinje od doskočice – recimo feljtonske – i od ideje stvara dramu koja, drži Galović, velikim dijelom ostaje feljtonska i senzacionalistička. Shawovu popularnost objašnjava senzacionalizmom i aktualnošću, a sklon je tvrditi i da je Shaw ne samo popularizirao Ibsena u Engleskoj, nego je preuzeo i neka obilježja Ibsenove tehnike.³⁰

Pregled Galovićeve kazališno-kritičkog rada možda je najbolje zaključiti spominjanjem polemike s intendantom Vladimirom Treščecom-Branjskim, tadašnjim intendantom nacionalnoga kazališta. Tvrdnja koju je u “Hrvatskoj pozornici” iznio intendant pl. Treščec da kazalište doista slabo zanima hrvatske književnike, da se piše malo kvalitetnih drama, a da je kazališna scena prepuštena brizi svega nekolicine ljudi u upravi kazališta, indignirala je Galovića pa se odlučio napisati polemički napis pod naslovom *Prilog procvatu hrvatske drame*. Posebno ga je razgnjevio intendantov poziv članovima intelektualne javnosti da za naknadu od sto kruna odgovore na šest točaka enigme u vezi s krizom hrvatske drame. Kao stalni posjetitelj kazališta, Galović je stekao drukčije mišljenje od intendantova, pa se čudi da se Treščec potkraj svoje četvrte sezone iznenada sjetio *procvata hrvatske drame* i odjednom zapazio nazadak nacionalne dramske književnosti. Galović – kao protuargument – nabroja konfiscirane drame – Lunačekove *Ilirce* i dramatizaciju *Kletve*, uz opasku da je u Hrvatskoj gdje vladaju politički nesređena vremena, čak i cenzura nesuvremena, ali da je dužnost intendanta, koji je ujedno i sam književnik, bila da svojim ugledom kod cenzure obrani drame.³¹ Galović također nabroja dramske tekstove koji su ne samo po njegovu kritičarskom i književnom mišljenju kvalitetno napisani, nego su i dobili verifikaciju u tiskanom izdanju, nagrade uglednih institucija poput Matice hrvatske i, u nekim slučajevima, priznanje izvođenjem izvan Hrvatske. Galović u tom kontekstu spominje objavljenu, nagrađenu i na beogradskoj pozornici izvedenu dramu Adele Milčinović *Bez sreće*, potom incident oko *Posljednje borbe* Rudolfa Kolarića-Kišura kojemu je intendant htio uskratiti puni honorar za izvođenje drame jer je bila prethodno tiskana u “Vijencu” nakon čega je autor iz načelnih razloga odustao od kazališne izvedbe. Galović Treščeca optužuje i za hipokritski smisao za humor kojim je dramu jednoga neimenovanoga uglednog pisca odbio kao *preduboku*, a samome Galoviću koji mu je ponudio *Mariju Magdalenu* prvo je odbio s argumentima

³⁰ Usp. Fran Galović, “Hrvatsko Pravo”, br. 4766 (321) od 13. X. 1911. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 205–207.

³¹ Usp. Fran Galović, *Prilog Procvatu hrvatske drame*. “Hrvatska” br. 465 od 24. V. 1913. U: Fran Galović, *Članci i kritike (1902–1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942., 254–260.

straha od cenzure da bi mu ponudio da umjesto te drame napiše tekst za slike jednog *Passionsspiela*. Možda Galović djelomice piše iz osobne povrijeđenosti, kao što je pokušao insinuirati Treščec u odgovoru na taj njegov polemički tekst, ali se ipak stječe dojam da je glavni motiv koji je Galovića potaknuo da uđe u polemiku obrana digniteta dramske književnosti u vremenima u kojima se ekstraliterarni razlozi stavljaju ispred razloga književne vrsnoće. Galović u spomentoj polemici nabraja niz nepostavljenih, odbijenih i cenzuriranih drama koje same po sebi, svojom kvalitetom, ali i književnim autoritetom svojih autora, pružaju sto kruna vrijedan odgovor na enigm tobožnjeg pada interesa za hrvatsku dramu. Galović citira Miletića:

Nadalje veli Miletić ovo: "A da ne govorim o tome kako jedva koja kazališna uprava u nas smatra za nužno doći mladomu piscu u susret, uliti mu srčanost i samosvijest, pružiti mu prilike, da na pozornici praktički izuči svoj zanat, riječju: staviti i sebe i čitav svoj aparat u službu pjesnikovu, tako to biva u Francuskoj, jer samo u tom leži i procvat i uspjeh dramske književnosti. – Ali kod nas tek su onda sretni, kad se za kojim domaćim piscem opet zaklope vrata Talijina hrama – te imaju tako opet 'mira'." (II. 74.) – Držim, da ovim riječima ne treba komentara, već sam tek slobodan upitati velemožnoga gosp. intendanta, da li je on u ovo četiri godine svoje vladavine, pozivao dramske pisce u kazalište, barem na pokuse, recimo, gdje bi mogli vrlo toga naučiti, da li se zanimao, što rade, kakove drame misle pisati i drugo. Držim, da nijednome hrvatskom dramskome autoru nije ta sreća "u dio pala" jer je gosp. pl. Treščec držao se one Ibsenove, "da je najjači onaj čovjek, koji stoji sam za se", pa je u tom pošao tako daleko, da je ne samo sve prijatelje kazališta odbio od sebe, već i svoje "osoblje podčinio" jednoj i jedinoj volji učinivši od direktora opere i drame, od dramaturga i redatelja sasvim obično činovništvo.³²

Na kraju pregleda Galovićevih razmišljanja na kazališne teme valja još jednom istaknuti temeljnu tezu: Galović, premda i sam dramski pisac, vitalno zainteresiran za dramsku formu i kazališnu izvedbu, izvrsno obrazovan, sklon komparativnoj analizi domaće i europske drame, načitan i sposoban pronicljivo dramaturški analizirati potencijal dramskih komada, uz sve to i pomni, strastveni gledatelj, istančan u analizama glumačkih ostvarenja – prije svega je punokrvni, modernistički kroničar teatra društvenih prilika, a samo djelomice kazališni kroničar. Paradoksalno, time je njegov doprinos hrvatskoj teatrologiji puno veći nego što mu se pripisuje.

³² Isto, 258-259.

LITERATURA

- Ivan Balta, *Pravnopovijesni hrvatsko-madžarski odnosi od dualizma do propasti Monarhije, s posebnim osvrtom po pitanjima obrazovanja do propasti monarhije*. U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, god. 43, 3-4 / 2006., 362-375.
- Fran Galović, autobiografska bilješka. U: *Hrvatska mlada lirika*. Ur. Ljubo Wiesner. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 1914., 148.
- Fran Galović, *Članci i kritike (1902-1914)*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb 1942.
- Branko Gavella, *Fizionomija jedne generacije*. U: *Gavella. Dvostruko lice govora*. Ur. Petlevski, Sibila, CDU, Zagreb 2005., 67-68.
- Mirjana Gross, *Nacionalne ideje studentske omladine u hrvatskoj uoči I svjetskog rata*. U: *Historijski zbornik*. Ur. Šidak, Jaroslav. Godina XXI-XXII, Povijesno društvo Hrvatske, Zagreb 1968 - 69., 84.
- Sibila Petlevski, *Zaboravljeno lice Moderne: Viktor Tausk kao dramatičar*. U: *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari : Provi dio: U spomen Nikoli Batušiću*. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište U Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek; Zagreb – Osijek 2011., 67-77.
- Vladoje Slovačić, *Dr. A. Tresić-Pavičić kao liričar: študija / piše Vladoje Slovačić*. Beč: Vladoje Slovačić, F. Bogović, Zagreb 1898.
- Arnold Suppan, *Oblikovanje nacije u građanskoj Hrvatskoj 1835 – 1918.*, Naprijed, Zagreb 1999.

KAZALIŠNA KRITIKA DRAGANA MELKUSA U “NARODNOJ / HRVATSKOJ OBRANI” OD 1909. DO 1917.

1. UVODNA NAPOMENA

Usprkos brojnim istraživanjima i radovima istaknutih znanstvenika koji su se predano bavili osječkim kazalištem, u osječkim je dnevnim novinama od početka do sredine 20. stoljeća evidentan nedostatak recepcije i vrednovanja osječke dramske kazališne kritike. Ovaj rad predstavlja nastavak valorizacije / revalorizacije osječkih dramskih kazališnih kritičara koji sam započeo na prošlogodišnjim 21. Krležinim danima radom pod naslovom *13 godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara “Hrvatskog lista” (1929-1941)*.

Dragan Melkus se, osim dramskom kazališnom kritikom, bavio i glazbenom i likovnom kritikom te slikanjem, a pisao je i brojne feljtone, priloge i pripovijesti. Tim aspektima bavili su se znanstvenici iz drugih područja poput Sanje Majer-Bobetko (glazbena kritika), Ota Švajcera (slikarstvo) i drugih pa se stoga ovaj rad koncentrira isključivo na neobrađeno područje Melkusova djelovanja – dramsku kazališnu kritiku, to jest radove koji u sebi sadrže kritički sud o dramskoj kazališnoj predstavi.

Istraživanje se pri tome temeljilo na iščitavanju, klasificiranju, komparaciji, sintezi te kvalitativnoj i kvantitativnoj analizi oko dvije tisuće i pet stotina novinskih izdanja te oko dvije stotine Melkusovih kritika vezanih za osječko kazalište u “Narodnoj / Hrvatskoj obrani” od 1909. do 1917.

Zbog promjena u poimanju novina i novinske profesije u prvoj polovici 20. stoljeća, političkih opcija vezanih za “Narodnu obranu” i “Hrvatsku obranu” te promjene imena, početni dio ovog rada temelji se na kratkoj povijesti i pregledu djelovanja novina, dok se glavni dio rada temelji na vrednovanju Dragana Melkusa kao dramskoga kazališnog kritičara.

2. “NARODNA / HRVATSKA OBRANA”

Sve do početka 20. stoljeća svi oblici tiskanih javnih glasila u Hrvatskoj klasificiraju se pod nazivom *novine* usprkos činjenici da ne izlaze redovito, da naslovnice sadržavaju feljtone, a pri tome aktualna politička zbivanja nisu smještena na početnim stranicama već u sredini ili na kraju izdanja. Sveukupna novinska djelatnost u Hrvatskoj pa i u Osijeku tako se primarno bavi obavještavanjem o zabavnim i kulturnim događanjima. Tek s početkom 20. stoljeća, osuvremenjivanje i tehnološki napredak stvaraju preduvjete za klasifikaciju tiskovina kao novina – velik broj informacija uvjetuje izlaženje na dnevnoj osnovi, svaki događaj postaje vijest – politički događaji, kulturni događaji, tragedije, vozni red, obiteljski život, vrijeme, moda i drugo. Novine tada dosežu svoju pravu definiciju: */.../ serijska publikacija koja se izdaje s utvrđenim i čestim razmacima, obično dnevno, tjedno ili polutjedno i koja izvještava o tekućim zbivanjima i temama od općeg interesa,*¹ a novinari moraju imati *široko znanje, biti obrazovani i brzi jer je prošlo vrijeme pisanja rukom i stiliziranja tekstova.*²

Kada se razvoj i modernizacija te dostupnost informacija i povećavanje broja čitatelja poveže s političkom situacijom u Hrvatskoj, rezultat je jasan. Novine postaju instrument za propagiranje nacionalne svijesti i jačanje političke borbe. Upravo te činjenice dovode do razvoja obavijesno–političkog pristupa u novinama. Prvo takvo glasilo, koje se javlja još u vrijeme dok Osijek nije u potpunosti osvjestio preporodne ideje, bio je “Branislav – list za politiku i narodno gospodarstvo” koji je izlazio samo godinu dana (1878. – 1879.). Upravo u prethodno navedenoj činjenici o osvještavanju ideja preporoda treba tražiti i razlog ovako kratkog izlaženja. Osijek se u to vrijeme nalazio u sklopu Austro–Ugarske Monarhije i u njemu je, od osamnaest tisuća stanovnika, bilo devet tisuća Nijemaca. Sve novine izlazile su na njemačkom jeziku jer je njemački jezik bio jezik kulture i obrazovanih građana, a i veze između Osijeka i Beča bile su jače od veza Osijeka i Zagreba.³

Kada je početkom 20. stoljeća i u Osijeku došlo do razvoja ideje nacionalne svijesti, male grupe hrvatskih rodoljuba djelovale su usmenom predajom – *agitiranje i zagovaranje nacionalne svijesti ograničavalo se na sastanke u hrvatskim čitaonicama i zabavama hrvatskih pjevačkih društava.*⁴ Iz tih sastanaka razvila se potreba za hrvatskim oporbenim glasilom koje će pronositi glas hrvatskih rodoljuba.

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

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

³ Jasna Vuzem, *Osječke novine u zbirci Muzeja Slavonije*. Filozofski fakultet Osijek, Odsjek za informacijske znanosti, veljača 2007., str. 12. (diplomski rad)

⁴ Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina 1848-1945*. Muzej Slavonije, Osijek 1998., str. 25.

Nekolicina pobornika ideje preporoda, na čelu s Dragutinom Neumannom, odlučila je osnovati dnevno glasilo koje bi im pomoglo u toj borbi. Shvativši pri tome, da zbog neprestanog ograničavanja, nadziranja i kontrole Khuenove vladavine neće moći izdavati novine u tiskarama, kojih je rad bio uvjetovan političkim preferencijama Khuenove vladavine, odlučeno je da osnuju vlastitu tiskaru.⁵ Prva hrvatska dionička tiskara utemeljena je 1902. godine, a utemeljitelji su bili: *Dragutin Neumann, dr. Ante Pinterović, dr. Ante Bedenić, Ivan Brnčić, Josip Firingier, dr. Vladimir Kovačević, i Antun Zelenka*.⁶ U tiskari, smještenoj na uglu Žitnog (danas Gajevog) trga i Kolodvorske (danas Radićeve) ulice, prvi je broj "Narodne obrane" tiskan 16. studenog 1902. godine.

Na naslovnoj stranici broja uredništvo jasno poručuje na čemu će se temeljiti buduća djelatnost ovih novina koje upozoravaju čitatelje na: osporavanje zajamčenih državnih prava Hrvatske, slabost porezne snage naroda, preskupu i neučinkovitu javnu upravu, stagnaciju trgovine, obrta i poljodjelstva te na sve veću migraciju Hrvata u Ameriku. Kao zaključak uredništvo navodi: *Njoj će biti prva i najsvetija dužnost: u ovom sve više i više zapuštenom, a po naravi svojoj bogatom kraju, zastupati hrvatsku državnu misao i s njom skopčane zakonite aspiracije hrvatskog naroda; zahtijevati, da se državopravni položaj kraljevine Hrvatske poštuje, da se današnje povrede državopravnog i financijalnog odnošaja njezinog nasprama saveznoj kraljevini Ugarskoj pravedno izravnavaju, a gospodarstveni, trgovinski i prometni interesi njezini izvoštenjem financijalne samosvojnosti zaštite; najodlučnije zahtijevati da se ustav kraljevine Hrvatske izgradi, te narodu Hrvatskom što prije zajamče ona elementarna čovječja prava, bez kojih ne ima javnog života*.⁷

Agitacijom za prava Hrvata i poboljšavanje državnopravnog položaja te općenitog odnosa prema kraljevini Hrvatskoj, "Narodna obrana" ubrzo stječe veliku popularnost. S druge strane, isti razlozi dovode je u velike probleme s vladajućim sustavom. Novine se suočavaju s gotovo svakodnevnim zapljenama, cenzurama, policijskim istragama i sudskim presudama, a urednik, Ivan Lorković, često je privođen i zatvaran.⁸

Nakon Lorkovića, borbu "Narodne / Hrvatske obrane" za razvoj nacionalne svijesti, kao urednik nastavlja Ljuboje Dlustuš od 1. veljače 1911. godine sve do 18. studenog 1921. godine i njegove smrti. Za vrijeme njegova uredništva "Narodna obrana" mijenja ime u "Hrvatska obrana". U to vrijeme na političku scenu dolazi kraljevski komesar Slavko Cuvaj, koji je zaveo preventivnu cenzuru nad novinama.

⁵ Ive Mažuran... /et.al./, *Od turskog do suvremenog Osijeka*. Zavod za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti Osijek, Školska knjiga, Zagreb 1996., str. 266.

⁶ Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina 1848-1945*. Muzej Slavonije, Osijek 1998., str. 26.

⁷ *Narodna obrana!* "Hrvatska obrana", 1, 16.11.1902., str. 1-2.

⁸ Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina 1848-1945*. Muzej Slavonije, Osijek 1998., str. 26.

U članku od 14. rujna 1914. godine saznajemo: *Našli smo se potaknuti promijeniti naslov našeg lista, koji će se mjesto "Narodna obrana" zvati "Hrvatska obrana". Duh i pravac lista ostaje naravski nepromijenjen.*⁹ Teror srpske vladavine nad hrvatskim glasilima ne jenjava, pa Srpska komanda u Osijeku, 14. veljače ukida "Hrvatsku obranu", ali dr. Franjo Papratović, političkim lobiranjem, uspijeva izglati razmirice i, nakon dva dana, novine ponovo izlaze.¹⁰

Uredništvo nakon Dlustuša preuzimaju Ilija Jakovljević i Ivan Kampuš, pripadnici Katoličkog pokreta, koji novine pretvaraju u medij za osvjedočene katolike. To rezultira smanjenjem broja čitatelja te opadanjem naklade. Krajem 1922. godine postaju tjednik, a 25. ožujka 1923. godine potpuno se gase.

Dr. Kamilo Firinger pokušava ponovo uspostaviti nakladu i to od dana 20. veljače 1927. kada "Hrvatska obrana" ponovo počinje izlaziti, ali kao tjednik, subotom, i na samo četiri stranice. Time se ne uspijeva doseći staru slavu, zainteresirati čitateljstvo i povećati nakladu koja bi, kako politički tako i financijski, opravdala daljnje tiskanje pa se "Hrvatska obrana" ponovo – gasi. Posljednji broj "Hrvatske obrane" koji se sačuvan nalazi u osječkoj Hemeroteci broj je 25, od subote 24. lipnja 1933. godine, u kojem se nalazi i šturo priopćenje o gašenju: *Dne 22. o. mj. održana je sjednica konzorcija "Hrvatske obrane", na kojoj je nakon izvještaja glavnog urednika zaključeno, da se zbog zaprijetke, na koje naš list nailazi, i uslijed kojih nije u stanju da udovolji svrsi, zbog koje je osnovan, njegovo izlaženje do daljnjeg prekine.*¹¹

2.1. Kazališna kritika "Narodne / Hrvatske obrane"

Kazališna kritika, kao autorsko djelo s književno-kritičkim sudom i stavom prema dramskom djelu i kazališnoj izvedbi, pojavljuje se u "Narodnoj / Hrvatskoj obrani" već 1903. godine prigodom gostovanja Hrvatskog kazališta iz Zagreba, međutim, autori su ispočetka nepoznati. Taj trend traje sve do 1907. godine kada se uspostavom osječkog kazališta pojavljuju i prve potpisane kritike Andre Morića (-voj. – ko.), Ivana Švrljuge (-a.), a od 1909. godine i Dragana Melkusa (-us., D.M., Dragan M., Dragan M-s., -s., prof. Melkus...)¹²

Ispočetka se kritika nalazi na prvoj stranici novina što korespondira s ekstatičkim oduševljenjima izvijestitelja / uredništva / publike prilikom gostovanja Hrvatskog kazališta iz Zagreba i prilikom da se u Osijeku sa scene čuje hrvatska riječ. Nakon što je početno uzbuđenje, uvjetno rečeno, splasnulo, kritika se premješta na

⁹ Marina Vinaj, *Povijest osječkih novina 1848-1945*. Muzej Slavonije, Osijek 1998., str. 26.

¹⁰ Isto.

¹¹ *Prekid daljnjeg izlaženja "Hrvatske obrane". "Hrvatska obrana", 25, 24. 6. 1933., str. 3.*

¹² Za opsežno kazalo šifri i pseudonima kritičara vidi: Boris Senker (glavni urednik), *Bibliografija rasprava i članaka. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945*. Knjiga druga. Leksikografski zavod Miroslava Krleža, Zagreb 2004., str. 745-761.

drugu polovicu novina, što je i razumljivo jer je “Narodna / Hrvatska obrana” dnevno političko glasilo. Usprkos izmještanju, kritika ne gubi svoju važnost pa je redovno zastupljena, sukladno kazališnim događanjima, jasno je odvojena od ostatka stranice i naznačena masno otisnutim slovima i velikim naslovom koji se ističe.

Kritika već u vrijeme Švrljugina pisanja zauzima i do pola stranice novina, a ponekad i cijelu stranicu (ovisno o autoru, žanru, dramskom djelu) ukazujući na pozitivan stav uredništva o važnosti kulturnih prilika i njenih izvjestitelja. S obzirom na početni broj stranica (četiri), a i činjenicu da poslije, u vrijeme rata kada dolazi do manjka papira, novine smanjuju opseg stranica, zastupljenost kritike ukazuje na njenu važnost, ali i na spremnost uredništva na *žrtvovanje* ionako skučenog prostora. Čak i u ratnim vremenima kritika izlazi redovito, a učestalost ovisi o broju izvedbi i o brojnim gostovanjima.

3. DRAGAN MELKUS

Dragan Melkus rođen je u Bektežu kraj Požege, 28. listopada 1860. godine. U Zagrebu je polazio nižu, trogodišnju *realku*, dok je u Beču završio višu *realku*. Nakon toga u Beču upisuje Školu primijenjenih umjetnosti (Kunstgewerbe Schule) te 1880. godine dobiva gradsku stipendiju za slikarski studij u Münchenu, pomoću koje završava Kraljevsku bavorsku akademiju lijepih umjetnosti (Bayerische Akademie der Schönen Künste) 1884. godine. Iz inozemstva se vraća 1892. godine i radi kao učitelj na Kraljevskoj muškoj realnoj gimnaziji u Srijemskoj Mitrovici sve do 1904. godine, kada je premješten na istu poziciju u Vukovar. U Osijek dolazi 1910. godine gdje počinje raditi na Kraljevskoj realnoj gimnaziji kao profesor risanja i ostaje sve do svoje smrti 5. rujna 1917. godine.¹³

Osim pedagoškim radom, Melkus se istaknuo i svojim kreativnim djelovanjem na području slikarstva u kojem je kao akademski slikar većinom slikao pejzaže te razne osječke motive, portrete, figuralne i religiozne kompozicije, opremao knjige, bavio se karikaturom i restauriranjem slika i knjiga.¹⁴

Njegovo književno–publicističko djelovanje jednako je važno kao i slikarsko. Djelovao je u raznim novinama i časopisima u kojima je objavljivao priloge, feljtone, eseje, kazališnu, glazbenu i likovnu kritiku: u “Knutu”, “Simplicissimusu”, “Fliegende Blätteru”, “Hrvatskom braniku”, “Hrvatskoj obrani”, “Književnom prilogu” Kluba hrvatskih književnika u Osijeku, almanahu “Mi” u “Slawonische Presse” u Osijeku, “Slavisches Tagblatt” u Beču, u zagrebačkim dnevnicima

¹³ Oto Švajcer, *Dragan Melkus*, u: *Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje*. Svezak 1, JAZU, Osijek 1984., str. 275-276.

¹⁴ Opsežnije o Melkusovom slikarskom stvaralaštvu pisao je Oto Švajcer u radu *Dragan Melkus* u: *Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje*. Svezak 1, JAZU, Osijek 1984., str. 275-281.

“Hrvatskoj“, “Hrvatskoj slobodi“, “Agramer Tagblattu“, “Hrvatu“, “Sarajevskoj bosanskoj“, “Vili“, “Hrvatskoj smotri“, “Prosvjeti“. Izdao je i zbirke pripovijesti *Moj plavi prijatelj*, Prva hrvatska dionička tiskara, Osijek, 1908. te *Djevojka s ljiljanom i druge pripovijesti i feljtoni*, Dragutin Laubner, Osijek, 1914.¹⁵

Kao istinski kulturni pregalac, zaljubljenik u grad u kojem je živio, ušao je u sve kulturne pore grada Osijeka. Bio je član i predsjednik Kluba hrvatskih književnika u Osijeku, potpredsjednik Pjevačkog društva Zrinjski, čije je nastupe aranžirao, te je aktivno djelovao u Crvenom križu za vrijeme i poslije rata. Njegovo djelovanje nije se ograničavalo samo na kulturne aspekte, već se općenito brinuo za poboljšanje kvalitete života u Osijeku. Nedostatak redarstvenih snaga zbog rata potaknuo ga je da osnuje osječku građansku gardu 1904. godine, čiji je vrhovni zapovjednik bio do svoje smrti. Svojim djelovanjem zadužio je Grad Osijek i domovinu zbog čega je i nagrađen mnogim priznanjima: Bakrenom kolajnom umjetnosti, Srebrnom kolajnom na filatelističkoj izložbi u Zagrebu te Građanskim križem za zasluge na polju ratne pripomoći grada Osijeka 1917. godine.¹⁶

3.1. Melkus kritičar

Financijski problemi, nerazriješeni statusi članova ansambla, kontradiktorna politika uprave, Melkusov prelazak iz Vukovara u Osijek, a na kraju i ratna zbivanja utječu na broj objavljenih kritika. Sukladno tome, Melkus u sezoni 1909. / 1910. objavljuje pet kazališnih kritika (uglavnom o gostovanju Hrvatskoga narodnog kazališta u Vukovaru), 1910. / 1911. četiri kritike (Ogrizovićevu *Hasanaginicu*, Sudermannov *Očinski dom*, Potterov *Trilby* i Gavaultovu *Malu čokoladaricu*), 1911. / 1912. četrdeset i osam kritika (Shakespeareovog *Hamleta*, Sudermannovu *Propast Sodome*, gostujuće njemačke družine...), 1912. / 1913. šezdeset kritika (o Shakespeareovom *Othelu*, Hennequinovoj *Radosti svog doma*, Schillerovim *Razbojnicima*, Wildeovom *Glavno je da se zove Ernest*...), 1913. / 1914. šesnaest kritika (o Nušićevom *Narodnom poslaniku*, Kosorovu *Požaru strasti*, Molieréovoj *Ženidbi na silu*), 1914. / 1915. dvadeset i dvije kritike (o Sudermannovoj *Časti*, Blumethalovoj *Niobi*, Paulovu *Govoru ptica*...), 1915. / 1916. trideset i četiri kritike (Feldovoj *U službi domovine*, Földesovim *Gospodi činovnicima*, Rovettovim *Nepoštenjacima*, Shakespeareovom *Macbethu*...), te 1916. / 1917. četrnaest kritika (o Vojnovićevom *Ekvinociju*, Birinskijevu *Raskoljnikovu*, Bernsteinovu *Napadaju*).¹⁷ Posljednja objavljena kritika datirana 30. ožujka 1917. odnosi se na izvedbu Thomainog *Morala*.

¹⁵ Marija Malbaša, *Osječka bibliografija*. Svezak 1, JAZU, Osijek 1981.

¹⁶ Prof. Dragan Melkus. “Hrvatska obrana“, 204, 6. 9. 1917., str. 2-3.

¹⁷ Za iscrpne podatke o repertoaru vidi: Branko Hećimović (priredio i uredio), *Repertoar hrvatskih kazališta*. Knjiga prva i druga. Biblioteka Posebna izdanja, Globus / Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.

3.2. Struktura Melkusove kritike

Melkus piše za dnevne novine koje zahtijevaju brzu, točnu i izravnu informaciju. Osim toga, piše žanr kazališne kritike koji mora biti napisan tako da ga razumiju i obrazovani i neobrazovani jer u kazalište idu svi slojevi društva. Njegove se kritike zbog toga odlikuju jasnom i preglednom strukturom te svoju novinarsko-kritičarsku kompetenciju pokazuje upravo u tim segmentima. Kombinirajući novinarsko-izvjestiteljske kompetencije s onim teatrološkim, Melkus ostvaruje proporcionalnu simbiozu istih. U pomoć mu pri tome izlazi i uredništvo, koje mu dopušta da sadržaj, kontekst i recepciju dramskih djela kojima se bavi objavljuje odvojeno od same kritike. Tako da ponekad, u slučajevima kada željom za pojašnjavanjem određenih poetika dramatičara, i odluta u *metakritički* jezik, u tome ograničava sam sebe na najavne tekstove.

Melkusova kritika sadrži prepoznatljivu i konstantnu strukturu. U uvodu donosi informacije o dramatičaru i drami (ako iz nekog razloga prethodno nije izišao najavni tekst o istom). Nakon toga slijedi sadržaj izvedbe u kojem Melkus ponekad opsežnošću pretjeruje. Zatim slijedi opis glumačkih kreacija i zapažanja o režiji, scenografiji i kostimografiji, a zaključak se odnosi na posjećenost izvedbe i upozorenje na razne detalje vezane uz izvedbu (na primjer – neispravne podatke u programskoj knjižici). Konstantna struktura, najavni tekstovi te pronicljivost Melkusova pogleda u svim elementima vezanim za kazalište, zajedno s konstantom stava koji se poklapa s političkom opcijom hrvatsva u Osijeku, rezultiraju u ostvarivanju povjerenja između kritičara i ciljanoga osječkog čitateljstva.

3.3. Melkus i dramatičari

Melkusova umješnost spram raznolikosti čitateljstva te želja za odgojem kazališne publike posebno se iščitava u njegovim najavnim tekstovima (ili samim kritikama, ako najavni tekst nije postojao). U njima Melkus pokušava čitatelje upoznati s dramatičarom i njegovom poetikom dajući im osnovne informacije o biografiji autora, njegovim ostalim djelima te ponekad donosi i dijelove predgovora drami samog autora pa tako citira Przybyszewskog prije premijerne izvedbe *Gostiju: U toj sam knjizi napustio tako zvanog normalnog mišljenja, dokle logično djelovanje mozga života realnosti. Svi, koji su se imalo bavili pojavama i problemima duševnog života znadu što „slobodno“ građanstvo razumijeva pod normalnim mišljenjem: ono što ne mogu da pojme te označe kao ludo...*¹⁸

Kada se radi o dramatičaru o kojem je već prije pisano i koji je publici poznat, poput Ibsena, Melkus ne gubi puno prostora na predstavljanje, već pokušava sumirati njegove osnovne značajke: *O Ibsenu bilo je u više navrata govora u našem listu. Radovi ovog modernog dramatičara, ili bolje oca moderne drame, odlikuju se*

¹⁸ Dragan Melkus, *Stanislav Przybyszewski*. "Narodna obrana", 83, 10. 4. 1912., str. 2.

neobičnom pjesničkom invencijom, oštrom dialektikom, vanredno zanimljivim sadržajem i psihološko osobito finim opažanjem.¹⁹

Nastavljajući se baviti dramatičarima, Melkus ih za svoje čitatelje kontekstualizira s pozicije vremena i zemlje iz koje dolaze (pišući o društveno-političkoj situaciji, temeljnim vrijednostima društva i uspoređujući ih s temama u djelu) te stavovima koje zastupaju, kao što pokazuje u uvodnom dijelu kritike Ibsenovog *Graditelja Solnesa*: /.../ “Revolucioniranje čovječje duše” problem je ovih drama. *Revolucioniranje pojedine individue, ne građanina. Sloboda mu nije istovjetna s političkom slobodom, on ne razumijeva pod borbom za slobodu borbu za pojedinu političku slobodu, nego stalno, živo prisvajanje ideje slobode i oslobođenje u tome: “da sebi individum stvori pravo osloboditi se po vlastitoj potrebi...”* /.../ *A budući da je Ibsenova tendencija štiti individum, to se ta revolucionarna tendencija ponajviše obraća protiv poricanja prava jednom djelu čovječanstva – ženi, koja je dosegla samo za muža živjela, podložna, tiha, nezatna pratilica njegovog života, koja je vazda praštala grijeha mužu – i zato on ustaje protiv zlorabe institucije, po kojoj to može da bude, protiv braka, kakav je sad: “Žena ne može biti sama sebi vjerna današnjem društvu, isključivo muškom – zakonima, koji su pisani od muževa, tužitelja i sudija, koji ženski način prosuđuju sa muškog stanovišta.”*²⁰

Poetiku dramatičara pokušava približiti čitateljima i predstavljajući likove u njihovim dramskim djelima, pri čemu se služi citiranjem teoretičara, dramatičara, filozofa i drugih umjetnika iz zemlje i inozemstva (Nietzsche, Goethe, Poe, Zola, Tieck, Schlegel, Richard Loening, srpski književnik Nedić...). Time ostvaruje sintezu dramatičarove poetike kroz tumačenja likova: *Značaj Hamletov čini se na prvi pogled zagonetan i nedosljedan. Složen je od samih suprotica: osjetljiv je i mekan, surov i ciničan, zamišljen i očajan, razdragan i veseo, pun duha u mislima, snuđen i izvan sebe... Jedni kritičari drže, da je šenuo pameću, drugi, da ludost hini. Predaleko bi nas vodilo da u tančine analizujemo karakter Hamleta. O tome, da se Hamlet pretvara i čini lud, nema pitanja. Goethe je prvi uveo Hamleta na njemačku pozornicu “točno po originalu” i njegovi izvodi u četvrtoj i petoj knjizi “Vilhem Meisters Lehrjahre” temelj su kritici Hamleta u Njemačkoj. Pozniji kritičari shvatiše Hamleta poput junaka refleksije, tragediju žalobnom igrom misli... (Tieck i Schlegel). Richard Loening u iscrpnom djelu “Shakespeareova tragedija Hamlet” izvodi: “Tragedija je to značaja. Imade dva lica kao i Hamlet: pasivnom stranom svoje naravi zove sudbinu protiv sebe, aktivnom izvršuje zadaću, pogibajući i sam – prepuštajući se svojim ponašanjem u ruke sudbine...”*²¹

¹⁹ Dragan Melkus, *Kazalište*. “Narodna obrana”, 237, 16. 10. 1912., str. 2.

²⁰ Dragan Melkus, *Henrik Ibsen “Graditelj Solnes”*. “Hrvatska obrana”, 55, 7. 3. 1917., str. 4.

²¹ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. “Narodna obrana”, 249, 2. 11. 1911., str. 3.

Iako je ustrajan na zahtjevima za klasicima i većem broju djela hrvatskih dramatičara, Melkus nema izrazitih miljenika. Jednako oštro hvali / kudi, ovisno o literarnoj vrijednosti, poznate i nepoznate dramatičare, mađarske, njemačke, norveške, srpske, hrvatske, slovenske, francuske, ruske i ostale dramatičare s kojima se, u osam godina djelovanja, susretao.

3.4. Redatelji

Kako se svojim načinom pisanja žanra kritike uklapao u tekovine moderne, Melkus se osvrće na sve elemente izvedbe pa tako i redatelje. Poimajući ih kao neizostavni element, koji u uzajamnom djelovanju s dramatičarom i glumcima vodi kazališnu izvedbu do vlastitih posebnosti,²² Melkus ih uvrštava u svoje kritike, iako se pri tome ne upušta u ekstenzivne rasprave o njihovim postupcima. Češće se njegovi komentari temelje na kratkim i jasnim uputama o tome što treba mijenjati, u kojim elementima se očituju greške ili ističe ono što je za pohvalu. Tako, kada je zadovoljan režijom ne troši puno riječi na nju nego kratko konstatira: *Režiju valja pohvaliti. Što je bilo moguće na ovoj maloj pozornici učinjeno je*²³ ili *Režiju vodio je G. Milovanović vješto i ukusno*.²⁴

Redatelje, a i dramaturge kada ih osječko kazalište ima,²⁵ smatra izravno odgovornima za sve elemente izvedbe, glumce, podjelu, kostimografiju, scenografiju, svjetlo i prijevode koji se koriste, pa kad ih hvali / kudi ponovo to radi na spomenuti način. U kritici treće izvedbe Shakespeareovog *Hamleta*, a pred izvedbu *Romea i Julije*, upozorava: *Upozorili bismo režiju, da kod eventualno potrebna skraćivanja, postupa oprežno, opreznije neg u "Hamletu", gdje su nekoji značajevi radi izostavljanja važnih mjesta postali skroz nejasni, kao primjerice Rozenkranz i Guildenstern. Isto tako valja, da bude prijevod jedinstven za sve, koji sudjeluju, a ne kao u "Hamletu", da glavna osoba upotrebljava Kostićevo prijevod, a ostale Harambašićev*.²⁶

Često donosi i upute o svjetlu ...*svijetlo valja da i od zgora pada, osobito mjesečina – ne samo sa strane*²⁷ ili o scenografskim detaljima *Sobu u trećem činu valja izmijeniti bogatijom*,²⁸ a zahtijeva i povijesnu točnost na sceni u bilo kojem elemen-

²² Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971., str. 93.

²³ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 249, 2. 11. 1911., str. 3.

²⁴ Dragan Melkus, "Radosti svoga doma". "Narodna obrana", 2, 3. 1. 1912., str. 3.

²⁵ Vidi poglavlje 3.7. *Kritika izvan kritike* ovog rada, str. 14.

²⁶ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 258, 13. 11. 1911., str. 3.

²⁷ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 249, 3. 11. 1910., str. 3.

²⁸ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 76, 1. 4. 1912., str. 3.

tu: *štampana slika Madone je anakronizam*²⁹ ili *Uostalom i kostim, osim cilindra, nije odgovarao dobi, kad se zbiva komedija*.³⁰

Zbog svoje slikarske izobrazbe, komentira i uporabu boja u scenografiji: *Pozadinu u prvom činu trebao bi majstor Vuković plavkasto – zelenom bojom obojadisati – jer ovako je to neki nerazumljivi bijeli ton bez perspektive*³¹ i kostimima: *...oštre crvene i zelene boje, zatim bijela i još dvije tri nemoguće, nijesu djelovale ni najmanje harmonički*.³²

Posebno mu smeta činjenica da, vjerojatno iz financijskih razloga, redatelji uzimaju članove operete u podjelu dramskih uloga: *Redatelj dramaturg g. prof. Ivakić mnogo se trudio, ali za druge uloge učiti on ne može, niti mu je moguće sa g. Dobrićem i epizodistima i epizodistkinjama, koji su u opereti posve dobri, ali za dramu apsolutno nedostaju, stvoriti čudovišta, kako smo to već naglasili*.³³

Melkusova minucioznost nadopunjava se i komentarom i na posljednje detalje koje redovito prati – greške u programu: *Na kazališnoj cedulji bila su imena sudjelujućih do zla boga pobrkana...*³⁴ pa čak i zaključke o vremenu izvođenja određenih žanrova predstava poput tragedije Lava Birinskog: *Kuća je bila istina rasprodana, ali u nedjelju se ne daje nešto, zašto nema svak razumijevanja. Došli su da se ugodno pozabave /.../ a mora da pod utiskom "Zločina i kazne" legaju na počinak!*³⁵

3.5. Glumci

Jedan od elemenata izvedbe, kojem Melkus pridodaje najveću važnost, jesu glumci. Kada je zadovoljan njihovom izvedbom ne libi se otvoreno ih hvaliti: *Gđja Dragutinović – Matrjona – svojom je nadasve prirodnom, mirnom, a samoprijegornom igrom – za nju ne postoje pozorišni efekti, kojim bi se mogla i te kako okoristiti – postigla dubok dojam. Zamrzismo tu ženu do krajnosti – a ipak nam je u svoj svojoj zloći, kojoj ništa nije sveto, imponirala i zanimala nas je svaka njena riječ, svaka gesta...*³⁶ Često o njima progovara i poetično, oduševljen uspješnim glumačkim kreacijama na sceni poput rečenica o ulozi Mile Adžić u Riškovljevoj komediji *Državni stan*:

²⁹ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 76, 1. 4. 1912., str. 3.

³⁰ Dragan Melkus, *Kazalište*. "Narodna obrana", 241, 21. 10. 1912., str. 3.

³¹ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 249, 3. 11. 1910., str. 3.

³² Dragan Melkus, A. Testjoni: "Ljubimac gispodja". "Hrvatska obrana", 290, 10. 12. 1915., str. 3.

³³ Dragan Melkus, *Ludvig Toma "Moral"*. "Hrvatska obrana", 75, 30. 3. 1917., str. 3.

³⁴ Dragan Melkus, "Djeca Kapetana Granta". "Hrvatska obrana", 303, 21. 12. 1914., str. 3.

³⁵ Dragan Melkus, *Lav Brinski: "Raskoljnikov"*. "Hrvatska obrana", 229, 9. 10. 1916., str. 5.

³⁶ Dragan Melkus, *Lav Nikolajevič Tolstoj: "Vlast tmine"*. "Hrvatska obrana", 27, 4. 2. 1916., str. 5.

...mlada je kao jutarnja rosa i lih samozatajom, marljivošću i pregaranjem može da prevale trnovit put umjetnosti, koji vodi do cilja.³⁷

S druge strane, zna biti i osobito oštar, pogotovo kada se radi o glumcu kojeg je prije hvalio: *G. Bogić – Hamlet – nam je iznio vjernu sliku Hamleta, a mjestimice i skroz originalno shvaćanje...*³⁸ Nekoliko dana poslije, u reprizi, ponovo ga hvali: *Svakako broji Bogićev Hamlet među one, koji zavrijedjuju da ih se više puta i gleda i sluša.*³⁹ Međutim, kada Bogić podbaci u Sudermannovoj *Propasti Sodome*, Melkus je neumoljiv u sudu: *G. Bogić glumio je Wily Janikova – glumio i ništa više. To ne bijaše Wily, kakvog je pjesnik zamislio... Bogićevom Wilyu nismo vjerovali ni bol, ni strast, ni samospoznaju. Patetičan do krajnosti rušio je sve oko sebe – organom nije nikako vladao. Već samu po sebi nesimpatičnu pojavu Wilyja, učinio je po mogućnosti sasvim antipatičnom. Mi smo g. Bogića iskreno pohvalili i pripoznali mu njegovog Hamleta; Isto tako iskreno velimo, da uloge kao Wily, za sad bar, nijesu za njega.*⁴⁰

Prilikom negativnih kritika glumaca često im nalazi opravdanje u velikom broju uzastopnih premijera u kratkom vremenskom intervalu. Ponekad i identificira krivice za krivo shvaćanje glumačkih kreacija. To radi, na primjer, ukazujući na lošu dramu kao što je Tucićeva *Golgota* za koju Melkus kaže: *Mi ovdje u Osijeku cijenimo Tucića kao jednog od najnadarenijih dramatičara hrvatskih. Međutim "Golgotom", nije nikako ispunio naše nade. To je na brzu ruku skalupljeno djelo, kojemu je jedina svrha senzacija. /.../ Naši dramski umjetnici učiniše sve što mogoše, da spase "Golgotu". Nijesu oni krivi ako se publika kod ozbiljno zamišljenih scena grohotom nasmijala.*⁴¹

Osim toga, blag je i popustljiv prema mladim glumcima u razvoju. Krivicu za njihove loše kreacije često pripisuje redatelju, koji je krivo napravio podjelu stavivši ih u vrlo zahtjevnu ulogu ne uzimajući u obzir njihovu mladost i neiskustvo, kao na primjeru Gavrilović Marije u ulozi Kitty u Sudermannovoj *Propasti Sodome*: *Za gđu Gavrilović – Kitty – ova je uloga za sada još preteška. Gđa je krasna pojava, istina, elegantna, ali nedostaje joj topline, gesta, ne zna još vladati organom, akoprem rado priznajemo, da je imala u prvom činu dobrih momenata. /.../ U nje je dara – ali neka počne manjim ulogama, neka savjesno uči, pa će s vremenom sigurno napredovati.*⁴²

Elementi koje ponajviše zamjera glumcima i u kojem im greške ne oprašta jesu govor i nepripremljenost teksta, a pogotovo uporaba ekavštine ili njemačkog na

³⁷ Dragan Melkus, "Državni stan". "Narodna obrana", 266, 21. 11. 1912., str. 3.

³⁸ Dragan Melkus, Hrvatsko narodno kazalište. "Narodna obrana", 249, 2. 11. 1911., str. 3.

³⁹ Dragan Melkus, Hrvatsko narodno kazalište. "Narodna obrana", 253, 7. 11. 1911., str. 3.

⁴⁰ Dragan Melkus, "Propast Sodome". "Narodna obrana", 262, 17. 11. 1911., str. 3.

⁴¹ Dragan Melkus, Srgjan pl. Tucić "Golgota". "Hrvatska obrana", 262, 3. 11. 1914., str. 3.

⁴² Dragan Melkus, "Propast Sodome". "Narodna obrana", 262, 17. 11. 1911., str. 3.

sceni: *Koliko god ga cijenimo kao vrsnu dramatsku snagu, valja nam ga upozoriti da se čim više privikne jekavštini*⁴³ ili u slučaju Eduarda Groma ... *a inače vrsni gosp. Grom morat će također uzimati kod g. dramaturga satove u hrvatskom jeziku*.⁴⁴ Melkus niti nakon određenog vremena ne odustaje u svojim zahtjevima, pa kada je evidentno da Grom i dalje griješi, upozorava ga i to istaknutim slovima u tekstu: *Kraljević – g. Grom – koga smo odmah s početka sa simpatijom susretali valja bezuvjetno da nauči h r v a t s k i; bez toga nikako neće moći napredovati. Na h r v a t s k o j s e p o z o r n i c i m o r a h r v a t s k i g o v o r i t i, to budi jednom za vazda rečeno*.⁴⁵

Gotovo uvijek će nadopisati poneku opasku o naglascima glumaca, a ironično će im zamjeriti neznanje teksta: *...tekst uloge treba naučiti napamet, šta ne?*⁴⁶ ili *Zato valja prije svega naučiti uloge, ovako je šaptalac bio odviše glasan*.⁴⁷ Kada ga, nakon višestrukih upozoravanja, glumci na posljertku i poslušaju, ironično zaključuje kritiku riječima: *Šaptaoca se nije čulo*...⁴⁸

Ponajbolji dokaz Melkusove objektivnosti pronalazimo u kritikama o gostovanjima njemačkih družina koje, usprkos svem i općem hrvatskom neprihvatanju, pohvaljuje kada su to zaslužile, iako, doduše, u kraćim crtama naspram izvedbi osječnog kazališta: *To je jedna sasma zgodna stvar, bez frivolnosti, sa nekoliko fino posmatranih tipova iz života, natruhom sentimentalnosti i romanticizma uz dosta humora. Glumilo se bez iznimke vrlo dobro. G. ravnatelj Popp, Labatt, Gabel, Netzl, Hofstädter, Grune, Fron itd... zaslužiše svaku pohvalu*.⁴⁹

3.6. Stav prema publici

Kako je ranije spomenuto, Melkus kritike najčešće zaključuje osvrćući se na posjećenost kazališta, hvaleći publiku kada je kazalište ispunjeno i kada odobravanje publike ohrabruje glumce za buduće predstave. U svojoj silnoj želji za promocijom hrvatske ideje i kulture publici zamjera kad je kazalište nedovoljno popunjeno: *Svakako bi trebalo, da se ovakva klasička tragedija vječite vrijednosti kao što je "Otelo", bolje posjećuje. Uistinu se mora prekoriti da u kazalište ne*

⁴³ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 258, 13. 11. 1911., str. 3.

⁴⁴ Dragan Melkus, E. Földes "Gospoda činovnici". "Hrvatska obrana", 261, 5. 11. 1915., str. 3.

⁴⁵ Dragan Melkus, Kasimir Delavigne "Ljudevit XI". "Hrvatska obrana", 6, 9. 1. 1915., str. 4.

⁴⁶ Dragan Melkus, Henrik Ibsen "Sablasti". "Narodna obrana", 237, 16. 10. 1912., str. 2.

⁴⁷ Dragan Melkus, "Zauzeće tvrdjave". "Hrvatska obrana", 31, 9. 2. 1915., str. 2.

⁴⁸ Dragan Melkus, "Govor ptica". "Hrvatska obrana", 289, 3. 12. 1914., str. 3.

⁴⁹ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Narodna obrana", 124, 31. 5. 1912., str. 3.

dolaze oni slojevi, inteligencije hrvatske, srpske i slovenačke, kojima je moralna dužnost poduprijeti našu Taliju.⁵⁰

Osobito ga pogađa kada je posjećenost kvalitetom upitnih izvedbi veća od posjećenosti klasika ili djela hrvatskih dramatičara: *Lože su bile prazne. Publika koja je dnevno za vrijeme intermeza punila te lože, da se nasladjuje indecentnim frivolnostima, nije našla ni za "oportuno", da posjeti hrvatske predstave ni prekjučer ni jučer.*⁵¹

Na publiku se osvrće i kada je u pitanju nedolično ponašanje u kazalištu i prozivanje srednjoškolaca. Vjerujući u kulturu hrvatske mladeži ukazuje da to zapravo nisu srednjoškolci, već osobe koje su se kriomice uvukle na njihova mjesta: *Uvjereni smo da tome nije kriva naša srednjoškolska mladež – nego elementi, koji na njen račun griješe. Zato ne bi smio nitko na djačko stajalište u parteru, koji se ne iskaže legitimacijom dotičnih ravnateljstva, da je u istinu djak.*⁵²

Melkus tako, uz kazališno obrazovanje publike, svojim kritikama pokušava publiku i obrazovati o osnovama ponašanja u kazalištu ukazujući na nedopustivost narušavanja scenskog čina ustajanjem usred izvedbe, o čemu piše: *Nije pristojno od publike dići se sa sjedala, prije nego što je završena predstava. To su manire provincijalaca, koji nikad nijesu zavirili u kazalište. Tko želi i kome se ne sviđa, neka iziđe u medjučinu, ali nitko nema pravo druge buniti preranim ustajanjem.*⁵³

3.7. Kritika izvan kritike

Osim što je svoje stavove o organizaciji i upravljanju kazalištem u obliku savjeta i pokuda iznosio u svojim kritikama, Melkus je i u izdvojenim člancima često pokušavao ukazati na probleme i moguća rješenja. Tako, na primjer, u članku pod naslovom *Kazalište*, od 17. prosinca 1912. godine ukazuje na prijeko potrebno zapošljavanje dramaturga. Smatra da umjetnički ravnatelj ne može kvalitetno obavljati posao dramaturga, a kao primjer zamjera mu što je u drami *Tajfun* glavna uloga dana Fridi Gross, operetnoj pjevačici, što smatra krajnje besmislenim: *Čemu dakle ovaj besmisleni eksperiment kraj valjanih dramskih umjetnica?*⁵⁴ U zaključku istog oštro se obrušava na umjetničkog ravnatelja Markovića zahtijevajući prestanak *diletantiranja* riječima: *...bez prethodnog čitanja razdijeliti uloge, prema štaturi, nešto je doduše vrlo originalno, samo što bi to isto mogao uraditi i podvornik Mile...*⁵⁵

⁵⁰ Dragan Melkus, *Leharev "Grof Luksemburški"*. "Narodna obrana", 250, 1. 11. 1912., str. 3.

⁵¹ Dragan Melkus, "Ujakova kuća". "Narodna obrana", 278, 5. 12. 1912., str. 3.

⁵² Dragan Melkus, "Propast Sodome". "Narodna obrana", 262, 17. 11. 1911., str. 3.

⁵³ Dragan Melkus, *Kazalište*. "Hrvatska obrana", 42, 22. 2. 1915., str. 2.

⁵⁴ Dragan Melkus, *Kazalište*. "Narodna obrana", 287, 17. 12. 1912., str. 1.

⁵⁵ Isto.

Svake sezone Melkus, u člancima posvećenim kraju ili početku sezone, upozorava na moguće probleme i predlaže rješenja. U članku *Hrvatsko narodno kazalište u novoj sezoni*⁵⁶ ponovo ukazuje na potrebu za dramaturgom. Ovaj put nudi i rješenje u osobi dr. Milana Ogrizovića odbacujući zapošljavanje nadobudnih budućih dramaturga i osuđujući upotrebu kazališta kao eksperimentalnog prostora za iste. Jednako tako zamjera zapošljavanje *slabih* glumaca kao stalnih članova ansambla, bez probnog perioda, a s druge strane bori se protiv odlaska nositelja izvedbi poput Becka i Bogdanove u sezoni 1914. / 1915.⁵⁷

Jedna od najčešćih zamjerki, koja se proteže kroz gotovo sve Melkusove kritike, izvještaje i članke, tiče se repertoara. Od početka djelovanja apelira i ukazuje na potrebu kvalitetnog repertoara, koji bi s jedne strane bio dostojan hrvatske kulturne institucije, a s druge strane dostojan i publike koja kazalište podržava u radu. U članku o *Igri njene ekscelencije* započinje u uvodu: *Bečki "Burgtheater" ima štošta u svom repertoaru, što baš nije "Burgtheaterski" – a ovamo pripada jamačno i igrokaz pod gornjim naslovom, jučer u našem kazalištu po prvi put prikazivan, pa na kraju kratko zaključuje: Ozbiljno započet igrokaz svršava upravo nevjerojatno smiješno. Psihološkom motivacijom događaja cijeli razvoj dosta oskudjeva, a Vera je tako plitka duha... Igrala se nihilistkinje poput neuka djeteta lutke. Našem je neophodno potreban iskusan, naobražen i načitan dramaturg, koji bi imao utjecaja na režiju, te se ne bi događalo, da se iznašaju djela bez ikakve literarne vrijednosti.*⁵⁸ Pri tome često ukazuje na slabu zastupljenost hrvatskih i klasičnih svjetskih dramatičara, smatrajući kako su upravo takve predstave potrebne hrvatskom narodu, ali i funkciji kazališta kao odgojne ustanove s obzirom na veliki broj srednjih škola u Osijeku i njihov veliki interes za kazalište.⁵⁹

S obzirom na tekst u članku pod naslovom *Pred novu kazališnu sezonu* iz 1915. godine u svome naumu ponekad i uspije te se ne libi pohvaliti upravu: *Kazališni odbor i kazališna uprava pregli su svojom voljom, da opet podignu hrvatsko narodno kazalište osječko na dostojnu umjetničku visinu, te je u to ime stvoren repertoar svake pažnje vrijedan, a što je glavno, angažovane su sile, koje su taj repertoar kadre i provesti.*⁶⁰ Međutim, gospodarska i financijska situacija potpomognuta upitnim odlukama uprave kazališta brzo ga je razočarala i na njegovu žalost, na kraju sezone mora ponovo ukazivati na probleme s repertoarom i glumcima. Zbog teške situacije većina najavljenog repertoara nije odigrana, a sezona se razvodnila

⁵⁶ Dragan Melkus, *Hrvatsko narodno kazalište u novoj sezoni*. "Narodna obrana", 152, 5. 7. 1913., str. 4.

⁵⁷ Dragan Melkus, *Kazalište*. "Hrvatska obrana", 81, 10. 4. 1915., str. 4.

⁵⁸ Dragan Melkus, "Igra njene ekscelencije". "Narodna obrana", 41, 13. 2. 1913., str. 3.

⁵⁹ Dragan Melkus, *Kazališno pismo*. "Hrvatska obrana", 87, 17. 4. 1915., str. 1.

⁶⁰ Dragan Melkus, *Pred novu kazališnu sezonu*. "Hrvatska obrana", 215, 11. 9. 1915., str. 4.

odlaskom kvalitetnih i dolaskom *slabijih* glumaca te slanjem kazališta na gostovanje po provinciji, kako bi se članovima ansambla osigurala egzistencija preko ljetnih mjeseci.⁶¹

Usprkos pokojem oštrom tonu, Melkus se svakom novom najavom sezone ekstatično oduševljavao vjerujući u napredak kazališta i rješavanje gorućih problema, iako je na kraju svake sezone prinuđen ponovo konstatirati poraz u određenim elementima koje je zagovarao. Unatoč tome, u svojim zaključcima uvijek optimistično gleda na budućnost, izdvaja predstave i elemente koji su uspješno postavljeni, a često svoju oštrinu pokušava smiriti zaključkom. U njemu pokušava opravdati svoj kritički stav željom za sigurnom budućnošću kazališta: *Napokon će i najstrpljiviji reći jednom i doвле i ne dalje i okrenuti kazalištu leđa. A što onda?!⁶²*

4. MELKUS U KONTEKSTU VREMENA

Kako je kritika bezuvjetno vezana uz razvoj glumišta i državno-političku situaciju, jasne su poveznice u djelovanju Dragana Melkusa i Dimitrije Demetera. Vrijeme Melkusova djelovanja je početak 20. stoljeća, ali buđenje nacionalne svijesti u Osijeku kasni zbog dugogodišnje represije Austro-Ugarske Monarhije, ukorijenjenosti njemačkog jezika u svim porama društva te donedavne prevlasti njemačkih kazališnih družina. Iako je njemački jezik sišao sa zagrebačke scene 1860. godine, u Osijeku je još uvijek itekako prisutan i u tome se pronalazi poveznica između Demetera i Melkusa.

Obojica pišu pod pritiskom objašnjavanja potrebe za hrvatskim kazalištem te promicanja narodnoga hrvatskog duha. Jednako kao Demeter u svojim počecima,⁶³ Melkus donosi informacije i komentare o posjećenosti kazališta, što je bitno s obzirom na borbu za izbacivanje njemačkih družina i očuvanje Talijinog hrama, koji su Hrvati teškom mukom dobili. I sami pristupi korespondiraju, Melkus također vješto balansira između trojake funkcije – obrazovne, kritičke i promidžbene te se zalaže na ispravnoj uporabi hrvatskog jezika u kazalištu. Za razliku od Demetera, Melkus se ne zadovoljava izvedbom koja je samo rodoljubno kolorizirana, već inzistira na kvalitetnoj cjelini sačinjenoj od svih scensko- tehničko-dramskih elemenata.

Na ostalim razinama kritičarskog djelovanja Melkus korespondira s kritičarima moderne poput Galovića, Nikolića, Benešića, Ivakića i drugih. Ima jasne i izravne stavove, precizan je i odlučan u zahtjevima koje stavlja pred kazalište – zna što želi od uprave, glumaca, redatelja i ostalih elemenata objedinjenih u sveukupnost

⁶¹ Dragan Melkus, *Kazališna pisma II*. "Hrvatska obrana", 104, 6. 5. 1916., str. 3.

⁶² Dragan Melkus, "Pred novu kazališnu sezonu". "Narodna obrana", 152, 5. 7. 1913., str. 4.

⁶³ Više o Dimitriji Demetru u: Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971., str. 9-21.

izvedbe, shvaćajući važnost njihovog uzajamnog djelovanja u ostvarivanju scenskog izričaja. Pri tome svoje zahtjeve potkrepljuje teorijskim znanjima, informiranošću o događajima na tuzemnim i inozemnim scenama te teorijskim saznanjima, a u svojim domicilnim novinama ima stalnu kazališnu rubriku.⁶⁴

5. ZAKLJUČAK

Vrijednost dramske kazališne kritike Dragana Melkusa koja proizlazi iz ove analize temelji se na nekoliko činjenica: konstantno djeluje tijekom osam godina svog rada u “Narodnoj / Hrvatskoj obrani” koja tada predstavlja jedini i najrašireniji hrvatski politički list u regiji, sadržajem i kakvoćom ravnopravan dnevnim novinama u Zagrebu; ostvaruje jasnu i preglednu simbiozu novinarsko-obavještajnog pristupa s kazališno–teorijskim te jasno strukturira kritiku.

Preglednu strukturu kritike Melkus nadopunjava i kvalitetnim sadržajem u njoj samoj, ali i najavnim tekstovima premijera u kojima komparativno-deskriptivnom analizom dramatičara i djela, kroz kontekstualizaciju vremena i društva, ostvaruje svoje ciljeve, pojašnjavajući ih citiranjem svjetskih i domaćih teoretičara i dramatičara. Osim toga, posjeduje konstantu kritičko-objektivnog stava prema upravi i repertoaru, glumcima te odgojnoj funkciji kazališta u zajednici, u kojem se mora paziti na prigodnost repertoara i uporabu hrvatskog jezika.

Jedina zamjerka Melkusovom kritičarskom djelovanju očituje se u ponekad preopsežnom opisu sadržaja dramskih djela, iako time ne umanjuje važnost analize svih elemenata same izvedbe. Razlozi za takvo strukturiranje kritičkih radova možda se mogu pronaći u njegovoj *profesionalnoj deformaciji* pedagoga i odgajatelja i njegovom stavu da je nakon mnogih godina *trovanja* njemačkim i francuskim djelima upitnih vrijednosti trebalo iznova odgajati osječku kazališnu publiku.

Primjeri i zaključci izvedeni iz analize ocrtavaju Dragana Melkusa kao savjesnog, odgovornog i obrazovanog kritičara moderne, čije djelovanje predstavlja bogato povijesno-dokumentarističko svjedočanstvo o osječkom kazalištu između 1909. i 1917. godine.

⁶⁴ Isto, str. 87-147.

KAZALIŠNI KRITIČAR I KRONIČAR HINKO VINKOVIĆ

Kazališna kritika dvadesetih je godina 20. stoljeća doživljavala postupnu preobrazbu. Prestala je bitka za održavanje kontinuiteta hrvatskoga profesionalnog glumišta s kojom su se suočavali kazališni kritičari i praktičari više od pola stoljeća, a povećavao se interes za oblikovanje kazališne predstave kao umjetničkog djela pa je jačala svijest o redateljskom udjelu i njegovoj umjetničkoj viziji, analizirala se kakvoća glumačke realizacije, a sve se češće pisalo i o ostalim suradnicima u predstavi, najčešće o scenografu i skladatelju scenske glazbe.¹ Pogled iz drukčijeg kuta potaknula su avangardna kretanja dvadesetih godina, a u kazališnom smislu nadahnjujuća su bila i hudožestvenička gostovanja. Osim što su se usredotočili na stilsku dimenziju predstava o kojima su pisali, kazališni su kritičari proširivali područja svog interesa baveći se i drugim temama iz kazališne svakodnevice, a poneki su zahvaćali i u kazališnu povijest. Smjena generacija dovela je do afirmacije novog naraštaja kazališnih kritičara kao što su Milutin Cihlar Nehajev, Milan Begović, Josip Kulundžić, Kalman Mesarić, Josip Horvat i Ivo Hergešić, a među kritičarskim imenima našao se i Vinković.

Hinko Vinković, pravim prezimenom Weinberger, rodio se 21. lipnja 1898. godine u Varaždinu. Kao kazališni kritičar u zagrebačkim se novinama na njemačkom jeziku počeo javljati početkom dvadesetih godina 20. stoljeća, a kazališnom kritikom bavio se kontinuirano do početka četrdesetih godina. Život je izgubio u Auschwitzu 20. kolovoza 1942. godine² i tako se prekinuo njegov predan i raznovrstan rad. Doktorirao je 1922. na zagrebačkom Filozofskom fakultetu obranivši rad o životu i djelu austrijskog pisca Eduarda Breiera, rođenog 1811. godine u Varaždinu.³ Vinkovićeve kazališne kritike i drugi članci uglavnom su pisani na njemačkom jeziku i objavljivani u zagrebačkim

¹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*. Matica hrvatska, Zagreb 1971.

² Usp. <http://houston.indymedia.org/news/2007/03/56682.php>. Stranica je posjećena 20. veljače 2012.

³ Hinko Weinberger, *Eduard Breier. Sein Leben und seine Werke*, doktorski rad obranjen 14. srpnja 1922. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

novinama kao što su “Agramer Tagblatt”, “Der Morgen” i “Morgenblatt”, a mnogo manji dio članaka pisan je na hrvatskom i za druge publikacije, mahom kazališne.⁴

Hinko Vinković novinarstvom se bavio od mladosti surađujući najprije od 1916. godine u varaždinskom “Hrvatskom pravu” i “Volji naroda”, a potom u navedenim trima zagrebačkim njemačkim novinama. U članstvo Jugoslovenskoga novinarskog udruženja upisan je 1922., jedva godinu dana poslije likvidacije Hrvatskoga novinarskog društva i osnutka zagrebačke sekcije Jugoslovenskoga narodnog društva u proljeće 1921.⁵ Godine 1925. Vinković je postao redovnim članom JNU-a i dvadesetak je godina objavljivao kroničarske i kritičarske priloge u njemačkim novinama ostajući donekle zaštićen profilom tiskovina u kojima je objavljivao. Naime, “Morgenblatt” je pripadao koncernu Jugoslavenska štampa (kojemu je pripadao i dnevnik “Novosti”) i izlazio je u Zagrebu na njemačkom jeziku. Glavni urednik bio je Armin Mošković, a odgovorni urednik Josip Bobek koji je u drugoj polovici tridesetih godina objavljivao kazališne kritike usporedno s Vinkovićem. Uzdržavajući se od kolportaže, pretplate i oglasa, list je imao petero suradnika i po dva stalna dopisnika u Osijeku i Mariboru te nakladu od šest tisuća primjeraka. U policijskom izvješću iz 1929. navedena je naklada od tri i pol tisuće primjeraka te da se čita u privrednim krugovima i inozemstvu, da posve stoji na unitarističkom stajalištu, promiče privredne reforme, a da su urednik i suradnici pristalice narodnog jedinstva.⁶ Međutim, u vremenu Banovine Hrvatske položaj je novinara drastično ugrožen pa je Vinković među dvadeset i petoricom novinara koji su se 1941. obratili dopisom na više mjesta, najprije staleškoj udruzi, žaleći se da više mjeseci nisu primili plaću i da zbog političkih okolnosti i orijentacije svojih bivših listova, a bez vlastite krivnje, nisu preuzeti u druge listove. Poslije toga Vinkovićevom se imenu u novinama gubi trag.

Među trima osnovnim temama kojima je “Morgenblatt” posvećivao pozornost bili su politika, gospodarstvo i kultura kao jedno od iznimno važnih područja interesa, a Josip Horvat tom je dnevniku čak dao i prednost pred ostalima napisavši da je *Morgenblatt prvenstveno obavještavao inozemstvo o našem kulturnom zbivanju, donoseći sistematski u prijevodu primjerke domaće književnosti.*⁷ Upravo je Vinković

⁴ Najveći dio članaka Vinković je napisao u “Morgenblattu”, dnevnim novinama koje su nastale 1926. spajanjem “Agramertagblatta” (1886.-1922.) , odnosno “Zagreber Tagblatta” (1922.-1926.) i novina “Der Morgen” (1923.-1926.) .

⁵ HND – *prvo stoljeće. Hrvatsko novinarsko društvo 1910. – 2010.* Ur. Mario Bošnjak. Press dana – Medijska agencija Hrvatskog novinarskog društva, Zagreb 2010.

⁶ Božidar Novak, *Hrvatsko novinarstvo u 20. stoljeću.* Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2005.

⁷ Josip Horvat, *Povijest novinstva Hrvatske 1771 – 1939.* Priredio Mirko Juraj Mataušić, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2003., str. 354. Neki autori povijesti novinarstva, pa i Horvat, na nekoliko mjesta Vinkovićevo prezime često pišu *Hinković* dovodeći ga u nepotrebnu vezu s pokretačem riječkih pravaških novina “Sloboda” 1878. Hinkom Hinkovićem.

autor bibliografije jugoslavenskih književnih djela objavljenih u “Morgenblattu” (i njegovim prethodnicima) od 1886. do 1935. godine, a u popis je – prema njegovim riječima – ušlo i više djela koja su u njemačkom prijevodu objavljena prije nego u hrvatskom izvorniku, ili im je njemački prijevod i ostalo, nažalost, jedino izdanje.⁸ Vinković je u više kraćih navrata bio i urednik “Morgenblatta”, zajedno sa Zdenkom Vernićem, Josipom Schlegelom, Petrom Preradovićem mlađim, Zdenkom Gorjanom te već spomenutim Moškovićem i Bobekom.

Ukupan Vinkovićev rad moguće je podijeliti na dvije cjeline: jedna pripada kazališnoj kritici i tematizaciji kazališne svakodnevice zagrebačkog kazališta, a druga povijesti kazališta, podjednako usmjerenoj na njemački udio kao i na početke hrvatskoga profesionalnog glumišta. Vinković se kazališnom kritikom intenzivno bavio dvadesetih godina prateći produkciju zagrebačkog kazališta, a početkom tridesetih godina njegova se kritičarska aktivnost smanjila, djelomice i zbog činjenice da je u nekoliko navrata po pola godine obnašao dužnost glavnog urednika u “Morgenblattu”. Tada su živu kritičarsku aktivnost u tim novinama razvili Zdenko Vernić i nešto rjeđe Josip Bobek, a Vinković se dnevnom kazališnom kritikom počeo ponovno intenzivnije baviti krajem tridesetih godina, no tada su njegove kritike bile kraće i usredotočene na odabrane segmente, najčešće na glumu i režiju, a dramske je analize pisao zasebno kao najave premijerama u “Morgenblattu”, nekoliko njih i na hrvatskom jeziku u časopisu “Komedijska”. Ostajući na području kazališne umjetnosti, Vinković se tridesetih godina više posvećivao drugim novinarskim vrstama i autor je većeg broja članaka pisanih u obljetničkim prigodama.

Pritom je najopsežniji Vinkovićev kritičarski rad⁹ koji je u svoj pregled dramske kazališne kritike u Hrvatskoj uvrstio Nikola Batušić ustvrdivši u kraćem odlomku da je Vinković imao *neobično istančan sluh za zbivanja na pozornici* te da nije pisao samo o dramskom djelu, nego se predstavio i kao *analitik predstave, gdje je svojim poniranjem u bit glume i režije dokumentiranošću svoga suda pretekao mnogoga od svojih poznatijih i priznatijih suvremenika*.¹⁰ Nedvojbeno je, kao što je i Batušić ustvrdio, da je Vinković jedan od najmarljivijih kazališnih kritičara u Hrvatskoj toga

⁸ Dr. Hinko Vinković, *Jugoslawische Literatur im “Morgenblatt”* (2. I. 1886 – 31. XII. 1935), Jugoslovenska štampa, Zagreb 1936. Prema međunaslovima popis obuhvaća pjesme i pjesme u prozi – skice, aforizme, potom u zajedničkoj skupini romane, pripovijetke, novele, kratke priče i humoreske te putopise i doživljaje s putovanja.

⁹ Vinković je svoje kazališne kritike rijetko potpisivao punim imenom i prezimenom, a najčešće je moguće naići na potpis Vkć. ili – v – N. Batušić (*Hrvatska kazališna kritika*, Matica hrvatska, Zagreb 1971., str. 250) napominje da je šifrom Vkć svoje članke u novinama potpisivala i Vilma Vukelić.

¹⁰ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*. Matica hrvatska, Zagreb 1971., str. 250.

vremena koji je u dva desetljeća napisao velik broj kritika. Među prvim je Vinkovićevim kazališnim kritikama članak o praizvedbi Krležine *Golgote* 1922. godine koji je objavljen u "Zagreber Tagblattu". Već se u toj kritici nazire stil koji će Vinković slijediti u svoja dva kritičarska desetljeća. Njegove su kritike razmjerno opsežne, a kritičar se na oko četiri novinarske kartice posvećuje ponajviše analizi dramskog teksta, posebice ako je riječ o praizvedbi drame kojeg od hrvatskih dramatičara. Na početku kritike o *Golgoti* Vinković je ukazao na neopravdanu etiketu o neizvedivosti Krležinih drama da bi najveći dio svoje kritike posvetio dramskoj analizi, pišući o formalnim obilježjima autorove dramaturgije te dodajući upute o poboljšanju teksta.¹¹ Iako se više bavio pitanjima dramskog teksta, Vinković nije zanemarivao kazališnu dimenziju drame o kojoj je pisao pa je tako i u ovoj kritici u posljednjem odlomku podnio javnosti korektno izvješće o predstavi. Po njegovu mišljenju, Gavella je za *Golgotu* zavrjedio pohvalu dokazavši da nema neizvedivih djela ako ima dobre volje i truda, a suradnja s Ljubom Babićem, koji je scenografskim udjelom pridonio stvaranju odgovarajućeg ozračja, dodatno je povećala kvalitetu predstave. Unatoč sažetosti kazališnog dijela kritike, Vinković je kritičan prema realizaciji vizije u drugom činu, no članak završava zanosno tvrdeći da ovu premijeru valja upisati zlatnim slovima u povijest našeg kazališta, ne samo u čast književniku, nego i redatelju i našoj umjetnosti. Neobično je da se u toj kritici ni jednom riječju nije osvrnuo na glumačka ostvarenja, što je inače bio njegov običaj. Oštrij je bio, primjerice, prema predstavi *Sin* Bože Lovrića, kad je odmah na početku kritike ustvrdio da je riječ o neuspjeloj predstavi koja je do te mjere loša da, primjerice, ni publika ne zna kad je kraj i vrijeme za pljesak, a tek potom upustio se u dramsku analizu. Na kraju je zaključio da je Gavellina režija pridonijela uspjehu Krležine *Golgote* jednako kao i neuspjehu Lovrićeva *Sina*.¹²

Kazališni kritičari toga vremena uglavnom su najopsežnije pisali o sadržaju, posebice ako je bila riječ o nepoznatom ili manje poznatom dramskom tekstu, a njihove su primjedbe često zadirale i u kritičnost prema književnom postignuću. Hinko Vinković pojedinim je stranim dramskim djelima, poput Hauptmannove *Rose Bernd* (1923.), An-Skijevog *Dybuka*, Shawovih *Kućevlasnika* i Klabundove drame *U krugu kredom* (sve predstave iz 1927.) posvećivao iznimno velik prostor pretvarajući svoje članke u prave dramske analize, a u navedenim primjerima čak je i citirao pojedine replike iz dramskih tekstova. Skloniji kompleksnim dramskim tekstovima, Vinković se u svojim kritikama doticao i repertoarnih pitanja. Ne pronasavši nikakvo opravdanje za uvrštavanje Labicheova *Firentinskog šešira* (1923.) na zagrebačku pozornicu,

¹¹ Vkc, Miroslav Krleža: "Golgatha", "Zagreber Tagblatt", g. XXXVII, br. 294, Zagreb, 6. XI. 1922., str. 5.

¹² Vkc, Božo Lovrić: *Der Sohn*, "Zagreber Tagblatt", g. XXXVIII, br. 1, Zagreb, 2. I. 1923., str. 4.

ustvrdio je da *dokle god u Zagrebu imamo samo jedno kazalište koje nosi naziv nacionalnog kazališta, ne možemo dopustiti takve eksperimente*.¹³ Tijekom svoga kritičarskog rada Vinković je ustrajno zastupao stav da zagrebački teatar mora svoj repertoar graditi promišljeno i s punom svijješću o vlastitoj kulturnoj odgovornosti. U tom smislu posebno je kritičan prema lakim komadima koji se u zagrebački repertoar uvrštavaju sa zakašnjenjem i samo zato što su drugdje, i ranije, doživjeli velik uspjeh, pa predbacuje upravi i troškove za scenu i kostime koji unatoč svemu nisu izazvali odobravanje publike. Više je puta tridesetih godina pisao o uprizorenjima komedija Branislava Nušića, ne krijući žalac prema njegovu dramskom pismu i društvenom položaju povlaštenog komentatora. Isticao je da djela toga dramatičara gube na svojim satiričkim obilježjima i pokazuju sve više autorova sarkazma mijenjajući svoju dramaturšku fizionomiju. Po Vinkovićevu mišljenju, Nušić u jugoslavenskoj književnosti ne uživa posebno mjesto zato što ima hrabrosti reći istinu, nego zato što se njemu to ne uzima za zlo. Osim toga, nijedno se kazalište ne usuđuje odbiti njegovo novo djelo, čak i ako je manje uspjelo od prethodnih.¹⁴

S druge strane, Vinković se u prigodi obnove *Jalnuševčana* Marije Jurić Zagorke 1928. upustio i u manju repertoarnu analizu vremena praiizvedbe (1917.) i obnove toga komada jedanaest godina poslije otkrivajući se kao jedan od rijetkih zagovornika djela Marije Jurić Zagorke koji je recepciju njezinih djela promotrio iz kuta repertoarne politike. Zato je dometnuo kako su, za razliku od brojnih stranih lakih komada, za kazalište na Tuškancu mnogo prikladnija slična hrvatska djela koja je napisala domaća autorica i koja su poznata širokim slojevima stanovništva. Opsežnije dramske analize Vinković je pisao i o obnovama, primjerice o Kosorovu *Pomirenju* (1927.), kad je predstavi posvetio jedva nekoliko redaka na kraju članka, usredotočivši se na analizu Kosorova dramskog postupka, a pohvalno je pisao i o uspješnim prizorima u *Lampionima* (1937.) Božene Begović. Međutim, Vinković nije pripadao krugu pronositelja novih ideja pa iako je u svojim kritikama pozornost posvećivao istim temama kao i oni, nije blagonaklono dočekao promjene u dramskom pismu. Kritičan je bio prema Feldmanovoj *Vožnji* (1927.) okomljujući se na sve snažnije prisutnu grotesku koja, po njegovu mišljenju, dramatičarima služi da prikriju sve stilske nedosljednosti dramskog teksta, no dvanaest godina poslije imao je samo riječi pohvale za Feldmanovu dramu *U pozadini* jer su u njoj karakteri jasno ocrtani, dijalozi tečni, a struktura znalački osmišljena u izmjeni ozbiljnih i vedrih prizora.¹⁵ Nije se lako oduševljavao pa su tim zanimljivije njegove izričite pohvale

¹³ Vkc, Eugene Labiche: "Der Florentiner Hut", "Zagreber Tagblatt", g. XXXVIII, br. 62, Zagreb, 15. III. 1923., str. 5. Izvatke iz kritika u ovom je radu s njemačkog prevela L. Lj.

¹⁴ – v –, Nušić: "Ujež", "Morgenblatt", g. L, br. 263, Zagreb, 5. XI. 1935., str. 5.

¹⁵ – v –, Miroslav Feldman: "Im Hinterland", "Morgenblatt", g. LIV, br. 27, Zagreb, 1. II. 1939., str. 5.

nekim predstavama kao što su Wernerovi *Ljudi na santi* iz 1937. kad je napisao: *Sve je išlo izvrsno: od scenografije do najmanje sporedne uloge, od prvog podizanja do posljednjeg spuštanja zastora*,¹⁶ naglasivši da ga je inscenacija podsjetila na blistave dane zagrebačkog kazališta.

Iako je u Vinkovićevim kritikama dramska analiza svojim opsegom uglavnom nadmašivala ostatak teksta, valja reći da su režija i gluma bile sljedeće stavke na koje se kritičar osvrtao pišući prikaz kazališne predstave. Premda je redatelju posvećivao rečenicu ili dvije, nastojeći odabrati prikladnu riječ u određivanju redateljskog udjela u predstavi, nedvojbeno je da je – u duhu onodobnih strujanja u kazalištu – osjećao važnost redatelja i želio je ukazati na njegovu presudnost za uspjeh predstave. Vidljivo je to i u početnim navedenim primjerima Gavellinih dviju režija, a primjere je moguće pronaći tijekom cijeloga Vinkovićevog kritičarskog rada. Režiju je najčešće ocjenjivao s obzirom na dramaturšku dimenziju predstave i redateljev odnos prema dramskom tekstu, a i scenografski je udio često pripisivao redateljskom izboru. Iznimno je cijenio Ivu Raića pa je na više mjesta isticao njegovu profinjenost, vještinu i osjećaj za režiranje konverzacijskih komada u kojima je, po kritičarevu mišljenju, samo Raić umio stvoriti odgovarajući tempo u dijalozima. Za tim je, primjerice, žalio 1935. na premijeri Bernsteinove *Nade*, kad dijalozi nisu bili dobro vođeni, a glumci su gutali riječi ili pretiho govorili na sceni, pa su se čak čuli povici iz gledališta da se govori glasnije. Posebno je cijenio Raićev ukus u likovnom opremanju pozornice, bez obzira bila riječ o obnovi Aristofanove *Lizistrate* (1927.) na maloj sceni kazališta na Tuškancu, ili Schillerovoj *Mariji Stuart* (1928.) u velikom kazalištu. Vinković je pozdravio izbor Alfonsa Verlija za režiju *Oluje* (1926.), tada novog redatelja koji je svojom režijom pokazao da *dobro razumije klasičan stil te da se ne upušta u nepotrebne eksperimente*, kao i da je do pojedinosti razradio vanjsku režiju,¹⁷ što je, po Vinkovićevu mišljenju, dobro jamstvo njegovu poznavanju redateljskog posla. Osjećaj za mjeru, opremu scene i dramaturška kraćenja čini se da su najvažnije kategorije kroz koje je kritičar tumačio redateljski pristup pa je tako za Mesarićevu režiju komada *Na šestom katu* Alfreda Gehrija (1940.) napisao da bi uspješnosti predstave pridonijelo i da se Mesarić upustio u kraćenja komada, no u posebne zasluge redatelju upisuje odmjerenu i izostanak pretjerivanja, iako je dramski tekst obilovao takvim prigodama.¹⁸ Nesumnjivo, ako i nije uvijek pronalazio odgovarajuće riječi za redateljsku funkciju u predstavi služeći se kadšto i zastarjelom terminologijom ili podliježući zahtjevima onodobnog ukusa, Vinković je kao kazališni kritičar osjećao da je redatelj i posrednik koji prenosi dramski tekst na pozornicu služeći se brojnim sredstvima, ali

¹⁶ – v –, Vilem Werner: *“Menschen auf der Eissscholle”*, *“Morgenblatt”*, g. LII, br. 266, Zagreb, 9. XI. 1937., str. 6.

¹⁷ Vkc, Shakespeare: *“Der Sturm”*. *Erstaufführung im Nationaltheater*, *“Morgenblatt”*, g. XLI, br. 310, Zagreb, 3. XII. 1926., str. 6.

¹⁸ – v –, Alfred Gehri: *“Im sechsten Stock”*, *“Morgenblatt”*, Zagreb, 23. I. 1940., str. 7.

i umjetnik koji stvara novo umjetničko djelo, za koje tek valja pronaći odgovarajuću terminologiju i izvještiti oko kazališnog kritičara.

Iako je bio skloniji kompleksnim dramskim tekstovima, i u lakšim žanrovima umio je raspoznati glumački talent, kao u kritici *Male Biraghi* Arnalda Fraccarolija (1926.) kad se upustio u temeljitu analizu glumačke realizacije, naglasivši kako uspjeh toga dramskog teksta na pozornici ovisi upravo o glumačkom udjelu. Glavnu je žensku ulogu u Italiji tumačila Dina Galli, u Beogradu Ljubinka Bobić, a u Zagrebu Božena Kraljeva i ona je, prema autorovim riječima, *iz te više skicirane nego razrađene uloge izvukla sve što se moglo stvorivši ulogu vrijednu priznanja*.¹⁹ Vinković je kritičan prema Strahinji Petroviću i maniri koju je usvojio još u Gogoljevoj *Ženidbi* pa je sad koristi u svim predstavama, a i Nadi Babić sugerirao je da *primiri temperament i odvikne se od neugodnog smijeha*. Kako se vidi, Vinković nije žalio oštrijih riječi o glumcima čiju je umjetnost strože ocjenjivao, u skladu s vremenom koje je mnogo manje važnosti pridavalo glumačkim zvijezdama, a više oblikovanju uloge. Pritom je kritičar često pisao o razgovjetnosti i modulaciji glasa, uvjerljivosti, sužvljenosti s dramskim likom i sposobnosti glumačke preobrazbe. U više je navrata lijepo, ali i kritički, pisao o Greti Kraus, posebice u prigodi njezinih gostovanja u zagrebačkom kazalištu, naglašavajući da *u njezinim žilama kola prava kazališna krv* te da je ona *umjetnica posebno živog temperamenta, prirodene gracije i šika, kao stvorena za salonsku komediju. Šteta samo što njezina dikcija nije najčistija i što njezin, inače ne antipatičan organ, često prelazi u pjevušenje podsjećajući na ciganski govor*, no njezine kvalitete nadmašuju nedostatke pa se kritičar otvoreno u svom tekstu založio da glumica prijeđe iz osječčkog u zagrebačko kazalište.²⁰ Cijenio je odmjeranost Ive Badalića i njegovu vještinu u tumačenju karakternih uloga, posebice je isticao njegovo tumačenje Lenbacha kao ulogu koja je nadmašila sve ostale dotad odigrane. Glumačkom je udjelu u predstavi Vinković najčešće pridavao veliku pozornost, i pritom nije komentirao samo glumu glavnih glumaca, nego je često prolazio cijelu kazališnu cedulju izričući svoj sud o glumcima, kao u prigodi premijere Schillerove *Marije Stuart* (1928.), kad su u glavnim ulogama nastupile Anka Kernic i Nina Vavra. Obje je pohvalio, no prvoj je zamjerio nedostatak strastvenosti, a drugoj pretjeranu mjeru demonskog.²¹ Priznanje su u toj predstavi zavrijedili Dubravko Dujšin i Hinko Nučić, a umjesto Branka Tepavca sugerirao je izbor Franje Sotošeka. I u drugim kritikama Vinković je povremeno komentirao izbor glumaca za pojedine uloge dajući svoje ideje i objašnjavajući ih. Tako je po-

¹⁹ Vkc, Fraccaroli: "Kleine Biraghi", "Morgenblatt", Zagreb, g. XLI, br. 307, 30. XI. 1926., str. 6.

²⁰ Vkc, Verneuil: "Die Cousine aus Warschau", "Morgenblatt", g. XLII, br. 148, Zagreb, 31. V. 1927., str. 6.

²¹ Vkc, Schiller: "Maria Stuart", "Morgenblatt", g. XLIII, br. 173, Zagreb, 26. VI. 1928., str. 6.

slije obnove Brezovačkijeva *Diogeneša* (1939.) zaključio da je Jozo Laurenčić jako zaostao za svojim prethodnikom Josipom Pavićem u tumačenju naslovne uloge, ali je zato Feldman u svojoj drami *U pozadini* (1939.) stvorio vrhunsku ulogu za Anku Kernic koja je posve iskoristila što joj je dramski lik Majorice pružio, dok je Vika Podgorska kao Vera *obogatila galeriju svojih likova tihih patnica*.²²

Vinković je pozornost posvećivao i scenografiji i kostimografiji, iako rjeđe i uz manje riječi. Tako je, pišući o Klabundovu *Krugu kredom* (1927.), nešto veću pozornost nego inače posvetio scenografiji Vasilija Uljanišćeva ukazujući na neke konkretne nespretnosti i nedosljednosti u oblikovanju scenskog prostora. Iako je njegovu scenografiju nazvao *vrlo zgodnom*, scensku opremu u četvrtom činu koja je imala dočarati snježnu mećavu držao je neuspjelom jer se u pozadini vidjelo zelenilo, dok je kostime procijenio *stilski pogođenima i ukusnima*.²³ Više je puta pohvalno pisao o scenografiji Ljube Babića, kao u slučaju *Golgote* (1922.) ili *Oluje* (1926.), ostajući uvijek u okvirima funkcionalnosti i usklađenosti scenografske ili kostimografske ideje s redateljevom. Koliko je oprezan Vinković nastojao biti u procjeni onih sastavnica predstave o kojima nije mogao stručno suditi, ilustrira i sljedeći primjer. Iako o glazbenoj strani predstava gotovo uopće nije pisao, 1927. godine na stranicama "Morgenblatta" pojavila se reakcija Žige Hirschlera za čiju je scensku glazbu u *Dybuku* Vinković napisao da se *od nje više očekivalo*.²⁴ Hirschler je reagirao, a Vinković je odvratio da *nije pozvan davati ikakav sud o glazbi te da je prenio mišljenja drugih gledatelja*, a prosudbu scenske glazbe prepustio je glazbenim kritičarima i povjesničarima glazbe.²⁵

Posebno područje Vinkovićeva kroničarskog rada obuhvaćaju brojni članci pisani u prigodama proslava glumačkih obljetnica te nekrolozi. U tim je tekstovima uglavnom pisao glumačke životopise, uz navođenje nekoliko najvažnijih angažmana i uloga, a u zaključku je davao procjenu prinosa pojedinog umjetnika. Među uspješijim člancima svakako su oni o glumcima koje je imao prigode i sam češće vidjeti na sceni: o Veri Hrzić, Milici Mihičić i Anki Kernic te članak na hrvatskom o Miši Dimitrijeviću. Pišući o Anki Kernic, primjerice, istaknuo je raznovrsnost uloga koje je odigrala kao i njezinu *umjetničku savjesnost zbog koje je prihvaćala povremeno i najmanje uloge od kojih je, zahvaljujući svom velikom umijeću, stvarala dojmjljive doživljaje*,²⁶ dok je za Mišu Dimitrijevića ustvrdio da su njegovoj umjetnosti *manjkali doduše veliki heroički stil i bogatstvo lirskih tonova*, ali je zato kao rijetko koji glumac tog

²² – v –, Miroslav Feldman: "Im Hinterland", "Morgenblatt", g. LIV, br. 27, Zagreb, 1. II. 1939., str. 5.

²³ Vkc, Klabund: "Kreidekreis", "Morgenblatt", g. XLII, br. 140, Zagreb, 22. V. 1927., str. 6.

²⁴ Vkc, An-ski: "Der Dybuk", "Morgenblatt", g. XLII, br. 24, Zagreb, 26. I. 1927., str. 5.

²⁵ Dr. Hinko Vinković, Herr Žiga Hirschler und seine Szenenmusik, "Morgenblatt", g. XLII, br. 28, Zagreb, 30. I. 1927., str. 5.

²⁶ – xy –, Anka Kernic, "Morgenblatt", g. XLVII, br. 69, Zagreb, 9. III. 1932., str. 5.

doba posjedovao *duboku umjetnost karakterizacije i suvereno vladanje govorenom riječi*.²⁷ Iako su ti prilozi bili pisani u slavljeničkim prigodama, Vinković je uspijevaao ocrtati umjetnički profil osobe. Pritom se više koncentrirao na određivanje načelnog mjesta tih umjetnika u suvremenom hrvatskom kazalištu, nego na pobrojavanje njihovih uloga, katkad izražavajući i nezadovoljstvo zato što pojedini glumci i glumice odlaze u mirovinu, a još su u kreativnoj snazi, poput Mile Dimitrijević. Neveliki članci katkad su bili i prigoda Vinkoviću da progovori o statusu pojedinih glumaca i glumica, posebice kad je riječ o organiziranju proslave njihovih jubileja. Tako je razmjerno oštro sudio o odlukama kazališne uprave koja se nije obazirala na želje jubilaraca u izboru uloga i pritom je iskoristio svoj položaj kazališnog kritičara i kroničara koji ima mogućnost javno progovoriti o unutarkazališnim pitanjima, no, kao i uvijek, s punim poštovanjem prema kazalištu, odmjereno i argumentirano.

Vinković je i nekrologe pisao služeći se sličnim metodološkim pristupom u ocrtavanju umjetničkih osobnosti. Posebno je toplo pisao o Arnoštu Grundu, Ivi Raiću, Josipu Aniću i Ivi Badaliću. Primjerice, za Grunda je napisao da je među gledateljima uživao jedinstvenu popularnost, a svoju je jedinstvenost zahvaljivao i iznimno bliskom odnosu s publikom.²⁸ U nekrologu Raiću izdvojio je umjetnikovu *golemu inteligenciju, umjetničku izobrazbu, otmjenost i suptilan ukus*, osobine koje su ga podjednako pratile i kao glumca i kao redatelja.²⁹ Posebnu je pozornost posvetio člancima o Josipu Bachu i Stjepanu Miletiću. Iznijevši opsežno Bachov životopis i sva područja njegova rada, Vinković ga je opisao kao požrtvovnog i samoprijegornog zaljubljenika u kazalište koji je za kazalište živio i zbog njega mnogo propatio.³⁰ Članak o Miletiću potkrijepio je nekim citatima iz njegovog *Hrvatskog glumišta*, zaključivši da je Miletić, bez umanjivanja rada njegovih prethodnika, *stvorio vodeće kazalište slavenskog juga*.³¹ Među Vinkovićevim člancima posebno se izdvajaju dva posebna otiska radova o dvojici hrvatskih glumaca u prigodi stogodišnjica njihova rođenja, a riječ je o Adamu Mandroviću i Petru Braniju.³² Ta dva razmjerno

²⁷ hv, Miša Dimitrijević. *Povodom 25-godišnjice njegove smrti, "Komedijska"*; g. I, br. 2, Zagreb, 14. I. 1934., str. 3.

²⁸ Vkc, Arnošt Grund, "Morgenblatt", g. XLIV, br. 34, Zagreb, 3. II. 1929., str. 5.

²⁹ Vkc, Ivo Raić, "Morgenblatt", g. XLVI, br. 162, Zagreb, 17. VI. 1931., str. 4.

³⁰ N., Josip Bach. *Zu seiner 30-jähriges Theatertätigkeit*, "Morgenblatt", g. XLIII, br. 307, Zagreb, 7. XI. 1928., str. 5. Usp. i nekrolog, Josip Bach, "Morgenblatt", g. L, br. 160, Zagreb, 7. VII. 1935., str. 2.

³¹ – v –, *Der Reformator des kroatischen Theaters. Zum 25. Todestag Stjepan Miletic*, "Morgenblatt", g. XLVIII, br. 238, Zagreb, 8. IX. 1933., str. 4.

³² Dr. Hinko Vinković, *Adam Mandrović. O stogodišnjici njegova rođenja*, poseban otisak iz "Novosti", Zagreb 1939. i Petar Brani. *O stotoj obljetnici njegova rođenja*, poseban otisak iz "Novosti", Zagreb 1940.

opsežna rada o dvojici glumaca pružaju dobar primjer kako je Vinkovićev interes za kazalište bio raspodijeljen na kritiku i povijest. I dok je u kazališnim kritikama poštovao opseg dopuštenog prostora i usklađivao se sa žanrovskim zadanostima, u povjesničarskom je radu svojim temama pristupao temeljitije pretvarajući članke u prave male studije i usvajajući sve više obilježja kazališnih povjesničara.

Svojevrsnu naznaku sklonosti prema studioznom radu Vinković je iskazivao već na početku svoga novinarskog rada dvadesetih godina te u tridesetima, posvetivši se u svojim člancima detaljnije hudožestvenom kazalištu ili analizi dramskog opusa Franza Grillparzera i Henrika Ibsena. Kao novinar njemačkoga "Morgenblatta" istražio je zagrebačku kazališnu recepciju Hauptmannovih i Goetheovih djela napisavši dva iznimno opsežna i studiozna članka koji stilom odudaraju od uobičajenih novinskih priloga. Pišući o Goetheu, posebno ga je intrigirala tema cjelovito (ne) izvedenog *Fausta*, a naglasio je da zbog nepostojanja odgovarajućeg prijevoda ta izvedba dolazi u pitanje i ubuduće.³³ Hrvatsko-njemačkim vezama u povijesti hrvatskog kazališta Vinković se bavio na više načina, čak i kao autor članaka o zagrebačkom kazalištu u stranim novinama,³⁴ a autor je i nekoliko novinskih recenzija knjiga. Vrlo je kritično i opsežno pisao o *Svjetskoj povijesti kazališta* Josepha Gregora³⁵ i dijelu knjige koji je posvećen *slavenskom kazalištu*, kako stoji u naslovu nevelikog poglavlja.³⁶ Prema Vinkovićevu mišljenju, Gregor je propustio navesti važnost dramskih djela Ivana Gundulića, a preveliku je važnost dao Franji Markoviću i Ivanu Kukuljeviću o kojima je neuvjerljivo i neutemeljeno zaključio da su bitno utjecali na dramski rad Ive Vojnovića. Osim toga, Gregor je početak djelovanja zagrebačkog kazališta smjestio u 1862. godinu, a Demetra nije ni spomenuo. Vinković je znatno blagonakloniji bio prema knjizi Blanke Breyer koja je, po njegovu mišljenju, u svom radu ne samo vrednovala prethodna istraživanja, nego je i poduzela nova dopunivši sliku o njemačkom kazalištu u Zagrebu.³⁷ S druge strane, Vinković joj je zamjerio neujednačenost kriterija i pogreške pri sastavljanju repertoara, a zažalio je što je svoje istraživanje ograničila na vrijeme od 1780. do 1840., ne obuhvativši i dva desetljeća do 1860. Koliko je Vinković bio relevantan procjenitelj radova na tu temu, možda dobro može ilustrirati činjenica da se i sam bavio poviješću kazališta pa je godinu dana prije studije B. Breyer u *Kazališnom almanahu* objavljen njegov

³³ Dr. Hinko Vinković, *Goethe auf der Zagreber Bühne*, poseban otisak, "Morgenblatt", Zagreb 1932.

³⁴ "Theater der Welt" o zagrebačkom kazalištu, "Komedija", g. IV, br. 17, Zagreb, 2. V. 1937.

³⁵ Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Phaidon-Verlag, Zürich 1933.

³⁶ H. Vinković, *Jugoslawien in Gregors "Weltgeschichte des Theaters"*, "Morgenblatt", g. XLVI-II, br. 303, Zagreb, 23. XI. 1933, str. 4.

³⁷ – v –, *Eine Geschichte des deutschen Theaters in Zagreb*, "Morgenblatt", g. LIII, br. 56, Zagreb, 6. III. 1938., str. 6.

rad o repertoaru zagrebačkog kazališta prije stotinu godina.³⁸ Na temelju sačuvanog "Theater-Journals" iz 1836. Vinković je napravo analizu repertoara i popisao naslove i prezimena autora svih predstava odigranih te godine iskazujući i tako svijest o čuvanju teatrografske građe i osvježavanju podataka iz povijesti kazališta.

Opsežnije radove o kazališnopovijesnim temama Vinković je pisao u drugoj polovici tridesetih godina. Njegova posvećenost tom poslu urodila je s desetak naslova posebnih otisaka većih radova objavljenih u "Morgenblattu" od sredine tridesetih pa do početka četrdesetih godina. Vinković je zacijelo bio svjestan važnosti čuvanja kazališne građe jer mu je u većini primjera upravo sačuvani dokument (kazališna cedulja, pismo, račun, ugovor) bio povod za pisanje članka o pravim razlozima povratka Josipa Freudenreicha u Zagreb 1855.,³⁹ o slijedu prodaje autorskih prava na *Graničare*⁴⁰ ili o policijski uređenim pravilima ponašanja u kazalištu sredinom 19. stoljeća.⁴¹ Istraživanjem dokumenata iz kazališne povijesti Vinković se više bavio pišući radove o kupnji Stankovićeve kazališne zgrade te o ponudi A. Mandrovića za ulazak u angažman zagrebačkoga kazališta 1857., a autor je – kao i u većini spomenutih članaka – iscrpno obavještavao javnost ne samo o tijeku događaja, nego i o dokumentima kojima se služio istražujući temu.⁴² Hinko Vinković povijest je hrvatskog kazališta zadužio dvama radovima o dvjema stogodišnjicama – jednu je obilježila zagrebačka kazališna zgrada 1934.,⁴³ a drugu novija hrvatska drama 1940.⁴⁴ I dok povijest kazališne zgrade verificira prilaganjem većeg broja dokumenata koji su obilježili početak rada u Stankovićevom kazalištu, u radu o hrvatskoj drami posebno se osvrće na činjenicu da su njemački kazališni ravnatelji tridesetih godina 19. stoljeća u njemačke predstave uvodili hrvatske budnice, kao i na javne pozive za osnutak nacionalnog kazališta koje je pisao njemački kazališni ravnatelj Heinrich Börnstein. Posve svjestan koristoljublja i oportunitizma kojim je

³⁸ Dr. Hinko Vinković, *Repertoar zagrebačkog kazališta prije 100 godina*. U: *Kazališni almanah 1937*, "Komedijska", Zagreb 1937., str. 43-47.

³⁹ Dr. Hinko Vinković, *Wie Josip Freudenreich im Jahre 1855 wieder an das Zagreber Theater kam*, "Morgenblatt", g. LIV, br. 306, Zagreb, 24. XII. 1939., str. 14.

⁴⁰ Dr. Hinko Vinković, *Josip Freudenreich hat für die "Graničari" 45 Gulden erhalten*, "Morgenblatt", g. LV, br. 55, Zagreb, 3. III. 1940., str. 7.

⁴¹ H. V., *Wie hat sich das Publikum im Theater zu benehmen? Eine Kundmachung der Zagreber Polizei vom Jahre 1855*, "Morgenblatt", g. LV, br. 27, Zagreb, 31. I. 1940., str. 5.

⁴² Riječ je o člancima *Kupnja Stankovićeve kazališne zgrade* (str. 51-58) i *Mandrovićeva ponuda zagrebačkom kazalištu* (97-99). Oba su objavljena u *Kazališnom almanahu 1938*, "Komedijska", Zagreb 1938.

⁴³ Dr. Hinko Vinković, *Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb*, poseban otisak "Morgenblatta", Zagreb 1934.

⁴⁴ Dr. Hinko Vinković, *Hundert Jahre neueres kroatisches Drama*, poseban otisak "Morgenblatta", Zagreb 1940.

Börnstein punio blagajnu, Vinković ipak ne prešućuje slutnju da je i takva namjera urodila afirmacijom hrvatskoga profesionalnog glumišta.

Unatoč proplamsajima odrješitosti koju je nekoliko puta pokazao u kazališnoj kritici, u ovoj vrsti radova Vinković je bio vrlo oprezan i temeljit. U uvodu članka jasno je određivao opseg teme i građe na kojoj je radio, a zato što je često bila riječ o kazališnim dokumentima i službenim pismima ili kazališnim kritikama u starijim zagrebačkim novinama, radije je ekstenzivno citirao nego prepričavao pa su zato njegovi radovi potkrijepljeni citatima i faksimilima više dokumenata, ponekad i knjiga. Nažalost, nakon napornog i temeljitog istraživačkog rada, Vinković se rijetko upuštao u stručnu procjenu analizirane teme, no njegovi radovi ipak se nalaze na popisima literature većine važnijih djela hrvatske teatrologije koja su pisali znanstvenici novih naraštaja.

U kazališnopovijesnom smislu Hinko Vinković zaslužan je za važan prinos proučavanju povijesti njemačkog kazališta u Zagrebu. U tom se Vinkovićevu dijelu radova posebno ističu veliki članci o gostovanjima njemačkih glumaca Ludwiga Löwea, Nikolausa Heurteura, Christine Hebbel-Enghaus i Christine Schweigert.⁴⁵ Njihova su gostovanja u prvoj polovici 19. stoljeća, u vrijeme kad se hrvatski profesionalni kazališni život planirao, izazvala veliku pozornost hrvatske kulturne javnosti. Glumcima su priređivani svečani dočeci, pjevane su im pjesme, no Vinković naglašava da to i jesu bili veliki umjetnici svog vremena. Primjerice, Christine Hebbel došla je u pratnji svog supruga književnika Friedricha Hebbela 1850. i prve je večeri nastupila kao Judith u istoimenom suprugovom komadu, a Christine Schweigert nastupala je na hrvatskom i šezdesetih godina 19. stoljeća, kad je njemački jezik već sišao s pozornice zagrebačkog kazališta. Vinkovićev je prinos proučavanju povijesti njemačkog kazališta u Zagrebu iznimno značajan jer na neki način prethodi dvjema vremenski i metodološki odvojenim znanstvenim sintezama koje su napisali Blanka Breyer 1938. i Nikola Batušić 1968.⁴⁶ Pisani njemačkim jezikom iz pera hrvatskoga kazališnog kroničara, ti su Vinkovićevi radovi i svojevrsan put prema revalorizaciji udjela njemačkog kazališta u ukupnosti hrvatske kulture i diskretna napomena kako je i postojanje njemačkih kazališnih

⁴⁵ Svi ovi članci objavljeni su u Zagrebu kao poseban otisak "Morgenblatta": *Des Brugschauspielers Ludwig Löwe Gastspiele in Zagreb* (1935.), *Des Hofschauspielers Nikolaus Heurteur Zagreber Gastspiele in den Jahren 1832 und 1833* (1935.), *Das Gastspiel der Hofschauspielerin Christine Hebbel-Enghaus in Zagreb* (1938.) i *Christine Schweigert und ihre Gastspiele in Zagreb* (1938.).

⁴⁶ Blanka Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840 mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires*, Seminar für deutsche Philologie an der Universität Zagreb, Zagreb 1938. i Nikola Batušić, *Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860.*, poseban otisak iz *Rada JAZU*, br. 353, Zagreb 1968., str. 395-582.

družina pridonosilo ne samo živosti kazališnog života u Hrvatskoj, nego i njegovoj profesionalizaciji i bržem putu prema osamostaljenju hrvatskog jezika na sceni.

Kao kazališni kritičar Vinković je bio predan promatrač koji je nastojao u kritičkim analizama obuhvatiti dramsko djelo, glumu, režiju i ostale sastavnice predstave, a u svojim je kazališnopovijesnim djelima prednost davao kazališnoj građi i drugim dokumentima koje je iznosio na svjetlo dana dopunjavajući praznine u povijesti hrvatskog i njemačkog kazališta u Zagrebu. Načitan gledatelj i pozoran promatrač Hinko Vinković bio je vrijedan sudionik svoje kazališne suvremenosti, a istodobno je umio cijiniti i kazališnu prošlost grada u kojemu je živio i radio pa je o njoj pisao savjesno i stručno. Sve je to dovoljno da mu pozavide i neki suvremeni, današnji autori članaka koji bi voljeli biti kazališni kritičari i kroničari.

HOMO ABSCONDITUS

Zvonko Milković i kazalište

1.

Od dvanaest pjesnika zastupljenih u glasovitom zborniku *Hrvatska mlada lirika* (Zagreb, DHK, 1914.) dvojicu, Frana Galovića i Janka Polića Kamova, odmah povezujemo s kazalištem: obojica su bili dramatičari, a Kamov se čak okušao i kao glumac. Stjepan Parmačević objavio je *obilje kritika* (N. Batušić), a tek pokojim člankom o kazalištu javili su se Nikola Polić, Karlo Häusler, Vilko Gabarić, Tin Ujević, Milan Vrbanić i Ljubo Wiesner. Među pjesnicima koje će poslije Augustin Ujević nazvati *Drugi Naraštaj Moderne*¹ bio je i Zvonko Milković (1888. – 1978.). Prema bibliografiji koju je sam sastavio, u davno pokrenutom i ugaslom varaždinskom tjedniku “Naše pravice” (1924., 1925.) tiskao je *prikaze o izvedbama u varaždinskom Intimnom teatru*.² Tek u *Bibliografiji rasprava i članaka* o kazalištu 2004.³ postali su šire dostupni podaci o Milkovićevim kazališnim kritikama.⁴

Zvonko Milković već je za suvremenike bio *homo absconditus* – skriveni čovjek. *Tako me malo poznaju*, reći će u jednom razgovoru,⁵ a o *svom sakritom svijetu* izrijeком će i u *Pjesmi o samotnima*. Taj genuini lirik i putopisac izabrao je život usamljenika. U Varaždinu, u roditeljskoj kući nasuprot kazališta i u vinogradu na Varaždinbregu desetljećima živi sam.

*Zahladilo je, uzeo sam topliji ogrtač,
Sada ću kroz grad ---
Zapravo ću proći kroz samoću
Koja je između ljudi*

¹ Tin Ujević, *I opet “Hrvatska mlada lirika”*, u: *Hrvatska mlada lirika*, Znanje, Zagreb 1980., str. 210.

² Zvonko Milković, *Krenimo u rano jutro*. Varaždin, 1968., str. 332.

³ *Bibliografija rasprava i članaka. Kazalište u Hrvatskoj i BiH 1826-1945*, knj. I. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2004., str. 559.

⁴ Na Milkovićeve kritike prvi puta upozorio sam u članku *Kazališne kritike Zvonka Milkovića*, “Kazalište”, Varaždin, 14. 5. 1994., br. 2, str. 12-13.

⁵ Miroslava Tušek, *O pjesničkom djelu Zvonka Milkovića*. Zagreb, Liber, 1979., str. 29.

*Te je slijedim prolazeći koso
Preko punog trga.*

Kroz proljeće prolazim, 1958.

Milković je bio *par excellence* europejac. U Varaždinu je završio klasičnu gimnaziju (1899. – 1907.) a pravo je studirao u Zagrebu, (1907. / 1908.), Pragu (1908.), Beču (1908. / 1909.) i ponovo u Zagrebu, gdje je 1913. promoviran za doktora prava. Od studentskih dana do starosti putovao je Europom; u putopisima opisao je boravke u Parizu, Veneciji, Firenci, Rimu, Leipzigu, Dresdenu, Berlinu, Ateni, Napulju, Amsterdamu, Londonu, Varšavi, Krakovu itd. Godine 1922. boravi kao dopisnik “Jutarnjeg lista” u Njemačkoj (Leipzig, Berlin, Dresden, Hamburg, Nürnberg, München). Pripadao je naraštaju Matoševih *discipulusa* koji su po uzoru na Učitelja držali da je znanje, erudicija, ono što daje sjaj talentu. Čitao je literaturu i pratio kulturna i druga zbivanja na šest jezika; u ranom djetinjstvu, u kući, naučio je njemački i francuski, a poslije talijanski, češki, ruski i engleski. Kao dvadesetogodišnjak prevodio je pjesme u prozi Charlesa Baudelairea. Dvije pjesme i članak o pjesniku objavio je u *Mladost* Hrvatskoj 1908.

Karakteristična je za Milkovića bilješka koju je napisao rukom na margini novinskog članka Bože Lovrića od 10. siječnja 1941., povodom smrti kazališnog redatelja Alfonsa Verlija: *Verli nije mogao postati intendant, glavni redatelj ili dramaturg!! Bio je premalo di-le-tant*. Bilješka je refleks ondašnjih prilika, što ne isključuje i *prilike* u pjesnikovu rodnu gradu. O takvim stvarima Milković inače nikada nije javno progovarao, nego bi radije šutio.

Zvonko Milković svjedočio je o uzletu njemačke kulture i umjetnosti za vrijeme Weimarske republike (1919. – 1933.). Cijeli je život osim za literaturu njegovao interes za druge umjetnosti, posebno za likovnu umjetnost i arhitekturu, kazalište i glazbu. Obilazio je najveće izložbe toga vremena. Npr. pohodio je izložbu *Grosse Berliner Kunstausstellung* 1922. Bila je to jedna od najvećih likovnih izložaba u Europi toga vremena, na kojoj je u 23 hale izlagalo nekoliko stotina slikara, kipara i arhitekata. Dvadesetih godina Milković je odlazio i na Venecijanski bijenale. U to vrijeme čitao je knjigu Vasilija Kandinskog *Das Geistige in der Kunst (Duhovno u umjetnosti)* i poznatu knjigu o novoj umjetnosti *Der blaue Reiter*. Pratio je i ruski časopis za književnost “Vješt” / “Predmet”, koji je izlazio u Berlinu na ruskom, francuskom i njemačkom, a jedan od urednika bio je Ilja Erenburg. Upoznao je urednika berlinskoga futurističkog časopisa “Der Futurismus” Ruggera Vasari koji mu je, kako kaže, *dao neke svoje književne sinteze, lirske i kazališne, pa više futurističkih manifesta na francuskom i na talijanskom*.⁶ Upoznao je i urednika čuvenog časopisa “Der Sturm” Herwartha Waldena. Walden je bio promicatelj eksperimentalnih

⁶ Zvonko Milković, *Autobiografija*. U: Zvonko Milković, *Krenimo u rano jutro*. Varaždin, 1968., str. 321-322.

pokreta u umjetnosti prvih desetljeća 20. st. (ekspresionizam, futurizam, dadaizam, *Neue Sachlichkeit*). U Berlinu često radi u državnoj biblioteci čiju ažurnost i opremljenost ilustrira time da je u katalogima naišao na vlastito ime: *Nisam mogao vjerovati! Radilo se o mojoj knjizi Pjesme ... Našao sam i A. G. Matoša, a i neke druge naše pisce*⁷. U Berlinu i u drugim gradovima posjećuje kazališne predstave, pa je tako zabilježio: *S Gustavom Krklecom sreo sam se jednom u kazalištu u Berlinu*⁸.

U Njemačkoj Milković je upoznao ne samo najnovije kazališne tendencije, nego i značaj kazališta u kulturnom i sveukupnom životu društva. U Weimarskoj republici postojalo je oko 150 kazališta koja su bila potpomagana od države, to jest, financirana javnim novcem. Više od četvrtine nalazila su se u provinciji s regionalnim centrima u Münchenu, Hamburgu, Frankfurtu na Majni, Dresdenu i Düsseldorfu. Apsolutno središte kazališta bio je glavni grad Berlin. Poznati kazališni kritičar Herbert Jhering piše: *U Berlinu je teatar pripadao dišnim organima / plućima grada (Atmungsorganen der Stadt), on je bio sam po sebi jedan dio, nužan kao ulice, podzemna željeznica, stanovi i restorani, potreban kao der Spee, der Wannsee i Grunewald, nužan kao posao, tvornice i Potsdam, potreban i tako samorazumljiv kao oni. Kazalište je bilo više nego ijedan blagdan, svečanost ili neka druga stvar. Ono je bilo svakidašnjica, napeta, ljutita, budna, vedra, potičuća svakidašnjica. Na preko 30 scena igralo se svake večeri u glavnom gradu*.⁹ Vodeći stvaraoci u njemačkom kazalištu tada su redatelji Erwin Piscator, Leopold Jessner i Jürgen Fehling koji je stvaralački bio potaknut od Stanislavskog. Inače MHAT (Moskovskij hudožestvenyj akademičeski teatr) gostovao je u Berlinu već 1906., a Kamerny teatr Tairowa 1923. U to vrijeme Milković čita i donosi u Varaždin, npr. opsežnu *Die Kunst der Bühne* Carla Hagemanna (Stuttgart – Berlin, 1922.), kao i glasovite *Redateljve bilješke* Aleksandra Tairova, koje su u Rusiji tiskane 1921., a ubrzo, 1923., prvi prijevod objavljen je u Njemačkoj pod nazivom *Das entfesselte Theater*. Čitajući Tairowa Milković je upoznao i najnovija stremljenja u ruskom kazalištu, pošto su njegove *bilješke* zapravo svojevrsna polemika s kazališnom praksom Stanislavskog i Mejerholda. Iz Berlina je donio i manifest futurističkog slikara i kazališnog scenografa Enrica Prampolinia *Scénographie futuriste* (objavljen u časopisu "Der Futurismus", 1922., br. 4).

2.

U Milkovićevoj korespondenciji nalazi se jedno pismo i dvije pisane poruke (rukopis) glumca i redatelja Branka Tepavca Zvonku Milkoviću i tri pisma (strojopis) glumca, redatelja, pisca i prevoditelja Tita Strozzija. U literaturi ova su pisma dosad

⁷ Isto, str. 322.

⁸ Isto, 322.

⁹ Peter Simhandl, *Zeitstück und Volksstück in der Weimarer Republik*, u: Peter Simhandl *Theater Geschichte*. Berlin 2007., str. 232.

ostala nepoznata. God. 1924. bio je raspisan natječaj za ravnatelja Gradskog kazališta u Varaždinu na koji su se javili Branko Tepavac i Tito Strozzi. *G. Tito Strozzi, koji je prije dvadesetak dana bio osobno u Varaždinu, namjeravao je urediti u gradu strogo umjetničko kazalište. Namjeravao je angažirati najbolje mlade glumce s najvećih naših kazališta u državi koji bi tijekom sezone naučili šest komada na način Hudožestvenika (bez šaptalca) s kojima bi, nakon svršetka sezone u Varaždinu, pošli na gostovanje u Zagreb, Ljubljanu i Beograd, Sarajevo itd. G. Strozzi vezao je svoj dolazak time, da grad povisi gradsku subvenciju, to je bilo nemoguće, jer je proračun već prihvaćen. Prema tome je ideja g. Strozzića za ovu godinu neostvariva*¹⁰ (istaknuo M.V.). Prvo Strozzićevo pismo (datirano: Zagreb, 1. 6. 1924.) donosimo u cijelosti:

Dragi Zvonko,

vrativši se od svog puta u Varaždin i opet žalim, što nisam mogao ništa pozitivna perfektuirati. Tim više, što su mi danas ovdje predložili kolosalno povoljan ugovor. No ja sam se tako zagrijao za ideju umjetničkog teatra, da sam u brzini našao izgovor i potpis odložio na nekoliko dana. Izruči čitavom kazališnom odboru moj poklon i reci, da im ne će biti žao, ako do izvršenja moje osnove uistinu dođe. Zaklinjem Te kao fanatika umjetnosti, da ni Ti ni g. Filić ne propustite nikakav korak, koji bi pomogao sakupljanju pretplatnika i da mi ali bez oklijevanja javiš rezultat predbrojke... Ako bude ikako moguće ja ću još umanjiti nešto svoj budget, samo da uzmognem stvoriti tu trupu. Očekujem nervozno zaključni odgovor i klanjam se g. načelniku.

Uz ostale točke, koje sam Ti predbilježio na onom papiru, da ih izneseš u sjednici odbora, molim još i to, da mi točno javiš uvjete, koje ima za sada Bosna film glede kino predstava, zatim, koliko predstava i kada uzuelno igra i najposlije, tko je potpisan na ugovoru, jer ja bi onda osobno s tom osobom u Zagrebu govorio. Dakako da ev. dio dobitka na predstavama, ako mi bude moguće nagoditi se s Bosnom ide direktno u moju teatarsku kasu. Tako je i rekao g. načelnik. Nastoj, da predložiš što veću sumu kao izvanrednu pripomoć teatru do fiksiranja nove gradske subvencije za slijedeću godinu.

Mislim da ne moram još jedanputa istaći našu zahvalnost gradu, koji bi čitavoj našoj kulturi i teatarskoj umjetnosti pružio tako pogodno polje rada i razvitka. Možda će danas sutra naš "Umjetnički teatar" postati reprezentacijom naše glumačke umjetnosti, a Varaždin će onda ostati neizbrisiv u analima njenog razvitka. Govori u tom smislu i dobrim mesarima, koji uza svu politiku moraju imati neki lokalni patriotizam i bar nesvjesno osjetiti važnost ovakve akcije po Grad i sveopći napredak.

Piši odmah i opširno, organiziraj krvavu propagandu

Rukoljub Veri, pozdrav Dipeku i hvala!

Tito

¹⁰ "Narodne pravice", Varaždin, 3. 7. 1924., br. 1

Pismo nam otkriva da je Milković imao važnu ulogu u varaždinskom kazališnom životu, naime bio je član Kazališnog odbora koji je odlučivao i o imenovanju ravnatelja. *Osnovu* ili koncepciju organizacije i vođenja kazališta u Varaždinu koju je predložio Strozzi, na Odboru je imao obrazložiti Milković. Zatim, iz ovog i drugih pisama jasno je da između Strozzi i Milkovića ne postoji samo službena relacija nego dulje poznanstvo, pa i prijateljstvo. Postoje i indicije o vezama među članovima njihovih obitelji. Strozzi se Milkoviću obraća sa *Dragi Zvonko*, a pismo završava sa *Rukoljub Veri, pozdrav Đipeku*. Đipek (Đipica) je mlađi Milkovićev brat Josip. Na vjenčanju Milkovića s Antonijom Košćević, polaznicom Umjetničke škole, u Zagrebu 1913., bili su, između ostalih, *milostiva Strozzi i Leo* (Leopold Strozzi?). Još kao student Milković je objavio u "Mladoj Hrvatskoj" (1908., br. 2) članak o Mariji Ružički-Strozzi. U *Autobiografiji* pjesnik piše: *Kad sam još bio u gimnaziji, pozvala je naša teta (majčina sestra) mene i braću da je posjetim za boravka u Wiesbadenu gdje je bila zajedno s Majom Strozzi, pjevačicom u tamošnjoj operi*. Maja Strozzi je Titova sestra (1882. – 1962.) tek nekoliko godina starija od Milkovića. Tomas Mann u romanu *Doktor Faust* o njoj piše kao o *danas najljepšem sopranu obiju hemisfera*, a Igor Stravinski posvetio joj je četiri svoje kompozicije. Marija Ružička-Strozzi, Titova i Majina majka, pjevala je na otvaranju kazališne zgrade u Varaždinu 1873. kao i na obilježavanju 50. godišnjice otvorenja zgrade 1923! Milković nacrt pisma Titu Strozzi (26. 6. 1924.) završava prisno s *Rukoljub mil. gđi. Majci*.

U drugom pismu Milkoviću (Zagreb, 9. 6. 1924.) Strozzi, pošto nije dobio odgovor, piše: *Hoću te samo probuditi, da znam na čemu sam*. Treće pismo (Zagreb, 17. 6. 1924.) Strozzi završava: *Ako je stvar posve propala, javi mi čovječe rezultat i ne ostavljaj me u vječitoj nervozni očekivanja....* Kako je na stvari piše Milković u nacrtu pisma Strozzi koju je nesumnjivo Strozzi i poslano. *Konačno je održana sjednica gradskog Kazališnog odbora. Ja sam podnio iscrpiv izvještaj o tvojoj osnovi, koja je simpatično pozdravljena, no kad su gospoda saznala cijenu okrenula se situacija... Pošto je ovogodišnji proračun prije par dana prihvaćen, te je za ovu godinu nemoguće više računati povišicu gradske subvencije, stvoren je zaključak da te se obavijesti da je za ovu godinu (podcrtao Milković) tvoj prijedlog neostvariv... Za ovu godinu prihvaćena je ponuda g. Tepavca... Mnogo žalim, da nisam uspio da osiguram za ovu godinu tvoju osnovu, no sam ćeš uvidjeti, da je to sve išlo pre naglo i da je financijski bilo neostvarivo.*

Branko Tepavac predložio je gradu program tzv. intimnog teatra, koji je također bio zamišljen kao umjetničko kazalište, ali su troškovi njegova ostvarenja prikazani manjima nego u Strozzijevom planu. Naslućujemo također da se Strozzi sa svojom osnovom pojavio prekasno, pokušavši je realizirati uz pomoć prijatelja Milkovića. Branko Tepavac u pismu Milkoviću od 9. 8. 1924. piše o pripremama za kazališnu sezonu, o osoblju koje je angažirao i tijeku pokusa. *Molim Vas da se poslužite ovim podacima o personalu kad budete slijedeći put u Pravicama pisali... Sad učimo*

Običnog čovjeka i Rodoljupce. Obadvije ćemo apsorbirati do 15. augusta i to bez šaptača (podcrtano u pismu)... Probamo svaki dan od 9-12, 3-5 ½, te od 7 ½-10 uveče. Odnos Tepavca i Milkovića, kojemu se on obraća sa Poštovani gospodine doktore, za nekoliko mjeseci postao je neposredniji, tako da u pisamcu od 14. 11 1924. Tepavac piše Milkoviću Molim Vas, da nam uzajmite aktentasche za predstavu Scampolo!

3.

Cankar, davno još prije ruske komune i naših prevratskih buna, iznosi na usta slugana Jerneja misao: da je zemlja od onog, tko se je na njoj mukom znojio orući i sijući je, tko joj je dao svoju krv. Njegov duh ne poznaje pojmove o nasljedstvu sina, o građanskoj privatnoj svojini: on nosi u sebi jedno novo pravo, jedan novi moral i, pun vjere u istinu svog instinkta, Jernej se upusti u borbu sa čitavom okolinom.

Prvi je sudar na domu. Stari je Sitar umro, slave se karmine. Jernej, dug, star i siv, koji je četrdeset godina radio kao sluga na ognjištu i podigao gospodarstvo, smatra sada sebe gazdom. Oslovljuje družinu. To povredi mladog Sitaru. Prva je riječ njegova, on je sada gazda! Mladi Sitar, da uvrijedi Jerneja, traži da mu ovaj izuje čizme. Jernej ga drži pijanim. Sukob. Na slugu podigla se sva družina sa mladim Sitarom koji ga tjera iz kuće. Jernej ostaje gord. On ne treba milosti, ne treba staračkog kuta za ognjištem, on će u svijet, po pisano pravo, da se njime vrati kući kao gazda.

Ali već na cesti, doživi prvo razočaranje! Sretne se sa studentom Gostačavom, koji ga savjetuje da se vrati mladom Sitaru, da klekne i moli oproštenje. Jernej se zgrozi. Zar je Bog odredio krivicu? Teško mu je srce. No župan, seljaci, svi mu vele isto. Djeca mu se smiju kao pijanici. Samo ga jedan mališ obujmi. No začas i njega otrgne mati. Jernej ostaje sam i dalje mudruje i traži pravdu. Prenoći pod zvjezdanim nebom, pa krene u Ljubljanu na sud. Slabe sreće. Dodje u zatvor. Tu sretne skitnicu, i on mu se smije; tužiti gospodara, koja ludost!

I u očaju sine Jerneju svijetla misao: car. Poći će do cara, u Beč, tamo će naći pravo! Sav se zanesse tom mišlju i zaputi se do Beča. U Beču stigne u hodnik policije. Pretraže ga i umjesto k caru vode ga u rodno selo.

Jernej, pocjepan i prašan, dodje k župniku. Izjada se. No ne nalazi utjehe. Župnik ga drži buntovnikom, božjim huliteljem. Tad Jernej zapali Sitarev dom. U zao čas! Mještani ga ulove i bace u vatru.

Dramatizacija Milana Skrbinšaka ostaje, uglavnom, vjerna Cankarevoj noveli. Dijalozi prenijeti su malone doslovno. U devet slika gotovo nema dramske radnje, nema pravog porasta, ni raspleta. Uloga Jerneja stavlja na glumca tešku zadaću. Treba naći sve moguće nijanse i prelaze da lik ne djeluje monologno.¹¹

¹¹ Zvonko Milković, *Otvorenje intimnog teatra, "Naše pravice", 1924., br. 15, str. 3.*

U prvoj kazališnoj kritici Milković posvećuje više od pola prostora dramskom tekstu. Bila je to hrvatska praizvedba novele *Sluga Jernej i njegovo pravo* u dramatizaciji Milana Skrbinška i režiji Branka Tepavca. S osjećajem za rečenični ritam i naglaske, izmjenom dužih i kraćih rečenica, on će dinamično i sugestivno ispričati slijed događaja u drami, iako za naš današnji ukus pretjerano detaljno. Ova kao i nekoliko drugih Milkovićevih kritika aktualiziraju pitanje opravdanosti iznošenja sižea i fabule; i u suvremenoj kazališnoj kritici možemo naći primjere koji ukazuju da je pravo pitanje *kako* se fabula i siže iznose. U boljim slučajevima *prepričavanje* uključuje *interpretaciju*, kao što je to u Milkovićevoj kritici *Sluge Jerneja*, a nikako nije neutralan, *objektivan* prikaz teksta. U stvaralačkoj kritici to je svojevrsna *re-kreacija*, koja nema funkciju pukog upoznavanja budućeg gledatelja sa *sadržajem* teksta odnosno predstave, nego izražava stajalište kritičara.

O scenografiji *Sluge Jerneja* piše: *Primijenjen je sistem reducirane bine, sa zavjesama i samo najnužnijim rekvizitima. Scenograf g. Hinko Tomašić pokazao je lijepe sposobnosti i, možemo reći, tako stilsku inscenaciju pružilo nam je samo zagrebačko kazalište prigodom lanjskog gostovanja. Ističemo konac prve slike (rastvorena vrata sa panjem na sunčanoj ledini), pa noć s jablanom, zatvor, hodnik župnog dvora*¹² (isticanje M. V.). Izraz *stilski* kao i pojam *reducirane bine* u Milkovića nedvojbeno označava stilizaciju kao postupak prikazivanja stvarnosti u pojednostavljenom / reduciranom obliku, svedenom na najbitnije značajke, bez previše pojedinosti. Vrijedi istaknuti Milkovićevo razumijevanje za nerealističku pozornicu u vrijeme u kojem još uvijek u nas prevladava scenski iluzionizam, a tako će biti i jedno razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata. Antimimetičko načelo nije mu strano već i kao vrsnom poznavatelju ekspresionističke umjetnosti, posebno likovne i kazališta, koju je upoznao na njenom izvoru u Berlinu, Drezdenu i drugdje u Njemačkoj.

Moguće prvi puta u hrvatskom glumištu u *Slugi Jerneju* glumilo se bez šaptača: *Gluma bez šaptača ne znači samo po sebi neku prednost, ali odaje bez sumnje rad, a to je pohvalno. G. Tepavac, međutim, ne treba da se tog principa (glume bez šaptača) prestrogo drži. Dovoljno je na sezonu naučiti bez suflera pet komada, ostalo neka se igra sa šaptačem, a više pažnje neka se posveti igri, nijansama i detaljima, kako to prave Rusi.*¹³ Ravnatelj varaždinskog kazališta i redatelj predstave Branko Tepavac pokušao je u Varaždinu slijediti neke od metoda rada Kontantina Sergejeviča Stanislavskog koji je zahtijevao da se uloge već od petog pokusa znaju napamet. Milković, s pravom i obrazloženo ne prihvaća bezpogovorno glumu bez šaptača.

¹² Isto.

¹³ Isto.

Vješto predstavljanje fabule i sižea koje je istovremeno interpretacija djela, pokazao je Milković i u kritikama *Seje* Petra Petrovića Pecije, *Rodoljubaca* Jovana Sterije Popovića, *Gogoljeve smrti* Ulderika Donadinija, *Ponoći* Josipa Kulundžića i *Scampola* Daria Niccodemija.

Scampolo imade zahvalan siže, izradjen južnjačkim temperamentom: živahnim, duhovitim dijalozima, koji vole iznenadjenja i paradokse. Glavno je lice šesnaestogodišnja djevojčica, suviše razvita da bude dijete, a još premlada za ženu; nešto kao ostatak sukna (talijanski: *scampolo*), koji je prekratak za suknju, a prevelik za bluzu. To bezbrižno čisto siroče, odraslo na ulicama Rima, koje sluša muziku u crkvi Sv. Petra jer ne može na koncerte, imade jedno tako divno srce, da svagdje frapira prirodom i otvorenošću. U sobama umorenim od trivijalnih šansoneta i od jednoličnosti bračne, *Scampolo* poput podnevnog nasmijanog vjetrića osvaja prvim riječima, toliko odvažnim da uvijek stoje na granici drskosti i dragosti.¹⁴

Snagom i smjelošću zahvatio je g. Kulundžić u poslijeratni talog društva i jedna činovnička porodica u trećem spratu samo mu je slučajnim modelom. Jer Kulundžićeva groteska ne zahvaća samo pet šest lica, što se u svom jadu, bijedi, bludu i čežnjama sudaraju iz dana u dan u jednoj kuhinji i pokrajnoj sobi, ona probija stije, ide pod tavanice, i postaje vizionarnom tražeći izlaz novog, otmjenog čovjeka.

Realno i irealno u ovoj je groteski toliko organski povezano, da život unutarnji, slutnje, strah i savjest postaju stvarnost. Drama, radjena slobodno, bez obzira na uobičajene dogme, imade logičan ritam, koji od čina do čina raste. Dijalozi su posve svakodnevn, neposredni, kao neki krikovi, i zato je i dojam od tolike jačine.¹⁵

Očigledno po uzoru, kako voli reći, na Ruse, na više mjesta, doduše implicate, Milković se izjašnjava o režiji kao o radu s glumcima. Pomagati stvaralaštvo glumaca, kontrolirati ga i harmonizirati, pazeći da ono organski izrasta iz jedinstvenog umjetničkog "jezgra" drame, isto kao i svi vanjski oblici predstave, to je, po mom mišljenju, zadatak suvremenog redatelja.¹⁶

Milković ne propušta u kritici spomenuti ni jednog glumca. Naknadno, u drugom broju novina, on će čak dopuniti svoju kritiku komentarom ostvarenja glumaca koji su poslije premijere glumili kao alternacije.

Oprečno od g. Tomašića, djelovala je kreacija Rajka g. Petrovića nedovoljno ozbiljno, i nemotivirano. Impulzivni Rajkov temperamenat, koji u nutrini krije jedno čisto srce, iznesen je bez prirodne dinamike u igri i glasu, tako da nije bilo dovoljno uvjerljive plastike i tragičnosti u ekstremima duševnih raspoloženja. Uslijed neke

¹⁴ Zvonko Milković, *Intimni teatar*, "Naše pravice", 1924., br. 21, str. 3.

¹⁵ Zvonko Milković, *Intimni teatar*, "Naše pravice", 1924., br. 19, str. 3.

¹⁶ K. S. Stanislavski, *Umjetnost glumca i redatelja*, u: K. S. Stanislavski, *Sistem. Teorija glume*, Beograd 1945., str. 457. Članak je Stanislavski napisao za Britansku enciklopediju.

neozbiljne pokretljivosti u gestovima i govoru, ispao je Rajko u prvom činu suviše u jednoj liniji, i mnoge scene (naročito sukobi s Katicom) djelovahu više komično nego potresno. Manjkao je bol groteske, pa tako nije dostajalo psihološke povezanosti u činovima.¹⁷

Glumu g. Tomašića u ulozi Rajka opisao je pak ovako: *G. Tomašić kreirao je Rajka odgovarajućim mladićskim temperamentom: padanje iz ekstrema u ekstrem – iz grubosti u nježnost, iz bijesa u veselost, iz očaja u slutnju – bilo je uvijek uvjerljivo, prirodno. Njegov glas, zadržao je vazda, i u časovima najtvrdje surovosti, toplinu jedne čiste duše.*¹⁸

Gđicu Jurišićevu je *Ponoć* tako reći otkrila. Ni jednom riječju, ni jednom gestom, ona čitave večeri nije ispala iz one povučene skučenosti i trpnje, i dojam što ga je ona dala bijaše istinski tragičan.¹⁹

Gđa. Vladić (Lenka) imala je da riješi unutrašnji sukob između dužnosti matere i zamamljivog upliva razvratne sestre. U početku se isticao u glasu neki koketni patos, uslijed čega je izgledala premlada prema sinu, no poslije se to izgubilo. U drugom, a napose u trećem činu, ušla je u ton cjelokupne igre.²⁰

Milković hvali skupnu igru, koja je također karakteristična za *rusku školu*, ra-beći pritom izraze kao *ton cjelokupne igre* i sl. Vrijedno je u navedenim primjerima istaknuti da se Milkovićev prikaz glume ne iscrpljuje samo u opisu psihološkog stanja lika, što je onomad u kazališnoj kritici bilo pravilo; on tako zapaža način korištenja glumačkih izražajnih sredstava, gesta i govora.

Po Nikoli Batušiću kazališna kritika trebala bi biti *sretan spoj* književno-kritičkog suda o tekstu i teatrološkog suda o izvedbi. Naš se pjesnik u svom ipak ekskursu u kazališnu kritiku nastoji približiti ravnoteži književnog i teatrološkog dijela. U Varaždinu je 1925. prestalo, za dva desetljeća, djelovati profesionalno kazalište. Zvonko Milković neće se više javljati kazališnim kritikama, iako je ostao stalni gledatelj u kazalištima u Varaždinu, Zagrebu i drugdje, kao što je vidljivo iz brojnih sačuvanih kazališnih cedulja u ostavštini koju je donirao Gradskoj knjižnici i čitaonici *Metel Ožegović*.²¹

¹⁷ Zvonko Milković, *Intimni teatar*, "Naše pravice", 1924., br. 20, str. 3.

¹⁸ Zvonko Milković, *Intimni teatar*, "Naše pravice", 1924., br. 19, str. 3.

¹⁹ Isto.

²⁰ Isto.

²¹ Jasminka Štimac, *Tragom putopisa Krenimo u rano jutro do knjižnice Zvonka Milkovića, Kukuljevićevi dani u Varaždinskim Toplicama, 2004-2006. Zbornik radova znanstveno-stručnih skupova Ogranka Matice Hrvatske, 2004-2006. Izdavač MH – Ogranak Varaždinske Toplice, 2007., str. 255-268.*

JOSIP HORVATH KAO KRITIČAR BRITANSKE KNJIŽEVNOSTI I INTERKULTURNI POSREDNIK

1. U uvodu svoje knjige *Živjeti u Hrvatskoj 1900–1941*. Josip je Horvat(h) napisao sljedeće: *Čovjek je istodobno i subjekt i objekt historije: historijsko je zbivanje i psihološki proces, ono se odražava u pojedincu kao svjetlo u kaplji vode.*

Vjerujem da se sudbina upravo Josipa Horvatha – publicista, kritičara – i književnog i kazališnog prevoditelja i, po mojoj osobnoj prosudbi, jednog od najistaknutijih posrednika kako britanske tako i drugih književnosti u domaćoj kritici u razdoblju između svjetskih ratova – može uzeti kao primjer onoga što Horvath o povijesti i njezinu odrazu na i u pojedincu tvrdi.

Josip je Horvath književna pojava kojom sam se prvi put bavila istražujući njegovo djelovanje iz dvadesetih i tridesetih godina prošloga stoljeća u svrhu izrade svoje disertacije na temu književnih posrednika obranjene 1997. a objavljene 2003. pri Hrvatskom filološkom društvu.¹ Horvath je – kao i mnogi ostali posrednici britanske književnosti poput Kriškovića, Torbarine, Kozarčanina, Hergešića, Krnica, Ilije Petrovića i drugih – doživio razmjerno malobrojne reference po publikacijama i antologijama, a da ne napominjem kako je u povijestima hrvatske književnosti u bivšoj državi – upravo poput navedenih imena – bio spominjan rijetko ili nikako. Kako sam znatan dio svoga istraživačkoga angažmana posvetila upravo potisnutim, prešućenim i zanemarenim autorima, vjerujem da prilično mjerodavno smijem tvrditi kako ostracizam, društveno odbacivanje koje se odnosilo na kulturne radnike – tako često u domaćoj književnoj i kulturnoj povijesti – i ovdje, u Horvathovu slučaju, uzima svoj danak. S obzirom da je jedna od tema ovogodišnjih Krležinih dana vezana za kritičare koji su u našoj književnoj povijesnici rijetko spominjani, valja mi navesti kako je upravo Nikola Batušić, kojemu smo posvetili Krležine dane u 2010. godini, godine 1983. u Pet stoljeća hrvatske književnosti objavio svoj uvodni tekst odabranom ulomku iz Horvathova *Hrvatskoga panoptikuma*. Taj

¹ Helena Peričić, *Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju između 1914. i 1940. godine*. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2003.

će *Panoptikum* nakon izdanja u 1965. i 1982. biti ponovno objavljen u nakladi Ex Librisa 2007. Međutim, godinu dana ranije, 2006., naš je akademik Batušić u izdanju Profila objavio svoju memoarsku prozu *Uspomene na rubu potkove* u kojoj se upravo u početnom dijelu knjige prisjeća Josipa Horvatha kojega su u užem obiteljskom i prijateljskom krugu nazivali Bepom, njegove pomoći – po svemu sudeći od ključne važnosti – u vrijeme kad je započinjao pripremati doktorsku disertaciju tijekom šezdesetih; spominje Horvatha Batušić kao odlična poznavatelja fonda iz povijesti hrvatskoga kazališta u onodobnom Arhivu Hrvatske; dapače, govori o njemu kao o osobi koja ga je uvela u njegov prvi arhivski dan: *Gospodina Horvatha toga su jutra s vidljivim respektom pozdravljali svi: od običnih arhivskih manipulanata koji su u čitaonicu dopremali kutije i fascikle čitačima, do profesionalnih arhivista svih položaja i rangova.*² Godine 2003. Nikola će Batušić svoju raspravu na Krležinim danima posvetiti uspomeni na Josipa Horvatha.

2. Međutim, ono što mi je osobno moglo u mojim starijim i novijim istraživanjima obavijesno poslužiti u pisanju o Horvathu nije bilo mnogo: bio je to tek spomenuti Batušićev prikaz Horvathova rada iz 1983. te nekoliko kraćih napisa o Horvathovu djelovanju. (Naglasila bih kako, dakako, ima pojedinaca u našoj struci koji su interesno ili generacijski – u usporedbi sa mnom – imali ili mogli imati daleko više uvida u ovdje motrenu problematiku, ali o njoj nisu pisali.)

Spoznaje o Horvathu kao kritičaru povezane su u ovom prilogu prvenstveno s recepcijom britanske književnosti u nas, i to recepcijom iz razdoblja između svjetskih ratova. No, upravo te informacije – čini se – omogućuju sagledanje cjelokupna Horvathova stvaralaštva. Josip Horvath rođen je u Čepinu kraj Osijeka 15. siječnja 1896. (umro je u Zagrebu 7. listopada 1968.), a završio je Trgovačku akademiju u Zagrebu 1914. gdje mu je Julije Benešić bio profesorom. Do kraja Benešićeva života 1957. pripadao je Horvath uz Ljubu Babića, Branka Gavellu, Slavka Batušića, Ivu Hergešića, Josipa Kulundžića i druge – intelektualnom krugu Julija Benešića. Po završetku studija zaposlio se u redakciji zagrebačkog dnevnika “Obzor” kao novinar i član uredništva. Tu novinu, nekad glasilo hrvatske građanske, narodnjačke opozicije, u – kako piše Marijan Matković – *dramatskim godinama* od 1918. do 1941., u doba političke i idejne polarizacije hrvatske građanske inteligencije i previranja među seljaštvom pod vodstvom Stjepana Radića, predstavljala je ekskluzivna, tek prividno neučinkovita, intelektualna elita (Livadić, Nehajev, Lunaček, R. Maixner, Horvath, Hergešić, Esih, Kojić, Kauders i dr.) okupljena u Tipografiji oko Milivoja Dežmana.³

² Nikola Batušić, *Na rubu potkove*. Profil, Zagreb 2006., 23.

³ *Očito na rubu historijskih događaja, no stvarno ni najmanje beznačajnu. Moćnu kapitalom, društveno-političkim utjecajem, pa i sugestijom svojih publicističkih pera. Ta je šačica građanskih intelektualaca, poklonika liberalizma – učlanjenih u masonske lože ili samo simpatizera građanske masonerije, demokrata francuskog ili engleskog tipa, koji su povremeno, napadani i slijeva i zdesna, suvereno, preko svojih glasila, vladali ne samo zagrebačkim, nego i hrvatskim*

Od 1916. do 1919. Horvath je bio ratni zarobljenik u Rusiji. Vrativši se kući ponovno radi kao urednik u "Obzoru" i surađuje ponajviše u vanjskopolitičkoj rubrici i feljtonu. Od 1926. do 1941. glavnim je urednikom također zagrebačkog "Jutarnjega lista". Kao kazališni kritičar toga dnevnika vrlo je plodan i utjecajan. Tridesetih godina, uz ostale Tipografijine kazališne recenzente, na udaru je Krležine kritike (pa ga Krleža spominje i u svom tekstu *Moj obračun s njima*). Daleko uspješnijim nego u kazališnoj kritici Horvath se pokazao u kulturnopovijesnoj publicistici. Izraziti je građanski liberal, svestran, vješt, duhovit i vrlo marljiv. Nakon 1941. uklonjen je iz službe, zacijelo zbog masonstva,⁴ a moguće je da je to bio tek prividni razlog kojim je zakrابلjena tuđa intervencija temeljena na nekoj privatnoj spisateljskoj konkurenciji (o čemu možemo nagađati) te se više nikad u nju nije vratio. Prema Batušićevim navodima, Josip Horvath bio je jednim od najboljih */.../ stričevih prijatelja još iz početka tridesetih godina s kojim se, kao uostalom i s Ivom Hergešićem, susretao u brojnim udrugama i društvima kojima su pripadali (pa i prohrvatskoj masonske Velikoj simboličkoj loži Libertas) i s kojim je dijelio istu odnosno sličnu sudbinu kada je za vrijeme Nezavisne bio iz kazališta premješten u Sveučilišnu knjižnicu, a Bepo izgubio svoje novine. Jutarnji list je, kao i svi građanski dnevници prestao izlaziti, a njegov je dugogodišnji glavni urednik i suradnik novinarsko pero zamijenio prevoditeljskim u državnom nakladničkom poduzeću HIBZ.*⁵

Evo što je u svojim memoarima pod naslovom *Živjeti u Hrvatskoj* Horvath napisao o okolnostima neposredno pred odlazak s mjesta urednika:

...upravo je onih dana bila na vrhuncu antimasonska kampanja, koju sad uz "Hrvatsku stražu" pomaže i "Hrvatski dnevnik" list HSS; vlada dr Šubašića raspustila je preostale masonske lože – tzv. hrvatske lože same su obustavile svoju djelatnost odmah nakon Münchena, u jesen 1938. – po novinama cirkuliraju popisi masona, pravi i apokrifni, pod antimasonskom i antisemitskom kampanjom maskiralo se učvršćivanje nacističkih pozicija i povezivanje s njima. S druge strane predstojalo je nakon Dežmanove smrti novo formiranje ravnateljskog vijeća "Tipografije" i novo reorganiziranje njezine štampe. Po povratku mi je dr Maixner saopćio da je popunjeno ravnateljsko vijeće, i da je ravnateljstvo stalo na stanovište da ne želi povlačiti nikakve konzekvence iz toga što sam "uglavljani mason". Samo me moli da mu uvijek predložim sve "bürstenabzüge" stranica "Jutarnjega lista", i da će mi davati direktive u skladu sa stanovištem ravnateljstva. Međutim

javnim građanskim mišljenjem – razvila tijekom godina jednu specifičnu stilistiku, po svojim misaonim i izričajnim sklopovima lako prepoznatljivu. (Marijan Matković, *Predgovor za: Josip Horvat, Živjeti u Hrvatskoj 1900–1941. (Zapisci iz nepovrata)*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1984., VII-VIII)

⁴ Josip Horvath, nav. dj., 333.

⁵ Nikola Batušić, nav. dj., 23.

sam doskora obolio, a narednih mjeseci do skončanja i “Obzora” i “Tipografije” u njezinom izvornom obliku, rad mi bijaše još samo statiranje u ulozi “odgovornog urednika”.⁶

Upravo u tom svom kriznom razdoblju prije i po odlasku iz novina Horvath je međutim razvio moguće i svoju najživlju a vjerojatno i ponajbolju publicističku djelatnost. Među ostalim, tada koncipira i svoja sjećanja koja objavljuje u spomenutoj prozi *Zapisci iz nepovrata*.

Pisao je putopise, kritike, studije i povijesne romane: primjerice, trilogija *Ikarov let* objavljena je u “Obzoru” u razdoblju od 1928. do 1930. Prevodio je s ruskog, engleskog, francuskog i njemačkog. Njegovi najznačajniji prijevodi s engleskog oni su Johna Galsworthyja (*Rod Forsyte-ovih I*, Zagreb, 1941.), Jacka Londona (*Doziv prašume*, Zagreb, 1948.), Henryja Fieldinga (*Josip Andrews*, Zagreb, 1950.) i Roberta Emmeta Sherwooda (*Ratne tajne Bijeke kuće* – s K. Milesom, Zagreb, 1952.).⁷ Horvath je surađivao u brojnim listovima i časopisima: “Obzor” (1914. – 1915., 1920. – 1940.), “Savremenik” (1915.), “Novo doba” (Split, 1925.), “Jutarnji list” (1926. – 1941.), “Nova Evropa” (1933.) itd.

Uz svoj redoviti novinarski posao, u kojem je danomice punio stupce zagrebačkoga “Jutarnjeg lista”, Horvath je u desetak predratnih godina (1931. – 1941.) objavio cijelu biblioteku povijesnopublicističke literature. Neke od tih knjiga doživjet će nakon Drugoga svjetskog rata ponovljena izdanja: *Lijepa naša, rukovet zapisa o našim najljepšim krajevima*, Zagreb, 1931; 1848. (1-2), Zagreb 1934. i 1937; *Politička povijest Hrvatske I*, Zagreb 1936; *Politička povijest Hrvatske II* (1918. – 1929), Zagreb, 1938; *Supilo, život jednog hrvatskog političara*, Zagreb, 1938; *Kultura Hrvata kroz 1000 godina*, u dvije knjige, Zagreb, 1939. i 1980; *Stranke kod Hrvata i njihove ideologije*, Beograd, 1939; *Ante Starčević, kulturnopovijesna slika*, Zagreb, 1940; 24 *Antworten auf die Frage: Wer sind die Kroaten und was bedeuten sie in Europa?*, Zagreb, 1944.

Poslije Drugoga svjetskog rata Horvath se više nije vratio novinarstvu, iako i dalje piše i objavljuje među ostalim i neka svoja najzrelija djela: *Ljudevit Gaj*, Beograd, 1960.; *Frano Supilo*, Beograd 1961; *Povijest novinarstva Hrvatske 1771-1939*, Zagreb 1962; *Hrvatski panoptikum*, Zagreb 1965. i 1982; *Prvi svjetski rat, panorama zbivanja 1914-1918*; Zagreb 1967; te posthumno, *Ljudevit Gaj, njegov život, njegovo doba*, Zagreb 1975. *Hrvatski panoptikum*, kao i memoarska proza (*Živjeti u Hrvatskoj, 1900–1941.*, Zagreb 1984.) osigurali su Horvathu trajno mjesto u hrvatskoj književnosti.

3. U Horvathovu publicističkom radu veliki udio imaju napisi vezani za strane a posebice za britansku književnost na engleskom jeziku, što potvrđuju 23 bibliografske jedinice iz tog područja (Vidi u Helena Peričić, *Posrednici...*, 5.5.1. *Domaći*

⁶ Josip Horvath, nav. dj., 333.

⁷ Sva ta djela objavljena su nakon ovdje predmetnog perioda.

kritičari ili ovdje u Dodatku, na kraju priloga!), od kojih prva potječe iz 1920., dakle kada su Horvathu bile tek 24 godine. Ovi su napisi objavljeni redom u "Obzoru" (14 bibliografskih jedinica) odnosno "Jutarnjem listu" (9 bibliografskih jedinica). Unutar Horvathove bibliografije o stranim književnostima – koja (uključujući prikaz Kriškovićeve knjige *Anglia docet*) broji 68 jedinica – napisi o engleskoj književnosti čine više od trećine.

Svi su rečeni Horvathovi napisi o britanskoj književnosti feljtonističkog i prigodnog karaktera. To su kratki tekstovi s iznimkom dvaju napisa koji su bili objavljivani u podlistku "Obzora" u nastavcima (bibl. jed. 16 i 18). Među tim napisima najviše ima prikaza novoobjavljenih knjiga (11 bibliografskih jedinica: vidi u Horvathovoj bibliografiji jedinice 2, 3, 5, 11, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 23!), prikaza stvaralaštva pojedinih autora (makar je ponekad ove prikaze od prethodnih teško odvojiti – bibl. jedinice 1, 4, 9, 10, 19, 20, 21), dva su članka pisana prigodom kazališnih izvedbi djela britanskih autora (bibl. jed. 8 i 13), dva prigodom obljetnica (jed. 6 i 7), dva su nekrologa (bibl. jed. 11 i 12, o Wallaceu i Galsworthyju) a jedan je članak pisan prigodom dolaska engleskog pisca (Herberta Georgea Wellsa) u Zagreb (bibl. jed. 15).

Što se tiče prikaza novoobjavljenih knjiga, napominjem da, izuzevši tri prikaza Kriškovićevih knjiga – kao jedinih Horvathovih osvrta na djela domaćih autora o britanskoj književnosti – radi se zapravo o djelima koja dotad nisu bila prevedena na hrvatski jezik, dakle o onima koja je Horvath čitao u izvorniku (ili, što je također vjerojatno, u prijevodu na neki drugi strani jezik). Rijetko je kad autor znao napomenuti odakle mu izvornik dotičnoga djela, ali iz nekih se članaka dade zaključiti kako se Horvath povremeno koristio izvornikom tiskanim u engleskoj kontinentalnoj biblioteci Tauchnitz Edition (sa sjedištem u Leipzigu i Parizu) koja je nakon Prvoga svjetskog rata nastavila objavljivati suvremena djela britanskih i američkih autora.

U kontekstu Horvathova kritičkoga rada britanska književnost kao i Velika Britanija uopće pripadaju samom civilizacijskom vrhu. Iako je o njima Horvath imao iznimno visoko mišljenje a o Engleskoj pisao kao o zemlji *koja je postigla najviši stupanj našeg današnjeg kulturnog tipa države i nacije* dok je *anglosaska rasa danas gospodarica svijeta* koja *dominira cjelokupnim životom europskih naroda*,⁸ o engleskoj književnosti toga doba (1920.) nije imao podjednako povoljan sud. Dapače, Horvath tvrdi da se englesko književno tržište nalazi gotovo na posljednjem mjestu po kvaliteti i to potkrepljuje ocjenom da Englezi mnogo čitaju, ali da od literature traže samo razbibrigu. Kod njih je knjiga degradirana i mora donijeti više *fizičke nego psihičke emocije*,⁹ što je značilo: zanimljivu fabulu s velikim zapletom i više ili manje vjerojatnim raspletom. Pa ipak on za englesku (kao

⁸ Usp. J. Horvath, *Galsworthy kao dramatičar*, "Obzor", 61, 1920., 329, 1.

⁹ Isto.

i američku) književnost kaže da se oslobodila svoje ekskluzivnosti (za razliku od anglosaskoga romana 19. stoljeća), svojega *inzularnog* (Horvath) položaja te se uzdigla na visoku općeljudsku razinu.

Već u svom prvom anglističkom napisu Horvath govori i o vezama naše i engleske književnosti, žali se da je *kontakt između engleskoga i našeg literarnog života upravo nikakav*¹⁰ pa spominje poteškoće u nabavljanju engleskih časopisa i knjiga koje čine i *naše nesretne volontarne neprilike uslijed kojih engleska knjiga kod nas stoji upravo horendne sume*.¹¹ Te iste 1920. godine od engleskih pisaca koji su u to doba bili u nas poznati ističe tek Oscara Wildea, Bernarda Shawa i H. G. Wellsa tvrdeći da je (Prvi svjetski) rat polomio i one slabe veze s engleskim intelektualcima koje su postojale prije rata. Tijekom toga će razdoblja Horvath svoje loše mišljenje o suvremenoj engleskoj književnosti ponešto izmijeniti¹² jer će 1932. spomenuti *svjež* podatak iz njemačkoga tiska prema kojemu je beletristička produkcija (1932.) jamačno najrazvijenija u anglosaskim zemljama, dodajući tom kako su suvremeni engleski pripovjedači daleko pred svojim ostalim kolegama. Međutim, on će i tada vjerovati kako se njihova privlačnost temelji na sposobnosti zanimljivog pripovijedanja i *zabavljanja* čitatelja, a ne na stvarnoj književnoj vrijednosti.¹³

Među engleskim piscima Horvathovo najveće zanimanje pobuđuju John Galsworthy (4 bibl. jedinice: 1, 5, 12, i 13)¹⁴ i Aldous Huxley (3 bibl. jedinice: 14, 19, 22).¹⁵ Pisci kao što su u to vrijeme veoma popularni Wells i Shaw, zastupljeni su u Horvathovoj bibliografiji, baš kao i Shakespeare, sa po dvije bibliografske jedinice (Wells – bibl. jed. 4 i 15, Shaw 7 i 8, Shakespeare 18 i 20). Po jedan napis Horvath je posvetio Byronu, Edgaru Wallaceu i nekim danas manje poznatim britanskim piscima. U skladu s brojem napisa razmatrat ću Horvathov odnos prema pojedinim engleskim piscima.

Godine 1935. izašao je u Londonu roman *Illyrian Spring* autorice Anne Bridg-ge, što je potaklo Horvatha na ponovno promišljanje engleske zabavne beletri-

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto.

¹² Vidi J. Horvath, *Majstor kriminalnoga romana. Povodom smrti Edgara Wallacea*, "Jutarnji list", 21, (12. 2.) 1932., 7195, 7 (potpisano s: #h)

¹³ Vidi isto.

¹⁴ To su sljedeći Horvathovi članci: *Galsworthy kao dramatičar*, "Obzor", 61, 1920., 329, 1 - 2; *The Forsyte Saga. Ciklus romana J. Galsworthyja*, "Obzor", 63, 1922., 327, 1 - 2; *John Galsworthy*, "Jutarnji list", 22, 1933., 7546, 3; *Antisemitizam na pozornici. Uz premijeru Galsworthyjeve drame "Lojalnosti" u zagrebačkom kazalištu*, "Jutarnji list", 22, 1933., 7553, 10-11.

¹⁵ To su Horvathovi članci: *Svijet u godini 2500*, "Jutarnji list", 22, 1933., 7596, 9; *Pri(e)stley i Huxley - dva uzorna engleska romanopisca*, "Obzor", 75, 1934., 181, 1-2; *Agonija literature? Književnost, radio i film*, "Obzor", 76, 1935., 31, 1-2.

stike¹⁶ koja je postala svojevrsnom industrijom: književno tržište u Engleskoj nudi brojna djela koja imaju isključivu svrhu zabaviti čitatelja. U takvoj književnoj produkciji Horvath ističe kriminalističke romane Edgara Wallacea (koji posjeduje – tvrdi Horvath – čitav spisateljski ured gdje rade pomoćnici zaduženi za pisanje opisa i dijaloga.), prve romane Conana Doylea i pustolovne romane Josepha Conrada koji je, prema Horvathovim riječima, taj romaneskni žanr izbrusio u *najveću dragocjenost suvremene engleske proze*.

Potom se Horvath usredotočuje na autoricu spomenuta romana koja je 1932. dobila književnu nagradu Atlantic Monthly Prize za roman *Peking Picnic*. *Ilirsko proljeće*, međutim, roman je jedne neshvaćene žene, suvremene intelektualke, tvrdi naš kritičar, koja dolazi u psihološki sukob s formalistikom bračnoga i društvenoga života. Ta je kriza pojačana i približavanjem *opasnih godina*. Riječ je o Lady Grace Kilmichael, talentiranoj slikarici, nezadovoljnoj brakom i odnosom prema svojoj djeci, koja napušta Englesku pa je put preko Italije nanese u Dalmaciju. Tamo upoznaje mladića koji bi joj po dobi mogao biti sin. U odnosu *lady* Grace i toga mladića, koje ne veže samo njihovo zajedničko zanimanje za umjetnost, već zasigurno i nešto jače od pseudomajčinske brižnosti starije žene za neiskusnog muškarca, Horvath nalazi sličnosti sa svijetom novele *Pulchra vidua* Milana Begovića iz zbirke novela *Kvartet*.

Horvath primjećuje da je Ann Bridge u *pastelski finim nijansama naslikala psihološki proces poroda i razvitka te bizarne ljubavi, koja ostaje suspregnuta, neizrečena, a opet jasna obim akterima*.¹⁷ Horvath međutim misli da su za nas najdragocjenije stranice koje su dokument autentična doživljaja naše zemlje, tako da ovaj njezin roman postaje uzgredice sredstvo snažne propagande za naše krajeve i mjesta (Split, Trogir, Klis, Dubrovnik) u anglosaskom svijetu. Upozoravam ovdje kako je prijevod naslova predmetnoga romana koji je Horvath upotrijebio (*Ilirsko proljeće*) zapravo neispravan: pravi prijevod trebao bi glasiti *Ilirski izvor*.

4. Napisi Josipa Horvatha koji se mahom tiču britanske književnosti, objavljeni su u “Obzoru”, i “Jutarnjem listu”, u rasponu od 16 godina, točnije od 1920. do 1936. Horvathova je uloga u tom razdoblju prvenstveno novinarska, tako da i njegova djelatnost u prostoru književne kritike ima tomu odgovarajući, žurnalistički karakter: u njima autor nastoji obavijestiti čitatelja o aktualnim događajima pa tako i onima na području književnosti s britanskog otoka. Stoga piše o novoobjavljenim djelima koja želi približiti širokom čitateljstvu. U skladu s tom činjenicom, među ovim napisima većinu čine članci posvećeni autorovim suvremenima. Od ukupno 14 engleskih pisaca, kojima su posvećeni

¹⁶ Vidi J. Horvath, *Ilirsko proljeće*. *Engleski roman* (A. Bridge, Illyrian Spring, Chatto & Windus, London 1935), “Obzor”, 76, (30. 1.) 1936., 24, 1.

¹⁷ Isto.

Horvathovi napisi, samo su dvojica klasični pisci: Shakespeare i Byron. (I kada piše o tim piscima Horvath se ne usredotočuje niti upućuje u dublju analizu nekog od njihovih djela: o Shakespeareu piše posredno visoko ocjenjujući Kriškovićev šekspirološki rad, dok o Byronu piše kao o najvećem pjesničkom fenomenu koji ima odjeka i u 20. stoljeću.) Stoga bismo mogli kazati kako je ovdje riječ o onom što osobno nazivam *sinkronijskim* posredovanjem u književnoj kritici, dakle o posredovanju i približavanju pisaca čitateljstvu koji su istodobnici ili pak pripadaju naraštaju čitatelja kojima su napisi posvećeni.

Svoje napise iz književnosti Horvath je nazivao *feljtonima*, no prema njegovu vlastitu priznanju, to više nisu bili feljtoni u ranijem značenju naziva te novinske vrste, koja je do 1919. godine u nas doista predstavljala spoj novinarstva i književnosti.¹⁸ Kako je znanje modernog novinara bilo usmjereno više ka širini negoli dubini samih napisa, tako se i bit modernoga hrvatskog novinstva, temeljena na tempu proizvodnje koja ne dopušta cizeliranje proze na način književnika-feljtonista, ogledala i u postupnom nestajanju i uklanjanju feljtona kao novinske vrste te njegovim nadomještanjem reportažom ili nekim drugim novinskim oblikom. O osobinama tih napisa piše sam Horvath: *Ono što u novinski konzervativnijim listovima, kao što su bili Obzor ili Riječ izlazi pod crtom kao feljton, redovno nisu više feljtoni u ranijem značenju te vrste žurnalizma, spajajući žurnalizam s književnošću. Bili su uglavnom referati iz književnosti, znanstvenog svijeta, likovnih umjetnosti, koje pišu stručnjaci, zanimljivi tek za dio čitatelja.*¹⁹

Što se tiče pisaca koji su bili kritičarevi suvremenici, među Horvathovim su članovima najzastupljeniji oni o Galsworthyju, Huxleyju, Shawu i Wellsu. Riječ je dakle o književnicima koji su u kritičarevo doba bili na vrhuncu slave kako u svojoj zemlji tako i izvan nje; oni su bili poznati našoj čitateljskoj publici preko novinskih napisa (Shaw je bio među najprikazivanijim dramatičarima na hrvatskim pozornicama toga razdoblja!), ali u vrijeme kad je Horvath o njima pisao još nisu bili u nas prevedeni. To se pogotovu može reći za one suvremene engleske pisce o kojima piše Horvath a koji se u našoj kritici u razdoblju od 1914. do 1940. tek sporadično spominju i za koje se danas ne može kazati da predstavljaju više od književnopovijesne činjenice. (Jedino do 1940. u nas prevedeno djelo tih autora jest roman *From another angle* Margaret Lockyer – danas zaboravljene – koji je izlazio u “Obzoru”, 1921. godine.) Neki su od tih pisaca doduše bili popularni i utjecajni u svoje doba (posebice se to odnosi na Sassoonu, Deepinga i Priestleyja), ali se danas o njima rijetko piše i govori. O Sassoonu Horvath piše

¹⁸ Feljtonistički karakter svojih napisa autor povezuje s osobom Vladimira Lunačka (nakon Milivoja Dežmana – urednika “Obzora”) koji ga je poticao na pisanje i navodio da piše upravo feljtone: *Bez njega se jamačno ne bih bio tako brzo odlučio na pisanje. Jednostavno je rekao “Trebam feuilletona, dajte neka napišite! O kakvoj knjizi, vi puno čitate, ali neka kaj bu aktuelno”. (Živjeti u Hrvatskoj..., 211.)*

¹⁹ Horvath, *Povijest novinstva Hrvatske 1771-1939*. Stvarnost, Zagreb 1962., 408.

prvenstveno kao o proznom piscu makar je ovaj autor danas cjenjeniji po svojim pjesmama ratne tematike.²⁰ Deeping je bio u svoje vrijeme velika nada koja se danas pamti jedino po uspjehu romana *Sorrel and Son* (po Horvathu *Kapetan Sorel i sin*). Iako modernista Johna Boyntona Priestleyja Horvath spominje kao romanopisca i stavlja uz bok Aldousu Huxleyju, o tom se piscu danas češće govori tek kao o *izvrsnom zabavljaču* koji uz W(illiam) Somerseta Maughama (1874. – 1965.) i Archibalda Cronina (1896. –?) pripada *sociologiji književnosti više nego književnoj povijesti*.²¹ Priestley je bio plodan dramski pisac (napisao je pedesetak drama), ali njegove drame Horvath zaćudo ne spominje. U odabiru tema Horvath štoviše daje prednost onim autorima koji u nas nisu još bili afirmirani. Mnogima od njih pridaje on veće značenje od onoga koje su po svojim književnim vrijednostima uistinu zaslužili. Zacijelo je u nekim slučajevima tomu razlog i nedostatak vremenskoga odmaka što bi eventualno omogućio lakšu i kvalitetniju prosudbu motrenoga književnog djela.

Većina suvremenih pisaca koje ovaj kritičar obraćuje nastavljajući su realističke tradicije, među kojima nema *eksperimentatora*, koji bi *zamarali* čitateljstvo narativnim novinama. Mećutim, Horvath u ovom razdoblju poseže i za tzv. *zabavnom književnošću*: dinamićnim štivom zanimljive fabule poput romana o agentima (autor: Bruce Lockhart) ili ljubavnim romanom smještenim u naše podneblje (autorica mu je Ann Bridge). Upravo zato što u njegovoj kritici prevladava težnja za informiranjem i upoznavanjem s novim autorima, moglo bi se kazati da u djelovanju Josipa Horvatha kao posrednika britanske književnosti dolazi do izražaja uloga promicatelja.

Takva uloga proteže se u Horvatha i na nastojanje da utjeće na poteze domaćih nakladnika. Naime, ovaj kritičar razglabanje o nekoj pojavi iz britanske književnosti na engleskomu jeziku koristi često kao prigodu da se kritički osvrne na stanje u domaćemu nakladništvu i književnosti općenito. On tako upozorava kako bi naši nakladnici prijevodnih biblioteka trebali življe raditi na upoznavanju naše javnosti s djelima suvremene engleske literature: *Sigurno pak da bi ta djela plodotvorno, inspiratorski djelovala i na našu savremenu književnu produkciju*,²² piše on. U osvrtu na roman Margaret Lockyer Horvath primjećuje da je naša ratna literatura siromašna, što pripisuje politićkim prilikama. Kad razglaba o Kriškovićevim *shakespearским essayima* Horvath se ne ustručava kritizirati nepoduzetne nakladnike koji

²⁰ Sassoon je pjesnik Prvoga svjetskog rata te uz Wilfreda Owena ulazi u skupinu tzv. The Trench Poets. U *Povijesti svjetske književnosti*, istićući pjesme *General*, *Memorial Tablet* i *Dug Out* Sonia Bićanić za Sassona kaže da *bijaše prvi pjesnik koji je građanskom žiteljstvu razotkrio pravu sliku rata*. (*Povijest svjetske književnosti*, knj. 6. Liber – Mladost, Zagreb 1976., 246.)

²¹ Ivo Vidan u *Povijesti svjetske književnosti*, knj. 6, Liber – Mladost, Zagreb, 1976., 229.

²² Josip Horvath, *Pri(e)stley i Huxley - dva uzorna engleska romanopisca*, "Obzor", 75, (7. 8.) 1934., 181, 2 (potpisano s: #h).

dopuštaju da Krišković tiska svoje radove u vlastitoj nakladi, što je *gesta duhovnog heroizma, koju će moguće tek budući naraštaji znati ocijeniti u pravoj mjeri*.²³

Kritičar Horvath upućuje na činjenicu da je nakon Prvoga svjetskog rata poraslo zanimanje za anglosasku kulturu i engleski jezik upozoravajući da je kod nas poznavanje strane književnosti, posebice anglosaske prosječno uvijek u zaostatku. Zamjera što se u nas prevodi Sinclair Lewis, Upton Sinclair i Dos Passos (dakle redom američki pisci, op. HP) zbog tendencije a ne zbog njihovih književnih kvaliteta. Horvath stoga primjećuje da vrijedni autori na taj način ostaju nezapaženi: prijevode jednog od najpoznatijih engleskih prozaista – Galsworthyja dobili smo tek nakon (Prvog svjetskog) rata; slavenofilstvo nije pomoglo da u prijevodu upoznamo djelo Josepha Conrada *poengleženoga Slavena* (Horvath); od djela H. G. Wellsa, koji je živo djelovao na stvaranju moderne misli, u nas su prevedena samo idejno manje važna djela; D(avid) H(erbert) Lawrence, *najdinamičniji artist moderne engleske književnosti*, u nas je poznat manje-više tek po imenu; James Joyce je u to vrijeme u nas poznatiji po skandaloznom uspjehu svojih publikacija negoli po njihovoj vrijednosti.²⁴

Horvathova je kritika – prema uvriježenoj kategorizaciji domaće kritike – impresionistička, temeljena na vlastitim dojmovima kombiniranim s ocjenama drugih, uglavnom stranih kritičara. U metodološkom smislu ona mjestimice sadrži komparativističke sastavnice. Međutim, Horvath se na tim sastavnicama ne zadržava, ne razrađuje ih, tako da one ostaju na razini zamjedbi. Kad govori o Byronu Horvath spominje utjecaj velikoga engleskog pjesnika na slavensku književnost; ističući odgojni problem u romanima Warwicka Deepinga Horvath toga pisca dovodi u vezu s Rousseauovim *Emileom*; romane Margaret Lockyer i Ann Bridge Horvath izabire i stoga što se oni tematski dotiču naše sredine – radnja obaju romana odvija se u Hrvatskoj: roman Margaret Lockyer govori o hrvatskom intelektualcu zatečenom i zbunjenom političkim previranjima i promjenama u svojoj zemlji, dok roman Ann Bridge govori o engleskoj intelektualci koja se zaljubljuje u mladića iz Dalmacije. Međutim, u *Ilirskom proljeću* (kao što sam već napomenula: ispravno bi bilo izvorni naslov *Illyrian Spring* prevesti kao *Ilirski izvor*!) autorice Ann Bridge Horvath što-više nalazi sličnosti sa svijetom novele *Pulchra vidua* Milana Begovića.

Istakla bih ovdje značajan Horvathov tekst o Joyceu, o kojemu Horvath piše povodom početka objavljivanja *Portreta umjetnika u mladosti* od 4. ožujka 1932. u “Obzoru”, (prevoditelj mi je nepoznat, ali nije isključeno da je to bio upravo

²³ Josip Horvath, *Stari Dubrovčani i Shakespeare. Uz essaye dr. Vinka Kriškovića o Shakespeareovim dramama*, “Jutarnji list”, 23, 1934., 7954, 13.

²⁴ Usp. Horvath, *Priestley i Huxley...*

Horvath).²⁵ Valja napomenuti da do ovoga razdoblja, koliko mi je poznato, nije bilo prijevoda niti jednoga Joyceova djela na hrvatski jezik tako da se s tim piscem naša čitateljska publika mogla upoznati samo posredno, preko kritičkih napisa o njemu. Imajući na umu da su *Portret umjetnika* i *Uliks* prvi puta objavljeni 1916. odnosno 1922. godine, naše se čitateljstvo s Joyceom upoznaje razmjerno kasno. Prvi se napisi u našoj kritici (Goll, Hergešić, Krnic) tiču *Uliksa*. U prvom dijelu napisa Horvath piše općenito o statusu Jamesa Joycea, *međaša, koji je udario novi biljeg* u razvitku svjetske književnosti, otkrivši nove mogućnosti romana kao žanra, i prenosi mišljenje kritike kako je Joyceovo djelo najveća manifestacija i afirmacija ekspresionizma. U drugom dijelu napisa kritičar se ukratko osvrće na sva tri najpoznatija Joyceova djela: *Dublinci*, *Portret umjetnika u mladosti* i *Uliks*. *Dublinci*, po Horvathovu sudu predstavljaju začetak nove forme izražavanja koja je produbljena u *Portretu umjetnika u mladosti*, *najpotresnijoj biografiji što je moguće poznaje svjetska literatura*. U rečenom napisu *Uliks* je za Horvatha jedinstveno djelo u kojem su, kako piše: */.../ Bogatstvo i suptilnost zapažanja (tu su) doprli do svojih krajnjih granica*, koje je bez obzira na različite ocjene iznijelo autora *u prve redove savremene književnosti*. Arhitektoniku toga romana Horvath po veličini i bogatstvu detalja uspoređuje s gotikom da bi u zaključku istakao Joycea kao *najmarkantnijeg* književnika modernoga doba. Novina koju u ovoga pisca ističe Horvath vezana je za posebnosti *forme izražavanja* koja je određena *zakonima psihičkog zbivanja*, ali i *unutarnji monolog*, kakav je u posljednjem poglavlju gdje *rečenice se redaju bez zareza i točke kao vrpca za registriranje na seizmografskom aparatu duše*.²⁶ Želim međutim ovdje upozoriti na, vjerujem, važan podatak: taj sam naime termin – *unutarnji monolog* – u tom slučaju, kad ga je Horvath upotrijebio – te, 1932. dakle, **prvi put** zapazila u našoj kritici!

5. Horvath je očito dobro upućen u britansku književnost, a sudeći po njegovim napisima te opće znanoj erudiciji – i u aktualnu europsku književnu proizvodnju i književno tržište. Valja istaknuti kako je Horvath prema svojoj zastupljenosti temeljem broja objavljenih napisa, među kritičarima koji su u razdoblju između svjetskih ratova pisali o britanskoj književnosti – bio na drugom mjestu, odmah nakon Josipa Torbarine, što svjedoči o njegovu trudu i plodnom radu.

U skladu sa svojim književnokritičkim žarom i zanimanjem, on nastoji predstaviti određeno književno djelo: u kontekstu književne proizvodnje, marketinga i recepcije. Među autorima o kojima piše mnogo je onih koje on drži *socijalnim piscima* poput Galsworthyja, Sasoon, Deepinga, Shawa i drugih. Ova činjenica

²⁵ J. Horvath, *James Joyce. Uz naš novi roman*, "Obzor", 73, (3.3.) 1932., 51, 2 (potpisano s: # h).

²⁶ Horvath, isto.

zapravo ukazuje na Horvathov sociološki pristup književnosti, odnosno isticanje njezina utjecaja na zajednicu.

Uopće, moguće je zaključiti da je Horvathova književna kritika sociološka jer većinu pisaca koje obrađuje (od Wellsa, Huxleyja do Sassona, Deepinga i Walpolea) taj kritičar drži zanimljivima prvenstveno zbog njihove društvene pa i povijesne uloge: njihova društvenog angažmana i kritičnosti. To je i razumljivo imajući na umu profil Horvathova cjelokupna rada. Povremeno će Horvath zaći u razmišljanja o izražajnoj vrijednosti djela, o *jezičnim formama*, *arhitektonici djela* ili *bogatoj, šarolikoj i suptilnoj engleštini*²⁷ (primjerice u spomenutom osvrtu pod naslovom *James Joyce* iz 1932.), ali će njegovo konačno odredište, kao što je bilo i ishodište, biti u društvenom značenju motrenoga djela.

Za Horvatha je karakterističan živ, zreo, slikovit i nadasve privlačan stil koji uvelike nadmašuje onodoban prosjek pismenosti i upućenosti standardne žurnalističke književne kritike u našoj periodici između svjetskih ratova. Stoga, makar mu ponekad i osporavali kritičarsku dubinu,²⁸ činjenica je da je Horvath svojom prvom zadaćom držao upoznavanje širega čitateljstva s književnom proizvodnjom, kako domaćom tako stranom, te je pritom imao i posredničku, ali i intelektualno-animatorsku ulogu, i to – *nota bene* – u vremenima u kojima su primjerice britanska i američka književnost kao uostalom i engleski jezik u našem kulturnom prostoru bili slabo poznati; Horvath je dao ogroman obol u podizanju stupnja horizonta očekivanja čitatelja u kulturi i književnosti, u novinskim podliscima koji su za njih, onodobne čitatelje, bili svojevrsnom povlasticom a zahvaljujući Horvathu i njegovu stilu pisanja često i novinskom poslasticom; s obzirom da u današnjem dnevnom tisku, u kojemu kulturnoj rubrici Horvathove ozbiljnosti, stila i važnosti nema ni traga – vjerujem da i to može biti poticajem da se povremeno sjetimo Horvathova dara i neospornoga poštovanja spram čitatelja, za koje smo – dar i poštovanje – u današnjoj periodici vrlo često zakinuti.

²⁷ Isto.

²⁸ *Izuzevši samo neke tekstove, sve ono što je Horvat pisao u Obzoru i Jutarnjem listu, sva njegova kazališna kritika, pripada neraskidivo u specifičnu Tipografijinu žurnalistiku, te zaista samo u izuzetnim slučajevima prelazi izražajne pa i idejne limite općeg blagolagoljivog standarda toga tiska. Riječ je o granicama ne samo stilskog izraza i osjećajno intelektualnog vidokruga u kojem se manifestiraju ukusi i osjećaj slobode. (Marijan Matković, Predgovor za: J. Horvat, Živjeti u Hrvatskoj 1900-1941. (Zapisci iz nepovrata), Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984., VIII-IX)*

DODATAK

Bibliografija Josipa Horvatha o britanskoj književnosti (objavljena u razdoblju između svjetskih ratova): ²⁹

- Galsworthy kao dramatičar*, "Obzor", 61, 1920., 329, 1-2. (1)
- Hrvat – junak engleskog romana*, "Obzor", 62, 1921., 114 (28. 4. 21), 2. O romanu M. Lockyer: *From another Angle*, op. HP (2)
- Anglia docet. Osvrt na novu knjigu essaya g. V. Kriškovića*, "Obzor", 63, 1922., 255, 1-2 potpisano s: #h. (3)
- Herbert Georg Wells. Povodom našeg novog romana*, "Obzor", 63, (22.10) 1922., 288, 7. (4)
- The Forsyte Saga. Ciklus romana J. Galsworthyja*, "Obzor", 63, (30.11.)1922., 327, 1-2. (5)
- Stogodišnjica smrti Lorda Byrona*, "Obzor", 65, (19. 4.) 1924., 108, 11-12. (6)
- Najzvučnije književno ime Europe. 75 godišnjica G. B. Shawa*, "Jutarnji list", 20, 1931., 6997, 7. (7)
- Uoči gostovanja British Playersa*, "Jutarnji list", 20, 1931., 7118, 7. O G. B. Shawu; op. HP (8)
- Engleski Remarque*, "Obzor", 73, 1932., 44 (24. 2.) i 45 (25. 2.), 2-3. O S. L. Sassoonu; op. HP (9)
- James Joyce. Uz naš novi roman*, "Obzor", 73, (3. 3.) 1932., 51, 2. Povodom početka objavljivanja *Portreta umjetnika u mladosti* 4. 3. 1932., prevoditelj nepoznat; op. HP (10)
- Majstor kriminalnoga romana. Povodom smrti E. Wallacea*, "Jutarnji list", 21, 1932., 7195, 7; potpisano s: #h. (11)
- John Galsworthy*, "Jutarnji list", 22, 1933., 7546 (1. 2.), 3. (12)
- Antisemitizam na pozornici. Uz premijeru Galsworthyjeve drame "Lojalnosti" u zagrebačkom kazalištu*, "Jutarnji list", 22, 1933., 7553 (8. 2.), 10-11. (13)
- Svijet u godini 2500*, "Jutarnji list", 22, 1933., 7596 (23. 3.), 9. O romanu A. Huxleyja *Brave New World*; op. HP (14)
- H. G. Wells dolazi u Zagreb*, "Jutarnji list", 22, 1933., 7597(24. 3.), 6. (15)
- "Memoari jednog britanskog agenta". Knjiga Bruce Lockharta*, "Obzor", 74, 1933., 9, 2-3; 10, 2-3; 11, 2-3. (16)

²⁹ Bibliografija je temeljena na sastavnom dijelu *Bibliografije* 5. 1. 1. *Domaći kritičari iz* ovdje spominjane knjige: Helena Peričić, *Posrednici engleske književnosti ...*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2003. Međutim, u odnosu na prethodnu, ova bibliografija rezultat je nekih ispravki i preinaka.

- Porodica Herries. Hugh Walpole i njegovo djelo*, "Obzor", 74, (19. 4.) 1933., 91, 2-3; 92, 2-3. (17)
- Stari Dubrovčani i Shakespeare. Uz essaye dr. Vinka Kriškovića o Shakespeareovim dramama*, "Jutarnji list", 23, 1934., 7954, 13.(18)
- Pri(e)stley i Huxley – dva uzorna engleska romanopisca*, "Obzor", 75, (7. 8.) 1934., 181, 1-2; potpisano s: #h. (19)
- Kriškovićeve knjige o Shakespeareu. Još jedan kulturni događaj*, "Jutarnji list", 24, 1935., 8577, 8. (20)
- Warwick Deeping – romanopisac današnje i sutrašnje Engleske*, "Obzor", 76, (15. 1.) 1935., 12, 1-2. (21)
- Agonija literature? Književnost, radio i film*, "Obzor", 76, (6. 2.) 1935., 31, 1-2. Povodom romana *The New Brave World* A. Huxleyja; op. HP (22)
- Ilirsko proljeće. Engleski roman (A. Bridge, Illyrian Spring, Chatto & Windus, London 1935)*, "Obzor", 76, 1936., 24 (30. 1.), 1; potpisano s: #h. (23)

VLADIMIR KOVAČIĆ I KAZALIŠTE

Podimo od onoga što me je potaklo da budem danas u Osijeku i poslije više godina sudjelujem na ovogodišnjim Krležinim danima, a to je činjenica, da je Vladimir Kovačić, svojedobno jedan od najmarljivijih i najplodnijih kazališnih kritičara, kao kazališni kritičar još uvijek zanemaren, pa i gotovo posve nepoznat, iako je još prije punih četrdeset godina Nikola Batušić, dosad najsustavniji i najkompetentniji istraživač i povjesnik hrvatskog kazališta, u svojoj knjizi *Hrvatska kazališna kritika* (1971.), o Kovačićevim kazališnim kritikama govorio kao o studioznim pristupima *dramskom djelu, uvijek nastojeći da ga što svestranije promotri i što sveobuhvatnije ocijeni. Kao poznavalac europskih književnosti* (nastavljao je Batušić), *on je obaviješteno mogao pristupiti također i tekstovima stranih pisaca, pa u njega čitamo nekoliko vrlo dobrih prikaza i klasičnih i suvremenih svjetskih dramatičara. Posebice je veliku pažnju posvećivao domaćim dramskim djelima, pa je tako vrlo dobro uočio sve značajke Šenoine Ljubice*¹ *u kritici koja se ubraja među njegove najbolje.*² Ali to nije sve; Batušić nastavlja: *Kao čovjek koji nije imao mnogo izravnih dodira s kazalištem, on je, za razliku od mnogih drugih, usprkos tome zamjećivao sve komponente kazališne predstave, ne zadržavajući se isključivo na dramskom djelu, već pokušavajući što svestranije ocijeniti i predstavu. To mu je gotovo uvijek uspijevalo a osobito je znao prodrijeti u bit redateljskog postupka, ove najosjetljivije značajke svake realizacije na pozornici. [...] Ako se Kovačićeva htijenja i nisu uvijek poklapala s onima što su izvirala iz glumačkih ili redateljskih zahvata, ako se s njima i sporio, on im iskrenost njihovih namjera nikada nije osporio. Po toj iskrenosti bio je među svojim kolegama izuzetak.*³

Već i ovo što je Batušić rekao bilo bi dostatno da pjesnika cestâ i jablanâ svrstamo u red istaknutijih i utjecajnijih naših kazališnih kritičara prve polovine 20. stoljeća. Ali ni to još nije sve! U nastavku svoje iscrpne studije Batušić ističe

¹ "Hrvatski dnevnik", 24. IX. 1937. (Op. N.B.)

² Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971., str. 247.

³ O.c., str. 247-248.

i Kovačićevu sposobnost da analizira i glumčev stvaralački postupak, pa je naveo kao primjer Kovačićevo podrobno raščlanjivanje glumačkog postupka Augusta Cilića. *Cilić igra svakim svojim nervom* (citira Batušić Kovačićeve tekst). *Komiku postizava u prvom redu glasom, a zatim svojom vrlo karakterističnom igrom rukama. Njegov dugački prst kojim dirigira svoju komičnu sentencu, ako je naročito želi podvući, prva je asocijacija pri pomisli na njegovu glumu.*⁴

Samo deset godina nakon ove Batušićeve ocjene Kovačićeve kazališnokritičke aktivnosti, u predgovoru izabranim Kovačičevim djelima u 126. knjizi biblioteke Pet stoljeća hrvatske književnosti (1982.) morao sam konstatirati, da je i poslije Batušićeve visoke ocjene njegove kazališnokritičke aktivnosti Vladimir Kovačić još uvijek bio uglavnom nepoznat i nepriznat kao kazališni kritičar. A da je tako i danas, imamo uvjerljiv primjer: ne spominje ga ni Šimun Jurišić u svojoj *Antologiji hrvatske kazališne kritike*, tiskane u Splitu 2010. U njoj se nalazi 37 izabranih, dakle reprezentativnih kazališnih kritika i prikaza 28-orice autora, od Šenoe i Nehajeva do Dalibora Foretića, ali nema ni jednoga priloga iz pera Vladimira Kovačića.

*

Od 1934. do 1945. Kovačić je objavio 315 priloga o kazalištu u listovima i časopisima “Život i rad”, “Hrvatski dnevnik”, “Jadranski dnevnik”, “Hrvatski jug”, “Nova Hrvatska”, “Novi list” i “Nedjeljne vijesti”. Tih dvanaest godina bilo je prvo poluvrijeme njegove kazališnokritičke aktivnosti. Nastavio ju je i poslije prijelomne 1945., i to u “Narodnom listu”, “Vjesniku” i “Vjesniku u srijedu”, ali o tome razdoblju sada ne ćemo govoriti. Taj golemi kritičarski opus, unatoč mjestimičnim oscilacijama, oblikuje se kao svojevrsna 25-godišnja zagrebačka kazališna kronika, koja kao cjelina zaslužuje temeljitu prosudbu i pouzdanu valorizaciju već i zato, što je pisana iz jednoga kritičarskog motrišta, istom kritičkom metodom i istim kritičkim senzibilitetom. Izdvajam upravo ovo potonje, *metodu i senzibilitet* kojima je Kovačić pisao svoje kazališne kritike: on svoje raščlambe nije temeljio na nekim općim teorijskim premisama da bi im pribavio privid objektivnosti, njegove prosudbe nisu impersonalne, jer nisu ni izvedene ni uvjetovane teorijskim odrednicama. Proizašle iz čistog doživljaja, ne tajeći svoju emocionalnu podlogu, njegove su kritike vrsni uzorci stare, danas podcjenjivane impresionističke metode, u njima se manifestira njegov senzibilitet i njegova kritičarska osobnost. Navodeći svojstva koja bi morao imati idealni književni kritičar, Vlatko Pavletić je svojedobno, između ostalih, naveo i sposobnost uživanja u djelu i književni talent, koji podrazumijeva sposobnost jezičnog oblikovanja kao dva bitna, nezaobilazna uvjeta, bez kojih književnog, a podjednako i kazališnog

⁴ O.c., str. 248.

kritičara nema.⁵ A ta je svojstva Vladimir Kovačić doista imao, što je verificirao i Nikola Batušić u spomenutoj svojoj knjizi.

Raspolažući svima navedenim kvalitetama vrsnog kritičara, Kovačić je bio – bez pretjerivanja – jedan od najutjecajnijih naših kazališnih kritičara. O tome imam i osobno osvjedočenje. Kao dječak bio sam tih godina često u društvu s Viktorom Beckom – zacijelo vam ne moram reći tko je on – i pamtim, da se tih večeri, u tom društvu, spominjao često i uvijek s poštovanjem Vlado Kovačić, a njegove kazališne kritike u tadašnjoj “Novoj Hrvatskoj” komentirane su uvijek s velikim respektom

*

Što je Kovačiću kazalište, iznio je u članku *Aktualnost teatra* u božićnom broju “Hrvatskog dnevnika” 1936., koji bi mogao imati i naslov *Apologija kazališta*. Teatar je prije svega, kaže Kovačić, umjetnički izraz čovjekova nagona za igrom, koji je duboko usađen ne samo u ljude nego i u životinje. To biologističko shvaćanje kazališne umjetnosti Kovačić je sustavno razvijao razmišljanjem, da sve energije, koje ljudska priroda nosi u sebi i svakodnevno emanira na različite načine, traže način da se konačno ižive. *I sada nastaje pitanje (piše Kovačić), da li se sve ove, u čovjeku skrivene energije, mogu manifestirati u običnoj realnosti? Da li se, možda, katkada njima ipak realnost ne suprotstavlja radi svojih strogih i često neumoljivih zakona? Da li su ona, konačno, onda prisiljena tražiti drugu, neobičnu realnost, u kojoj će moći poživjeti po svojim specifičnim zakonima?*⁶

Slijedeći svoju misao Kovačić zapaža da je naš odnos prema realnosti stalna borba, budući da je naš dodir sa stvarnošću konstantno ograničavanje naše osobne slobode: *Mi se u običnoj realnosti ne možemo potpuno iživjeti. Zato i tražimo izlaz. Tražimo neobičnu realnost i želimo u igri, kao iluziji stvarnosti, doživjeti onu stvarnost, koja nam je u običnom životu uskraćena.*⁷

Aktualnost kazališta, međutim, ne vidi Kovačić samo u iživljavanju ljudske potrebe za igrom. *Kad promotrimo historiju teatra (nastavlja on), vidimo, da igra kao takova nije bila njegovom isključivom svrhom; dolazimo do spoznaje, da je ona bila samo nužni oblik, u kojemu su se iživljavale raznovrsne potrebe: potrebe, koje su, uvjetovane životom, uvjetovale ne samo intenzitet nego i oblik igre.*⁸

Dovodeći svoja razmišljanja do krajnje konzekvence, Kovačić zaključuje, da je teatar u svojoj povijesti uvijek znao biti aktualan, a danas, kad je on na vrhuncu svojih umjetničkih mogućnosti, *govori se čak i o – neaktualnosti teatra. O sutonu teatra. Priča se: vrijeme teatra je prošlo.*⁹

⁵ Vlatko Pavletić, *Hrvatski književni kritičari I*. Zagreb 1958., str. 12.

⁶ “Hrvatski dnevnik”, Zagreb, 25. 12. 1936., str. 45.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

Tako se našao i pred pitanjem odnosa kazališta i filma, kazališne i filmske umjetnosti. (U ono doba, reći ću u zagradi, bilo je to pitanje analogno današnjem o sudbini knjige u odnosu na elektroničke medije.) Njegov je odgovor bio i odlučan i nepogrješiv:

Upravo je smiješna tvrdnja, da film može umjetnički konkurirati teatru (ustvrdio je). Film je umjetnost za sebe, koja je pojavom tonfilma znatno izgubila od specifičnosti svojih izražajnih sredstava. Film može konkurirati samo lošem teatru. Konkurencija između scene, na kojoj agiraju živi ljudi, i gledališta stvara u teatru ugođaj večeri, izgrađuje intenzitet umjetničkog doživljaja. Svaki sudionik jedne teatarske večeri – i onaj na sceni i onaj u loži ili na galeriji – sudjeluje pri uspjehu jedne teatarske manifestacije, aktivno zahvaća u ustalasanost umjetničkog stvaranja. U toj suradnji sviju zapravo i je vječna magija teatra: velika tajna njegove vječne mladosti.¹⁰

*

Ne će biti suvišno, a ni nezanimljivo, spomenemo li samo neke dramske naslove koji su, izvedeni u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, bili tema Kovačičevih prikaza i kritika. Njihov je raspon doista neomeđen, a o nekim izvedbama ne bismo ništa ni znali da ih on nije prikazao. Prikazao je prvu izvedbu Držićeva *Dunda Maroja* u adaptaciji Marka Foteza (1938.), premijeru dramskog prvijenca Ranka Marinkovića *Albatros* (1939.), premijere Mesarićevih komada *Poslovne tajne*, *Estera* i *Gospodsko dijete*, Senečićevih *Slučaj s ulice*, *AGM*, *Radnički dol* i *Neobičan čovjek*, pa Muradbegovićevih *Na Božjem putu* i *Husein beg Gradašćević* i Feldmanovih *Srna* i *U pozadini*; prikazao je i obnovljene izvedbe Krležine *Lede* (1937.) i *Agonije* (1939.), premijeru komedije *Lampioni* Božene Begović, ali i *Karla Dračkog* Franje Markovića. Naročito bih istakao njegov prikaz izvedbe Cesarčeve drame *Sin domovine* (1940.), o kojoj se danas malo zna, jer od toga vremena do danas nije bila izvođena, a tek nedavno je ponovno tiskana (1997; 2004.). Pratio je izvedbe Begovićevih drama u Zagrebu, ali i u inozemstvu. Pisao je o izvedbama Cankara i Nušića, ocijenio je Strozzijske dramatizacije romanâ *Idiot* i *Braća Karamazovi* Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga, kao i izvedbe mnogih stranih autora na zagrebačkoj sceni, Pirandella i Molièrea, Goldonija (*Mirandolina*), Gogolja (*Revizor*), G. B. Shawa (*Candide*), Büchnera (*Dantonova smrt*), Strindberga (*Otac*), Anouilha (*Putnik bez prtljage*), zabilježio je dojmove o gostovanju tada popularnoga njemačkog komičara Hansa Mosera s bečkim ansamblom u Zagrebu, 4. listopada 1936., u komadu *Bezirksgericht* Otta von Bielena.¹¹ Sve je to gledao svojim kritičkim okom i prosudio svojim nedvojbeno umjetničkim senzibilitetom, koji je, po Pavletićevu shvaćanju, čuli smo, jedan od bitnih uvjeta da bi se neki kritičar što više približio idealnom kritičaru.

¹⁰ Ibid.

¹¹ "Hrvatski dnevnik", I, br. 156, str. 11; Zagreb, 27. listopada 1936.

Posebno je vrijedan njegov prikaz Strozzijeve dramatizacije Budakova *Ognjišta*.¹² Iznosi brojne primjedbe, među kojima je i ta da je Strozzi pretvorio Budakov roman u dramu o Aneri, pa odmah navodi, da je Rabadanova dramatizacija bliža izvorniku, jer je zamišljena i ostvarena kao drama ličkoga seljačkog kolektiva. Govori i o pojedinim interpretatorima, ističući posebice Josipa Maričića kao Blažića, Viku Podgorsku kao Aneru i Belu Krležu kao Jelu.

*

Među njegovim zapisima o kazalištu ostalo je nekoliko briljantnih, toplih i neposrednih portreta kazališnih velemajestora, glumaca i redatelja: Branka Gavelle, Ive Badalića, Marije Ružičke-Strozzi, Zvonimira Rogoza kao kneza Miškina, a smrt Nine Vavre komemorirao je nekrologom u kome je istakao, da je velika glumica izvodila veliki i vrlo zahtjevni repertoar uloga. *Žar umjetnosti pretvorio se u pepeo uspomena, pljesak slave tolikih kazališnih večeri u suze posljednjeg rastanka*.¹³ Temeljito se pripremala za svoj kazališni poziv; Margareta u Shakespeareovu *Richardu III.*, Elektra u Euripidovoj istoimenoj tragediji, Eva u Krležinu *Vučjaku*, u tim i mnogim drugim ulogama izrazila je bogatu i fascinantnu ljestvicu svoje umjetnosti. [...] *Imala je moć ličnosti na pozornici. Kad god je unišla na scenu, odmah se je osjetilo, pa ma to bila i epizodna uloga, da je unišilo nešto snažno, jako i smjesta zamjetljivo; da se je morala odmah primietiti, bilo da je još bila u niemoj igri ili da je rekla tek prve riječi svoje uloge*.¹⁴

*

Kovačićevu svestranu informiranost, o kojoj – kao što smo već čuli – govori i Batušić u svojoj knjizi, potvrđuju i njegovi članci *Suvremena njemačka dramatika*¹⁵ i *Razvitak bugarske dramske književnosti*.¹⁶ Želio je, a tih ratnih godina u granicama mogućnosti i uspijeva, pratiti najnovija kazališna zbivanja. U prvome članku navodi mnoga imena i glumaca i pisaca, među kojima je i onih o kojima danas ne govore ni povijesti ili pregledi njemačke književnosti, barem ne one koje su mi bile dostupne. I u drugome je spominjao desetke pisaca, posvećujući osobitu pozornost onima koji su stvarali bugarsku povijesnu dramu, ali nije zanemario ni one koji tematiziraju bugarski seljački i građanski život. U ovim člancima Kovačić je gledao kazališni refleks svoga vremena.

O tom vremenu, najzad, posredno govori i njegov prikaz izvedbe *Gospođe s kamelijama* Dumasa sina. Iznijevši vrlo sustavno povijest ove drame, upoznavši čitatelje s velikim interpretatorkinjama Margeritte Gautier, među kojima

¹² "Nova Hrvatska", 22. studenoga 1941.

¹³ "Nova Hrvatska", 24. rujna 1942.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ "Nova Hrvatska", 30. siječnja 1943.

¹⁶ "Nova Hrvatska", 14. listopada 1943.

su i Eleonora Duse i Sarah Bernhardt, kao i naše velike umjetnice Marija markiza Ružička-Strozzi i Sofija Borštnik, Kovačić ističe velik uspjeh što ga je u toj ulozi na ovoj izvedbi postigla Božena Kraljeva, koja je svoju interpretaciju ostvarila oslobođena utjecaja bilo kojih ranijih tumačenja. Veljko Maričić bio je dostojan Armand, pohvalu je zaslužio i Tomislav Tanhofer kao Armandov otac, a i tumači ostalih uloga – Bela Krleža, Jelka Šokčević, Branko Mešeg, Amand Aliger etc. – nastojali su što više pridonijeti uspjehu predstave. *U vremenu rata – završava Kovačić – kad je koncentracija teška ne samo za gledalište, nego pogotovo za umjetnike, a smrt je dnevni gost našega života – teatar je opet pobedio.*¹⁷

Gospođa s kamelijama izvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 5. svibnja 1945., a Kovačićeva kritika objelodanjena je sutradan, u nedjelju, 6. svibnja 1945. Bio je to posljednji broj “Nove Hrvatske”.

U istom broju, uz Kovačičevu kritiku, objelodanjen je i anonimni članak *Pred izvedbom drame Zvonka Veljačića “Njegova kraljica”*. Vjerojatno je i taj članak iz pera Vladimira Kovačića. Međutim, ni ta drama ni taj pisac nisu se na sceni Hrvatskog narodnog kazališta ni spominjali ni pojavili nikada više. *Sapienti sat.*

¹⁷ “Nova Hrvatska”, 6. svibnja 1945, str. 5.

HEINZ KINDERMANN (I SLAVKO BATUŠIĆ) O HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU U (JUŽNO) SLAVENSKOM KONTEKSTU OD SREDNJEG VIJEKA DO IMPRESIONIZMA

1. UVODNO SLOVO I CILJ RADA

Svaki historiograf odabire u svom predmetu opseg istraživanja (nacionalni ili s druge strane širi, koji obuhvaća granice veće geografske i kulturološke jedinice, kontinenta, npr. europskoga kojega granice variraju ovisno o stajalištu promatrača – ili čak štoviše želi dati globalni pregled u svjetskim razmjerima), odabire dijakronijski raspon (od prikaza samo jedne epohe pa do prikaza razvoja od početaka do najnovijih dana) te posljedično odabire i načela periodizacije. Svaki historiograf vrši selekciju gradiva koje će prezentirati odnosno činjenica koje će izostaviti (jer ih ne poznaje dovoljno ili se ne osjeća dovoljno kompetentnim za njihovu obradu). I pisanje povijesti kazališta je izraz vlastite kulturne prakse (usp. Hulfeld, 2007.) i simptom vlastitog (ne-)interesa za svijet oko sebe, odnosno svijet bliže ili dalje od sebe. Historiograf teatra ima čitav niz problema (usp. npr. Bayerdörfer, 1990.) s kojima se suočava, teško je nadalje sakriti svoje vlastite afinitete, simpatije i antipatije, teško je potisnuti vlastite povijesne traume u dodiru s poviješću i kulturom ponajčešće nacija u neposrednom kontaktu (i s ranama ratnih i poratnih odluka, neslužbene i službene naravi). Gledano primjerice iz perspektive njemačkog govornog područja, slika kazališne povijesti Čeha, Poljaka, Slovenaca i Hrvata može biti opterećena iskustvom uzajamnih sukoba i progona, dok se slika nacija dalje od područja kontakta (npr. Rusa ili Srba) možda može učiniti povoljnijom (i bezbolnijom). No, slika slavenskih naroda u povijestima europske drame, dramaturgije i kazališta, kao što ćemo vidjeti, može ponegdje biti i nepostojeća. A ta se ne-egzistentnost u slučaju potrebe prikazivanja povijesti drame i kazališta židovskog naroda (na jidišu ili hebrejskome) u europskom kontekstu pretvara u pravilo s malo iznimaka...

Krenemo li na bibliografsku pretragu prema natuknicama *povijest (europske) drame, povijest (europskog) kazališta*, ili *povijest europske dramaturgije* naići ćemo

na nekoliko uglednih teatrologa i povjesničara drame i kazališta. Krenemo li od Margret Dietrich (1920. – 2004.), ugledne bečke teatrologinje i sveučilišne profesorice za koju se tek 2008. doznalo da je ne samo bila član nacističke stranke, nego je i u svojoj disertaciji jednoznačno zastupala rasistička gledišta u smislu da je tjelesna gesta determinirana rasnom pripadnošću, vidjet ćemo da ona u svojim djelima *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit* (1952.) i *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert* (1961.) nigdje ne spominje postojanje drame i kazališta slavenskih naroda. Primjereniji naslov njezinih djela bio bi umjesto s pridjevom *europski* zapravo s pridjevima *zapadnoeuropski* ili *germansko-romanski*. Nadalje, u kronološkom slijedu, tu je Silvio d'Amico s djelom *Storia del Teatro drammatico*. (IV voll. Garzanti, Milano, 1958.), čije skraćeno hrvatsko izdanje imamo u prijevodu Frana Čalea (NzMh, Zagreb, 1972.), doduše s dodatkom od Raula Radicea pod naslovom *Teatar od 1950 do danas*. Tu je zatim i Cesare Molinari s djelom *Storia del teatro* (1972.), nama dostupnim u srpskom prijevodu pod naslovom *Istorija pozorišta* (Vuk Karadžić, Beograd 1982.). Od novijih izdanja nude nam se dva sveska *Geschichte des Dramas* (1990.) iz pera Erike Fischer-Lichte, čak u hrvatskom prijevodu Dubravka Torjanca (Feroproms, Zagreb 2010., 2011.). Sažetije izdanje postoji u engleskom prijevodu pod naslovom *History of European Drama and Theatre* (London, New York, Routledge, 2001.). I konačno, kada je riječ o povijestima europskog kazališta (i drame), mogli bismo posegnuti i za djelom Manfreda Braunecka u 6 svezaka pod naslovom *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters* (Metzler Verlag, Stuttgart / Weimar, 1993. – 2007.).

Pitanje koje se nameće nakon čitanja (iliti samo prelistavanja sadržaja) ovih djela jest zašto u povijesnim pregledima nedostaju poglavlja iz ranije povijesti hrvatske, južnoslavenskih i općenito slavenskih dramskih književnosti i kazališta. U djelu Erike Fischer-Lichte nema većih osvrtâ na slavensku dramu i kazalište, iako bi barem naslov u engleskoj verziji djela to nagovještivao (ispravniji naslov bi bio s pridjevom *zapadnoeuropski* umjesto *europski*). Silvio d'Amico posvećuje poglavlje o srednjem vijeku Francuskoj, Italiji, Engleskoj, Njemačkoj i Španjolskoj. Poglavlje *Od renesanse do romantizma* ne sadrži niti jedan osvrt na povijest drama i kazališta kod slavenskih naroda, te se čini da bi se ovdje trebao ubaciti Slobodan Prosperov Novak sa nadopunjujućim izvadcima iz svoje knjige *Slaveni u renesansi* (2009.), kao i Batušić (1978.). Nadalje, d'Amicovo poglavlje *Devetnaesto stoljeće* sadrži deset stranica o kazalištu u Rusiji i Poljskoj, a poglavlje *Suvremeno kazalište* ima dvadeset stranica o ruskom kazalištu te osam stranica o kazalištu u drugim europskim zemljama (poljsko, čehoslovačko, mađarsko i hebrejsko kazalište; potonje sa sintetičkim pregledom od srednjeg vijeka preko 19. stoljeća do suvremenosti – međutim, ovo je jedina kazališna povijest među ovdje nabrojanim koja uopće spominje dramu i kazalište židovskoga naroda u Europi do 1945., pa će stoga na kraju ovoga rada biti

upozoreno na ugledne publikacije o židovskom teatru na jidišu i hebrejskom jeziku, koji se mora ubrojiti u povijest europskog kazališta). Obratimo pozornost, nadalje, na postupak Manfreda Braunecka prije nego li se posvetimo primarnoj temi ovoga rada, a to je Heinz Kindermann. U prvom svesku (iz 1993. godine) Brauneckove povijesti europskog kazališta (u poglavljima o antičkom, srednjovjekovnom te kazalištu humanizma i renesanse) nema spomena o slavenskoj dramskoj i kazališnoj povijesti! Istočna Europa ne postoji u tim epohama europske dramske i kazališne povijesti. U drugom svesku (iz 1996. godine) u poglavljima o 17. i 18. stoljeću nalaze se prvi, vrlo oskudni osvrti na povijest drame i kazališta u slavenskih naroda (usp. str. 474-488 i 930-974). U trećem svesku (iz 1999. godine) u dvama poglavljima o 19. stoljeću (*od romantizma do početka moderne* i *od naturalizma do pojave avantgarde 1910. godine*) ponovno imamo slavenske teme, doduše, u pravilu na kraju poglavlja. U četvrtom svesku (iz 2003. godine) posvećenom prvoj polovici 20. stoljeća imamo konačno malo opširnije tekstove o povijesti drame i kazališta slavenskih naroda, kao i u petom svesku (iz 2007. godine) posvećenom drugoj polovici 20. stoljeća. Šesti svezak (iz 2007. godine) sadrži kompletnu kroniku, bibliografiju i registar za svih pet prethodnih svezaka.

Promatrajući problematiku u gore skiciranom kontekstu valja ustanoviti kako piše ozloglašeni Heinz Kindermann, bivši nacist i poratni pokajnik, o Slavenima, Južnim Slavenima i Hrvatima u svojim svescima poznate *Kazališne povijesti Europe* (*Theatergeschichte Europas*, 1957. – 1974.), a koja se vrlo često i iz raznoraznih razloga (sigurno i opravdanih) znade nalaziti pod ključem u podrumima znanstvenih instituta.¹ Cilj je ovoga rada proučiti odgovarajuća poglavlja od prvog sveska (*Das Theater der Antike und des Mittelalters*, 12. poglavlje *Anteil der slawischen Völker*) do posljednjeg autorskog sveska (*Realismus*, 9. poglavlje *Realistisches Theater der slawischen Völker*). Osim toga, cilj je proučiti tekst Slavka Batušića u Kindermannovu posljednjem, uredničkom svesku (*Naturalismus und Impressionismus*) posvećen situaciji u Hrvatskoj, u kontekstu radova Filipa Kalana Kumbatovića o Sloveniji te Alojza Ujesa o Srbiji. Dakle, primarni je predmet istraživanja pisanje samoga Kindermanna o povijesti hrvatskog kazališta, a sekundarni pisanje Slavka Batušića o hrvatskom naturalizmu i impresionizmu (bolje rečeno o hrvatskom kazalištu do 1941. godine). Valjalo bi se pozabaviti i pitanjima poput Kindermannova izbora sekundarne literature, slikovnog materijala te odabira imena za (južno)slavenske zemlje (da odmah na početku otkrijemo da se s imenom Rusije u pravilu ne griješi, ali se zato tek uz rijetke iznimke izbjegava ime Češka (ona to nije ni kao Čehoslovačka u 20. stoljeću, nego u 10. svesku nosi ime *Böhmen, Mähren und Slowakei*), kao i Hrvatska, potonja je radije nepostojeća *Südslawien* ili je pak iznimno rasejpkana na svoje regije i

¹ Na ovom se mjestu zahvaljujem umirovljenom profesoru Sveučilišta u Salzburgu dr. Klausu Zelewitzu, dragom prijatelju koji mi je pribavio kopije odgovarajućih poglavlja iz Kindermannovih svezaka iz salzburške sveučilišne knjižnice.

gradove koji stupaju u odnose sa susjednim državama, tada postojećim i nepostojećim...). No, bilo kako bilo, unatoč pogrješkama, Kindermannu možemo biti zahvalni da nas uopće spominje u ranijim fazama povijesti – za razliku od drugih autoriteta... koji nisu našli ključeve za knjige u podrumima ili arhivima... Ili su svojom šutnjom demonstrirali svoj antislavizam? Ili smo mi neprevođenjem kapitalnih djela hrvatske književne i kazališne povijesti na engleski i njemački jezik pridonijeli toj ignoranciji? Naime, moramo priznati odmah na početku da nas u mediju njemačkog jezika ne može predstavljati Kindermann publici njemačkog govornog područja. Osim ponekih netočnosti može se naići na stavove i perspektive koje više nisu prihvatljive.

2. PRVI SVEZAK POD NASLOVOM *DAS THEATER DER ANTIKE UND DES MITTELALTERS* (1957.) I POGLAVLJE *ANTEIL DER SLAWISCHEN VÖLKER*

Kindermann već 1957. godine, dakle, naglašava doprinos slavenskih naroda kazalištu srednjega vijeka, za razliku od ostalih gore spomenutih povjesničara kazališta, pa i u najsvježijem slučaju Manfreda Braunecka iz 1993. godine. Odmah na početku ovog poglavlja stoji sljedeća pohvalna tvrdnja: *Zugleich mit den meisten west-, mittel- und südeuropäischen Völkern traten die slawischen in das Wechselspiel des abendländisch-religiösen Theaters ein.* (str. 383). Kindermann naglašava istodobnost i interakciju u recepciji i specifičnom razvitku ponajprije religijskoga srednjovjekovnog kazališta prvo kod Čeha, a potom i Poljaka, Hrvata i Makedonaca. Područje današnje Češke je za Kindermanna uvijek *Böhmen (und Mähren)*, područje slavensko-germanskog prožimanja, rivaliteta i bilingvalnosti, područje u kojem Česi daju svoj osebujni doprinos razvitku u cijeloj Europi raširenih srednjovjekovnih kazališnih žanrova, pri čemu je i Nijemcima (bolje rečeno Bavarcima, s čijeg se područja vrši kristijanizacija, pa i germanizacija ovog područja) i Česima zajednički uzor književnost na latinskom jeziku. Svakako, Kindermann napominje da se i u latinske uskrсне igre ubacivalo pjevne umetke na češkom jeziku, te da je religiozna tematika tijekom vremena bila zamijenjena sekularnim temama, teocentrički je svjetonazor bio zamijenjen antropo-centričkim, što je donosilo razvoj renesanse i humanizma. Nadalje, autor opisuje radnju triju čeških uskršnjih igara iz 14. stoljeća i naglašava da su se komični (pa i lascivni) intermezzi opet ubacivali u njih tijekom izvedbi. Pučki momenti u izvedbi vidljivi su u *seljačko-robustnoj drastici* (str. 387), u dodavanju čeških (i slovačkih) narodnih običaja. Kindermann se nadalje bavi recepcijom religijskog kazališta u Poljskoj te naglašava da postoji više od sedamnaest poljskih igrokaza za prigodu Božića i Sveta Tri Kralja. Međutim, Poljaci su neke elemente preuzimali i od Čeha. Posebno poljsko obilježje su igrokazi s temom pasije, međutim i ovdje se spominju umetci sa satiričnim i polemičnim prizvucima, zatim tužaljke Marijine.

Konačno dolazimo i do dijela u kojem se Kindermann bavi doprinosom Južnih Slavena (str. 389-392) te koristi arheološki argument da je već Rimsko Carstvo (koje daje legitimitet talijanskim teritorijalnim pretenzijama?) u svojim amfiteatrima postavilo temelje kazališne tradicije, no ipak dodaje da je i kod južnih Slavena bila izražena kazališna senzibilnost. Na početku povijesti religijskog kazališta u Hrvata stoje liturgijski igrokazi na latinskome koji su se bili izvodili unutar crkvenoga prostora. Kindermann se poziva na Fanceva koji je tragove takvih liturgijskih igrokaza bio našao već u 12. stoljeću. Kasnije, u 14. i 15. stoljeću dolaze francuske i talijanske kazališne trupe u Zagreb i gradove na dalmatinskoj obali te donose iz Firenze *sacre rappresentazioni*. Kao prvi autohtono južnoslavenski (bolje rečeno hrvatski) uskrсни igrokaz navodi se *Kodex von Thon* (sic! – zapravo *Tkonski zbornik*, usp. Batušić, 8-15), a u 15. stoljeću imamo čak jednu hrvatsku *Kristovu pasiju* koja je trajala u izvedbi dva dana. Uz nju valja spomenuti niz igrokaza vezanih za čudesa, misterije i legende. Kindermann se potom posvećuje Marku Maruliću koji je bitan zbog triju duhovnih igrokaza, koji ipak prema njemu predstavljaju preradbe poznatih predložaka, zatim Mavru Vetranoviću s prikazom Kristova silaska nad pakao uz izražene dijaboličke scene te igrokazom s temom Abrahamova žrtvovanja uz dodatke mnogih izvornih folklornih i humorističkih detalja te konačno i Marinu Držiću s njegovim religijskim igrokazom *Abraham* te igrokazom s temom Kristova poroda, ali Kindermann u oba slučaja otkriva obilježja renesansnih pastorala. Ono što se Kindermannu može zamjeriti je uporaba termina *srpskohrvatski* za kazališne fenomene u Splitu: *Innerhalb der serbokroatischen Theaterentwicklung haben die geistlichen Spiele in Spalato die wichtigste Brückenfunktion zum italienisch-religiösen Theater ausgeübt*. (str. 390). Naime, pravoslavni Vlasi, koji su na svoj način manjim dijelom sudjelovali u razvoju hrvatskog kazališta, u ono se vrijeme nisu smatrali Srbima okupljenima oko Beograda u smislu velikosrpske identifikacije koja počinje 1918. godine. Međutim, Kindermann pri tome preuzima politički korektno nazivlje iz razdoblja Austro-ugarske monarhije, prve i druge Jugoslavije. Također, uporaba termina *talijanski* je neprecizna u okolnostima gdje u 15. stoljeću ne postoji jedinstvena, centralizirana nacionalna talijanska država. Preciznija bi bila formulacija, koja u današnje vrijeme zvuči posve prihvatljivo, da je hrvatsko kazalište u segmentu religijskih igrokaza u Splitu predstavljalo poveznicu prema religijskom kazalištu u Firenzi, koje mu je bilo uzorom.

Nakon pregleda hrvatskog doprinosa srednjovjekovnom religijskom kazalištu, autor poseže za slikovnim dokazom fresaka iz crkve Stara Nagorčina u Makedoniji (iz 1317. / 1318. godine) koji svjedoči o dugoj tradiciji igrokaza s temom pasije u južnoslavenskom području. Na freskama su detalji izrugivanja Kristu, ali opet s elementima koji stvaraju dojam sekularne kontrafakture igrokaza muke.

3. DRUGI SVEZAK POD NASLOVOM *DAS THEATER DER RENAISSANCE* (1959.) I POGLAVLJE *DAS SLAWISCHE RENAISSANCE-THEATER*

Kindermann započinje ovo poglavlje pohvalnom tezom o razvoju slavenskoga renesansnog kazališta u interakciji s romanskim i germanskim narodima, ali istovremeno i iz pobuda koje imaju korijena u naravi vlastitog naroda i koje ono od drugih preuzeto (ovdje ne kaže da li originalno ili ne) preobličuju (usp. str. 382). U svom pregledu kreće od područja *Böhmen und Mähren* (str. 382-394), preko Poljske (str. 394-404) do *Raguse* (str. 404-418). Napomenimo da je i ovdje neprihvatljivo nespominjanje hrvatskog državnog imena i hrvatskog identiteta književnosti iz Dubrovnika, te je neprimjereno pojmove sužavati na gradske i regionalne parametre – ili u dubrovačkom teatru gledati predstavnika svih južnih Slavena, bez naglašavanja da se radi o dijelu hrvatske dramske književnosti. Ali i pri toj pogriješci Kindermann veliča dubrovačko renesansno kazalište: *das bis heute noch lebendige südslawische Renaissance-Theater, vertreten in diesem Fall durch Dalmatien, gehört dem Welttheater an und reicht in einigen überraschenden Fällen nahe an die Einmaligkeit des Phänomens: Shakespeare heran.* (str. 404). Međutim, Kindermann ipak kaže da se ta književnost služila *hrvatskim jezikom* (isto), što dovodi u pitanje njegovo svrstavanje ovih djela u kategoriju *srpskohrvatske književnosti*.

No, vratimo se na početak ovog poglavlja. Kindermann daje povijesni okvir za razumijevanje drame i kazališta u Češkoj u ovom razdoblju, a to su husitski ratovi (bez ulaska u genezu i pozadinu sukoba), religijski mir ugovoren u Kuttenbergu 1485. te početak vladavine Ferdinanda I. 1592. godine koji je omogućio oživljavanje kazališnog života na praškom sveučilištu te u gradskim školama. Spominju se procesijske igre, učenički igrokazi, Sebastian Aericalchus, igrokazi s biblijskim temama, profesor Johann Campanus Wodnansky, Theodor Rhodius, Paul Stransky, pompozne kazališne svečanosti za vrijeme Maximiliana II., masovne scene sveučilišnih igrokaza, Balthasar Brusch, Daniel Stodolius, Nikolaus Wrána, Slovak Jiří Tesák Mošovský, dalje Simon Lomnický, brojni pučki komadi, zatim praški jezuiti s alegoričnim igrokazima s temom borbe tijela i duše, te prva izvedba na češkom jeziku igrokaza o mučeništvu svetog Vavrlava. Kindermann nadalje daje prikaz brojnih igrokaza s temom Božića i pasije, zatim komičnog teatra praških jezuita, pa i tragi-komedije o kralju Ahabu. Na češkom su se prikazivale i tragedije o propasti Sodome i Gomore, o žrtvovanju Izaka, o Ruti i o Juditi. Tu su i igrokazi s temom mučeništva i osude heretika. Isusovci su protjerani iz Praga 1617. godine, a 1618. buknuo je pobuna husita, baš kao i Tridesetogodišnji rat. Kindermann naglašava zasluge jezuitskog kazališta koje je napustilo latinski jezik humanista i uvelo češki i njemački jezik u svoje izvedbe.

U prikazu stanja u poljskom kazalištu ističe se da se djelovanje jezuitskog kazališta podudara sa *zlatim razdobljem* poljske povijesti (1543. – 1616.) u kojem

je Poljska kao država vladala najvećim teritorijem i bila na vrhuncu svoje moći, pri čemu reformacija nije imala većeg utjecaja. Osim igrokaza koje su prikazivali u Češkoj, isusovci stavljaju na scenu i igrokaz *Christolaus*, zatim *Petriscus* (1581.), potom niz komedija, tragikomedija i tragedija (usp. str. 395). Kindermann ističe poznatog poljskog isusovca Gregoriusa Cnapiusa (Grzegorz Knapski, 1564. – 1638.) i daje prikaz njegova bogatog stvaralaštva. Uz njega je druga veličina poljske književnosti i kazališta Jan Kochanowski (1530. – 1584.), prvi pravi umjetnik u povijesti poljske književnosti i navodno *najznačajniji poljski književnik prije Adama Mickiewicza*. Potom slijedi Marcin Bielski sa svojom komedijom o Justinu i Konstanciji (1557.), Piotr Ciekliński s komedijom *Potrójny* (1597.) te Adam Kolek s komedijom *Lysis se udaje* (1597.). Kindermann nas upoznaje i s protestantskim humanističkim igrokazom, ali i s popularnim franjevačkim božićnim igrokazima s jaslicama te uskršnjim igrokazima u marijanskom svetištu Częstochowa.

Napokon dolazimo i do dubrovačke književnosti u razdoblju renesanse. No, iz današnje perspektive svatko željan potpune i pouzdane informacije valja uzeti u ruke Batušićevu *Povijest hrvatskoga kazališta* (1978.). Sam Batušić (str. 72) citira iz Kindermannova prikaza tek njegov hvalospjev Držića u kontekstu Lope de Vege i Shakespearea. Za primijetiti je da je ovo poglavlje (uz poglavlje o mađarskom kazalištu) jedino bez ikakvih ilustracija, a hrvatsko renesansno kazalište iz Dubrovnika bez ikakva slikovnog dokumenta, i to nakon devet sezona Dubrovačkih ljetnih igara u vrijeme izlaska knjige iz tiska. Kindermann se pri pisanju svoje sinteze povijesti slavenskih kazališta u ovom razdoblju služio većinom izvorima na njemačkom jeziku (npr. G. Gesemann, *Die serbo-kroatische Literatur*, Potsdam 1930; P. Mitrović, *Die serbokroatische bürgerliche Komödie des 16. Jahrhunderts*, Univ. Wien Diss., 1925.), ali i ponekim knjigama na jezicima slavenskih naroda.

4. TREĆI SVEZAK POD NASLOVOM *DAS THEATER DER BAROCKZEIT* (1959.) I POGLAVLJE *DAS SLAWISCHE BAROCKTHEATER*

Kindermann ponovno demonstrira svoju načitanost i umijeće sintetičkog prezentiranja pročitanih teatroloških materijala, dodajući zanimljiva prepričavanja sadržaja dramskih djela i njihovih stilskih obilježja i uvijek vodeći računa o političkoj povijesti, ali dodajući ovaj put i slikovni materijal u opremu ovoga poglavlja. Naglašava odmah u uvodu da se u razdoblju baroka razvojni put kazališta u slavenskih naroda razlikuje već prema njihovoj političkoj sudbini. Češka je epicentar izbijanja Tridesetogodišnjeg rata te se povijest ovoga razdoblja gleda kroz ratove katolika i protestanata. Isusovci se i dalje zalažu za prikazivanje igrokaza na češkom jeziku, međutim, Kindermann svakako daje i nadalje prikaze kazališnih

izvedaba na njemačkom jeziku – jer njegov *Böhmen* je bilingvalno i binacionalno područje, izloženo donekle i talijanskom te francuskom kulturnom utjecaju. Kindermann spominje i slovačko kazalište u Trnavi te češkog isusovca dramatičara Karela Kolčava s njegove 23 tiskane drame. No, ono što se ponavlja u povijesti češkog naroda i kazališta jest niz poraza protestantsko-čeških snaga u sukobu s katoličko-bavarskim snagama: *Mit der Rekatholisierung nach der Schlacht am Weißen Berg und nach Abschluß des Westfälischen Friedens war das weltlich-nationaltschechische Theater in den Schatten gegangen. Die führenden protestantisch-tschechischen Kräfte waren in die Emigration gegangen.* (str. 592). Ono što je ostalo od češkog naroda u *Böhmenu*, vrlo je često zastupalo tek žanr pučko-seljačkog kazališta, koje je pak iznjedrilo karnevalistički lik Strakapouna.

Kindermann dalje najprije skicira političku situaciju u Poljskoj te naglašava važnost kazališta poljskih isusovaca, uz navođenje značajnih imena i dajući opise sadržaja radnje i scenske tehnike – čak s crtežima koji ilustriraju tipove podnožja kazališne pozornice (str. 598). Uz isusovačko kazalište pojavljuje se i dvorsko kazalište bogatog plemstva, koje zna ugostiti i inozemne kazališne skupine, napose talijanske, što je uvod u utemeljenje poljske dvorske opere i baleta, koji će zablistati za vrijeme vladavine Jana Sobieskog. Kindermann dalje spominje i školsko kazalište na latinskom jeziku s utemeljiteljem Janom Amosom Komenskym, te prvog imenom poznatog poljskog glumca u ulozi Harlekina, a to je Jan Kłoptowski.

Nakon Poljske dolazimo u područje koje Kindermann naziva *Südslawien* (bitno je da ne spominje pojmove *Hrvatska* ili *hrvatske zemlje* u onodobnom političkom kontekstu!), te ponovno hvali Dalmaciju i talijanska kulturna postignuća te diplomatski dopunjuje da je i domicilno stanovništvo imalo svoj samosvojni identitet: *Die Theaterentwicklung Südslawiens findet auch im 17. Jahrhundert, wie im 16., ihre selbständigen Züge im Mittelmeergebiet Dalmatiens, das den Einwirkungen italienischer Kulturerrungenschaften nach wie vor, ja in gesteigertem Maße, aufgeschlossen blieb, ohne darüber das oft sehr selbstbewußte Eigenprofil zu verlieren.* (str. 605). Nadalje, Ivan Gundulić je ovdje *ein überragender serbokroatischer Dramatiker-Regisseur, dessen Werke und Aufführungsformen weithin leuchten, weil sie sich keineswegs in Anpassung an analoge italienische Vorbilder erschöpfen, sondern durch viele Eigenzüge eine Vollendung von ganz besonderer Prägung herbeiführen.* (str. 605 i d.). Slijede opisi i prepričavanje radnje u Gundulićevim djelima, kao i u slučaju Junija Palmotića. Prijelaz iz hrvatskog u slovensko područje Kindermann ostvaruje sljedećim pasażom: *Neben der bedeutsamen serbokroatischen Theaterleistung von Gundulić, Palmotić und ihren Nachfahren darf man freilich auch den Eintritt Sloweniens in das europäische Barocktheater nicht vergessen.* (str. 609). Gundulić i Palmotić su u politički korektnom nazivlju Ministarstva inostranih poslova

SFRJ-a Srbohrvati (dakle i Srbi, posljedično i dio srpske književnosti), dok se stječe dojam da je Slovenija u vrijeme baroka bila suverena nacionalna država, a ne niz manjih historijskih provincija unutar Habsburške Monarhije. Studentima teatrologije preporučuje se da ipak pročitaju odgovarajuća poglavlja iz Batušićeve *Povijesti hrvatskoga kazališta*. (str. 91-148).

Naravno, ponovno su isusovci zaslužni za početke kazališta na materinskom slovenskom jeziku, a iz njemačkog područja preuzimaju se igrokazi s temom progona Adama i Eve iz raja, koji se po prvi put igraju u cijelosti na slovenskom jeziku 1657. godine. Prvi slovenski glumac koji se spominje imenom je Franz Joseph Gogola. Dalje, kao i u Poljskoj Częstochowi, popularni su igrokazi u slovenskom hodočasničkom mjestu Ruše s temama koje izazivaju obraćenja kod grješnika. Tu su i kapucini sa svojim procesijskim igrokazima. I sumarno govoreći, upravo u mediju baroknog kazališta, Slovenija ulazi u svijet europskog kazališta, dajući svoj vlastiti doprinos poetici europskog baroka.

Poglavlje o kazalištu slavenskih naroda u baroku Kindermann zaokružuje prikazom zbivanja u Rusiji, koja poprima zapadnoeuropske oblike kulture i političke uprave, napose za vrijeme vladavine Petra Velikoga. U prvoj fazi europske kazališne transmisije dominira utjecaj poljskoga isusovačkog kazališta na rusko kazalište u nastanku, čemu su se Rusi odupirali sve snažnijim naslanjanjem na bizantsku kazališnu tradiciju. Nastaje rusko religijsko školsko kazalište koje nudi teme iz božićnog i uskrsnog kruga, biblijske akcije, sentencioznost, alegoriju i personifikaciju. Kindermann obrađuje djelo dvorskog književnika Simeona Polockija, zatim Dmitrija Rostovskog. Kao posljednju kariku u lancu razvitka ruskoga baroknog školskog kazališta Kindermann spominje poznatu tragikomediju Feofana Prokopoviča pod naslovom *Sveti Vladimir*. No, presudan moment zbiva se kada ruski car Aleksej (1629. – 1676.) 1672. godine poziva Johanna Gottfrieda Gregorija (1631. – 1675.), njemačkog pastora iz moskovske protestantske crkve, da organizira glumački ansambl za dvorsko kazalište u ljetnoj rezidenciji cara. Gregorij je pisao dramske tekstove na njemačkom koji su onda bili prevedeni na ruski (bolje rečeno mješavinu ruskoga i crkvenoslavenskoga). Poetika tih drama i njihovih inscenacija bila je potpuno barokna, uz snažne posebne efekte. Nijemci su podučavali Ruse u glumačkoj vještini i udarili temelje glumačkih škola. Car Petar čini sljedeći korak u razvitku ruskog kazališta kada poziva njemačku glumačku trupu pod vodstvom Johanna Christiana Kunsta da postane stalno dvorsko kazalište. Talijanske, francuske i njemačke barokne drame prevodile su se na ruski jezik, te izvodile na pozornici, baš kao i komedije o Don Juanu, Gryphiusov *Papinian* i Molièreove komedije. Kindermann zaključuje na sljedeći način: *Mit diesen Spielen kamen zum erstenmal das Intrigenmotiv und die galante Eros-Welt in den Gesichtskreis des russischen Theaters. /.../ So war auch der russische Beitrag zum slawischen Barocktheater schon recht erfolgreich und in vielen Zügen mit dem übrigen Europa verbunden*. (str. 626).

5. PETI SVEZAK POD NASLOVOM *VON DER AUFKLÄRUNG ZUR ROMANTIK (2. TEIL)* (1962.) I POGLAVLJE *DAS SLAWISCHE THEATER DES 18. JAHRHUNDERTS*

Kindermann se u nastavku bavi ruskim kazalištem u dinamičnom prijelazu od prosvjetiteljstva prema romantizmu, pri čemu pokazuje silinu svoje erudicije i simpatije prema plodonosnim susretanjima njemačke i ruske kulture, bez pomutnji i ikakvih političkih sukoba. Na 70-ak stranica ispisana je lijepa povijest ruskog kazališta koju bi trebao poznavati svaki student slavistike i rusistike. Potom dolazi prikaz povijesti kazališta u Poljskoj na oko 25 stranica, uvijek u političkom kontekstu koji nije baš tako povoljan za kulturni život i razvoj, napose zbog silnih prekrajanja poljskih granica (1772., 1793., 1975. i 1815. godine). Kindermann se opet trudi silnim slikovnim materijalima dočarati sve aspekte i detalje kazališne umjetnosti u ovoj slavenskoj naciji, koja je ostala otvorena za utjecaje francuske, talijanske i njemačke kulture. Povijest kazališnih zbivanja u Češkoj nosi naslov *Mehrsprachiges Theater in Böhmen und Mähren* i obuhvaća 40-ak stranica. Opet smo uvedeni u priču podatkom o udaru na slavensku, tj. češku i slovačku kulturnu i nacionalnu supstancu: *Nach der Niederlage der Böhmen am Weißen Berg und nach der erzwungenen Auswanderung von mehr als 30.000 Tschechen, unter denen sich gerade auch viele der geistig Führenden befanden, ereignete sich in Böhmen und Mähren ein erstaunlicher slawischer Kulturschwund. Die tschechische und die slowakische Literatur kamen zum Stillstand. Die beiden Sprachen galten nach dem Dreißigjährigen Krieg nur mehr als Bauern- und Dienersprache, eine Entwicklung, die in einem Dekret Josef II. von 1774 kulminierte, durch das die tschechische Sprache vom Amt und Schule ausgeschlossen wurde.* (str. 609). Nakon silnih etničkih čišćenja (da ne kažemo pogroma) valjalo je uvijek iznova graditi na temeljima usmene narodne kao i religijske književnosti – i poslušati mudrog Herdera koji je sa simpatijama pozivao da mladi narodi europskog istoka (uvijek) iznova prikupljaju pučke pjesme! I u ovom dijelu imamo bogat slikovni materijal i izneseno znanje vrsnog poznavatelja političke situacije i svih segmenata umjetničke djelatnosti vezane za interaktivno pulsiranje češkog teatra u širem europskom kontekstu, koji uključuje i bečko pučko kazalište i napuljsku operu i urnebesna Mozartova gostovanja i uprizorenja trivijalne produkcije Ifflandove. No, odnos između češkog te slovačkog teatra s jedne strane te njemačkoga s druge strane bio je odnos stalne konkurencije i ambivalencije (usp. str. 637). Pri čemu je njemačka govorna komponenta u Češkoj uvijek mogla računati s podrškom iz Dresdena, Leipziga ili Beča...

Kazalištem Južnih Slavena u ovome razdoblju Kindermann se bavi na manje od 20 stranica i uglavnom prezentira gostovanja stranih glumačkih trupa u Sloveniji, Hrvatskoj i Srbiji. Politička situacija je bila nepovoljna za razvitak kazališta na materinskom jeziku Slovenaca, Hrvata i Srba pritisnutih germanizacijom, ma-

darizacijom i turskom vlasti. Ponovno imamo pregled političke i kulturne situacije s bogatim slikovnim aparatom koji ilustrira kazališne plakate, naslovnice knjiga, snimke kazališnog interijera itd. Kindermann spominje Tita Brezovačkog, prvu srpsku svjetovnu dramu Emanuela Kozačinskog pod naslovom *Tragedija o smrti kralja Uroša V.*, stalnu recepciju Goldonija, Kotzebuea (koji je miljenik zagrebačke publike te se njegove drame prevode i na hrvatski) i Ifflanda na cijelom prostoru, prvoga slovenskoga opernog skladatelja Jakoba Župana, Antona Tomaža Linharta kao utemeljitelja samostalnog slovenskog kazališta i potom pregled gostovanja austrijskih i njemačkih kazališnih skupina koje su davale predstave na njemačkom jeziku. Kindermann ovdje spominje i Carolusa Franciusa Freudenreicha koji će igrati značajnu ulogu u hrvatskom kazališnom životu kao glumac, plesač i baletni majstor. Tu je i bečko pučko kazalište koje se u Zagrebu lokalizacijama približava horizontu očekivanja domaće publike.

6. ŠESTI SVEZAK POD NASLOVOM ROMANTIK (1964.) I POGLAVLJE *DAS ROMANTISCHE THEATER DER SLAWISCHEN VÖLKER*

Ponovno je Rusija na početku poglavlja o slavenskom kazalištu. S divljenjem i strašću Kindermann se predaje kazivanju poznatih nam činjenica o ruskom književnom i kazališnom romantizmu uz prikaz političkih okolnosti koje su pogodovala njegovom razvitku i uz davanje informacija o najznačajnijim predstavnicima te bogat slikovni materijal. Ovaj dio o ruskom kazalištu Kindermann završava riječima hvala o visokom stupnju izvornosti ruskog dramskog i kazališnog romantizma: *Von nun an spielte das russische Theater sein eigenes Instrument im Orchester des europäischen Bühnenlebens.* (str. 277). I to s pravom, jer su Rusi u svim segmentima scenskog izraza imali svoje domaće kadrove koji su se kvalitetom mogli mjeriti sa zapadnoeuropskim konkurentima. Nakon Rusije Kindermann stavlja na red svog izlaganja Poljsku, poniženu i raskomadanu, s prvcima poljskog romantizma u emigraciji (Mickiewicz, Slowacki i Krasiński). Dalje, razmatra početke poljskoga kazališnog romantizma u teatru u Lembergu na čelu s Boguslawskim. Zanimljivo je da je i njemačko kazalište u Lembergu izvodilo poljske drame prevedene na njemački! Varšava će tek od 1820. prihvatiti romantizam kao novu poetiku, ali potom slijede kazališne senzacije i spektakli kao i inozemna gostovanja ili preuzimanja stranog repertoara u svoj program (npr. drame Ferdinanda Raimunda). Poljski romantizam gasi ruska okupacija... Dalje nas Kindermann vodi u *Böhmen und Mähren*, gdje se daje pregled povoljnih gospodarskih i kulturnih okolnosti koje su omogućile bogat kazališni život u dvo- i višejezičnom kontekstu, s temama iz povijesti – i s jednim rarietom, a to su jezično miješane češko-njemačke komedije (*Singspiele*). Kindermann daje prikaz tipičnih likova češkog teatra tog doba i naglašava običaj ubacivanja

čeških narodnih pjesama u igrokaze. Bila je stvar prestiža otvarati češke pozornice i u onim dijelovima u kojima su Česi bili u manjini, a te pozornice težile su sve većem postotku domaćih djela u repertoaru. Na pozornici se pojavljuje i bajka, ali i panslavizam u historijskim komadima. Kindermann nudi pregršt informacija i slikovnog materijala o svim aspektima češkog i njemačkog kazališta obilježenog romantizmom u ovom području Srednje Europe.

Na kraju ovog poglavlja došli smo i do teksta o romantizmu u Južnih Slavena. Već prva rečenica naglašava status političke porobljenosti ovih naroda: *Auch im Zeitalter der Romantik waren die südslawischen Kulturräume noch ganz verschiedenartigen Dominanzmächten unterstellt.* (str. 328). Austrija, Mađarska i Turska (da ne spominjem i Mletačku Republiku) otežavaju iskazivanje svih nacionalnih i kulturnih vrijednosti ovih naroda u mediju kazališta. Kindermann naglašava važnost i kvalitetu kazališnih institucija u Hrvatskoj, na prvom mjestu u Zagrebu, gdje se igra na njemačkom, ali se sadržaj lokalizira i prilagođava ambijentu publike. Od senzacija valja izdvojiti gostovanje Ferdinanda Raimunda u Zagrebu 1826., ali dalje se navodi cijeli niz inozemnih gostovanja, u svim segmentima scenskog izraza. Godina 1932. / 1933. je bitna jer se u toj sezoni po prvi put u zagrebačkom profesionalnom kazalištu izvela predstava na hrvatskome jeziku, i to prijevod Kotzebueovog komada pod naslovom *Stari mladoženja i košarice*. Kindermann spominje nadalje zanimljiv fenomen da su u izvedbe na njemačkome ubacivane hrvatske rodoljubne pjesme s ciljem privlačenja publike, ali nije se mogao zaustaviti proces nacionalnog osvješćenja hrvatske publike koja je težila za hrvatskom riječi na hrvatskoj sceni što je kulminiralo sve do 1860. godine. Gosti iz njemačkoga govornog područja braća Heinrich i Karl Börnstein željeli su utemeljiti kazalište na *ilirskom* jeziku u Zagrebu, međutim, tek je *leteće diletantsko pozorište* iz Novog Sada odigralo presudnu ulogu u buđenju hrvatske nacionalne kazališne svijesti. Međutim, u globalu, i Slovenci i Srbi će u potpunom razvoju svojih nacionalnih kazališta u razdoblju koje slijedi imati zapravo Hrvate kao uzore.

7. SEDMI SVEZAK POD NASLOVOM REALISMUS (1965.) I POGLAVLJE *REALISTISCHES THEATER DER SLAWISCHEN VÖLKER*

Ovo poglavlje Kindermann započinje pregledom situacije u Poljskoj koja trpi rusku okupacijsku silu i koja pod ruskim pritiskom ostaje čak bez svojega imena. Unatoč političkim nedaćama, poljsko kazalište u epohi realizma uspijeva postići velike rezultate. Kindermann daje prikaz razvoja kazališta u Varšavi, Krakovu, Vilni i Lembergu te ostalim gradovima, recepciju stranih drama, portrete poznatih glumaca i glumica, glumačke škole, stanje u operi itd. Poljski realizam ima posebna obilježja u uvjetovana vanjskim okolnostima te je čak i opera bila sredstvo političke borbe.

Potom slijedi dio poglavlja o Češkoj, na čijem se samom početku ponavlja politička okolnost da su Česi 1861. godine tražili ravnopravnost češkog jezika u školstvu i upravi kao i sjedinjenje svih zemalja češke krune u jedinstven parlament, što je u Beču bilo odbijeno. Stoga i ovdje institucija kazalište ima svoju političku dimenziju, napose nakon utemeljenja Češkoga narodnoga kazališta 1868. godine. Svakako, bilo je presudno i utemeljenje češkog sveučilišta u Pragu 1882. godine. Kindermann daje pregled imena bitnih za povijest češkog kazališta i na njemačkom jeziku kao i na češkom jeziku, zanimljive informacije o repertoaru, gostovanjima (Nestroy), financijskim okolnostima. Svoj prikaz Kindermann zaokružuje primjedbom o pozitivnosti uzajamne konkurencije kazališta na njemačkome i češkome jeziku: *Für das ganze Realismus-Zeitalter aber gilt, daß die wechselseitige Konkurrenz des deutschen und des tschechischen Theaters in Prag, so schmerzlich sie sich mitunter gebärdete, im Grunde doch dazu führte, daß beide Seiten ihr Äußerstes leisten mußten, um dem anderen Partner die Waage zu halten.* (str. 378). I dio poglavlja o Rusiji počinje prikazom političkih zbivanja i ratnih sukoba te se nastavlja sjajnim poetološkim portretiranjem oca moderne ruske drame Aleksandra Nikolajeviča Ostrovsčkog, koji je u tri desetljeća uspio napisati čak pedeset drama. Slijed se nastavlja temom historijskih drama ruskog realizma iz pera Alekseja Tolstoja, zatim portretima poznatih glumaca, opisom kazališnih interijera u Moksvi i Sankt Peterburgu, informacijama o ruskoj operi i baletu (Musorgski i Čajkovski) itd.

Posljednji dio ovog poglavlja tiče se Hrvata, Slovenaca i Srba. Kindermann naglašava da su se najveći kazališni uspjesi u razdoblju realizma dogodili upravo u Hrvatskoj te daje genezu tog uspjeha koji sežu u razdoblje hrvatskoga narodnog preporoda i plodonosnog posjeta kazališne trupe iz Novog Sada. Dok je zagrebačko kazalište od 1840. do 1860 bilo trojezično (i hrvatsko i njemačko i talijansko), od 1860. godine dolazi do značajne promjene: ono je samo hrvatsko, u smislu službene nacionalne ustanove. Kindermann nabraja ugledne hrvatske glumice i glumce, sastav repertoara, kao i prijevode, nacionalizacije i lokalizacije bečkih, njemačkih, francuskih, engleskih, talijanskih, ruskih i srpskih igrokaza, te ugledne scenografe. Na isti način Kindermann postupa i s prikazom poznatih kazališnih događanja u slovenskim i srpskim krajevima.

8. DESETI SVEZAK POD NASLOVOM *NATURALISMUS UND IMPRESSIONISMUS (3. TEIL)* (1974.) I POGLAVLJE SLAVKA BATUŠIĆA *DAS KROATISCHE THEATER*

Tekst Slavka Batušića je pun informacija o značajnim redateljima, glumcima, operi i baletu zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta – uz njegovu kratku napomenu da je i osječko Hrvatsko narodno kazalište od 1907. godine imalo stalni repertoar (usp. str. 257). Za razliku od Filipa Kalana Kumbatovića u

poglavlju o slovenskom kazalištu u ovom svesku, Batušić je, kažimo to odmah na početku, prekoračio granice impresionizma i u svom prikazu hrvatskoga kazališta koncentriranom na Zagreb dao pregled zbivanja sve do 1941. godine (vrijeme trajanja Demetrove nagrade za najbolju hrvatsku dramu!), zaokruživši svoj tekst sljedećom rečenicom: *Der Zweite Weltkrieg rast nun auch über Jugoslawien hin. Am 9. April 1941 fand im Zagreber Theater die letzte Aufführung statt; am nächsten Tag wurde die Stadt besetzt, und damit war ein ereignisreicher Zeitabschnitt des kroatischen Theaters vorläufig abgeschlossen.* (str. 262). Svakako, na ovom mjestu čitatelj treba posegnuti za knjigom Snježane Banović Dolezil *Država i njezino kazalište: Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.-1945.* (2012.) i vidjeti što se je zbivalo u tzv. NDH. Jer to tabu-poglavlje hrvatske prošlosti nije obrađeno ni u knjizi Nikole Batušića *Povijest hrvatskoga kazališta* (1978.).

No, vratimo se tekstu Slavka Batušića u uredničkom svesku Heinza Kindermanna. Inozemni čitatelj kojem je njemački materinski jezik ili vlada njemačkim jezikom, pronaći će vrijedne informacije o pravim zvijezdama visokog sjaja koje su obilježile zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište kao lidera u kazališnoj umjetnosti u zadnjoj fazi Kakanije, za vrijeme Prve Jugoslavije i Banovine Hrvatske. Radi se o dragocjenim podacima (inspirativnim za daljnju potragu) o Stjepanu Miletiću, Ivi Raiću, Branku Gavelli, Miroslavu Krleži, Titu Stroziju, Juliju Benešiću, Petru Konjoviću, Ljubi Babiću, Krešimiru Baranoviću, Marku Fotez (i oživljavanju Držićeva *Dunda Maroja*), o domaćem i stranom repertoaru na zagrebačkoj sceni, o cijelom nizu sjajnih glumica i glumaca, o scenografiji i kostimografiji sa slikovnim materijalom, o operi i baletu, o uglednim stranim gostovanjima u Zagrebu, o gostovanju zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Hrvatskoj i u inozemstvu, o utjecaju političkih promjena i cenzura na strukturu i upravu kazališta, kao i na repertoar, o utjecaju državne cenzure na programsku politiku, o migracijama značajnih kazališnih djelatnika iz Sovjetskog Saveza u zagrebački ansambl te o afirmiranju dramskog stila Stanislavskog uz hrvatske dodatke većih varijacija i odstupanja od realističkog tipa glume. Sve u svemu, na malo prostora jako puno izrečeno i vizualno prezentirano.

9. O IZOSTANKU PRIKAZA POVIJESTI KAZALIŠTA ŽIDOVSKOG NARODA U EUROPI

Ovo istraživanje o slici hrvatske kazališne povijesti u kontekstu (južno)slavenske kazališne problematike u Kindermannovom djelu *Theatergeschichte Europas* ne može se završiti bez opaske o problemu da se ne može tolerirati nepostojanje poglavlja o povijesti kazališta židovskog naroda (onog dijela koji nije pristao na asimilaciju) u europskom prostoru, ponajprije u onom dijelu Ruskog Carstva koje se zvalo (u engleskoj verziji) *Pale of Settlement*. Ignoriranje ovog segmenta europske kazališne i kulturne povijesti u vremenu koje se primjerice otvara za prikaze

aktualne kulture, književnosti i kazališta migranata (gastarbajtera i njihove djece) u Europi, čini se da se može smatrati vrstom implicitnog antisemitizma i diskriminacije. Dramska književnost na jidišu i hebrejskome svakako da nije bliska svakom tko piše povijest europskog kazališta, ali u tome slučaju urednik valja angažirati specijaliste za ovu tematiku. Svi ćemo se složiti da Slavko Batušić više zna o povijesti hrvatskog kazališta od Heinza Kindermanna... Nitko osim d'Amica ne spominje kazališnu povijest židovskog naroda u Europi. Stoga vrlo kratko na ovom mjestu tek nekoliko bibliografskih naznaka za povijest europskog židovskog kazališta. Jean Baumgarten (2005., str. 359-385) donosi povijest igrokaza na jidišu za blagdan purima u kontekstu židovske karnevalske tradicije, Jerald C. Frakes prikazuje dvije drame iz sedamnaestog stoljeća (*Jonah Play i A Fine Purim Play*). Ključne igrokaze na jidišu Židova aškenaza iz Njemačke i Poljske donosi Joel Berkowitz (2006.). Doris A. Karner piše o židovskoj kazališnoj tradiciji na istoku Habsburške Monarhije u knjizi *Lachen unter Tränen. Jüdisches Theater in Ostgalizien und der Bukowin*. (2005.), dok Benjamin Harshav daje prikaz tog kazališta u sovjetskoj Moskvi u knjizi *The Moscow Yiddish Theater. Art on Stage in the Time of Revolution* (2008.) baš kao i Jeffrey Veidlinger u knjizi *The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture on the Soviet Stage* (2000.).

10. ZAKLJUČAK

Kindermann je erudit i entuzijast koji je uspio u svojih 7 autorskih svezaka prezentirati silno bogatstvo informacija iz čitavog niza izvora sekundarne literature. Dokazao je silni talent za sintetičko sažimanje, pri čemu tekstovi mjestimice nalikuju leksikografskom diskursu, uz obvezatan dodatak zanimljivih pojedinosti i pikanterija. Pred očima nam je zanimljiva slitina znanja, verbalnih i slikovnih informacija. Ali ipak, njegovo je djelo tek prva korisna informacija za njemačke čitatelje koji će ipak morati potražiti bolje izvore i tekstove hrvatskih stručnjaka (u slučaju povijesti hrvatskog teatra) koje bi trebalo prevesti na engleski (i njemački) jezik. Nekima je zapelo za oči da početke hrvatske književnosti i kazališta Kindermann imenuje kao *srpsko-hrvatskim*, međutim očito se radi o *lekturi i korekturi* pod pritiskom iz Beograda, koji i dan danas, u nedostatku mogućnosti da u razdoblju srednjeg vijeka, renesanse, baroka itd. istakne neke svoje veličine, u svoj nacionalni kanon stavlja ono što mu ne pripada, tj. kiti se tuđim perjem. No, tom temom su se već pozabavili Viktorija Franić Tomić (2011.), Stjepan Damjanović (2012.) i Stipe Kutleša (2012.) Konačno, možda zabrinjavaju neki dijelovi povijesti i kazališne povijesti u Češkoj, koju Kindermann konzekventno naziva *Böhmen und Mähren*.

LITERATURA

- Snježana Banović Dolezil, *Država i njezino kazalište: Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.-1945.* Profil knjiga, Zagreb 2012.
- Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta.* Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Jean Baumgarten, *Introduction to Old Yiddish Literature.* Edited and translated by Jerald C. Frakes. Oxford University Press, 2005.
- Hans-Peter Bayerdörfer, *Probleme der Theatergeschichtsschreibung.* U: „Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung.“ Uredila Renate Möhrmann, Reimer, Berlin 1990., 41-63.
- Wolfgang Beck, *Chronik des europäischen Theaters von der Antike bis zur Gegenwart. Mit umfassender Bibliographie.* Metzler Verlag, Stuttgart 2008.
- Joel Berkowitz / Jeremy Dauber (ur.), *Landmark Yiddish Plays. A Critical Anthology.* Edited, Translated and with an Introduction by Joel Berkowitz and Jeremy Dauber. State University of New York Press, 2006.
- Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters.* 6 svezaka, Metzler Verlag, Stuttgart / Weimar 1993. – 2007.
- Silvio d'Amico, *Povijest dramskog teatra.* Skraćeno izdanje pripremio Sandro d'Amico, s dodatkom Raula Radicea pod naslovom *Teatar od 1950 do danas.* Na hrvatski preveo Frano Čale. Nakladni zavod MH, Zagreb 1972.
- Stjepan Damjanović, *Na Istoku ništa novo!* U: „Vijenac“, 2012., God. XX, br. 478, str. 3.
- Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit.* Sexl, Wien-Meißenheim 1952.
- Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert.* Hermann Böhlau Nachf., Graz, Köln 1961.
- Erike Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre.* Routledge, London, New York 2001.
- Jerald C. Frakes (ur.), *Early Yiddish Texts 1100-1730. With Introduction and commentary.* Oxford University Press, 2004.
- Viktorija Franić Tomić, *Starijoj hrvatskoj književnosti nije mjesto u srpskom književnom kanonu.* U: „Vijenac“, 2011., God. XIX, br. 448, str. 16-17.
- Benjamin Harshav, *The Moscow Yiddish Theater. Art on Stage in the Time of Revolution.* Yale University Press. New Haven, London 2008.
- Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht.* Materialien des ITW Bern, 8, Chronos, Zürich 2007.
- Doris A. Karner, *Lachen unter Tränen. Jüdisches Theater in Ostgalizien und der Bukowina.* Steinbauer, Wien 2005.
- Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas.* 10 svezaka. Otto Müller Verlag, Salzburg 1957. – 1974.

Stipe Kutleša, *Na Istoku ništa novo II. ili Kako znameniti Hrvati postaju Srbi*. U: "Vijenac", 2012., God. XX, br. 478, str. 8-9.

Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Ljevak, Zagreb 2004.

Slobodan Prosperov Novak, *Slaveni u renesansi*. Matica hrvatska, Zagreb 2009.

Jeffrey Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture on the Soviet Stage*. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2000.

DVA FRAGMENTA IZ KAZALIŠNOPOVIJESNIH PRI- ORITETA KAMILA FIRINGERA

Dr. Kamilo Firinger svestrani je i najzaslužniji sustavni arhivistički istražitelj i povjesničar grada Osijeka i Slavonije s preko 400 objelodanjenih autorskih prinosa u periodici, zbornicima i knjigama.¹ Pripadao je jedinstvenom pentagonskom krugu vodećih i zaslužnih, međusobno povezanih i djelatno komplementarnih osječkih povjesničara predvođenih dr. Josipom Bösendorferom, utemeljiteljem hrvatske osječko-slavonske historiografije, koji čine: dr. Kamilo Firinger, dr. Danica Pinterović (1897. – 1985.), Marija Malbaša (1909. – 1995.) i Ive Mažuran, naš suvremenik, svi ozračeni jezgrom starine Bösendorferova Muzeja Slavonije. Uz njegovu pomoć i suradnju, Firinger je utemeljio osječki Historijski arhiv (danas Državni arhiv u Osijeku), godinama ga pregalački vodio i poistovjetio se njime. Pod utjecajem Bösendorferovih istraživačkih prinosa, otpočeo se i sam baviti osječkom kazališnom poviješću, zaokupljen studijem autentičnih izvora i publiciranjem primarnih dokumenata koji, izvađeni ispod pera očevitih svjedoka, tvore njezinu povijest. Ona se, smatrao je on, dokazuje samo tako osvijetljena, inače, bez toga poriva, otkrivanja i podastiranja mjerodavnih činjenica iz prve ruke za nove spoznaje, sve povijesno ostaje zaboravljeno, sadašnjost bez svoje prošlosti, i beskorisno propada. Zato je u stručnoj javnosti bio poznat ne samo kao njihov objavljiivač, nego i kao njihov znalac, pouzdani tvorac i promicatelj.

Firingerova bibliografija obuhvaća petnaestak iz arhivske građe istraživački iznađenih, tako nastalih i registriranih stručnih i znanstvenih teatrografskih radova, novinskih članaka i rasprava.² Otuda su njegovi prinosi obilježeni znakom prvine,

¹ O Kamilu Firingeru (Daruvar, 1893. – Osijek, 1984.) usp.: *Hrvatski biografski leksikon* 4, E-Gm, str. 272, Zagreb, 1998. – *Hrvatska opća enciklopedija* 3, Da-Fo, str. 661, Zagreb, 2001. – Poglavitito: *dr. Kamilo Firinger arhivist i povjesničar*, Muzej Slavonije Osijek – Državni arhiv u Osijeku, Osijek, 2005., 324 str. Zbornik sadrži odabrane radove K. Firingera, među njima: *Sto godina kazališne zgrade u Osijeku* (1866–1966); priopćenja o njemu; autobiografiju; bibliografiju radova, priređenu od kustosice Marine Vinaj.

² To su, slijedom objavljivanja: 1. *Artističke predstave prije 120 godina* (1829.), "Glas Slavonije", 22. lipnja 1952., str. 7; 2. *Osječko kazalište u 1834. godini*, "Glas Slavonije", 27. svibnja

inicijalnosti i analitičnosti iz koje se zasnivaju, nastaju, polaze i dalje se grade fundamentalne kazališnopovijesne sinteze. Sve ostale istraživačke teme, pokrenute (1952.) novinskim člancima o artističkim produkcijama, kazališnim, glazbeno scenskim i dobrovoljačkim predstavama, javnim priredbama i manifestacijama, sekundarne su: one upotpunjuju, nadopisuju i nepoznatim podacima proširuju raspon naznačenih temeljnih pitanja osječkoga kazališnog i društvenoga života nacionalne kulture.

Ponajviše i nedvojbeno, tri nam se raspravno-istraživačka ujedno i prigodno-obljetnička pitanja iz Firingerove zaokupljenosti dugom tradicijom osječkoga kazališta nadaju tematski vodećim i prioritetnim, a to su, *prvo*: početci, čimbenici i pojavni oblici kazališnog života iz kojih nastaje i dograđuje se osječka kazališna povijest; *drugo*: to su družine, principal, glumci i predstave *anacionainoga* njemačkog teatra koji tijekom 160 i više godina opstoji u osječkoj nacionalnoj sredini kao nigdje drugdje u nas (sve od 1746. do 1907.); *treće*, to su kazališne obljetnice; sto godina kazališne zgrade (1866. – 1966.), pa pedeseta i šezdeseta godina od osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku (1907. – 1957. – 1967.), kao smjerodajni poziv Firingeru, da ih trajno obilježi svojim tekstom i istraživačkim prinosom.

Za ovaj put pažnju svodirno na *prvi* i *drugi* vodeći prioritet: na dokaze o počecima kazališnog života i njemačkog teatra izložene u dvodijelnoj studiji *Prvih 85 godina*, objelodanjenom u jubilarnoj *Spomen-knjizi* 1957. godine,³ i u posljednjoj,

1953., str. 5; 3. Osječko kazalište prije 110 godina (1843.), "Glas Slavonije", 19. veljače 1954., str. 5; 4. Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g., 20. i 21. veljače 1954., str. 9 i 7; 5. Osijek i osnivanje narodnog kazališta u Zagrebu 1840. god., "Slavonija danas", 1. svibanj 1954., br. 3, str. 9-10; 6. Priredbe o Osijeku prije 110 godina (1844.), "Glas Slavonije", 8. kolovoza 1954., str. 3; 7. Prvih 85 godina osječkoga kazališta (Kazališna prošlost Osijeka 1735. – 1793.), *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907–1957*, Priredio Dubravko Jelčić, Osijek, 1957., str. 13-18; 8. Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća, isto, str. 21-61 (s tabelarnim prilogom prvih ravnatelja i kazališnih predstava); 9. Gostovanja novosadskog Srpskog narodnog pozorišta u Osijeku (1861 – 1907), isto, str. 65-71; 10. Njemačka drama o borbama s Turcima kod Osijeka (Karl Stegmayer, Bitka kod Osijeka ili Gozba u dvoru Zrinskoga u Sigetu, Beč – Leipzig, 1843.), "Glas Slavonije", 10. prosinca 1960., str. 8; 11. Prvih pet gostovanja novosadskog pozorišta u Osijeku (1861–1885), *Spomenica 1861–1961*, Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu, Novi Sad, 1961., str. 85-105; 12. Sto godina kazališne zgrade u Osijeku (1866–1966), "Kazalište", Osijek 1966., 6-7, str. 13 (isto, zbornik dr. Kamilo Firinger arhivist i povjesničar, Osijek, 2005., str. 204-207); 13. Predgovor, u knj. Dragan Mucić, *Hrvatsko kazalište u Osijeku 1907.*, uredio Ive Mažuran, Osijek 1967. (nepag. 7-8); 14. Osnivanje Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, "Kazalište", Osijek 1967., br. 19, str. 2-6 (Svečani broj uz 60-godišnjicu osnutka, 7. prosinca 1907.); 15. *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću*, *Dani Hrvatskog kazališta, XVIII stoljeće*, knj. V, Čakavski sabor, Split 1978., str. 261-273.

³ Usp. bilješku 2, ad 7 i 8. Pod naslovom *Prvih 85 godina osječkoga kazališta* istražena je građa iz matičnih knjiga o glumcima njemačkog teatra iz 18. st. (od 1746. do 1793.) i obuhvaćena građa o glumišnim družinama, izložena pod naslovom *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX stoljeća* (od 1808. do 1831.), tj. kroz 85 godina (1746. – 1831.).

preglednoj i sinteznoj – *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću*, objavljenoj 1978. godine u zborniku *Dani Hvarskog kazališta* (usp. bilješku 2, ad 15).

PRVI PRIORITETNI FRAGMENT u obje Firingerove studije razmiče međe početaka prvog razdoblja osječke kazališne povijesti. U njima on navodi potvrdni podatak Tome Matića da početci latinske školske drame i glumišta u Osijeku (*declamantiones* i *actiones*) sežu u 1735. godinu, kada su osječki gimnazijalci predstavljali dramu *Landelinus adolescens, probus* (*Landelin, valjani mladić*) preuzetu iz repertoara isusovačkih školskih drama o čudoređu:

*Od prve isusovačke školske predstave god. 1735, koja je bila... uopće prva kazališna predstava u starom Osijeku, mogli smo na osnovi arhivske građe utvrditi niz školskih predstava osječke isusovačke gimnazije, prikazivanih u četvrtom deceniju osamnaestog stoljeća, bez sumnje još latinskim jezikom, a kasnije njemačkim.*⁴ (Od 1766. dalje.)

Pritom, Firinger određuje svoj pristup prvom prioritetu: *Ne želimo ovdje prikazivati osječke dačke predstave /.../. Te su predstave naime bile prigodne; prikazivane su samo za zatvoreni krug pozvanika, a sva je građa o njima, koja je bilapristupačna, iscrpljena.*⁵

Valja znati da je Firingeru bila dobro poznata prva hrvatska doktorska disertacija o školskoj drami i glumištu u Hrvatskoj, Slavoniji i Osijeku njegova suškolarca dr. Stjepana Pelca: *Zur Geschichte des Schuldramas in Kroatien und Slavonien* (obranjena 1914. na Filozofskom fakultetu u Beču) iz koje su objavljena dva izvatka (usp. bilješku 5). Ipak, Firinger u svojoj preglednoj sintezi *Putevi razvoja Osijeka*⁶ i školsku dramu uključuje u povijesni tijek osječkoga kazališta s prvom i posljednjom predstavom na trojezičnom govornom izrazu, latinsko-njemačko-hrvatskom, ovim od 1775. u izvedbi dramatizirane svetačke legende, latinske tragedije *Sveta Margarita Kartonska: Sancta Margarita de Cortona*. Zapis franjevačkog *Diarija* o toj njezinoj izvedbi u njihovu samostanu ujedno je i posljednja vijest o zajedničkom

⁴ Tomo Matić, *Kazalište u starom Osijeku*, (usp. bilješku 5). Studija je uvrštena u knjigu Matićevih radova *Iz hrvatske književne baštine*, urednik Josip Pupačić, Matica hrvatska, Zagreb–Slavonska Požega 1970., str. 377398, citat str. 397

⁵ I to u izvornim radovima: Josip Forko, *Crtice iz "slavonske" književnosti, IV dio, Dramatici i njihova djela, Programm Kralj. Velike realke u Osieku za školsku godinu 1887/8*, U Osieku, 1888., str. 1-58; Stjepan Pelc, *Školska drama osječkih isusovaca i franjevac u XVIII vijeku*, i izvadak o izvedbi drame Grgura Čevapovića *Josip, sin Jakoga patriarke*, u Vukovaru. *Zbornik arheološkog kluba "Mursa"*, Osijek 1936., 23-26, izvadak 3133; Tomo Matić, *Kazalište u starom Osijeku, Građa za povijest književnosti hrvatske*, knj. 13., 91-108; Josip Bösendorfer (J. B.), *Glumci na njemačkom kazalištu u Osijeku, Osječki zbornik*, br. II. i III., uredio Josip Bösendorfer, Osijek 1948. godine, 270-271.

⁶ "Revija" (Osijek), XII/1971., broj 2 (ožujak-travanj), str. 135 (uz opaske o odnosu Osijek – zagrebačko Narodno zemaljsko kazalište 1842. i 1862.: 137,141).

sudjelovanju osječkih gimnazijalaca i slušalaca filozofije i teologije franjevačkoga visokog učilišta (*Studium generale; studentes generales*) u priređivanju kazališnih predstava (Matić, str. 397-398). Firinger ih je popratio komentarom o političko-protektorskom zagovoru i dominaciji njemačkoga jezika u osječkom školstvu, s prijelaznom poveznicom uz njemački teatar, a ovoga s hrvatskim. (*Putevi*, str. 135):

Prvi komentar:

Carica Marija Terezija nastojala je da škola postane rasadnik njemačkog jezika među hrvatskom mladeži, stoga se u Osijeku nisu prikazivale hrvatske školske predstave kao u Zagrebu i Požegi već njemačke. Kad je 1773. g. ukinut isusovački red preuzimaju osječku gimnaziju franjevci, koji su se morali boriti protiv germanizacije Josipa II, a počevši od 1792. g. i protiv pokušaja mađarizacije.

I drugi:

Uz školske drame koje su prikazane počevši 1735. g. nailazimo i na njemačke kazališne družine već 1750., a na ime prvog glumca 1746. /.../. Početkom 18. stoljeća javljaju se i dobrovoljne kazališne družine, a kada se razvio ilirski pokret javlja se narodna riječ i na kazališnoj pozornici.

DRUGI PRIORITETNI FRAGMENT u cijelosti se bavi povijesnom građom o osječkom njemačkom teatru, družinama, ravnateljima, glumcima i predstavama od 1746. do 1831., nuzgred i Firingerovom pretpostavkom da on opstoji već od 1733. godine. U utvrđivanju njegovih pravih početaka i dokazano prvih predstava, Firinger se u svojoj dokumentacijskoj dvodijelnoj i cjelovitoj studiji objavljenoj pod jedinstvenim naslovom *Prvih 85 godina osječčkoga kazališta* (u *Spomen-knjizi*, 1957.) i dalje kreće uzvodnicom prema istočistu vrela.⁷ Ponajprije, on kritički obesnažuje nedokazane tvrdnje osječčkoga publicista Stjepana Frauenheima (1934. i 1941. / 1942. godine) da je zapovjednik osječke posade general Franz Josef Dietrichstein imao otvoriti osječko njemačko kazalište 1776. godine (tada je u Beču rođen!); *to je potrebno zato* – ističe Firinger uz Frauenheimovo *neodgovorno prepisivanje neistina* – *da se s tim nekritičkim poglavljem osječke kazališne povijesti jednom za uvijek obračuna i dovrši.* (str. 13-15.) Upućuje i na prethodni članak osječčkog novinara Juliusa Pfeifferra (iz 1932.) koji je prvi tvrdio *da je nastojanjem časnika osječke posade 1774. godine otvoreno kazalište u dvorišnom krilu velike vojarne u Tvrdi* (Ibidem), što se i Tomi Matiću činilo mogućim (1938.). Ali Matić tada, zapaziti će Firinger, *ne piše ništa o svjetovnim tj. građanskim kazališnim priredbama 18. stoljeća*, nego u svojoj knjizi *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije Preporoda* (1945.) spominje samo gostujuće glumce njemačkih putujućih družina, o kojima kaže (str. 113):

⁷ Usp. bilješku 2, ad 7.

Nije mi poznato, da prije početka devetnaestog vieka ima pouzdanih vesti o gostovanjima glumaca po zvanju u slavonskim gradovima, a vesti, što ih kasnije o tome imamo, tiču se u prvom redu njemačkih družina, koje su se u prvim decenijama devetnaestog vieka svraćale u Osiek.

Firinger svoj pristup dalje gradi sam, na sebi svojstven način: na pomnom pretraživanju drugih vrela, poglavito onih koje je pokrenuo Josip Bösendorfer (1939.) i predočio u preglednoj studiji *Povijest tipografije u Osijeku* tvrdnjom svedenom u jednu rečenicu: *Od g. 1765. ima Osijek i svoje stalno kazalište.*⁸ Potom je u zaključnom tekstu *Glumci na njemačkom kazalištu u Osijeku* (1948; usp. i bilješku 5) fiksiranu 1765. godinu njegova postojanja sam opozvao i utvrdio 1750. godinu početnom. Temeljitom obradom iznađene arhivske građe Bösendorfer ju je potvrdama nadgradio imenima kazališnih aktera. Iz protokola Gradskog poglavarstva i zapisa u matičnim knjigama krštenih, vjenčanih i umrlih u osječkoj Tvrđi, on je, navodi Firinger, kroz punih sto i dvadeset godina (1750. – 1870.) poimence utvrdio i ispisao pedeset i osam upisa stranih glumaca i glumica boravećih u Osijeku.⁹ Među njima je determinirao i imena devetorice predstojnika družina i ravnatelja kazališta (*theatralium principalis et directores theatralis*). Od ovih, samo ih je trinaest glumaca i jedan principal iz 18. stoljeća.

Bösendorfer je postojećem njemačkom gradskom kazalištu odredio početak 1750. godinom:

Prema bilješkama iz protokola tvrđavskog municipija obraćaju se oficiri osječkog garnizona 1750. i narednih godina na tvrđavskog suca / gradonačelnika / da im "vor das Essecker Theatrum" pozajmi potrebni namještaj iz gradske vijećnice. Ako se dakle oficiri osječkog garnizona već 1750. obraćaju gradu u stvari kazališta, postoji ono ako ne ranije a ono svakako već 1750. (str. 270.).

O predstavama Bösendorfer zaključno pojašnjava:

Predstave u osječkom kazalištu davale su glumačke družine složene od kojeg prominentnijeg glumca ili poduzetnika, koji je družini direktor i upravljač kazalištem. Kako je družina u Osijeku proboravila oko pola godine, proživljavala je običajne ljudske udese, vjenčavali se, porodili djecu, dok je neke daleko od svoje domaje zatekla i smrt... Kako nam ti zapisi iznose poneka imena glumaca i glumica, zaposlenih na osječkom kazalištu, mi smo ih redom ispisali, da bi poslužili ma i kao sitni prilog historiji našega kazališta. (str. 270.).

Druga zbivanja iz kazališnog života, suodnosu glumaca s njihovim principalima, gradskom upravom, vojnim zapovjedništvom i građanima, objavio je Firinger u *Spoimen-knjizi* (1957.). Tamo čitamo i o drugom prioritetu: o putujućim i afirmiranim

⁸ GPKH, Knjiga XIV., str. 125 (usp. i 131), Zagreb, 1939. (separat). U bilješci uz tekst tvrdnju potkrepljuje drugom rečenicom: *Stadt-Protocoll, sub dato 16. IX. 1765: dozvoljava Stadt-Richter prenos stolica i stolova u Generalats Kasarne vor das Officiers-Theater.*

⁹ Osječki zbornik, broj II i III, str. 270-271, Osijek 1948.

njemačkim družinama, teatarskim sezonama, repertoaru i predstavama, cenzuri i zabranama o kojima najtemeljitije i iscrpno piše upravo Firinger (u: *Prvih 85 godina osječkoga kazališta i Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*, str. 12-21-61), prilažući iskaze: *Ravnatelj (poduzetnici) kazališnih družina koje su igrale u Osijeku u XVIII stoljeću* (od 1772. do 1931. / 32.); *Kazališne predstave koje su poznate u Osijeku do godine 1831. i Predstave koje je ugarsko Namjesničko vijeće potpuno ili samo djelomično zabranilo* (prije 1827.). Osobito mu je bilo stalo da uz raspravu *Kazališni život u Osijeku* (1978.) priloži i svoj kronološki popis imena svih utvrđenih glumaca i glumica, predstojnika družina i ravnatelja teatra u 18. stoljeću, njih dvadeset i šestoro (str. 272-273).

Pišući o njima Firinger u spomenutoj posljednjoj svojoj raspravi, navodi da je Matiću prva javna svjetovna predstava Bilderbeck-Guttenbergova svečana drama *Alana ili pobjednička svečanost Alexandera Velikoga (Alane oder die Siegesfeier Alexander des Grossen)*, prikazana od družine Franza Brandeisa 1808. godine (str. 268.), i pridodaje:

Danas ne znamo ni za jedan naslov koje građanske kazališne predstave davane u 18. stoljeću u Osijeku, ali te predstave nisu mogle biti druge negoli one što su ih putujuće njemačke družine tada prikazivale u Podunavlju, a za Zagreb ih objavila dr. Branka Breyer-Jakić u knjizi "Njemačko kazalište u Zagrebu 1780-1840." (str. 266.).

Od 1772. do 1832. Firinger je u svojoj višekratno spomenutoj i korištenoj studiji *Prvih 85 godina osječkoga kazališta* u *Spomen-knjizi* predstavio dvadeset i šestoricu ravnatelja (predstojnika ili poduzetnika) njemačkih kazališnih družina i veći broj predstava prikazanih u Osijeku do 1831. godine, kao i onih koje je ugarsko Namjesničko vijeće nakon izvedbe potpuno ili djelomično zabranilo, naloživši uvjete nove izvedbe, kao za drame Fridricha v. Schillera (*Don Carlos, Fiesco zu Genua*). Pojedine su zabranjene jer su bile neobjavljene, izvedene ili dramatizirane po rukopisu, kao Gustava Karshina, rodом iz Trier, podrijetlom valjda Poljaka, predstojnika družine, ravnatelja kazališta i pisca takve drame *Der Madchen Raub oder der Rauber Hauptman Angyal Bandi* (1829.). Firingera on posebno zanima, i u studiji *Prvih 85 godina* (str. 38-40) i u zaključnoj raspravi *Kazališni život u Osijeku* (str. 270), jer je u podnesku Gradskom poglavarstvu (1826.) izložio zamisao o potrebi osnutka zasebne slavonske kazališne družine od trinaest osoba, koja bi izvodila nove kazališne komade i male opere, a svoj djelokrug ograničila samo na glavna mjesta Slavonije. Ponajprije mu je stoga potrebno *čvrsto si osigurati dozvolu igranja za glavni grad Slavonije, koji mora za opstanak te družine dozvoliti polugodišnji boravak [...]* Traženu permisiju za taj privilegij Gradsko poglavarstvo odmah mu je izdalo. Firinger zaključuje:

Velika je šteta što Karšinu nije uspjelo ostvariti svoju zamisao. Da je tada osnovano osječko kazalište, nastali bi posve drugi uvjeti za kazališni život u Osijeku i Slavoniji. [...] Da je u Osijeku već 1826. osnovano samostalno slavonsko kazalište,

vjerojatno je da bi Osijek prije došao do svog vlastitog narodnog kazališta, što bi bilo od odlučnog utjecaja na razvitak narodne kulture u ovim našim krajevima.¹⁰

U posljednjoj Firingerovoj raspravi *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću*, koju je priopćio u gradu Hvaru na petom skupu Dana Hvarskog kazališta, XVIII stoljeće, rekapitulirao je vrela, autore i spoznaje o početcima kazališnoga života njemačkoga osječkog teatra (navlastito Bösendorferove i Matićeve, sa svojim nadopunama). Ponovio je sve Bösendorferove ispise glumaca iz tvrđavskih matičnih knjiga (od 1750. do 1807.), dodao svoje ovjere, nalaze i zaključke o provenijenciji prebivajućih glumaca (ne baveći se više iscrpno izloženom primarnom arhivskom građom o družinama, dramama i predstavama):

Svi su dakle glumci došljaci iz austrijskih zemalja /.../ Iz sveukupne arhivske građe doznajemo i za ravnatelje kazališnih družina, kojima su bili Josip Haasenhunt, Josip Shaliner, Kopp i Franjo Riner (a možda i Unger). Građa nam nadalje pokazuje da su pomenute družine koje su bile u Osijeku gostovale i u Temišvaru, Kaniži, Petrovaradinu i Zemunu. (str. 265.).

Osobitu vrijednost imaju dva Firingerova nalaza, upisa u maticu umrlih: 17. 12. 1733. *Malo dijete stranog glumca* (str. 265) i 27. 12. 1746. *Ivan Firstmon, komedijaš, godina oko 45.* (str. 266), uz suodnosni zaključak:

Nije navedeno ni ime djeteta, ni oca ni majke, ali ukoliko je taj strani glumac glumio u Osijeku, imali bismo indiciju za stariju pojavu kazališnih predstava u Osijeku, negoli smo do sada znali. Ako se, naime, 1733. godine javljaju i umiru u Osijeku glumci i članovi njihovih obitelji, prikazivane su bile vjerojatno tada i kazališne predstava u gradu. (str. 265.).

Uz upis smrti komedijanta Firstmona 1746. godine: *kojom godinom se još jednom pomiču podaci za prvu pojavu osječkoga kazališnoga života.* (Str. 266.).¹¹

Firingerovim podastiranjem 1733. godine, pitanje osnutka i opstojnosti osječkoga njemačkog teatra Firinger pomiče na još stariji rok, pa ono i dalje ostaje otvoreno.

Približavanjem teatarske uprave sve više hrvatskoj sredini i domaćoj stvarnosti, izlaz je nađen u osnivanju i nastupanju hrvatskih dobrovoljačkih družina već u prvoj polovini 19. stoljeća, a u drugoj, u sve češćem nastupanju novosadskoga Srpskoga narodnog pozorišta i zagrebačkoga zemaljskoga Narodnog kazališta u samoj zgradi njemačkoga dioničkog teatra, sve do osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Konačan spomen-sud izrečen o njemu, bio je Firingerov (1957., str. 60).

¹⁰ Usp. bilješku 2, ad 15, str. 270.

¹¹ Već ozbiljno narušena zdravlja, Kamilo Firinger čitao je svoj tekst uz vidno naprezanje, čvrsto se držeći govornice. Pridržavao sam ga sleđa, a nazočna umjetnica Marija Crnobori, priskočila je, da tekst dočita. Uz posljednji napor, uspio je u tome sam, kao u mnogo čemu.

Ono nije bilo silom nametnuto, *jer je neprekidno imalo onu bitnu, materijalnu potporu svom vlastitom postojanju* – u društvenom, građanskom i nacionalno-političkom zaleđu.¹² Firingerov udio i njegovi kazališnopovijesni prioriteti ugrađeni su u teatrološke pristupe i prosudbe sadržane u reprezentativnoj knjizi Nikole Batušića *Povijest hrvatskog kazališta*, kao i u radovima Dragana Mucića, studiji Stanislava Marijanovića, u knjizi Gordane Gojković, knjigama Antonije Bogner Šaban, raspravama Vlade Obada, Tihomira Živića, sve od prinosa veterana Ljubomira Stanojevića do mlađih i najmlađih teatrografa.¹³

Njemački teatar u Osijeku, s glumcima, repertoarom i predstavama na njemačkom jezičnom izrazu, bio jest tuđinski, putujući, sezonski i profesionalan (*deutsche sprachiges Theater; Truppen deutscher Wandertheater*), od gradskih i vojnih vlasti zagovaran i dobro situiran u prostorima Generalatske vojarnice u Tvrđi (*Generalathaus-Theater*, odnosno *Esseker Theater*). Ipak, u gradu u kojem ga je poglavarstvena vlast prihvaćala, ovjeravala mu i cenzurirala repertoar, nadzirala boravak i predstave praćene od osječkoga suživljenog gledateljstva, nije bio posve strano tijelo neovisno o gradu. Niti je bio samo *posvećen uživanju garnizona*, kako je otpočeo, pa ni puki prijenosnik kulturno-povijesnog kazališnog identiteta s europske periferije u Osijek, na najjužniju njemačku pozornicu. Njegove su predstave prenosile i odblesak kazališne umjetnosti iz europskih središnjica Austrijske Carevine, Beča, Budima i Pešte, jer je u najuspješnijim godinama svoje opstojnosti (1825. – 1831.) nudio i izvodio raznovrstan i verifikiran dramski, operetni i operni program. Njemački je teatar u Osijeku bio i više od puke artistske igre, više od stjecišta za društvenu prezentaciju, jer se u prožimanju s domaćom sredinom, pokazao otvorenim i prema opstojećem hrvatskom glumišnom jezičnom izrazu i nacionalnom identitetu. Bio je, naprosto, povijesna sastavnica europske i hrvatske kazališne prošlosti, sila pokretnica i podij za razvijanje smisla za kazališno-glazbenu umjetnost u izgrađivanju osječke nacionalne sredine, europski čimbenik u razvitku hrvatske kulture u Slavoniji i

¹² Sadržano u poglavlju *Osijek* Batušićeve *Povijesti*. Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 220, 321, 324.

¹³ Dragan Mucić, *Njemačko kazalište u Osijeku u prvoj polovici 19. stoljeća*. Zbornik Pedagoškog fakulteta, Osijek 1985., p.o., str. 103-132; Stanislav Marijanović, *Njemački teatar u Osijeku, kazališni plakati i almanasi, Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*. Priredio Branko Hećimović. Osijek – Zagreb, 1992., str. 134-191.; Vlado Obad, *Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike*, isto, str. 192-196; Gordana Gojković, *Njemački muzički teatar u Osijeku 1825. – 1907.*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, 1997., 146 str.; Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb 1997., 361 str. Suradnica je i u knjizi *Od turskog do suvremenog Osijeka*. Osijek 1996., str. 247-251, kao i u zbornicima *Krležinih dana*; Tihomir Živić, *Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkom jeziku (1866-1907)*, *Krležini dani u Osijeku 1996*, Osijek-Zagreb 1997., str. 63-71; Ljubomir Stanojević urednik je i suradnik u listu "Kazalište", publikacijama Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i zbornicima *Krležinih dana*.

profesionalna prethodnica u stvaranju i ugošćavanju osječkoga hrvatskog kazališta i umjetničkog stvaralaštva. Zato se u Osijeku i održao, i tako dugo trajao.

Kamilo Firingier, istraživač kazališnog života i njegovih povijesnih početaka, mogao je o njima izravno i bez dvojbe zaključiti: *Kao što su Nijemcima kazališnu umjetnost donijeli Francuzi i Talijani, tako su je nama, barem u sjeverne dijelove Hrvatske i u Osijek, donijeli Nijemci.*

TEATROLOŠKE RASPRAVE KAMILA FIRINGERA – SVJEDOCI U RASVJETLJAVANJU KAZALIŠNE POVIJESTI OSIJEKA

Znanstvenik, novinar, povjesničar, utemeljitelj Povijesnog arhiva u Osijeku i svestrani javni djelatnik, dr. Kamilo Firingera¹ je s velikom predanošću proučavao kazališnu povijest Osijeka, pišući ponajviše o kazalištu u Osijeku iz 18. i 19. stoljeća, o povijesti osječke kazališne zgrade, o povijesti utemeljenja Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek, osječkim diletantskim družinama te gostovanju novosadskoga srpskoga narodnog pozorišta u Osijeku. U ovome radu će se pokušati dati sinteza saznanja o navedenim aspektima iz osječke kazališne povijesti koja su upisana u odabrane teatrološke rasprave i članke Firingera.²

U svojem teatrološkom djelovanju Firinger se nije suviše bavio *pojavnim oblicima kazališnog života: deklamacijama, javnim priredbama i predstavama na latinskom i hrvatskom isusovačke i franjevačke crkvene drame i đlačkog kazališta /.../*³ u Slavoniji. U svojoj se raspravi *Kazališni život u Osijeku u XVIII stolje-*

¹ Rođen 20. 02. 1893. u Daruvaru, umro 21. 03. 1984. u Osijeku. Klasičnu gimnaziju završio u Osijeku. U Zagrebu završio topničku školu za rezervne oficire, diplomirao pravo te na Filozofskom fakultetu studirao strane jezike (ruski, engleski, francuski i mađarski). Sudjelovao je na ratnim bojišnicama u oba svjetska rata. Radio je kao odvjetnik u Zagrebu i u Osijeku. Jedan je od suosnivača Planinarskog društva (1925.) te Arheološkog kluba "Mursa" (1933.). Bio je gradski zastupnik, član Hrvatske pučke stranke, obnovitelj "Hrvatske obrane" (1927.), aktivni član i predsjednik Matice hrvatske, osnivač Osječke ispostave Državnog arhiva u Zagrebu, a zatim Arhiva u Osijeku (1957.) gdje je bio ravnatelj do 1967.

² 100 godina kazališne zgrade u Osijeku (1866. – 1966.), Osnivanje Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću, Prvih 85 godina osječkog kazališta, Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća, Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g., Gostovanja novosadskog Srpskog narodnog pozorišta u Osijeku (1861-1907)

³ Stanislav Marijanović, O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća. U: Dani Hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće. Čakavski sabor, Split 1978., 375.

ću⁴ tek u nekoliko rečenica osvrće na saznanja o školskoj drami osječkih isusovaca i franjevaca do kojih su došli raniji povjesničari,⁵ dok se podrobnije bavi svjetovnim kazalištem, tj. njemačkim putujućim kazališnim družinama u Osijeku. Podaci koje iznosi u ovoj raspravi, objavljeni su kasnije i u *Spomen-knjizi o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*.⁶

Još uvijek ne možemo sa sigurnošću reći kada su se u Osijeku pojavile nje-mačke putujuće družine i kada su odigrale svoju prvu predstavu pred osječkom publikom.⁷ Razlog tome Firinger jednim dijelom vidi u nedovoljnom praćenju svjetovnog kazališta u trenutku kada se ono događalo te tvrdi kako bi ono ostalo zaboravljeno i u *sjeni zagrebačkog kazališta da ga nisu spominjali pojedini strani i osječki pisci*.⁸ Štore podatke o tadašnjem svjetovnom kazalištu u Osijeku, kako navodi Firinger, možemo naći u djelu *Povijesni i zemljopisni opis kraljevine Sla-vonije i Vojvodine Srijem*, koje je napisao njemačko-austrijski diplomat Friedrich Wilhelm von Taube. O počecima svjetovnog kazališta u Osijeku pisali su i osječki novinari Ivan Flod, Julije Pfeiffer te Stjepan Frauenheim, no najvećim se dijelom svojim istraživanjima o njemačkom kazalištu u Osijeku iz 18. stoljeća Firinger nastavlja na podatke iznesene u raspravi *Povijest tipografije u Osijeku*⁹ dr. Josipa Bösendorfera. Firinger je sveukupno izmijenio 16 podataka (u odnosu na one koje je objavio Bösendorfer¹⁰: 5 kod krštenih, 3 kod vjenčanih te 5 kod umrlih. Dodao je još 3 podatka o glumcima preminulima na samom početku 19. stoljeća zaključu-

⁴ Objavljeno u *Dani hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće: esej i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Čakavski sabor. Split 1978., 261-274.

⁵ Vidi: Stjepan Pelc, *Školska drama osječkih isusovaca i franjevaca u XVIII vijeku*. U: Zbornik arheološkog kluba "Mursa" Osijek. Tisak stamparskog zavoda Krbavac i Pavlović. Osijek 1936., 23-26., kao i Tomo Matić, *Kazalište u starom Osijeku*. U: *Građa za povijest književnosti hrvatske, XIII*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 1938., 91-108.

⁶ D. Jelčić, *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*, Narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1957., 13-18.

⁷ Početke djelovanja najstarijega svjetovnog kazališta u Osijeku istraživači su različito svrstavali. Julije Pfeiffer i Tomo Matić su tvrdili da je 1774. godine započelo svjetovno kazalište u Osijeku, Josip Bösendorfer 1765., a Firinger je kasnije tvrdio da je prva svjetovna predstava u Osijeku odigrana 1750., 1746. pa 1733. godine.

⁸ Kamilo Firinger, *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću*. U: *Dani hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće: esej i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Čakavski sabor. Split 1978., 262.

⁹ Firinger preispituje podatke koje je o njemačkom kazalištu u Osijeku iz 18. stoljeća iznio Josip Bösendorfer u *Povijest tipografije u Osijeku*. U: *Građa za povijest književnosti hrvatske, XIV*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 1939., 113-146. kao i podatke objavljene pod naslovom *Glumci na njemačkom kazalištu u Osijeku*. U: *Osječki zbornik br. II. i III.*, Muzej Slavonije u Osijeku, Osijek 1948., 270-271.

¹⁰ Koristeći se podacima iz tvrđavskih matičnih knjiga (*Liber Baptisatorum in Praesidio Essekiniensi*), Bösendorfer je našao 58 upisa glumaca od 1750. do 1870. godine od kojih je trinaest bilo iz 18. soljeća.

jući iz toga da su isti vjerojatno i u 18. stoljeću živjeli u Osijeku. Osim toga, Firinger je pronašao 2 sasvim nova podatka o umrlima, od kojih jedan govori o smrti malog djeteta stranog glumca iz 1733. na temelju čega Firinger zaključuje da, ako su se već tada javljali glumci u Osijeku i tamo sahranjivali svoje mrtve, vrlo je vjerojatno da su već i te godine davali predstave. No, zbog nepostojanja konkretnijih podataka, Firinger nije mogao potkrijepiti svoje teze budući da se nigdje ne spominju imena ni roditelja ni djeteta. Drugi otkriveni podatak govori da je u Osijeku u Gornjem gradu 1746. umro komedijaš Ivan Firstmon, te Firinger zaključuje da je možda te godine odigrana prva predstava na njemačkom jeziku u Osijeku.¹¹ Konačno, Firinger tvrdi da je svjetovno kazalište u Osijeku postojalo zasigurno 1750., jer je poslije predstave odigrane 15. studenoga 1750. došlo do tučnjave koja je ušla u sudski zapisnik (Firinger ga je pronašao u osječkom gradskom arhivu) iz kojeg doznajemo da je jedan od glumaca bio ozlijeđen u tučnjavi i da nije mogao igrati neko vrijeme zbog ozljede.¹²

Ostale izmjene koje je napravio Firinger naznačene su u datumu / godini rođenja / krštenja / smrti te u imenu ili prezimenu glumaca. Nadalje, upise glumaca na koje je naišao u tvrđavskim matičnim knjigama Firinger svrstava u tri kategorije: kršteni, vjenčani i preminuli, dok Bösendorfer vjenčane i krštene stavlja u istu grupu. Osim što donosi sve podatke u originalu – na latinskom, Firinger ih prevodi i na hrvatski jezik. Također navodi i stranicu na kojoj je našao pojedini podatak te na kraju rada daje kronološki slijed pojavljivanja glumaca u Osijeku kao i njihove međusobne odnose.¹³ Na temelju ovih istraživanja dr. Firingera saznajemo da su svi glumci, osim jedne glumice Osječanke, bili došljaci koji su dolazili *iz austrijskih zemalja, nijedan nije bio iz ugarskog dijela države*.¹⁴ Također je ustanovio da su kazališne družine pod vodstvom njihovih ravnatelja¹⁵ – Josipa Haasenhunta, Josipa Shallnera, Koppa i Franja Rinera (ili Ungera) osim u Osijeku svoje predstave igrale i u drugim rubnim

¹¹ Osim ovog podatka Firinger nije imao drugih dokaza kojima bi potkrijepio svoje pretpostavke. Zbog pomanjkanja materijala i dokaza istraživači su često zaključivali da su se u godinama kada se u Osijeku spominju glumci (ime i prezime, datum smrti, rođenje djeteta, vjenčanje) igrale i predstave.

¹² Vidi: Kamilo Firinger, *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću*. U: *Dani hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće: esej i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Čakavski sabor. Split 1978., 267.

¹³ Isto, 272-273.

¹⁴ Isto, 265.

¹⁵ Dragan Mucić u svojem radu *Dosadašnja istraživanja osječkoga kazališnog života*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU. Osijek – Zagreb 1992., 197-202. navodi da je Matić od 1830. do 1844. otkrio 9 kazališnih družina koje su igrale u Osijeku, a Firinger od 1772. do 1832. njih 26.

dijelovima Habsburške monarhije (u Temišvaru, Petrovaradinu i Zemunu). Proučavajući arhivu komorske općine u Tvrđavi, danas poznate kao Tvrđa, Firingner nailazi i na dokaze o dugovanjima glumaca¹⁶ iz 1766, iz 1772. te 1788. godine što navodi kao još jedan dokaz postojanja svjetovnog kazališta u Osijeku u 18. stoljeću.

Osječki kazališni život u prvoj polovici 19. stoljeća¹⁷ je i dalje bio u znaku njemačkih putujućih družina koje u Tvrđavi igraju drame, pantomime, pučke komade s pjevanjem, lake komedije itd.¹⁸ No, kazališni se život u navedenom razdoblju u Osijeku odvija na još nekoliko razina: igraju se privatne predstave u domovima osječke vlastele,¹⁹ sa svojim djelovanjem započinju i gornjogradski kazališni dobrovoljci²⁰ te diletantske skupine²¹ koje, kako piše Firingner u prilogu *Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g.*²², nisu bile dugoga vijeka, a arhive nisu sačuvale ni kasnija kulturna društva. Pomaže slučaj da gdje gdje naiđemo na tragove njihova rada.²³ U istoimenom prilogu Firingner iznosi podatke koje je pronašao o diletantskim družinama te navodi da se 1836. i 1839. spominje igranje diletantskog društva, no nema informacija o nazivu društva, glumcima ili pak predstavama koje su igrali. Podaci koje nalazi vezani su

¹⁶ Firingner u svojoj raspravi *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću* popisuje imena glumaca (ako se ona spominju), kome su dugovali, koliko i za što.

¹⁷ Najveća rasprava koju je napisao Kamilo Firingner o kazališnom životu u Osijeku je zasigurno *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*. U: *Spomen – knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957, 19-61.

¹⁸ O njemačkim putujućim družinama i njihovom repertoaru piše i Vlado Obad u radu *Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2008., 320 -344.

¹⁹ Više o tome govori Antonija Bogner Šaban u svojem radu *Početak prije početka*. U: *Dani hvarskog kazališta 34. Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug, Split. Zagreb–Split 2008., 209-228.

²⁰ Vidi: K. Firingner, *Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g.*, "Glas Slavonije", 2731, Osijek, 1954., 5. te K. Firingner, *Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g.*, "Glas Slavonije", 2732, Osijek, 1954., 7.

²¹ Antonija Bogner Šaban u svojem radu *Početak prije početka*. U: *Dani hvarskog kazališta 34. Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug, Split. Zagreb–Split 2008., 209-228. govori o kazališnim diletantskim skupinama u Osijeku kao bitnom čimbeniku u buđenju nacionalne svijesti u vrijeme nacionalnih i političkih previranja, no, ističe, kako su danas diletantske družine u Osijeku još uvijek nedovoljno istražene.

²² Vidi fusnotu br. 20.

²³ K. Firingner, *Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g.*, "Glas Slavonije", 2731, Osijek, 1954., 5.

za zaradu neimenovanih skupina, te da je predstava igrana potonje godine odigrana za dobrobit gradske bolnice. Tragom istraživanja Firinger je naišao na kazališnu cedulju iz 1842. godine koja govori o diletantskoj družini (ne piše ime družine) i pantomimi u dva čina *Harlekinove putne pustolovine* koja je igrana za građansku bolnicu u Gornjem gradu.²⁴ 03. 05. 1842. spominje se Ivan Libkovitz (voditelj jedne kazališne diletantske družine) koji je predao molbu da mu se odobri igranje nekoliko predstava u tvrđavskom kazalištu uz cijenu ulaznice koja će biti namijenjena u dobrotvorne svrhe. Poznat Gradskom vijeću od prije – 1835. – kada nije dobio dozvolu za igranje predstava, Gradsko je poglavarstvo i ovaj put bilo sumnjičavo pa mu je odobrilo igranje samo jedne predstave uz predočenje popisa članova družine. Firinger nije naišao na taj popis među istraženim spisima, no pronašao je kazališnu cedulju u kojoj su upisani podaci o dvjema igranim predstavama: igra u jednom činu Ferdinanda Rosenaua *Korist malenih ili stražnje stepenice* te pantomimska lakrdija u jednom činu *Prekinuta serenada u Vranjem kutu* (na cedulji su naznačene uloge, ali ne i imena izvođača).²⁵

Istražujući o osječkoj kazališnoj sceni iz prve polovice 19. st. Firinger se ipak najiscrpnije bavio proučavanjem njemačkih gostujućih kazališnih družina u Osijeku te svoja istraživanja objavljena u raspravi *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*²⁶ nastavlja na ona Tome Matića iznesena u raspravi *Kazalište u starom Osijeku*²⁷ napisane na temelju spisa ravnatelja osječke velike gimnazije, budući da su ravnatelji osječke gimnazije bili ujedno i mjesni cenzori, pa su kao takvi slali redovite izvještaje svojoj cenzuralnoj vlasti, t. j. višoj školskoj direkciji u Zagrebu²⁸. Daljnji bitni izvori koje navodi Firinger jesu zbirka osječkih kazališnih plakata i tiskopisa koje je prikupio Oskar Friml-Antunović²⁹ te spisi iz Osječkog spremišta Državnog arhiva u Zagrebu koje je osnovano 1947. u Osijeku. Zahvaljujući ovoj arhivi Firinger je mogao detaljnije istražiti materijale od kojih neki datiraju još iz 1705. godine te nadopuniti saznanja Matića, posebno od godine 1828. s kojom Matić započinje pratiti

²⁴ Isto, 5.

²⁵ K. Firinger, *Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g.*, "Glas Slavonije", 2732, Osijek, 1954., 7.

²⁶ Kamilo Firinger, *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*. U: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957., 19-61.

²⁷ Tomo Matić, *Kazalište u starom Osijeku*. U: Građa za povijest književnosti hrvatske, XIII. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 1938., 91-108.

²⁸ Kamilo Firinger, *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*. U: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957., 21.

²⁹ Najstariji plakati iz te zbirke datiraju iz 1808., 1816. i 1826. o kojima su osim Firingera u svojim radovima pisali Stjepan Frauenheim, Tomo Matić, Ivan Flod te Josip Grubišić.

razvoj svjetovnog kazališta u svojoj raspravi *Kazalište u starom Osijeku*. No, kako se pokazalo, ni ovi materijali iz arhiva, kao ni cenzorski spisi, nisu bili naročito bogati kazališnom građom, ali ipak i rijetki podaci koje je Firinger pronašao za pojedinu godinu omogućili su kakvo – takvo praćenje razvoja svjetovnoga kazališnog života u Osijeku u 19. stoljeću. Budući je Firingerova rasprava *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća* veoma opsežna i potkrijepljena navodima iz izvora, nemoguće je u ovome radu popisati sve što je zapisao o kazališnom životu dotičnog razdoblja, pa će se sintetizirati samo najvažnija saznanja i zaključci do kojih je došao.

Prva vijest o kazalištu koju je Firinger našao u osječkim gradskim spisima bila je molba na njemačkom jeziku koju je Anton Hein 03. 08. 1810. uputio Gradskom poglavarstvu da mu odobri nastupanje u gradu, no molba je odbijena uz argument da za tu sezonu već postoji kazališna družina. Firinger je naišao na još nekolicinu molbi koje su ravnatelji družina upućivali gradskim vlastima sa svih strana Austro-Ugarske monarhije³⁰: 28. 02. 1812. molbu predaje Phillipp Berndt³¹ (iz Miškolca); 29. 11. 1816. Filip Berndt (iz Temišvara); 1824. molbu predaje Ana Propst (Probst) i glumac iz njezine družine August Stein (što Fringer navodi kao dokaz da je unutar družine Ane Probst došlo do rascjepa); 14. 04. 1824. Ivan Haunstädter (iz Temišvara); 30. 06. 1825. Johann Ludwig Urbany (iz Banske Ščavnice); 19. 07. 1825. Franjo Stöger³² (*kazališni ravnatelj u Budimu i Pešti, sada u Pečuhu*);³³ 23. 07. 1825. Antun Hein (šest godina proveo u Petrovaradinu); 28. 02. 1826. / 22. 03. 1826. / 1829. Gustav Karšin (Karshin);³⁴ 05. 07. 1826. Lorenz Gindl (iz Karlovca); 11. 07. 1826. / 23. 02. 1828. Karlo Slavik (Carl Slavick iz Sibirja, a 1828. se javlja iz Stolnog Biograda, tj. Sekes Fehervara / Stuhlweissenburga); 25. 07. 1826. Alojz Minarzik (iz Sibirja); 28. 02. 1827. Johann Hugo Nitsch; 13. 07. 1828. Vilim Flor (iz Budima); 06. 09. 1829. Georg Mayer i Josip Kurt (iz Oravice); 28. 10. 1831. Karl Kluger.

Kamilo Firinger popisuje sve podatke koje je našao upisane u molbe ravnatelja: mjesto, godinu (točan datum ako postoji) kad su se javljali, ponekad citira cijeli tekst zamolbe te odgovore Gradskog poglavarstva. Većina ravnatelja koji su tražili odobre-

³⁰ U ovome su radu izdvojene samo neke od molbi na koje je naišao Firinger. U svojoj raspravi on minuciozno popisuje svaku molbu sa svim popratnim komentarima.

³¹ Na str. 26 u svojoj raspravi (vidi fusnotu br. 28) Firinger piše ime direktora družine Phillip Berndt, a na stranici 29. u istoimenoj raspravi piše Filip Berndt.

³² U raspravi Firinger piše da se Franjo Stöger javio kao drugi te godine, no navodi datum 23.07.1827. Budući da piše o molbama iz 1825., vjerojatno se radi o pogriješci u pisanju, te umjesto 1827. treba pisati 1825.

³³ Kamilo Firinger, *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*. U: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957., 36.

³⁴ Gustav Karšin je bio taj koji je te iste godine predao zamolbu da osnuje stalnu družinu u Osijeku i postavi temelje stalnog kazališta, no molba mu je bila odbijena.

nje da igraju u Osijeku navodili su u svojim molbama da će igrati najnovije čudoredne komade te su jamčili kako za umjetnička dostignuća tako i za moral članova svojih družina. No, tek na temelju pozitivnih pisanih svjedodžbi, tj. dokaza o ponašanju i umjetničkim ostvarenjima u mjestima u kojima su ranije igrali, družine su dobivale putnice od Namjesničkog vijeća iz Budima³⁵ te su mogle putovati po monarhiji i igrati predstave. Nije bilo lako doći do putnice ili obnoviti postojeću jer su glumci i članovi družina nerijetko bili povezivani s raznim sudskim tužbama, te ne čudi što su vlasti bile sumnjičave prema njima. Nadalje, pojedine su molbe bile odbijene jer su se družine prijavljivale prekasno, tj. kad je već bila angažirana neka druga družina pa nije bilo potrebe imati dvije družine istovremeno u gradu. No, ponekad i kad je zamolba bila prihvaćena i odobrena, ravnatelji družina su ipak odlučili ne igrati svoje predstave u Osijeku, ponajviše zbog činjenice što su se prijavljivali u više gradova te bili prihvaćeni u više njih, tako da su mogli birati gdje žele igrati.

Iz spisa (i izvještaja gradskog kapetana Aleksandra Čavraka) Firinger je saznao da su svakako u Osijeku gostovale sljedeće kazališne družine s njihovim ravnateljima:³⁶ 1810. Antun Schrott;³⁷ 1812. / 1813. Josip Hamon (Hossmann ili Hosman);³⁸ 1813. Leopold Probst (s njima je bio gimnastičar Jakob Cogen s obitelji); 1814. Anton Louis; 1814. / 1815. Filip Berndt;³⁹ 1819. Antun Hein; 1821. / 1822. Ignac Trattinig;⁴⁰ 1824. igraju tri družine – Ana Probst, August Stein, Baptist Metzger, koji gostuje i iduće 1825.; 1825. / 1826. Antun Hein; 1826. / 1827. Karlo Slavik; 1827. Ignac Trattinig; 1827. / 1828. Karlo Slavik; 1828. / 1829. Vilim Flor;

³⁵ Nakon velikih promjena u Europi 1814. na političkoj sceni zavladao je Bachov apsolutizam koji je uvjetovao promjene na svim razinama ljudskog života. Stoga ne čudi što je u Osijek došao nalog Kraljevskoga ugarskoga Namjesničkog vijeća u kojem stoji da se smiju igrati samo komadi koji su se minimalno dva puta igrani u respektabilnim bečkim ili peštanskim kazalištima. Svi novi komadi su se morali slati Namjesničkom vijeću u Budim koje je zatim provodilo cenzuru i određivalo smije li se dotični komad igrati ili ne.

³⁶ Za pojedine godine, kao npr. 1816. i 1817. Firinger nalazi dokaze, tj. u spisima koje je proučio spominje se da su igrale kazališne družine, no bez podataka kako su se zvale, tko su bili ravnatelji i što su igrale. Za godine 1818., 1823. npr., Firinger nije našao nikakve podatke o kazalištu u Osijeku.

³⁷ Iz spisa je Firinger zaključio da je Schrott dobio odobrenje da igra i 1812., no ne postoji dokaz da je te godine zaista gostovao u Osijeku.

³⁸ Firinger tvrdi u tekstu da je ime ravnatelja Josip Hossmann, a da je Čavrakovom pogreškom zapisano Hamon. Na kraju rada u popisu ravnatelja družina piše Hosman.

³⁹ U tekstu Firinger navodi da je družina gostovala i 1815. Na kraju u popisu ravnatelja družina naznačuje samo godinu 1814., no stavlja znak upitnika pored imena Filipa Berndta.

⁴⁰ Ovo gostovanje Trattinigove družine spominje se tek naknadno u tužbi ljekarnika Mihajla Arna 1828.

1829. Gustav Karšin; 1829. / 1830. Georg Mayer i Josip Kurt; 1830. / 1831. Josip Kurt; 1831. / 1832. Vilim Flor.⁴¹

Firinger je u istraženim dokumentima naišao i na imena pojedinih glumaca i glumica koji se najčešće spominju u kontekstu sudskih protokola, ponajviše zbog dugovanja koja su imali prema drugim glumcima, građanima te ravnateljima družina. Imena se glumaca spominju i u zapisima o krštenju / rođenju djeteta ili smrti samih glumaca ili članova njihovih obitelji. Tako se od glumaca spominju npr. Terezija Schmid i Josip Schmid (ili Schmidt,⁴² 1813.), Ana Kuns (Kunz, 1813.), Ana Huber (1816.), Johann Hugo Nitsch (1821. / 1822.), Ivan Haunstädter (1824.), Franjo Curti (Korty, 1828.), Đuro Berinac, koji se spominje 1822., no Firinger nije uspio naći podatke o njegovu rođenju, podrijetlu, te nije mogao puno saznati o njemu, no budući da se pojavljuje glumac domaćeg imena i prezimena, Firinger zaključuje da bi to moglo biti prvo pojavljivanje domaćeg glumca u vrijeme kad su u Osijeku dominirali strani glumci. Iz spisa Firinger je doznao da se u Osijeku 02. 04. 1823. rodilo dijete glumcu Josipu Neumannu, glumcu Ivanu Mannstädteru i glumici Vilhelmini Schleuderer 03. 10. 1823, dok se Metzgeru 06. 12. 1824. rodila kći Ana. Firinger je naišao također na podatak da je u Osijeku 31. 10. 1825. umro glumac Josip Michler, a 28. 02. 1829. Martin, sin glumca Karšina. Prema godinama rođenja djece i smrti navedenih glumaca, Firinger je zaključio da su ti glumci najvjerojatnije pripadali družinama koje su u tim godinama nastupale u Osijeku. Firinger je pronašao i zapise o troškovima i novčanoj zaradi pojedinih predstava te redovite izvještaje o davanju kazališnih pristojbi i igranju obaveznih kazališnih predstava u dobrotvorne svrhe putujućih družina, često puta s priloženim kazališnim oglasima koje u cijelosti citira u svojoj raspravi.

Na kraju rasprave Firinger popisuje imenom i prezimenom ravnatelje kazališnih družina koje su igrale u Osijeku od 1772. do 1831. / 1832., godinu kada se pojavljuju u Osijeku te broj odigranih predstava uz pojedinu družinu (ako postoji podatak). Firinger navodi i kazališne predstave koje su se igrale u Osijeku do 1831., daje naziv kazališnog komada, njegovu žanrovsku odrednicu, naznačuje ime pisca, datum i godinu prikazivanja, ime ravnatelja družine koja je izvodila predstavu, gdje se nalazi kazališni oglas te piše popratne bilješke uz pojedinu izvedbu, npr. da se predstava *Alane, oder: Die Siegesfeier Alexander des Grossen* igrala u čast imendana grofice Eleonore Pejačević, itd. Osim toga Firinger popisuje i kazališne komade koje je ugarsko Namjesničko vijeće potpuno ili djelomično zabranilo (drama *Adelheit von Wülfingen* se nije smjela nikako izvoditi, *Don Carlos* samo prema zadnjoj bečkoj verziji, a *Albrecht Landgraf von Thüringen, Ritter Adelungen, Blanka und Enriko, Boleslaus, Fiesko zu Genua, Graf Kelerini, Das*

⁴¹ 1831. igraju glumci iz raspadnute Krugerove družine i skupili se pod Florovim imenom jer je on imao komorsku putnicu, a ovaj nije.

⁴² U raspravi Firinger piše prvo Josip Schmid, a kasnije istoga glumca spominje s prezimenom Schmidt.

heimliche Anliegen, Der Kinderfessler, Lorencz Nyary, Manon, Quodlibet (Kvodlibet), Die Verschwörung (Fiesco) samo ako su bile dva puta izvedene u bečkom, budimskom ili peštanskom kazalištu).⁴³

Dugi su niz godina u Osijek dolazile njemačke putujuće družine, *povijesna čestica hrvatskog glumišta, jednako tako i kazališta podunavskih naroda, ali i analogon opće kulture koja se prelijevala i preko granica austrijske monarhije*.⁴⁴ Firinger je s velikom predanosti istraživao o njemačkim putujućim družinama u Osijeku, no ipak je s još većim entuzijazmom pisao o nastojanjima utemeljenja vlastitoga nacionalnog kazališta u Osijeku pa tako u tekstu *Osnivanje hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*⁴⁵ posvećenom ovoj problematici tvrdi: *Na početku 20. stoljeća kulturni razvoj grada Osijeka dostigao je stupanj, da se i u kazališnom životu prekine s prošlošću i smjelije krene naprijed. Našoj sredini nisu više, među ostalim, mogle odgovarati njemačke i mađarske kazališne družine što su dolazile u Osijek. Napose ako se nisu pojavile povremeno da pokažu nešto što bi nas moglo zanimati, već su stalno dolazile ili namjeravale stalno dolaziti. Suvremeni njihov repertoar, ukoliko nije bio internacionalan već za njih nacionalan, za nas je bio tuđ. Kakvu je stvarnu vezu i potrebu mogla npr. imati naša sredina s beskrajnim serijama i varijacijama tadašnje lake bečke i peštanske operete? K tome su mnoge od ovih družina, i prema tome njihova vrijednost, bile slabijeg kvaliteta*.⁴⁶

Njemačke putujuće glumce na osječkim kazališnim daskama polako zamjenjuju glumci iz Zagreba, no ova suradnja Zagreb – Osijek nije bila dugog vijeka, a razlog tome, kako piše Firinger, leži i u financijskim poteškoćama s kojima se tada sučeljavao kulturni život u Hrvatskoj. Prvi koji su se domaćom riječi obraćali osječkoj publici s pozornice bili su pak glumci novosadskoga Srpskoga narodnog pozorišta, a o tome nas Firinger obaviještava u svojoj raspravi *Gostovanja novosadskog Srpskog narodnog pozorišta u Osijeku (1861–1907)*⁴⁷ u kojoj tvrdi:

⁴³ Tijekom godina cenzura je sve više jačala pa je tako 1827. Namjesničko vijeće uputilo dopis kojim se zabranjuje izvođenje 14 kazališnih komada. Firinger u svojoj raspravi *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća* popisuje te komade (na str. 46. navodi da ih ima 15, no ima ih zapravo 14) te time ujedno nadopunjuje komade koji su igrani u Osijeku u 19. st. Na kraju svoje rasprave navodi tih 14 predstava koje je ugarsko Namjesničko vijeće potpuno ili djelomično zabranilo.

⁴⁴ Stanislav Marijanović, *Njemački teatar u Osijeku. Kazališni plakati i almanasi*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU. Osijek – Zagreb 1992., 134.

⁴⁵ Kamilo Firinger, *Osnivanje hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*. "Kazalište", 19, Osijek, 1967., 2–6.

⁴⁶ Isto, 2.

⁴⁷ Kamilo Firinger, *Gostovanja Novosadskog srpskog narodnog pozorišta u Osijeku (1861–1907)*. U: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno

*ZA RAZVITAK našeg vlastitog kazališta, s predstavama na našem jeziku, odigralo je novosadsko srpsko kazalište u hrvatskim krajevima važnu ulogu. Svojim gostovanjem ono je dokazalo, da i mi sami možemo i moramo imati svoje kazalište i da to nije neizvediva stvar.*⁴⁸

Kao najbolju građu za proučavanje ove problematike Firinger navodi *arhiv novosadskog Pozorišta, zatim osječke, novosadske i zagrebačke novine, kazališni oglasi, ukoliko su sačuvani, a naći će se, kao i obično i razna nepredviđena građa.*⁴⁹ Također se poziva na raspravu Mihovila Tomandla *Srpsko pozorište u Vojvodini* u kojoj se ne govori previše o gostovanjima u Osijeku, no ipak saznajemo da je *Prema ovim podacima, gostovalo /.../ novosadsko Srpsko narodno pozorište u Osijeku četrnaest puta i dalo ovdje 417 predstava,*⁵⁰ koje je publika odlično prihvatila. Prema podacima koje je iščitao iz rasprave Tomandla, prvi puta su se Novosađani predstavili u Osijeku od 18. 09. do 09. 12. 1861; zatim od 04. 04. do 02. 05. 1863. (odigrali petnaest predstava); gostovali su od 07. 11. do 27. 11. 1864. (prikazali osam predstava); te od 01. 04. do 15. 05. 1868. (odigrano je 20 predstava). Nakon poduže stanke Novosađani gostuju 1885., kada igraju 17 predstava, 1891. igraju 18 predstava, 1893. 17 predstava, 1895. 26 predstava, a 1897. gostuju puna tri mjeseca i igraju 51 predstavu. Te godine u Osijeku igraju i Vojnovićevu komediju *Psihe* te Firinger tvrdi kako nije točan podatak da su je prvi puta igrali u Subotici 1898. Godine 1899. novosadsko kazalište provodi zimsku sezonu u Osijeku i igra 54 predstave. Kao premijere su igrane komedija *Male ruke* Eugèna Labichea i E. Martina te *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca. U zimskoj sezoni 1903. novosadski glumci ostaju tri mjeseca i igraju nekoliko premijera između kojih su bile: šaljiva igra Ernsta Wolzogen *Neispisani list*, *Ljetovanje* Miloa i Ludovica Halévya, *Lepeza lady Windermere* Oscara Wildea i dr. Najveći broj predstava, njih 70, odigrano je od listopada 1905. do siječnja 1906. kada su uz razne strane komade (šaljive igre, operete) prvi puta prikazali i komade domaćih autora kao što su *Povratak* Srđana Tucića, *Pastorka* Josipa Eugena Tomića te *Rkać* Petra Pecije Petrovića. Zadnji put nastupa ovo kazalište u Osijeku od rujna do studenog 1907. i prikazuje 45 predstava, između ostalih premijerno izvode Straussov operetu *Šišmiš*. U svojoj raspravi Firinger navodi točne datume kada je odigrana pojedina predstava, no upozorava da treba biti oprezan s datumima, jer su često puta u ćirilničnim tekstovima bilježeni prema julijanskom kalendaru, a u latiničnim prema gregorijanskom. Daljnje podatke o gostovanju novosadskoga Srpskoga narodnog pozorišta Firinger nalazi u kazališnim oglasima u Frimlovoj

kazalište u Osijeku. Osijek 1957., 63-71.

⁴⁸ Isto, 65.

⁴⁹ Isto, 65.

⁵⁰ Isto, 65.

zbirci prema kojima su Novosađani gostovali u Osijeku 27. 12. 1853., 08. 10. 1891., 19. 09. 1895. te 03. 12. 1897.⁵¹

Unatoč svojim neospornim zaslugama za Osijek, piše dr. Firinger u novinskom prilogu *Osnivanje hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*,⁵² *to je kazalište ipak bilo novosadsko, ne osječko. Bilo je ovisno od svoje tipične novosadske sredine, dok je Osijek već tada bio prerastao da bude nečija ispostava i osjećao potrebu da živi svojim životom.*⁵³ Jedino logično rješenje iz te situacije, smatra Firinger, bilo je osnivanje vlastitog kazališta. Teškom mukom u godini 1907., kada je Firingeru bilo tek 14 godina, najistaknutiji osječki Hrvati počinju ozbiljno razmatrati uspostavu stalnog nacionalnog kazališta u Osijeku, što podržava i tadašnji osječki tjednik "Novo doba" u kojem knjižar Radoslav Bačić objavljuje članak *Kazališno pitanje u Osijeku* u kojem između ostaloga progovara o tome kako se Osijek *kao drugi grad Hrvatske ne može zadovoljiti pokrajinskim kazalištem, već mora dobiti vlastito, drugo zemaljsko kazalište, s posebnom nacionalnom zadaćom.*⁵⁴ Trebalo je proći mnoge kušnje i nedaće dok se konačno 07. 12. 1907. nije ustanovilo stalno hrvatsko nacionalno kazalište u Osijeku, te Firinger dalje u ranije spomenutom prilogu navodi izvore u kojima se može pročitati više o osnivanju istog, među kojima ističe radove Radoslava Bačića (*KHK "MI", Osijek 1910., str. 147-152*),⁵⁵ Ivana Floda ("*Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici narodnog kazališta u Osijeku 1907-1957*", 1957, str. 77-88)⁵⁶ te građu Historijskog arhiva u Osijeku u kojem se nalaze *dijelovi arhive odbora Hrvatskog kazališnog društva iz godine 1907, i 1908, koju je sačuvao njegov nekadašnji tajnik Dr. Vjekoslav Hengl. Najvrijedniji dio te arhive čine uz sjedničke zapisnike pisma Dr. Andrića, koji je imao tešku zadaću u najkraće vrijeme skupiti kazališno osoblje, od zemaljske vlade ishoditi stalnu subvenciju, te osigurati otvorenje sezone predstavama u Varaždinu, Karlovcu i Osijeku.*⁵⁷

Analizirajući odborsku arhivu Firinger je popisao imena osoba koje su se prija-

⁵¹ U svojoj raspravi *Gostovanja Novosadskog srpskog narodnog pozorišta u Osijeku (1861-1907)*. U: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957., 63 - 71. Firinger minuciozno popisuje sve podatke koje je pronašao u oglasima, a koji su vezani uz dotična gostovanja novosadskoga Srpskoga narodnog pozorišta.

⁵² Kamilo Firinger, *Osnivanje hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*. "Kazalište", 19, Osijek, 1967., 2-6.

⁵³ Isto, 2.

⁵⁴ Isto, 2.

⁵⁵ Isto, 2.

⁵⁶ Isto, 2.

⁵⁷ Isto, 2-3.

vile na natječaj za kazališno osoblje.⁵⁸ Popis je bio prilično dug i iscrpan, te Firinger ispisuje imena svih kandidata (glumaca, komičara, opernih pjevača) redom kako su se prijavljivali. Između ostaloga s tog popisa saznajemo ne samo imena i prezimena kandidata, već i podatke da su neki od prijavljenih tek tražili svoju afirmaciju na daskama koje život znače (kao npr. Milan Wentz, Ljudevit Horvath, Milka Buvein, Zdenka pl. Poglios i dr.). Povrh toga, prijavljivali su se istaknuti glumci i pjevači koji su nastupali *Od slovenskog kazališta u Trstu i Ljubljani sve do Vojvodine, Bosne i Srbije, pa i Sofije, na hrvatskom, srpskom, slovenskom i bugarskom jezičnom području*.⁵⁹ Proučivši prepisku između Andrića i Bačića, Firinger je popisao tko su kandidati s kojima je Andrić pregovarao ili to barem pokušao pa su se na popisu našli npr. supruzi Barjaktarović, Josip Pavić, Eugenija Galgoczy-Klementova i dr. U dotičnoj je prepisci Firinger naišao na komične, ali i veoma pozitivne komentare o glumcima, no bilo je i onih *zajedljivih, čak i uvredljivih, za koje je prerano da ih se objavi*.⁶⁰

Pobrojavajući poteškoće s kojima su se morali nositi zagovornici osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta Osijeku, Firinger posebno pohvaljuje napore koje je u osnivanje istog uložio i Nikola Andrić, koji je nakon odlaska iz zagrebačkoga Hrvatskoga zemaljskog kazališta, gdje je radio na mjestu dramaturga, s entuzijazmom prihvatio izazov osnivanja osječkog kazališta. No, zbog nesuglasica i sukoba koji su nastali između njega i pojedinih članova Kazališnog odbora, Andrić je 1908. napustio Osijek te su i *kazalište i njegovi sljedbenici imali radi toga velikih poteškoća. Poteškoće i velike krize doživjelo je kazalište za svojeg 60-godišnjeg opstanka i kasnijih godina, a ima ih i danas. Uložene žrtve ne mogu ipak biti izgubljene, narodna je riječ zadržala i mora na osječkoj pozornici zadržati svoju kulturnu ulogu*.⁶¹

U prilogu *100 godina kazališne zgrade u Osijeku (1866-1966.)*⁶² objavljenome 1966. u časopisu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku "Kazalište", Firinger se pozabavio problematikom povijesti kazališnih prostora u Osijeku. Firinger tvrdi da u samim počecima kazališnog života u Osijeku nije bio problem naći prostor za igranje predstava, budući da je kazalište tada bilo u znaku izvedbi osječkih gimnazijalaca, amaterskih družina i kazališnih dobrovoljaca koji nisu tako često igrali predstave i koje nisu bile produkcijski zahtjevne. Profesionalnim putujućim kazališnim družinama su pak trebale stalne i adekvatne kazališne prostorije. Firinger je mišljenja da *uspjeh kazališne djelatnosti mnogo ov'si i o povoljnom rješenju pitanja kazališnih*

⁵⁸ Isto, 3-4.

⁵⁹ Isto, 3.

⁶⁰ Isto, 3.

⁶¹ Isto, 6.

⁶² Kamilo Firinger, *100 godina kazališne zgrade u Osijeku (1866-1966.)*. "Kazalište", 6-7, Osijek, 1966., 1-3.

*prostorija, kod čega se ne radi samo o pozornici i gledalištu, odnosno o kazališnoj dvorani, već i o pomoćnim prostorijama.*⁶³

Firinger nas dalje u tekstu vodi kroz 19. stoljeće popisujući sve prostore u kojima se uprizoravalo kazališne predstave. Dugi je niz godina u 19. stoljeću Tvrdava bila središnji dio Osijeka i njegov kazališni centar u kojem su redovito nastupale gostujuće njemačke putujuće družine, kako je već ranije spomenuto, te su svoje predstave igrale u prostorijama *na prvom katu reprezentativne generalatske vojarne na glavnom trgu*.⁶⁴ Predstave u Tvrdavi bile su igrane i u najvećoj gostionici poznatoj pod imenom K bijelom vuku, a radničke predstave su bile igrane i u Radničkom domu u Ilirskoj ulici. I u ostalim su dijelovima Osijeka igrane predstave,⁶⁵ no po broju kazališnih prostora svakako su zaostajali za Tvrdavom, sve dok se grad nije počeo širiti na Gornji grad koji je uskoro po važnosti zamijenio Tvrdavu. Stoga je sljedeći logičan potez bio preseliti i kazališni život u Gornji grad te je utemeljeno *Društvo građevno osiečko gornjogradske kasine i kazališta*.⁶⁶ Između ostalih podataka koje navodi vezano uz novoosnovano društvo,⁶⁷ Firinger upućuje i na zbirku dokumenata gradskog poglavarstva u kojoj se nalaze nacrti kazališne zgrade iz 1865. godine koje potpisuje graditelj Karl Klausner. Dalje u tekstu Firinger daje detaljan opis kasinsko-kazališne zgrade koji je dao prvi osječki konzervator ing. Blaž Katušić.

Važan korak naprijed u osječkom kazališnom životu predstavljalo je otvorenje nove kazališne zgrade 31. prosinca 1866. u kojem su svoje predstave igrali i *hrvatsko kazalište iz Zagreba, Novosadsko srpsko pozorište i ljubljanska slovenska opera*.⁶⁸ Čak i putujuća njemačka družina pod vodstvom Franza Schlesingera u gradskom kazalištu *priređuje 1. I 1897. "Jubilarnu predstavu 1867-1897 u čast 30 godišnjice postojanja kazališta kraljevskog slobodnog grada Osijeka."*⁶⁹

Kasinsko-kazališna zgrada je u kratkom vremenu promijenila nekoliko vlasnika (osječki veletrgovac Josip Gustav Blau je 1899. prodaje Matildi Gillming rođ. Blau i Antoniji Farago rođ. Blau, a kasnije njenim vlasnikom postaje Matilda

⁶³ Isto, 1.

⁶⁴ Isto, 1.

⁶⁵ Predstave su igrane u sljedećim prostorima: u Gornjem gradu u zgradi Ignacijevog društva u Splavarskoj ulici, a od godine 1848. do 1860. pod nazivom "Arena" na ljetnoj pozornici u palači baruna Prandaua na gornjogradskom trgu; u Donjem gradu u dvorani Kasina (Hrvatski dom) te u Pejačevićevom dvorcu na početku Retfale.

⁶⁶ Kamilo Firinger, *100 godina kazališne zgrade u Osijeku (1866-1966.)*. "Kazalište", 6-7, Osijek 1966., 2.

⁶⁷ Isto, 2., (Firinger govori o detaljima ugovora, dionicama, osobama koje su potpisale dotične dionice – predstojnik Adolf grof Pejačević, tajnik Antun Lay i blagajnik Petar Vujić)

⁶⁸ Isto, 2.

⁶⁹ Isto, 3.

Hengl rođ. Gillming). No svojim je prostorijama, ili nepostojanjima istih (postojale su samo male garderobe), odgovarala putujućim družinama. Uz namjeru da se uspostavi stalni ansambl, moralo se ozbiljno poraditi na uspostavljanju i opremanju pomoćnih kazališnih prostorija, zaključuje Firingner. Stoga ne čudi što je 1909., dvije godine nakon osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, knjižar i *jedan od glavnih pokretača hrvatskog kazališta*⁷⁰ Radoslav Bačić izdao knjižicu *Projekt gradnje novog kazališta u Osijeku* u kojoj je argumentirao potrebu izgradnje nove kazališne zgrade na Žitnom (Gajevom) trgu. Firingner ne daje suviše detaljan opis novozamišljene zgrade te popisuje da se osim ovoga nacрта u knjižici nalaze i članci podžupana Kenfelja, bankara Oskara Weismayera, tiskara Dragutina Laubnera, narodnog zastupnika dr. Antuna Pinterovića i arhitekta Vladoja Aksmanovića.

Bez pravog rješenja i realizacije projekta tek se 1921. odlučuje na kratkoročna rješenja i popravke pa se tako nadograđuju najpotrebnije prostorije (garderoba, prostorija sa scenom za probe, uvodi se električno svjetlo). S vremenom nastale su nove štete na zgradi koje su onemogućavale izvođenje predstava pa zbog tih nemogućih uvjeta rada *новоосновано Новосадско-осјеџко казалиште посве напушта казалишну зграду*⁷¹ te postaje upitno daljnje igranje predstava u Osijeku. Kada je osječkoj kazališnoj zgradi prijetilo zatvaranje, *određuje 1933. osječko gradsko zastupstvo 500.000 dinara za popravak kazališne zgrade.*⁷² Pitanje prostora za glumce i probe riješeno je tek nakon 1945. kada se kazalište proširilo *na sve prostorije Kasina u uličnom dijelu prvog kata zgrade, te na dvorišno krilo hotela Psunj.*⁷³ Iscrpno iznoseći podatke i progovarajući o poteškoćama koje su pogađale osječku kazališnu zgradu, Firingner je pokušao skrenuti pozornost na tadašnje uvjete zgrade (iz 1966.) i mogućnosti njezinog poboljšanja te završava tekst sljedećim riječima: *Proslava 100-godišnjice kazališnih prostorija i kazališne zgrade obvezuju prošireni i povećani Osijek na što hitniju izgradnju nove odgovarajuće kazališne zgrade, koja će odgovarati potrebama i kulturnoj ulozi koju je imao i ima grad Osijek.*⁷⁴

Kao predani arhivist i istražitelj različitih aspekata kulturnog i kazališnog života u Osijeku, s posebnim naglaskom na kazalište 18. i 19. stoljeća, Kamilo Firingner je ranije podatke *podvrgnuo prespitivanju i dopunio daljnjim saznanjima, pomičući godinu pojavljivanja profesionalnih njemačkih kazališnih družina, odnosno glumaca u Osijeku na 1733. godinu. Uz to, on je proširio broj poznatih kazališnih profesionalaca i družina /.../ pronašao je i poneku sličicu o atmosferi i okolnostima*

⁷⁰ Isto, 3.

⁷¹ Isto, 3.

⁷² Isto, 3.

⁷³ Isto, 3.

⁷⁴ Isto, 3.

kazališnog života i rada, a utvrdio je i postojanje bližih veza između osječkih građana, navlastito trgovaca i glumaca čije su predstave ovi potporama omogućavali.⁷⁵ Unatoč činjenici što je bio primoran istraživati ono što mu je dokumentacijski bilo moguće⁷⁶ i što se morao razrješavati s netočnim podacima pojedinih ranijih povjesničara,⁷⁷ Firinger je svojim znanstvenim pristupom (istraživanja je bazirao na arhivalijama, sudskim protokolima, spisima i podacima upisanim u matične knjige osječkoga Gradskog poglavarstva) uspio preispitati i nadopuniti veliki dio dotadašnjih saznanja o osječkom kazališnom životu⁷⁸ te je zasigurno ostavio u nasljeđe vrijedne teatrološke radove koji pružaju dobre temelje za daljnja istraživanja osječke kazališne i kulturne baštine.

LITERATURA

a) primarna literatura

Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978.

Antonija Bogner-Šaban, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – 100 godina*, HNK Osijek, Osijek 2007.

Antonija Bogner-Šaban, *Kazališni Osijek*. HNK Osijek, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1997.

M. Radić et.al., *Dr. Kamilo Firinger: arhivist i povjesničar. Odabrani radovi dr. Kamila Firingera. Priopćenja sa Stručno – znanstvenog skupa Dr. Kamilo Firinger – Život i djelo. Osijek, 19. svibnja 1995*. Muzej Slavonije Osijek, Državni arhiv u Osijeku, Osijek 2005.

⁷⁵ Stanislav Marijanović, *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća*. U: *Dani Hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće*. Čakavski sabor. Split 1978., 385.

⁷⁶ Tibor Karpati, *Gospodarska povijest Slavonije i Baranje u objavljenim radovima dr. Kamila Firingera*. U: *Dr. Kamilo Firinger: arhivist i povjesničar. Odabrani radovi dr. Kamila Firingera. Priopćenja sa Stručno – znanstvenog skupa Dr. Kamilo Firinger – Život i djelo. Osijek, 19. svibnja 1995*. Muzej Slavonije Osijek, Državni arhiv u Osijeku. Osijek 2005., 302.

⁷⁷ Firinger je najviše kritizirao saznanja do kojih je došao osječki novinar Stjepan Fraunheim. O tome govori u svojim radovima *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću*. U: *Dani hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće: esej i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Čakavski sabor. Split 1978., 261-274., te u *Prvih 85 godina osječčkog kazališta*. U: *Spomen – knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957., 13 -18. Više o dotičnoj problematici piše i Dragan Mucić u *Počeci kazališnog djelovanja u Osijeku – definitivno riješeno pitanje ili predmet novih oporbi*, "Revija: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja", 6, Osijek 1990., 549-555.

⁷⁸ Kako saznajemo u radu Stanislava Marijanovića *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća*. U: *Dani Hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Čakavski sabor. Split 1978., 374-399. Osim Kamila Firingera kazališnim životom Slavonije iz 18. st. su se bavili i Dragutin Prohaska, Stjepan Pelc, Franjo Fancev, Tomo Matić, Petar Kolendić te Josip Bösendorfer.

b) Radovi u zbornicima:

- Antonija Bogner-Šaban, *Početak prije početka*. U: *Dani hvarskog kazališta 34. Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug, Split. Zagreb – Split 2008., 209-228.
- Josip Bösendorfer, *Glumci na njemačkom kazalištu u Osijeku*. U: *Osječki zbornik br. II. i III. Muzej Slavonije u Osijeku*, Osijek 1948., 270-271.
- Josip Bösendorfer, *Povijest tipografije u Osijeku*. U: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, XIV. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1939., 113-146.
- Kamilo Firinger, *Prvih 85 godina osječkog kazališta*. U: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1957., 13-18.
- Kamilo Firinger, *Gostovanja Novosadskog srpskog narodnog pozorišta u Osijeku (1861-1907)*. U: *Spomen – knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1957., 63-71.
- Kamilo Firinger, *Osječko kazalište u prvoj polovini XIX. stoljeća*. U: *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957*. Narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1957., 19-61.
- Kamilo Firinger, *Kazališni život u Osijeku u XVIII stoljeću*. U: *Dani hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće: esej i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Čakavski sabor, Split 1978., 261-274.
- Stanislav Marijanović, *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća*. U: *Dani Hvarskog kazališta V, XVIII stoljeće: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Čakavski sabor, Split 1978., 374-399.
- Stanislav Marijanović, *Njemački teatar u Osijeku. Kazališni plakati i almanasi*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek – Zagreb 1992., 134-191.
- Tomo Matić, *Kazalište u starom Osijeku*. U: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, XIII. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1938., 91-108.
- Dragan Mucić, *Njemačko kazalište u Osijeku u prvoj polovici XIX stoljeća*. U: *Zbornik Pedagoškog fakulteta u Osijeku*. Pedagoški fakultet u Osijeku, Osijek 1985., 103-132.
- Dragan Mucić, *Počeci kazališnog djelovanja u Osijeku – definitivno riješeno pitanje ili predmet novih oporbi*. "Revija: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja", 6, Osijek 1990., 549-555.
- Dragan Mucić, *Dosadašnja istraživanja osječkoga kazališnog života*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek – Zagreb 1992., 197-202.

Vlado Obad, *Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta*. U: *Krležini dani u Osijeku 2007*. 100. godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku / *Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2008., 320-344.

Stjepan Pelc, *Školska drama osječkih isusovaca i franjevaca u XVIII vijeku*. U: *Zbornik arheološkog kluba "Mursa" Osijek*. Tisak štamparskog zavoda Krbavac i Pavlović, Osijek 1936., 23-26.

Tihomir Živić, *Osijek kao njemački kazališni grad: listovnica o njemačkome kazalištu i prilikama u slobodnome kraljevskom gradu Osijeku (1776. – 1907.)*. U: *Krležini dani u Osijeku. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2005., 76-88.

c) Prilozi u novinama / časopisima:

Kamilo Firingner, *Osječko kazalište u 1834. godini*. "Glas Slavonije", 2505, Osijek 1953., 5.

Kamilo Firingner, *Osječko kazalište prije 110 godina*. "Glas Slavonije", 2730, Osijek 1954., 5.

Kamilo Firingner, *Priredbe u Osijeku prije 110 godina*, "Glas Slavonije". 2874, Osijek 1954., 3.

Kamilo Firingner, *Osijek i osnivanje narodnog kazališta u Zagrebu 1840. god.* "Slavonija danas", 3, Osijek 1954., 9-10.

Kamilo Firingner, *Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g.* "Glas Slavonije", 2731, Osijek 1954., 5.

Kamilo Firingner, *Gornjogradski kazališni dobrovoljci iz 1842. g.* "Glas Slavonije", 2732, Osijek 1954., 7.

Kamilo Firingner, *Kulturno značenje Osijeka u prošlosti i sadašnjosti*. "Život i škola", 4 -5, Osijek 1955., 10-13.

Kamilo Firingner, *Umjetnost staroga Osijeka*, "Glas Slavonije". 3428, Osijek 1956., 3.

Kamilo Firingner, *100 godina kazališne zgrade u Osijeku (1866-1966.)*. "Kazalište", 6 -7, Osijek 1966., 1-3.

Kamilo Firingner, *Osnivanje hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*. "Kazalište", 19, Osijek 1967., 2-6.

O DRAMAMA MIROSLAVA KRLEŽE U MAĐARSKOJ PERIODICI*

UVOD

U trećem broju časopisa “Kolo“ izdanom ujesen 2002. godine, objavljen je članak Stjepana Lukača pod naslovom *Marginalije uz hrvatsko-mađarske odnose* u kojemu je autor ustvrdio da je *jedino Krleža, najprevođeniji hrvatski pisac u Mađarskoj, uspio prevladati desetljećima nagomilane predrasude na hrvatskoj strani i upozoriti na prave vrednote mađarske književnosti*.¹

Ime Miroslava Krleže u mađarskoj se periodici javlja relativno rano i to u kontekstu proznih ostvarenja; Krležin esej o mađarskom pjesniku Endre Adyju pod naslovom *Mađarski lirik Andrija Ady*² temom je recenzije Jószeфа Bajza objavljene pod nazivom *Hrvatski pjesnik o E. Adyju / Horvát költő Ady Endrelöl* u nedjeljnom dodatku za kulturu u budimpeštanskom dnevnom listu “Magyarország” (od 20. travnja 1930. godine, *Literarni dodatak*, 6). Krležin esej autor članka označava kao *značajan trenutak za mađarsko-hrvatske duhovne dodire*.

Završetak Drugoga svjetskog rata donio je promjene na geopolitičkoj karti Europe te *probijanje hrvatske književnosti u mađarsku sprječavaju zamršeni politič-*

* Članak donosi rezultate istraživanja tekstova koji su o izvedbama Krležinih drama na nekim od mađarskih pozornica objavljeni u mađarskoj periodici u vremenu od 1956. do 1985. godine. Tekstovi se, bilo da je riječ o najavi izvođenja nekog od Krležinih komada, bilo da je riječ o recenziji, osvrtu ili kritici, pojavljuju u gotovo svim budimpeštanskim dnevnim novinama i tjednicima kao i u stručnim kazališnim i književnim časopisima tog vremena. Poradi prevelikog opsega, istaknuti su tekstovi vrsnih poznavatelja Krležinog stvaralaštva, ali i nekih novinara koji su pratili događanja u kazališnom životu Mađarske. Tekstovi su odabrani iz dnevnih i tjednih novina, a poseban je naglasak stavljen na književne i stručne časopise. U popisu literature navedeni su svi naslovi korištenih periodika a koje sam istražila u Nacionalnoj knjižnici u Budimpešti te Gradskoj knjižnici Berzsényi Dániel u Szombathelyju. Pri prijevodu tekstova s mađarskog jezika pomoć mi je pružio Nikola Tutek na čemu mu zahvaljujem.

¹ “Kolo“, 3, Zagreb 2002, 153-158.

² M. Krleža, *Eseji*, Knjiga I, Zora, Zagreb 1961., 95-123.

ki odnosi, poslije vladajuća socijalistička koncepcija s odgovarajućim ideološkim mehanizmima u posredovanju strane književnosti.³ No, za književno stvaralaštvo Miroslava Krleže u Mađarskoj postojao je interes. U prvom broju, 1947. godine, budimpeštanski mjesečnik za svjetsku književnost "Nagyvilág" objavljuju članak anonimnog autora o Krleži i o Glembajevima (potpisanog pseudonimom Jugoszláv Klim Szamgin). Iste su se godine u mjesečniku mađarsko-jugoslavenskog društva "Déli csillag", u dvobroju za listopad i studeni, pojavili prvi prevedeni prozni fragmenti Zoltána Csuke iz novele *Sprovod u Theresienburg u / Teréz-városi temetés*. Sándor Illés 1959. prevodi roman *Povratak Filipa Latinovicza / Filip Latinovich-hazatérése*, a slijedi ga iste godine Zsoltán Csuka prijevodom *Balade Petrice Kerempuha / Éjszakának virrasztója. Petrica Kerempuch balladái*. Vrlo uspješan prijevod Kálmána Dudása *Glembayevi-Proza / A Glembay család* [Regény]) pojavio se 1956. Razlog navođenju ovih prijevoda jest činjenica da u Mađarskoj *onoga koji piše "samo" drame javno mnijenje ne smatra piscem, pretpostavka da ga se prizna kao pisca je objavljivanje barem jednog romana ili zbirke pjesama. (To ilustrira činjenica da su iz književnih leksikona izostavljeni značajni dramatičari – nekolicina njih predstavljena je u zasebnim portretima u nastavku – koji su pisali samo za scenu).*⁴

Prijevod Krležinih proznih tekstova i poezije omogućili su mu status *priznatog* književnika, po kriterijima koji su bili (i još su) prisutni u mađarskoj književnosti, a samim time je bio otvoren put za izvođenje njegovih drama u mađarskim kazalištima. Prvi prevedeni dramski tekst pojavio se 1958. godine; Kálmán Dudás preveo je dramu *Gospoda Glembajevi / A Glembay Ltd.* (Budimpešta, 1958.). Njezinom izvedbom započeo je život Krležinih drama na mađarskim pozornicama. U vremenu od 1958. godine, prvog postavljanja na scenu jedne od Krležinih drama pa do 1985. godine, mađarski su kazališni gledatelji mogli vidjeti pet komada u osam izvedbi:

Prva je izvedena drama *Gospoda Glembajevi / A Glembay Ltd.*, u Budimpešti 1958., godine, a slijede je 1965. godine u Budimpešti izvedena drama *U agoniji / Agónia*, 1965. godine u Budimpešti je izvedena *Leda / Léda*, 1974. godine *Golgota / Golgota* je izvedena u Segedinu (Szeged), 1982. u Đuru (Győr) izvode *Gospodu Glembajeve* pod nazivom *Glembajevska krv / Glembay-vér*, dok se *Leda* ponovo našla na pozornici jednog od budimpeštanskih kazališta 1983. godine. Iste je godine u Miškolcu (Miskolc) ponovo izvedena drama *U agoniji / Agónia*, a ciklus 1985. godine zatvara izvedba *Kraljeva / Szentistvánnapi búcsú* u Pečuhu (Pécs).

³ "Kolo", 3, Zagreb 2002., 153-154.

⁴ P. P. Müller, *Od rituala do medija: mađarska drama na prijelazu stoljeća*, Matica hrvatska Ogranak Osijek 2009., 7.

O KRLEŽINIM DRAMAMA U MAĐARSKOJ PERIODICI

Drama *Gospoda Glembayevi* pojavljuje se na mađarskoj pozornici dvije godine nakon revolucije, u vrijeme kada je zbog novonastalog stanja spriječeno prodiranje bilo kakvih utjecaja s druge, *zapadnjačke strane*, u vrijeme kada su vodeća umjetnička kazališta preferirala u prvom redu redateljske reinterpretacije kanoniziranih drama.⁵ Mađarski su dramski pisci toga vremena bili suočeni s estetskim anakronizmom-psihološki realizam je u mađarskom kazalištu bio jedini način izražavanja.⁶ U kazalištima se izводе komadi koji potvrđuju da mađarska kultura tradicionalno pravi oštru razliku između drama, koje se ubrajaju u književnost, i kazališta, koje služi za zabavu. /.../ Za većinu kritičara i intelektualaca je krajnje neprihvatljivo da neki scenski tekst može dobro funkcionirati i bez nekih posebnih estetskih kvaliteta.⁷

U takvim književno-kazališnim uvjetima izvedena je prva drama Miroslava Krleže: u budimpeštanskom Nacionalnom kazalištu (Nemzetisínház)⁸ održana je 29. siječnja 1958. godine premijera drame *Gospoda Glembayevi* / *Glembay Ltd.* O izvedbi drame gotovo sve utjecajnije budimpeštanske dnevne novine donijele su najavu pa tako i "Magyar Nemzet", u intelektualnim krugovima vrlo cijenjen dnevnik, koji u brojevima od 8. i 17. siječnja najavljuje predstavu kao *događaj kazališne sezone*. Nakon premijere, u broju od 31. siječnja istog dnevnika, objavljena je recenzija Sándora Illésa, poznatog književnika i prevoditelja, u kojoj autor nakon kratkog portreta Miroslava Krleže i napomene o njegovom *uspješnom predstavljanju* na pariškoj kazališnoj sceni, piše da je Krleža *Ibsen s Juga, pisac vruće krvi, odvažan, često bizaran, ali uvijek neobičan, opori stvaratelj. Pisac koji iskreno kazuje istinu o životu i ljudskoj strasti, pisac pun dramatičnosti. I njegova proza je drama*. Illésa, čini se, posebno se dojmio prizor *mrtvačkog odra* staroga Glembaya te gotovo patetično konstatira: *Kakva groteskna slika, kako je veličanstvena i dramatična ova situacija. Napetost je sve gušća, već je kao zgrušana krv; teške riječi mrcvareći traže same sebe. Strindberg? Ibsen? Ne, to je karakteristična Krležina drama*. Recenziju, ovaj znalac Krležinoga književnog djela, završava oslikavanjem atmosfere u kazalištu po svršetku predstave: */.../ nakon upaljenih svjetala zaorio se pljesak. Krležina drama polučila je ogroman uspjeh*.⁹

⁵ Napomena 4, str. 6.

⁶ Napomena 4, str. 13.

⁷ Napomena 4, str. 6.

⁸ U mađarskom jeziku vrlo je jasna razlika između imenica *narod* / *nép* i *nacija* / *nemzet* što se odražava i na uporabu tih imenica uz kazališne pojmove. Tako naziv Nacionalno kazalište / Nemzetisínház odgovara našem nazivu Hrvatsko narodno kazalište, a Népszínház bi odgovarao nazivu Pučko kazalište

⁹ U: I. Poth, *Hrvatska drama na mađarskoj pozornici*, Pečuh / Budimpešta 1997., 47-48.

Tjednik "Nők lapja" od 6. veljače 1958. objavljuje tekst jednako oduševljene Anne Földes, a popodneveni "Esti Hírlap" od 10. siječnja 1958. najavljuje premijeru viješću koja otkriva potpunu neupućenost novinara: čitatelje obavještava da je riječ o drami *koja se odigrava prije Prvog svjetskog rata u domu jedne kapitalističke srpske obitelji*.¹⁰

Središnje glasilo tadašnje vladajuće komunističke partije (Mađarska socijalistička radnička partija), dnevnik "Népszabadság" ("Népszabadság", 9. veljače 1958, str. 9), donosi kritiku poznatoga mađarskog književnika Géze Hegedüsa pod naslovom *Gospoda Glembayevi / A Glembay Ltd.* s podnaslovom *Predstava u Nacionalnom kazalištu / Bemutató a Nemzeti Színházban*. Hegedüs u opširnom osvrtu na izvedenu premijeru prvo piše, kako je to uobičajeno, o Krleži, te naglašava da je upravo *svojim glavnim djelom, proznim i dramskim ciklusom o Glembajevima, postao cijenjen i poznat u cijelome svijetu i zaslužio ušao u svjetsku književnost*. Nakon kratko prepričanog sadržaja drame, Hegedüs povlači paralelu s književnim stvaralaštvom Zole i Ibsena, pozivajući se na njihov naturalizam i simbolizam, ali naglašava da s književnog motrišta nije riječ o epigonstvu, da Krležu poradi toga ne određuju sintagme *Zola-epigon* i *Ibsen-epigon*, što potvrđuje ocjenom izvedene predstave koja je *majstorski izgrađena tragedija, koja gledateljima, tijekom nekoliko sati, razotkriva, na izrazito potresan način, strahote posljednjih desetljeća*. U kritikama je gotovo nezamislivo ne osvrnuti se na prijevode pa Hegedüs Dudásev prijevod, napravljen za potrebe Nacionalnog kazališta, naziva *lijepim prijevodom* u kojemu prevoditelj nalazi *sretna pjesnička rješenja*. Režiju Bojana Stupice, *gosta-redatelja, vrsnog poznavatelja Krležinog umjetničkog stvaranja, koji je stiliziranom scenografijom dodatno naglasio istinsku tragičnost komada*, autor članka ocjenjuje izrazito uspješnom kao i umjetnička ostvarenja glumaca, u to vrijeme najpoznatijih kazališnih umjetnika Mađarske. Hegedüs kritiku završava riječima kojima izražava veliko zadovoljstvo jer se mogla vidjeti *jedna od najljepših predstava posljednjih godina i svaki se gledatelj na premijeri Krležinog komada mogao osjećati svjedokom kazališno-povijesnog događaja*.

O premijeri drame *Gospoda Glembayevi / A Glembay Ltd.* u Nacionalnom kazalištu / Nemzetisínház, stručni časopisi donose napise koji potvrđuju izrazitu uspješnost predstave i kod mađarske kritike i kod mađarskih gledatelja. Zajedničko je kritikama naglašavanje vrlo uspješne režije Bojana Stupice, umjetničkih dostignuća glumaca te velike književne i scenske vrijednosti drame.

Za stručni časopis "Kortárs" ("Kortárs", broj 3, 1958., str. 476-477) u rubrici za kazalište, László B. Nagy, novinar i kritičar, napisao je kritiku *Miroslav Krleža: Gospoda Glembayevi / Mirosláv Krleza: A Glembay Ltd.* u kojoj vrlo opširno govori o ciklusu o Glembajevima kojim je Krleža na *tragu stilskih obilježja* karak-

¹⁰ Napomena 9, str. 47.

terističnih za *modernu zapadnu književnost*, navodeći kao primjer stvaralaštvo Thomasa Manna i roman Maksima Gorkog *Djelo Artamonovih* (1926.) stoga što je Maksimu Gorkom kao i Krleži, mišljenja je kritičar, *namjera bila ista: oslikati procvat, sjaj i propast jedne trgovačke obitelji*. U kontekstu predstave izdvaja početak koji je karakterističan jer je *zapravo dugi esej u dijalogu u kojemu se obadvije strane (Leone i sestra Angelika) razmeću svojim obrazovanjem, svojom kulturom*. Nagy između ostaloga smatra da je *radnja Krleži samo paravan za projekciju unutarnje psihičke preobrazbe njegovih likova*. Redatelj Bojan Stupica, piše Nagy, u potpunosti je uspio prenijeti na scenu atmosferu Krležine drame, izdvajajući pohvale scenografiji koja je tome pridonijela. Kritičar na kraju donosi podjelu uloga, s vrlo pohvalnom ocjenom izvođačima.

Poznati mjesečnik za svjetsku književnost "Nagyvilág" (broj 3, 1958.) objavio je tekst Imre Katalina pod naslovom *Panoptikum Glembajevih* u kojemu autor Krležu naziva *živim klasikom [...]/ s kojim ne možemo usporediti nikoga u mađarskoj proznoj i dramskoj književnosti. [...]/ Prikazivanje komada Miroslava Krleže ponovna je, gromka opomena svima nama da se više bavimo bogatom literaturom susjednih zemalja*.¹¹

Dvadeset i četiri godine nakon prvog izvođenja drame *Glembay Ltd.* u Nacionalnom kazalištu u Budimpešti, drama se ponovo našla na mađarskoj pozornici. Kazalište Kisfaludy u Đuru (Győr) stavilo je na svoj repertoar Krležinu dramu, ovaj put pod nazivom *Glembajevska krv / Glembay-vér*, u režiji Györgya Emőda. Premijera je održana 5. studenoga 1982. godine. Kazalište je angažiralo jednog od najpoznatijih mađarskih glumaca tog vremena, Andrása Bálinta, za ulogu Leona, (ne)svjesni težine prihvaćenog zadatka. Izvedbu su popratile kritike u dnevnim novinama pa Judit Csáki u budimpeštanskom dnevnom listu "Népszava" od 11. studenoga 1982. konstatira da je to bio *hrabar, mogli bismo reći odvažan pothvat [...]/ dok se ostale kritike zadržavaju na prikazu glumačkog ostvarenja Andrása Bálinta zbog kojega se činilo da on sam izvodi cijeli komad* ("Esti Hírlap", 30. 11. 1982., str. 9).

Stručni časopis "Színház" u prvom broju od 1983. ("Színház", broj 1, str. 38-40) donosi članak autorice Erzsébet Ézsias pod naslovom *Ponovno otkriće Krleže / Krleža újrafelfedezése*, s podnaslovom *Glembajevska krv u Đuru / A Glembay-vér Győrben*. Autorica piše o komadu s književnog motrišta, obilato se koristeći monografijom koju je o Krleži napisao György Spiró.¹² Navodi naslove prvih Krležinih drama u kojima se *osjeća* utjecaj djela iz svjetske književnosti, prvenstveno Strindberga, Wedekinda i Oscara Wildea dok se u analizi ciklusa o Glembajevima oslanja na kritiku Lászla B. Nagya iz 1958. godine: *Ciklus o Glembajevima je značajan poduhvat europske književnosti dvadesetog stoljeća. Krleža sudbinom obitelji*

¹¹ Napomena 9, str. 49.

¹² G. Spiró, *Miroslav Krleža*, Gondolat Kiadó, Budapest 1981.

Glembaj prikazuje propadanje hrvatske buržoazije, ali ovoj isti proces je prisutan i u povijesti i literaturi svih srednjoeuropskih naroda /.../. Ciklus, po mišljenju autorice, simbolizira neminovnu propast cijele Monarhije. Zato je "glembajevština" mogla postati pojam u hrvatskoj književnosti: simbol propadanja građanstva, slično obitelji Buddenbrookvih Tomasa Manna. Kada piše o samom komadu, smatra da je Glembajevska krv drama ibsenovske dubine, te nastavlja da je Krleža od sjevernih dramatičara vrlo dobro naučio jednu stvar: pisanje uloga. Glembajevska krv je komad pravih, istinskih paradnih uloga u kojoj svaki glavni junak ima svoju veliku scenu: Leone u prvom, stariji Glembaj u drugom i barunica Castelli u trećem činu.

Kritičarka, međutim, ponajmanje govori o samoj izvedbi: navodi podjelu uloga uz kratke komentare, a izdvaja samo gostujućeg glumca Andrása Bálinta.

Ostale kritike ne ukazuju na osobito oduševljenje izvedbom drame u kazalištu Kisfaludy. Svi se slažu u jednom: glumci kazališta u Đuru nisu bili na umjetničkoj razini koju zahtijeva ova drama. *Predstavu u Đuru nije oslabila krivo shvaćena koncepcija već jednostavno okolnost da se osim gosta Andrása Bálinta u ulozi Leona nije našla spremna, dovoljno sugestivna glumačka ličnost za ostale uloge.* ("Kritika", broj 3, 1983.)

Sudeći po kritikama, izvedba drame *Gospoda Glembajevi / Glembay-vér* u Đuru (Győr) zaslužila je tek da bude zabilježena u povijesti Kisfaludyjevog kazališta.

Druga drama iz ciklusa o Glembajevima, *U agoniji / Agónia*, postavljena je na scenu budimpeštanskog kazališta Madách 1964. godine, a 1983. godine u Nacionalnom kazalištu u Miškolcu.

I dnevne novine i stručni časopisi objavili su napise o predstavi *Gospoda Glembajevi* u kazalištu Madách. Pod istim naslovom *Na probi drame U Agoniji / Az Agónia próbáján* objavljena su dva članka. Jedan članak je zapravo najava premijere objavljena u tjedniku "Film, Színház, Muzsika" ("Film, Színház, Muzsika", 22. svibanj 1964, str. 8) a donosi, uz uvodno pojašnjenje Tamása Koltaija o samom komadu, i nekoliko riječi iz razgovora s redateljem Bojanom Stupicom i glumcem Ferencem Bessenyeijem obavljenim na probi za vrijeme odmora. Za izdvojiti je iz članka početak napisa gdje autor govori o sadržaju drame određujući je kao *dramu tri osobe /.../ kroz čije sudbine pisac dodiruje bit Monarhije. Prikaz je to društvenog i moralnog propadanja plemićko-buržoaskog sloja između dva rata a koji ima hrvatsko-mađarsko-austrijska obilježja*. Drugi članak objavljen je u istom tjedniku od 29. svibnja ("Film, Színház, Muzsika", 29. svibanj, str. 8) s nadnaslovom *Proba uoči premijere / Premier előtti próbán*. To je razgovor novinara vođen s Miroslavom Krležom koji je prisustvovao generalnoj probi. Autor članka piše da ova proba nije *samo jedna od mnogih proba jer je njezina atmosfera postala svečano uzbudljiva zbog posjete neočekivanog gosta, Miroslava Krleže. Izvrstan jugoslavenski pisac, autor komada, sjedi u dvorani i pozorno prati igru*

glumaca. Krleža je stigao u našu zemlju na poziv mađarskog P.E.N. kluba i bit će prisutan na premijeri svoga komada. Na pitanje novinara o režiji i interpretaciji glumaca, Krleža je odgovorio: *Bojan Stupica je jedan od najboljih jugoslavenskih redatelja. On je režirao cijeli niz mojih drama, uvijek shodno mojim intencijama. [...] Probu komada pratio sam s velikim zanimanjem. Insceniranje djela, ritam igre, psihološka obrada drame, izvrsni su. Kao autor drame mogu biti zadovoljan ostvarenjem likova, koji su plastični i stvarni. Na glumu nemam nikakvih primjedbi. Nositelji glavnih uloga, bez iznimke stvaraju izvanrednu izvedbu, ali i kreatori epizodnih uloga formirali su po jedno malo remek-djelo.*

U nastavku Krleža govori o nositeljici glavne uloge, Klári Tolnay, *umjetnici širokog raspona, koja od lirskih sordina do velikih dramskih prizora formira ulogu žene s tragičnim završetkom u cjelovitom volumenu i s velikom snagom svoga talenta.* Baruna Lenbacha glumi Andor Ajtay koji, mišljenja je Krleža, *razlama okvire pojedinačnog slučaja i postaje simbolom cijelog jednog svijeta u raspadanju.* Slična stvar je i s Ferencom Bessenyeijem (*u ulozi odvjetnika Križovca*) koji, *naročito u drugom činu, daje zavidno ostvarenje.*

Na kraju razgovora Krleža izražava zadovoljstvo jer će prisustvovati premijeri u kazalištu Madách te žalost što nije vidio premijeru drame *Gospoda Glembajevi* za koju su mu rekli *da su umjetnici Nacionalnog kazališta ostvarili predstavu na visokom stupnju.*

Nakon premijere kazališni kritičari oduševljeno su pisali o komadu, posebno o izvrsnim umjetničkim ostvarenjima izvođača. U dnevnom listu “Magyar Nemzet” od 31. svibnja objavljena je kritika Sándora Illésa a koja potvrđuje visoku umjetničku razinu komada te posebno naglašava glumačku interpretaciju: *Izvedba glumaca u svakom je trenutku dostojna djela i uspijeva uzdignuti premijeru u istinski doživljaj koji će još dugo ostati u pamćenju.* Posebna kritika upućena je prevoditeljskom paru Zoltánu Csuki i Stojanu Vujičiću čiji rad Illés smatra *sjajnim.*

Simon Gy. Ferenc u listu “Magyar Ifjúság”, od 6. lipnja, objavljuje članak pod naslovom *Stari komad modernog autora u kazalištu Madách Kamara / Modern szerző régi darabja a Madách Kamara színházban* u kojemu, između ostaloga kaže da su Krležine misli *tako smione i zato tako lijepe da se njegovo djelo i njegovo ime podižu u sve veće visine.*

I Péter Nagy, znalac kazališne umjetnosti i književnosti, piše za književni tjednik “Élet és Irodalom”, od 13. lipnja, članak pod naslovom *O malom književnom remek-djelu / Egy kis remekműről* u kojemu ne dvojiti nazvati dramu remek-djelom jer je *potrebna neka rijetka umjetnička snaga, instinkt i svjesnost da pisac u tragičnu borbu troje ljudi-istog staleža i istih gledišta-zbije tragediju jednog razdoblja [...]*¹³

¹³ Napomena 9, str. 60.

Za subotnje izdanje dnevnika “Népszabadság” (“Népszabadság”, 20. lipanj, str. 8) kritičarka Vera Létay piše vrlo laskavu ocjenu u članku *Agónia* s podnaslovom *Drama Miroslava Krleža u kazalištu Madách Kamara / Miroslav Krleža drámája a Madách Színház Kamaraszínházban*. Autorica, u povelikom članku ponajviše piše o glumačkim ostvarenjima i o komadu te iznosi tezu da Krleža svoju europsku slavu može zahvaliti upravo dramama o Glembajevima koje uspoređuje sa ciklusom Émila Zole *Rougon-Macquart* ili *Prirodna i društvena povijest jedne obitelji pod Drugim carstvom*. Za prevoditeljski dvojac Csuka-Vujičić piše da su *zapletene psihološke dijaloge preveli sa snagom koja ostvaruje odgovarajući ugođaj*.

Zanimljiva je i kritika objavljena u katoličkom časopisu “Vigilia” (“Vigilia”, broj 7, srpanj 1964.), čiji kritičar piše: *Najznačajniji komad repertoara malog kazališta je ova balada zagušljivog zraka koja podjednako djeluje na um i na srce. Teško je razumjeti zašto je tako kasno došlo do njezine premijere*.¹⁴

Uz laskave pohvale kritičara upućene Miroslavu Krleži kao piscu, potom vršnom prijevodu te vrhunskoj interpretaciji glumaca, napisane su i kritike o Bojanu Stupici u kojima ga hvale stoga što je *predstavu režirao stilskom vjernošću koja odgovara igri. /.../ Stavivši Lauru u samo središte dramske radnje, formirao je sustav istančanih naglasaka i brutalnih trenutaka, svjesno i prirodno, kao neki moderni skladatelj* (“Film, Színház, Muzsika”, broj 4, 1964., str. 9)

Mađarski redatelj János Szikora¹⁵ istu dramu postavlja na scenu Nacionalnog kazališta u Miškolcu, 18. veljače 1983. godine. U to vrijeme mađarska drama doživljava radikalne promjene; osamdesete su, smatraju povjesničari mađarskog kazališta, godine rođenja suvremene mađarske drame, a Géza Bereményi, Péter Nádas i György Spiró najznačajniji su autori nove generacije. Nádasijeva dramska trilogija (*Čišćenje / Takarítás, Susret / Találkozás i Pogreb / Temetés*), nastala u vremenu od 1977. do 1980. godine, smatra se *jedinstvenim dostignućem te generacije i parabolom njegova vlastitoga kazališta*,¹⁶ a jedna od novosti koje unosi u svoje drame jest i *ugrađivanje polifone glazbene konstrukcije*.¹⁷

Spiró pak svojim dramama često *primjenjuje uokvirenu konstrukciju, ponavljajući početne i završne slike, kojom naglašava povratnost procesa, njegovo obilježje vječnog kružnog kretanja*.¹⁸

¹⁴ Napomena 9, str. 61.

¹⁵ János Szikora (rođen 1950. godine) kasnije je postao cijenjeni mađarski kazališni redatelj. Hrvatska kazališna publika imala ga je prilike upoznati kao redatelja komada *Park B. Strausa* koji je izveden na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta Zagreb, a ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta premijerno je izveo predstavu u kazalištu Vigszínház u Budimpešti, 30. studenoga 2008.

¹⁶ Napomena 4, str. 31.

¹⁷ Napomena 4, str. 19.

¹⁸ Napomena 4, str. 54.

Za vjerovati je da su nova strujanja u mađarskoj drami utjecala i na tada mladog redatelja Jánosa Szikoru koji uprizoruje Krležinu dramu *U agoniji* po novim, za mađarsko shvaćanje, zakonitostima kazališne režije. Iznenađenje i za gledatelje i kritičare bilo je rješenje scene; redatelj je scenu podijelio na tri dijela, u tri svijeta i na taj način raskinuo prostornu cjelovitost radnje. Pozornicu je *pregradio*, skratio okomitim stavljanjem platna na kojemu se za cijelo vrijeme izvedbe komada odražavaju sjene glumaca ispred platna. U lijevom uglu pozornice smjestio je stvarni svijet – Laurin salon u prvom činu i namještenu sobu u kojoj se odvijaju konfliktne situacije između supružnika u drugom činu. Desni dio pozornice je prazan, bez scenskih rekvizita, tek s odrazom sjene glumca na platnu. To je prostor u kojemu se monolozi otkrivaju najdublje tajne, govore intimne ispovijesti. Tri svijeta – nijemi svijet sjena, realan svijet pun dramatičnosti i intiman svijet pojedinca – povezuju sonate za violinu J. S. Bacha tijekom cijele izvedbe drame.

Premijera je izazvala niz podvojenih kritika. Većini kritičara pozornost je privuklo scensko rješenje te uvođenje glazbe; izostala su predugačka *prepričavanja* sadržaja dramskog teksta, hvalospjevi autoru i glumačkim interpretacijama.

Ibolya Cs. Nagy je za tjednik “Film, Színház, Muzsika” (“Film, Színház, Muzsika”, 12. ožujak 1983., str. 4-5) napisala članak pod naslovom *U agoniji / Agónia*. Nakon nekoliko uvodnih rečenica o samom djelu, autorica piše o Szikorinoj režiji ocjenjujući je vrlo uspješnom, a uvođenje glazbe, *glas violine je metaforička nada da je cjelovitost lijepa, i da je samo dio bolan i nepodnošljiv*.

Glazbenu konstrukciju umetnutu u kompoziciju drame prihvaća i autor kritike objavljene u dnevniku “Déli Hírlap” od 21. veljače 1983., smatrajući da je *glazbena pozadina* izvanredno rješenje *jer je redatelj svjestan da se od svih umjetnosti u glazbi najbolje zrcale titraji duše i da ona najuspješnije izražava dramska zbivanja. [...] Glazba nije samo pratitelj nego i suradnik glume, ona je njezin saveznik u stvaranju ugođaja*.

Oduševljenje režijom ne dijeli kritičar budimpeštanskog tjednika “Új Tükör”; Tamás Barabás, koji nakon nekoliko rečenica o sadržaju drame postavlja pitanje o čemu se zapravo radi u Miskolcu? Naime, redatelj János Szikora napravio je predstavu gotovo neukusno neshvatljivom. Odmah nakon dizanja zavjese zazujao je gromki glas violine što je onemogućilo da se čuje dijalog glumaca za vrijeme gotovo cijele izvedbe. Isprva sam mislio da je riječ o stvaranju nekog ugođaja, kako bi se i pomoću glazbe uživjeli u ugođaj mjesta, vremena, noći... i da će to proći. Ali nije prestajalo ni nakon pet, deset minuta. Nakon petnaest minuta glazba je samo nakratko prestala pa se nastavila sve manje podnošljiva (oprosti mi na ovome J. S. Bachu) glazba koja se sve više suprotstavljala drami jer nije stvorila ugođaj nego samo bukom izazvanu nelagodu.¹⁹

¹⁹ Napomena 4, str. 9.

Iste godine, početkom svibnja, kazalište iz Miskolca izvelo je svoju predstavu *U agoniji / Agónia* na Festivalu provincijskih kazališta u Budimpešti. Predstava je popraćena objavljivanjem kritika u budimpeštanskim novinama, i ovaj put s naglaskom na redateljski rad Jánosa Szikore, a koji je ponovo podijelio kritičare.

Kritičar Dezső Kovács u članku naslova *Krležini komadi za solo violinu i veliku pozornicu / Krlezsa-tételek szólohegedűre es nagyszípadra*, objavljenom u časopisu "Színház" ("Színház", broj 5, 1983., str. 9) piše o književnoj vrijednosti same drame, naglašavajući da se tematika Krležinih djela može prepoznati i u djelima mađarskih pisaca Kálmána Mikszáta, Sándora Brodyja, Gyule Krúdiya i Zigmunda Moricza. Redateljski rad ocjenjuje vrlo pozitivno; smatra da je Szikora *umjetnički stilizirao pozornicu* i metaforikom izrazio suštinu drame.

U dnevnom listu "Esti Hírlap" od 7. svibnja 1983., kritičar pak vrlo oštro kritizira redatelja jer *njegovo rješenje razlama, razbija dramu i glumu čini izvještačenom. Neprirodnost pojačava prisustvo umjetnika na violini, Jánosa Greinera, koji gotovo cijelo vrijeme izvedbe drame, svira na violini. Ta je glazba suvišna i katkada smeta razumijevanju teksta.* Kritičar smatra da je Szikorina režija *promašeno redateljsko poimanje samog djela.*

Kritiku su donijele, istina mjesec dana kasnije, i dnevne novine "Népszabadság" od 15. lipnja 1983. Autor članka pohvalno piše o redateljskim rješenjima smatrajući da ona *prizore na pozornici čini upečatljivima, tragediju monumentalnom.*

Koltai Tamás, autor je članka objavljenog u časopisu "Kritika" ("Kritika", broj 5, 1983., str. 20-22) pod nazivom *Salto mortale* u kojemu konstatira da je drama *U agoniji vjerojatno najdublji komad iz ciklusa o Glembajevima.* Kako se autor članka uglavnom oslanja na, u napisima puno puta korištene misli G. Spiróa o Krležinom stvaralaštvu, te o drami piše uglavnom s motrišta njezinih književnih vrijednosti, za izdvojiti je njegovo mišljenje o scenskom rješenju redatelja koji dijeli pozornicu jer je *prevelika za izvođenje ovog komornog komada.*

Čini se da je Szikorin redateljski rad autore članaka u periodikama usmjerio na analizu same predstave, što je suprotno kritikama koje su popratile izvođenje komada 1964. godine. Vrlo malo se piše o glumačkim interpretacijama, počesto izostaje i književna analiza djela, a prijevod Kálmána Dudása gotovo se ne spominje.

I *Leda* je doživjela dva postavljanja na scenu. Obadva puta bila je postavljena na pozornice budimpeštanskih kazališta: prva izvedba održana je 29. siječnja 1965. u Kazalištu Józsefa Katona, a na svoj repertoar ju je, u siječnju 1983. godine, stavilo i Kazalište Pesti Színház. Dnevne novine nisu u velikom broju popratile i najavile prvo izvođenje *Lede* u jednom od kultnih budimpeštanskih kazališta – Kazalištu Józsefa Katona.²⁰

²⁰ Kazalište Józsefa Katona kultno je budimpeštansko kazalište koje je odigralo veliku ulogu u rađanju nove mađarske drame. Upravo je ono učinilo G. Spiróa, postavljajući

Je li tome razlog što se *Leda* pojavila na sceni u vrijeme kada se još izvodila drama *U agoniji*, o kojoj se podosta pisalo ili je tome razlog što su književni i kazališni kritičari sve češće objavljivali svoje tekstove u stručnim časopisima, ostaje otvorenim pitanjem, no činjenica je da se kritike *Lede* pojavljuju uglavnom u tjednim i mjesečnim časopisima za kulturu.

Premijera je održana 29. siječnja 1965. godine, u režiji Bojana Stupice, a prethodile su joj dvije javne generalne probe. Ono što je zajedničko za neke autore objavljenih članaka jest problematiziranje žanra. Za pretpostaviti je da su neki od njih doslovno shvatili Krležine riječi koji je *Ledu* nazvao *ljubavnom igrom*, a potom i komedijom. Tako dnevnik "Népszabadság" (18. veljača, 1965., str. 8) donosi članak Vere Létayji naslovljen imenom drame: *Léda*, s podnaslovom *Komedija Miroslava Krleže u Kazalištu Józsefa Katona / Miroslav Krleza komédiája a Katona József Színházban* u kojemu autorica ističe režiju koja ipak nije mogla izdići predstavu na *izvanrednu umjetničku visinu prvih drama trilogije*. Zatim nastavlja, čini se uvjeravajući samu sebe, pisati o žanrovskoj pripadnosti drame, prihvaćajući njenu pripadnost komediji stoga što se prikazuje *do u srž pokvaren, farizejski svijet* za čiji se način života obično kaže da je to jedna bijedna komedija života.

U tjedniku "Film, Színház, Muzsika" ("Film, Színház, Muzsika", 5. veljača 1965., str. 5-6) o premijeri *Lede* članak piše Jenő Illés: *Leda – Krležina drama u Kazalištu József Katona / Léda – Katona József színházban* naslov je članka koji autor počinje riječima *Diletantska kalvarija*, te nastavlja pisati o književnim vrijednostima drame. Zbunjuje Illésovo nepoznavanje komada. Autor, naime, piše da se *svijet u Ledi ne prikazuje takvim raznolikim bojama kao što je to u prvom dijelu Krležine trilogije i nije tako nemilosrdno zbijen kao treći dio U agoniji. Svojim stilom i intonacijom u osnovnom sadržaju komad je karakterističan prijelaz iz prvoga u treći dio*.

I sam Zsoltán Csuka, poznavatelj cjelokupnog stvaralaštva Miroslava Krleže i prevoditelj velikog broja Krležinih djela, piše o predstavi ("Pestmegyei Hírlap", 7. veljača, 1965.) s motrišta žanra: *Komedija? Da, ali krvava komedija, tegobnija od drame, od tragedije. /.../ Sve u svemu premijera Lede bila je veliki i topao uspjeh /.../*

Dva su se istaknuta mađarska povjesničara književnosti javila člancima u književnim časopisima. U periodiku "Kortárs" (*Kraj dramskog ciklusa / A dráma ciklus vége* "Kortárs", 6, Budimpešta, 1965., 1000-1002) Miklós Nagy piše o drami *Leda*, za koju smatra da je, kao i neka druga djela Miroslava Krležine, nastala pod Ibsenovim utjecajem te konstatira da je *Krleža umjetnik koji uvijek stoji na vlastitim nogama, on potpuno zanemaruje mnoge Ibsenove značajke koje zovu na*

na svoju scenu njegove komade, najuspješnijim i najistaknutijim suvremenim mađarskim književnikom.

oponašanje (simbolizam, retrospektivna kompozicija i sl). Uočljivo je da drugačije postupa prilikom izbora glavnih likova: Krležu je upadljivo naklonjen likovima visokog obrazovanja i blistave elokvencije. U kontekstu stilistike dramskog diskursa, problematizira dijalog i monolog kao tipove jezika u dramskom tekstu, a kojih su neki dijelovi poput odlomaka iz eseja ili polemike, ili pak lepršajuće glose. Korištenje stranog jezika, dominira latiničko izobilje riječi, Nagy određuje kao element u karakterizaciji likova no ne izostavlja usporedbu: *premda djeluje zanemarujuće, kod umjetnički razgovorljivih Krležinih likova, ima nešto od retorike Cyrana*.

Za razliku od ostalih kritičara koje je rad redatelja Bojana Stupice zadovoljio, Nagy smatra da je redatelj pre naglasio *komične i lakrdijaške elemente* ("Kortrás", 6, 1965., 1002).

Na pozornici budimpeštanskog kazališta Pesti Színház *Leda* je mađarskoj kazališnoj publici prikazana drugi put 15. siječnja 1983. godine, a u režiji Istvána Horvaja, i u prijevodu Kálmána Dudása. Uobičajeno, kritičari su popratili i ovu izvedbu, u kojoj je erotičnost bila naglašenija nego li u režiji Bojana Stupice, što ističe napis kritike objavljen u dnevniku "Esti Hirlap" od 4. veljače 1983., a naslovljen *Ljubavni vrtuljak / Szerelmi körbe-körbe*.

Da je redatelj Horvai izmijenio izvornik, potvrđuje se u nekoliko napisa: tako se iz kritike objavljene u "Magyar Hirlapu", od 5. veljače, saznaje da je redatelj proširio ulogu Fanny, da Urban ne odlazi s prostitutkom već ostaje s Melitinom sobaricom, Klanfarovim likom pojačava elemente komedije prikazujući ga gotovo kao lakrdijaša.

Te promjene prikazuju Horvaijev komični pristup, one u osnovi nisu ni na štetu ni u korist igre. /.../ Redatelj u manjoj mjeri prikazuje tragediju koja se skriva u dubinama paklene komedije i koja može izbiti u bilo kojem trenutku. I ovako se može igrati Leda. To je samo stvar shvaćanja, mišljenja je Katalin Róna čiji tekst objavljuje "Film, Színház, Muzsika" u broju od 12. veljače. ("Film, Színház, Mizsika", 12. veljača 1983., str. 5-6)

Zaslužene pohvalne kritike izvedbe Krležine drame *Leda*, u izvedbi glumačkog ansambla kazališta Pesti Színház, osigurale su joj oko pedesetak izvođenja.

Izvedba drame *Golgota* vraća nas u 1974. godinu, u vrijeme izvedbe drame na pozornici nacionalnog kazališta u Segedinu. Vrijeme je to kada mađarsku kazališnu scenu obilježava, nakon započetog procesa tolerancije i *relativne otvorenosti* koja je uslijedila u *konsolidacijskom periodu*²¹ tradicija prethodnog razdoblja. Kulturna događanja, pa tako i kazališna, (pre)često se nalaze pod kontrolom sustava pa je prihvaćeno mišljenje da se i *Golgota* našla na segedinskoj pozornici *zahvaljujući* kulturnoj politici kojoj je odgovarao upravo komad koji je ideološki mogao biti u službi njihove promidžbe.

²¹ Napomena 4.

Z. Csuka preveo je *Golgotu* 1970. godine, a kako je u Mađarskoj već bila objavljena Tolstojeva trilogija istoga naslova, nakladnik je od prevoditelja zatražio promjenu, koju je, na prijedlog samoga autora, Csuka i napravio. Tako se *Golgota* u mađarskom prijevodu pojavila pod imenom *Kálvária* a na segedinsku pozornicu stigla je pod svojim izvornim imenom.²² O izvedbi drame pojavili su se mnogobrojni napisi u dnevni novinama, tjednicima, ponajmanje u stručnim časopisima. Većina napisa hvalospjevi su komadu: od tekstova koji najavljuju premijeru do analiza drame koja se naznačava *aktualnom* u kontekstu socijalističke ideologije.

Režiju segedinske izvedbe potpisuje Mátyás Giricz, koji predstavu započinje emitiranjem posljednjeg govora Salvadora Allendea. Mišljenja kritičara bila su podvojena: većina ih je takvo rješenje smatralo vrlo uspješnim, tumačeći uvođenje Allendeovog govora simboličnom porukom koja naglašava probleme radničkog pokreta diljem svijeta.

Prethodno sam napomenula da je napisano podosta kritika u dnevnim i tjednim novinama, a da je manji broj kritika objavljen u stručnim časopisima. Iz dnevnih novina za izdvojiti je kritiku objavljenju u "Népszabadság" (*Proleter-revolucijska drama / A proletárforradalom drámája* ("Népszabadság", 19. ožujak 1974., 7) u kojoj autorica E. Fehér Pál ne odstupa od ostalih kritičara u procjeni vrijednosti djela, ali u kojoj, uz brojne citate (kojima ne navodi izvor!) spominje prijevod Zsoltána Csuke a koji je do u *sitnicu točan, izvrstan rad*. Samo je jedan ugledni stručni časopis donio kritiku izvedbe *Golgota*: "Színház" ("Színház", 6, 1974., 20-23). Kritiku je György Spiró, vrsni poznavatelj Krležinoga dramskog opusa, naslovio *Mali katekizam o izdaji* te u njoj, odijeljenoj trima podnaslovima (*Kakva klasna izdaja? / Milyen az osztályáruló?, Poteškoće izvedbe / Az előadás nehézségei i Segedinska izvedba / A szegedi előadás*), interpretira književnoteorijske vrijednosti samoga dramskog teksta, slijedom toga govori i o problemima koje takav tekst nadaje prilikom njegovog postavljanja na scenu te u posljednjem dijelu o samoj izvedbi u Nacionalnom kazalištu u Segedinu. *Giricz shvaća Golgotu kao dramu opće vrijednosti. Jer se ovakva situacija može dogoditi i u drugo doba i na drugom mjestu. U tome ima pravo stoga što i Krleža postavlja svoja pitanja općenito. No, govor Allendea rezultira zabunom, iako se čuje prije igre. Allendea i Pavla povezuje ubojstvo. Ali njihova usporedba je netočna. Pavle je borac, eksplozivna osoba, revolucionar. Zato ga ubijaju. Allende je dobronamjeran, pošten i simpatičan čovjek koji, držeći se ustavnosti, nije smio pripremati građanski rat. Paradoksalno, pojedini dijelovi govora Allendea baš se podudaraju s argumentima, i nadgrobni govorom Kristijana, što izaziva zabludu. Spiró u svojoj kritici spominje i Doktora, s čijom se ulogom ne slaže. Redatelj mu*

²² U: J. Prodan, *Dijalogom kroz stoljeća*. Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, Pečuh 2008., str. 78

nije namijenio biti *deus ex machina*, a ovaj je liječnik i po Krleži upravo to. Stav je Spiróa da se s estetskog motrišta *deus ex machina* može smatrati zabudom. Kada govori o redatelju Mátyásu Girczu, napominje da je u velikoj mjeri skratio komad, prenatrpanost teksta smanjio te predstavu sažeo na dva sata i tako ju učinio dinamičnijom.

Premda prijevod E. Fehér Pál smatra do u sitnicu točnim i izvrsnim, Spiró, poznavatelj hrvatskog jezika, za Csukin rad kaže da *Ima trenutaka punih života. Takav je prizor na groblju, takvi su monolozi koji na hrvatskosrpskom zvuče lijepo*, no ne smatra prijevod uspješnim.

Je li izvedba zadovoljila mađarske kazališne gledatelje? U obilju kritika ne nalazi se niti jedna opaska o percepciji gledatelja, vrlo malo se govori i o interpretaciji glumaca pa ostaje za pretpostaviti da su i kritike, kao uostalom i postavljanje same drame, bile pod snažnim utjecajem politike toga vremena.

Posljednja izvedena Krležina drama je *Kraljevo*, prevedena na mađarski *Szentivánnapi búcsú / Proštenje na dan sv. Stjepana* a postavljena je u Pečuhu. Prijevod je napravio G. Spiró, koji ovu Krležinu dramu smatra jedinstvenim remek-djelom. U režiji Lászla Bagossy dramu su izveli glumci iz Kapošvara (Kaposvár), glumci amaterskog kazališta Sveučilišta u Pečuhu te plesni ansambl "Baranja" za koje je koreografiju priredio Antun Vidaković, dugogodišnji ravnatelj Hrvatskog kazališta u Pečuhu.

Ne može se reći da je veliki broj periodika popratio ovu predstavu. Od dnevnih novina ponovo je, uz "Dunántúli Napló" i "Pest Megyei Hírlap", članak Lászla Zappe donio "Népszabadság" dok su kritike u stručnim časopisima objavili "Film, Színház, Muzsika", "Színház" i "Új Tükör".

Predstava je izvedena na Ljetnoj pozornici, između ruševina Tettye, što je stvorilo poseban ugođaj i omogućilo, na opće zadovoljstvo, da gledatelji postanu dijelom predstave.

O predstavi je za "Népszabadság" László Zappe napisao članak *Proštenje na dan sv. Stjepana – drama Miroslava Krleže na pozornici Ljetnog kazališta / Szentivánnapi búcsú – Miroslav Krleža drámája a Pécsi Nyári Színházban* ("Népszabadság", od 26. lipnja 1985., 7). Nimalo zadovoljan predstavom piše vrlo nepovoljnu kritiku: *Uvod je bio predugačak, a redatelj ni poslije nije uspio riješiti sjedinjavanje radnje, prizora, mjesta proštenja i pozadine a kako bi među njima bila, možda suprotna, ali ipak nekakva organska veza. To, naravno, na otvorenoj sceni nije niti za očekivati. Ovdje se gotovo svaki efekt, ples, prasak, pucanj i buka odvajaju od igre. Čini se da je aparatura suviše velika, redatelj nije u stanju ujediniti, urediti elemente u jedinstveni poredak, ritam pa nije mogao niti izvršiti zadatak kojega se prihvatio.* Autor je članak završio riječima: *Kraljevo je ipak zaslužilo dobru predstavu.*

Kritičar tjednika "Film, Színház, Muzsika", Márton Koppány zadovoljio se nabranjem događanja na sceni, nižući prizore, bez ikakvih komentara: *Pučanstvo*

svakojakog položaja, soldati pijano urlaju, tuku se, pa se neočekivano grle pomičući se amo-tamo. Povremeno se diže pokoja glava, blebeće o propalicama i o purgerima, kliče se socijaldemokraciji ili se plačući deklamira o hrvatskom bratstvu. Plesači se svako malo hvataju za ruke i sve razuzdanije, bezumnije plešu zajedničko kolo živih i mrtvih ("Film, Színház, Muzsika, od 24. kolovoza 1985). Smatra pak da je ova predstava za gledatelje bila nesvakidašnji događaj.

Jedinu ozbiljniju i detaljniju kazališnu kritiku piše Péter P. Müller; u članku objavljenom u stručnom časopisu "Színház" ("Színház", *Búcsú*, studeni 1985., str. 37-39) vrlo pozitivno piše o predstavi: *Tišina i ludilo-među ovim krajnostima bjesni kavalkada. U drami nema zbivanja ... samo ekspresionističkih slika. U komadu Miroslava Krleže [...] odlomci dijaloga i monologa, naturalistički i mitski prizori slijede jedan za drugim. Tako se proširuje blagdanski pakao proštenja u univerzalno. Krleža u isto vrijeme točno određuje odlazak u svjetski rat na početku stoljeća te životno čuvstvo istočnoeuropskih naroda i malih ljudi koje se raspiruje u bjesnilu orgija i osjećaja blizine smrti. Nije samo drama neobična, nego je i predstava nesvakidašnja. Redatelj je kompoziciju razložno i detaljno izradio. Sve se to očituje pri povezivanju dramaturških funkcija. [...] Koreografija, koja (rad Antuna Vidakovića) ima ključnu ulogu u predstavi kao i s njom povezana glazba utemeljena na južnoslavenskom folkloru. Produkcija je snažna tamo gdje ples i spektakl stupaju u prvi plan.*

Gledatelji i vrhunski kazališni teoretičar bili su zadovoljni izvedbom Kraljeva u Pečuhu. Ostaje za pretpostaviti da su ostali autori objavljenih članaka ostali *sputani* tradicionalnim shvaćanjem kazališta, da nisu mogli razdvojiti (prepoznati?) suvremeni kazališni izraz od tradicionalnoga mađarskog poimanja kazališta a koji od drame zahtijeva da bude *konverzacijskog karaktera i pedagoške namjene*²³ dok se zakonitosti samoga kazališta ne smatraju važnim za percepciju jedne drame.

ZAKLJUČAK

Neosporno je zanimanje za književno stvaralaštvo Miroslava Krleže u mađarskoj kulturnoj javnosti, a da je zanimanje izazvalo i postavljanje njegovih drama na mađarske pozornice, potvrđuju napisi objavljeni u periodici, a kojih su autori, uz izvjestitelje za dnevne novine, poznati i istaknuti mađarski književnici, prevoditelji, kritičari, teoretičari književnosti i teatrolozi. Uočljivo je da u prvom ciklusu, 60-tih godina prošlog stoljeća, periodika donosi napise u rasponu od novinske vijesti i izvješća do kritika uglavnom pisanih u skladu s tradicionalnim zahtjevima žanra u onovremenoj mađarskoj književnosti. Poput međuigre, prijelaza ka novom izvedbenom ciklusu, i u kazališnom kontekstu i u kontekstu objavljenih napisa, našla se drama *Golgota*: kulturna politika ju je postavila na scenu, a pod njezinim

²³ Napomena 4, str.13.

utjecajem i utjecajem aktualne državne politike napisani su mnogi članci, uglavnom s ideološkog motrišta. Potrebno je izdvojiti članak G. Spiróa, koji se, s njegovim književno-kazališnim odlikama može odrediti kao suvremena estetska kritika. U drugom ciklusu, 80-tih godina prošlog stoljeća, u vrijeme kada u mađarskoj dramskoj književnosti dolazi do promjena i kada se rađa suvremena mađarska drama, nastaju promjene i u objavljivanju napisa o dramskim izvedbama Krležinih djela. Odstupanje od književnih ocjena i recenzija dramskog predloška te okretanje ka kazališnoj kritici rezultiralo je podjelom na napise čiji su autori novinari-izvjestitelji te u stručnim časopisima, napise poznavatelja kazališne kritike.

LITERATURA

1. M. Krleža, *Eseji*, Knjiga I, Zora, Zagreb 1961.
2. P. Müller, *Od rituala do medija*, Matica hrvatska Ogranak Osijek 2009.
3. I. Poth, *Hrvatska drama na mađarskoj pozornici*, Pečuh – Budimpešta, 1997.
4. J. Prodan, *Dijalogom kroz stoljeća*, Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, Pečuh 2008.
5. G. Spiró, *Miroslav Krleža*, Gondolat Kiadó, Budapest 1981.

KUMULTIRANE KRITIKE U PERIODICI

Gospoda Glembajevi

Dnevne i novine

1. "Magar Nemzet"
2. "Esti hírlap"
3. "Népszabadság"
4. "Magyar Hírlap"
5. "Népszava"

Tjednici

1. "Ország-Világ"
2. "Nők Lapja"

Stručni časopisi

1. "Kortárs", književni časopis
2. "Nagyvilág", časopis za svjetsku književnost
3. "Kritika", književni časopis
4. "Színház", časopis za kazalište

Ostali časopisi

1. "Déli csillag", mjesečnik Mađarsko-jugoslavenskog društva
2. "Narodne novine", glasilo Hrvata u Mađarskoj

U agoniji

Dnevne novine

1. "Magyar Nemzet"
2. "Népszava"
3. "Népszabadság"
4. "Esti Hírlap"
5. "Magyar Nemzet"
6. "Déli Hírlap"

Tjedne novine

1. "Pesti Műsor"
2. "Magyar Ifjúság"

Stručni časopisi

1. "Film, Színház, Muzsika"
2. "Élet és Irodalom", književni časopis
3. "Kritika"
4. "Tükör", časopis za kulturu
5. "Hajú Bihar Napló"
6. "Új Tükör"

Ostali časopisi

1. "Vigilia", katolički časopis

Leda

Dnevne novine

1. "Népszava"

2. "Pestmegyei Hírlap"
3. "Népszabadság"
4. "Magyar Nemzet"
5. "Esti Hírlap"
6. "Magyar Hírlap"

Tjednik

1. "Ország Világ"
2. "Hétvégi Hírek"

Stručni časopisi

1. "Film, Színház, Muzsika"
2. "Kortárs"
3. "Élet és Irodalom"

Ostali časopisi

1. "Narodne novine"

Golgota

Dnevne novine

1. "Csongrád Megyei Hírlap"
2. "Délmagyarország"
3. "Népszava"
4. "Pest Megyei Hírlap"
5. "Magyar Hírlap"
6. "Népszabadság"

Tjednici

1. "Tisztáj"
2. "Délmagyarország"

Stručni časopisi

1. "Színház"
2. "Kritika"

Kraljevo

Dnevne novine

1. "Pest Megyei Hírlap"
2. "Dunántúli Napló"
3. "Népszabadság"

Stručni časopisi

1. "Film, Színház, Muzsika"
2. "Színház"
3. "Új Tükör"

HRVATSKI KRITIČARI O HRVATSKOJ KAZALIŠNOJ KRITICI: ŠIME VUČETIĆ O NAŠOJ DRAMSKO-KAZALIŠNOJ KRITICI (1949.)

UVOD ILI NEPOSTOJANJE LITERATURE O KAZALIŠNOJ KRITICI U HRVATSKOJ

*Kazališna kritika je članak recentno objavljen nakon premijere u dnevnim ili tjednim medijima javne komunikacije (tiskanim ili elektroničkim) koji prosuđuje kazališnu predstavu. Varira u opsegu od 2 do 4 kartice teksta, a sastoji se od slijedećih elemenata: 1. informacija o predstavi; 2. opis predstave; 3. vrednovanje predstave i 4. obrazloženje vrednovanja.*¹ Iako se o kazalištu pisalo od samih njegovih početaka,² kazališna kritika je postala žanr pojavom novina u 18. ili 19. stoljeću, različito u pojedinim zemljama.

Našu prvu kazališnu kritiku objavio je 13. 06. 1840. Dimitrija Demeter o prvoj profesionalnoj predstavi na hrvatskom jeziku, *Juranu i Sofiji* Ivana Kukuljevića Sakcinskog,³ a naslovio ju je *Prolog k teatarskom predstavljanju ilirskome*. Od tada do danas, kazališna kritika se u Hrvatskoj piše kontinuirano jer je unatoč raznim krizama (financijskim, kulturnim, političkim i medijskim), opstala kao samosvojan žanr. Dapače, ona se prilagođava novim medijima i novim uvjetima, ali ne gubi osnovne odlike svog žanra izrečene u gornjoj definiciji, od Demeterova *prologa* do Igora Ružića ili Igora Tretinjaka koji pišu za internetske portale! Zanimljivo je pogledati što je objavljeno od Demetera do danas:

¹ Sanja Nikčević, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. UAOS / Leykam, Zagreb 2012., str. 190.

² Sud o kazališnim predstavama izrican je kroz povijest u privatnim pismima, teorijskim zapisima, kazališnim i drugim umjetničkim djelima...

³ Junačka igra s pjevanjem *Juran i Sofija* ili *Turci kod Siska* hrvatskog povjesničara, književnika i političara, Ivana Kukuljevića Sakcinskog (1816. – 1889.) izvedena je 10. lipnja 1840. kao prva izvedba Domorodnoga teatralnoga društva.

1. Preko četvrt milijuna kritika. Nakon tiskanih medija kritika se objavljuje i u elektroničkim (radio, televizija i Internet). Da se objavila samo jedna kritika na dan u ove 172 godine, došli bi do brojke od 63.000. Budući da imamo nekoliko kazališno i medijski aktivnih gradova u zemlji u kojima je izlazilo po nekoliko novina istovremeno, četvrt milijuna (250.000) je sasvim realna brojka.

2. Realnost gornje brojke potvrđuje i više od šezdeset knjiga sabranih kazališnih kritika pojedinih kritičara: od *Kazališnih izvješća* Augusta Šeno⁴ koji je zajedno s Demeterom jedan od naših prvih kritičara do upravo izašle knjige Kim Cuculić⁵ iz Rijeke. Kritike su najčešće poredane kronološki, ali se obično radi o izboru iz opusa koji u redovnog kritičara zna biti brojčano vrlo velik. Izbor je najčešće tematski (hrvatski pisci, jugoslavenski pisci, pojedina epoha, grad, kazalište ili festival i sl.). Iako se iz tih knjiga može proučavati kazališna kritika kao subjekt, zanimljivo je da su više mišljenje kao prezentacija tematskog izbora – kazališta o kojem je rečeni kritičar pisao i koje je izabrano na uvid čitateljstvu.

3. Tek nekoliko zbirki kazališnih kritika različitih kritičara⁶ koje nisu mišljene kao antologije kazališne kritike, nego kao predstavljanje kazališnog ili dramskog života pojedine epohe. Kritike su u tom slučaju očito izvor proučavanja predmeta (kazališta), a ne predmet proučavanja.

4. Vrlo je mnogo publicističkih napisa o kazališnoj kritici objavljenih u dnevnim, tjednim ili mjesečnim publikacijama koje variraju od crtice, aforizma, dijela intervjua, novinskog članka ili eseja. Kritika kao javno izrečeno vrednovanje izaziva reakciju i zato svatko tko se bavi kazalištem ima potrebu napisati nešto o kazališnoj kritici. Bilo da se radi o praktičarima o kojima se izriče to vrednovanje (u većini intervjua s kazališnim praktičarima svakako će se barem jednim pitanjem dotaknuti i te teme), bilo da se radi o kritičarima / teoretičarima koji imaju drugo ili drugačije mišljenje od aktualnih kazališnih kritičara. U tim se tekstovima najčešće iznosi idealna slika kazališne kritike, dakle kakva bi kritika trebala biti, njezini ciljevi i funkcija te se razračunava s postojećom kritikom koja takva, prema mišljenju onoga koji tekst piše, nikako nije.

Kad se ovako pobroji broj kazališnih kritika i dugovječnost žanra, začuđuje gotovo potpuni nedostatak knjiga o *samoj* kazališnoj kritici, knjiga u kojima kaza-

⁴ August Šenoa, *Kazališna izvješća I i II* (prir. Antun Barac), Binoza. Zagreb 1934. (dio cjeline *Sabrana djela* Augusta Šeno^e, knjiga 15 i 16).

⁵ Kim Cuculić, *Peti red, parter. Kazališne kritike, osvrti, razgovori: 2001.- 2011*, Društvo hrvatskih književnika – Ogranak Rijeka, 2012.

⁶ Branko Hećimović, *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*. Sterijino pozorje, Novi Sad 1987.; Tomislav Sabljak *Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941-45*; HAZU, Zagreb, 2009.

lišna kritika neće biti *izvor* proučavanja kazališta nego *objekt, predmet* proučavanja. Za razliku od drugih književnih (i književno teorijskih) žanrova, kazališnoj kritici nedostaju knjige pregleda, sistematizacije, teorijski napisi, objektivne formalne i sadržajne analize postojećeg, komparacija s drugim žanrovima pisanja o kazalištu.

Jednom riječju, teorija o kazališnoj kritici nam je gotovo nepostojeća, bolje rečeno u povojima. Iako se pretražujući Hrvatsku znanstvenu bibliografiju (CRO-SBI) na ključne riječi *kazališna kritika*, može naći dvadesetak teatroloških tekstova, radi se većinom o prikazima povijesnih kazališnih ličnosti koje su bile, uz ostalo, i kritičari.⁷ No, postoje dva ozbiljna pregleda hrvatske kazališne kritike (prvi je *O našoj dramsko-kazališnoj kritici* Šime Vučetića iz 1949,⁸ a drugi knjiga *Hrvatska kazališna kritika* Nikole Batušića iz 1971.⁹) i jedna jedina antologija (Šimun Jurišić *Antologija hrvatske kazališne kritike*, Split, 2010.)! Tako da su to zapravo iznimke koje potvrđuju pravilo i ne mogu popuniti sve postojeće praznine.¹⁰

U ovom ću tekstu, zbog ograničenja teme skupa, detaljnije prikazati samo prvi pregledni tekst (Vučetić) zbog njegove važnosti i utjecaja na dalje proučavanje kazališne kritike, dok ostale spomenute autore kao i zaokruživanje same teme ostavljam drugim prilikama ili drugim proučavateljima.

ŠIME VUČETIĆ O NAŠOJ DRAMSKO-KAZALIŠNOJ KRITICI, “HRVATSKO KOLO” 2 – 3 / 1949., STR. 448 - 504

Šime Vučetić, književnik r. 1909. u Veloj Luci. Djelovao kao učitelj, upravitelj knjižnice, dramaturg i urednik. Pjesnik, kritičar i esejist. Poezija mu je prožeta himničkim raspoloženjima i obiluje bogatstvom slika. Dao je nekoliko eseja o hrv. književnoj problematici. Njegov knjiž. izraz, osobito lirski, svojevrsan je spoj tradicije i modernosti. Djela: Pjesme Ilije Labona; Svanuća; Knjiga Pjesama; Ljubav i čovjek; Čovjek u razvalini; Voćke u teatru; Na svome, Krležino književno djelo; Rude na ogledalu, Između dogme i apsurd; Hrvatska književnost od 1914 - 1941.; Hrvatska književna kritika; Putnik; Granice; Vladimir Nazor – čovjek i pisac; Pjesni razlike; Dva svijeta; Svjetlost u rudniku; Vrag ti je dug život.¹¹

⁷ <http://bib.irb.hr/>

⁸ Šime Vučetić, *O našoj dramsko-kazališnoj kritici*, “Hrvatsko Kolo” 2-3 / 1949., str. 448-504.

⁹ Batušić, Nikola *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb, 1971.

¹⁰ Tema Krležinih dana bila je ograničena na autore koji su završili svoj životni opus, pa se tako nije moglo ubrojiti u analizu neke živuće i djelatne autore koji su se bavili kazališnom kritikom. Na žalost, niti uključivanje živih autora ne bi puno popravilo sliku jer se radi o nekoliko imena koji su pisali pregledne ili teorijske tekstove o kritici (Hećimović, Senker, Mrduljaš), a tek se nedavno pojavila i knjiga na temu kazališne kritike (Sanja Nikčević *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*).

¹¹ Šime Vučetić u *Opća enciklopedija* (sv. 8, Š-Žva), JLZ, Zagreb 1982.

Ovo je citat cjelokupne jedinice o Šimi Vučetiću u *Općoj enciklopediji* koja je izašla za njegova života 1982. a u kojoj je dobio i sliku. U *Leksikonu hrvatskih pisaca* jedinica je iscrpnija o biografiji (pohađao je realnu gimnaziju u Splitu, a učiteljsku školu u Dubrovniku, nakon rata je živio u Zagrebu kao profesionalni književnik, gdje je i umro 1987.) i suvislija o njegovom pjesničkom radu, dok se o esejističkom radu kaže: *Osim poetsko-memoarske proze i literarnih kompendija, objavio je nekoliko zbirki ogleda, eseja, studija, i kritika. Tiskao je prvu sustavnu esejističku sintezu Krležina opusa. Pisao je kazališne i likovne kritike te književne monografije (npr. o Krleži i Nazoru). V. pripada krugu najvažnijih liričara i kritičara novije hrvatske književnosti.*¹² Na wikipediji se još može vidjeti da je dobio ugledne nagrade (Društva hrvatskih književnika i Vladimir Nazor).¹³

Iz svega toga se ne može vidjeti zašto je baš on pisao eseje o hrvatskoj književnosti i kazališnoj kritici koji su očito bili politički i programatski, što ću pokazati u analizi njegova teksta o hrvatskoj kazališnoj kritici. Naime, nigdje u tim biografskim jedinicama ne piše da je bio u partizanima¹⁴ i da je nakon rata bio jedan od kulturnih ideologa novog svijeta koji je vjerovao da vrijedi stvarati samo ako je ukorijenjen u političku lijevu ideju marksističko-komunističkog socijalizma.

Tekst *O našoj dramsko-kazališnoj kritici* objavljen je u "Hrvatskom Kolu" broj 2-3 / 1949., koji je čitav bio posvećen hrvatskoj drami i kazalištu. Broj su uredili Joža Horvat, Slavko Kolar i Petar Šegedin (partizani!) i bio je iznimno važan jer je uspostavio paradigmu proučavanja hrvatske drame i kazališta. Objavljen je ubrzo nakon Drugoga svjetskog rata u žaru stvaranja novog društva, a njegovu važnost dokazuje i kasnije doštampavanje tog broja, k tome objavljenog u zasebnoj knjizi pod nazivom *Drama i problemi drame*. Važnosti tog broja časopisa bili su svjesni i sami urednici jer su prilikom njegova objavljivanja u tvrdim koricama zapisali u *Napomeni*: *Zbog naročitog interesa publike, prema kazalištu i kazališnim pitanjima uopće, Matica hrvatska je dvobroj časopisa "Hrvatsko Kolo" (God. 1949. Sv. 2.-3.), koji se bavio pregledom i problematikom dramske književnosti, stampala u većoj nakladi, kako bi bogatu gradnju, objelodanjenu u njemu, mogla pružiti čitačima u obliku posebne i cjelovite edicije. Potaknuti željama naših čitača to sada*

¹² Krešimir Nemec (ur. i drugi) *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb 2000.

¹³ http://hr.wikipedia.org/wiki/Šime_Vučetić

¹⁴ Vidi u: Marin Kuzmić, (gl. ur. i ur. odbor) *Antifašistički Split. Ratna kronika 1941-1945.*, Udruga antifašističkih boraca i antifašista grada Splita, Split, 2010. Vidi i: Tatjana Šarić *Djelovanje agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH, 1945-1952*. Radovi 42, Zavod za hrvatsku povijest, Zagreb, 2010. Članak govori o listama podobnih i nepodobnih kulturnih djelatnika koje su se objavljivale nakon rata, a Vučetić je bio na ovoj podobnih. Vidi i: Damir Pilić *Domovinski rat izgubio Mirka i Slavka*, "Slobodna Dalmacija", 12. 07. 2012. gdje autor članka navodi Šimu Vučetića kao jednog od narodnih heroja partizanske kulture.

i činimo. Zbirci smo ostavili skupni naziv "Drama i problemi drame" što odgovara sadržaju edicije.¹⁵ Dodatnu važnost Vučetićevo­g teksta o kazališnoj kritici dokazuje činjenica da je osim ovog zajedničkoga ponovljenog objavljivanja, taj časopisni tekst od 56 velikih časopisnih stranica sitnog tiska objavljen još jednom kao zasebna knjiga od 127 stranica malog formata pod nazivom *O našoj dramsko-kazališnoj kritici*.¹⁶ Jedan časopisni tekst ne postaje često zasebna knjiga, a ako postane, znači da je iznimno važan!

Vučetić piše pregled razvoja hrvatske kazališne kritike povezujući je s razvojem hrvatskog kazališta. Ali to nije objektivni prikaz žanra s njegovim osnovnim karakteristikama i razvojem kroz povijest jer Vučetić piše s jasnim ciljem i iz jasnoga političkog stava. Cilj mu je pokazati jedinu pravu funkciju kazališne kritike (njezinu svrhu i cilj) u nastajanju i razvoju kazališta, ukazati na njezinu, kako on to zove, *etiku*. On piše iz lijeve političke opcije, odnosno marksističko-komunističke ideologije. Prema njemu, jedina prava funkcija kazališne kritike je briga za narod ili *patriotizam*, što znači da kazališna kritika treba pozitivno utjecati na kazalište u smislu njegova razvoja koji će omogućiti i razvoj boljem i pravednijem, socijalističkom društvu.

Iz prvih kazališnih kritika, iz prvih bilježaka o našem kazalištu u Zagrebu vidimo osnovni princip naše kazališne kritike (princip koji će biti živ do naših dana), borbu za "narodni ilirski teatar", za "naše kazalište". To je bio prvi problem, on je etika tih kritičkih preokupacija, i ta će se linija tim jače nazreti, netom se javi reakcionarni pritisak. Od Demetra na Šenou i Miletića, i kasnije na Cesarca i osobito Krležu, našu kazališnu kritiku, u svojim živim intervencijama, nosi i rukovodi misao na narod, na naciju, na našu kulturu. Iz te su etike izvicali zadaci i narodne usmene i pisane kazališne kritike; u patriotizmu prvenstveno i, kasnije, u istinskim artističkim težnjama prema realizmu, moraju se tražiti pokretni motivi u naših kritičara u ovih stotinjak godina (str. 12).

Iz te ideje o funkciji kritike Vučetić prosuđuje kako autore iz prošlosti tako i suvremenike, vrlo oštro kudeći one koje smatra negativnim, a vrlo jasno izdvajajući pozitivne primjere pisanja o kazalištu koje postavlja kao uzore budućim kritičarima. Formalno tekst ima pet cjelina koje bi se uvjetno mogle nazvati: I. – uvod i postanak hrv. kazališta; II. – Šenoa i borba za drugačiji repertoar; III. – Miletić i reforma kazališta; IV. – Matoš i početak socijalno osviještene kritike; V. – socijalno osviješteni kritičari (Krleža) i zaključak. No, tekst govori o tri epohe kazališta, odnosno tri odnosa hrvatske kazališne kritike prema njemu.

¹⁵ *Drama i problemi drame* (ur. Joža Horvat, Slavko Kolar i Petar Šegedin). Matica hrvatska, Zagreb 1951. (navod godine je iz zapisa NSK)

¹⁶ Šime Vučetić, *O našoj dramsko-kazališnoj kritici*. Nakladno poduzeće Glas rada, Zagreb 1950. Navodi Vučetića su iz tog izdanja.

I. dio: Od nastanka kazališta do Miletića ili borba protiv ukusa građanske klase (Šenoa)

Pojava hrvatske dramske kritike nerazdvojno je vezana za borbu oko narodnog, nacionalnog kazališta i naše umjetnosti (str. 5), prva je rečenica teksta koja početke kazališne kritike povezuje s ilirizmom i borbom za hrvatsko kazalište, a protiv tada već postojećeg, vrlo razvijenog, njemačkog kazališta, ili u Vučetićevom tumačenju: *protiv utjecaja lažne* (istaknula S. N.) *njemačke kulture, što su je širile njemačke institucije u Zagrebu* (str. 8).

Tako od samog početka Vučetić kreće s funkcijom kazališne kritike, uopće ne spominjući definiciju ili odlike žanra (npr. da je hrvatska kazališna kritika povezana s razvojem hrvatskih novina!) jer mu je to za njegovu tezu irelevantno.

Borbu za hrvatsko kazalište i hrvatski jezik na sceni koju je iznijelo građanstvo (kako Vučetić kaže: i gradeći ga, i skupljajući priloge, i glumeći, i pišući dramska djela, i pišući kritike, i kao publika!), Vučetić smatra *slobodoljubivim idejama građanskih težnja* (str. 12). U to vrijeme mu je građanska klasa pozitivna sila (osim *građanska klasa* koristi i termin *pučani*), a ilirizam *prvi zreliji pokret građanstva u Hrvatskoj* (str. 15). No, ta Vučetićeva ljubav prema građanskoj klasi ne traje dugo, građanstvo vrlo brzo postaje *reakcionarna sila* i neprijatelj *slobodoljubivih ideja*. Vučetić je zato pogrdno zove *buržoazijom* uz pridružene negativne pridjeve (*nazadni, švarcgelb,¹⁷ klerikalni, rojalistički, fašistički*, str. 42). Zato Vučetić zagovara isključivo one kritičare koji su tu klasu i njezin ukus napadali.

Najbolji dokaz brzine tog preokreta u ljubavi je to da je jedini pohvaljeni kritičar tog perioda August Šenoa (1838. – 1881.) koji je bio Demeterov (1811. – 1872.) suvremenik! Dok Vučetić Demetera spominje kao *osnivača kazališne kritike* (str. 25) gotovo usput, a njegovo pisanje analizira samo u dva primjera, u borbi za hrvatski jezik (str. 18) i hrvatski repertoar (str. 22-23), Šenou proglašava osobom koja je *kritiku podigla na viši stepen* (str. 36), Šenoino pisanje mu je *izraz težnji za novim kazalištem jer formulira po prvi put kod nas nove misli o kulturi, kazalištu i književnosti* (str. 41), a *protiv besprincipijelnih i zaostalih shvaćanja* (str. 30) svih ostalih koji pišu o kazalištu! Vučetić Šenoine ideje analizira i navodi kao primjer na desetke stranica, brani ga od svih napada pa je očito na čijoj su mu strani simpatije.

Vučetićeva politička opcija (lijeva, marksistička i komunistička) je izrazito protiv Nijemaca, što se može razumjeti jer je komunizam protiv njih upravo izvojevao pobjedu u Drugom svjetskom ratu, ali i protiv pripadnosti Hrvatske austrougarskom kulturnom krugu jer se sada Hrvatska nalazila unutar Jugoslavije kao dio (južno)slavenskog kulturnog kruga. Zatim, lijeva opcija je protiv građanske klase koju je marksizam proglasio reakcionarnom nositeljicom zaostalih društvenih

¹⁷ *Švarcgelb* (njem.) znači crno-žuto, a misli se na pristaše austrijske dvorske politike.

klasnih odnosa i koju je upravo komunistička revolucija srušila s vlasti u polovini Europe. Što se estetike tiče, Vučetićeve političke opcija je za novo društvo (radničko, južnoslavensko) i novu kulturu koju su oni smatrali realističkom i istinitom samo u slučaju ako pokazuje probleme radničke klase, a protiv bilo kakve buržoaske kulture ili ukusa. Zato ne čudi da je Vučetić nastavio komunističku borbu nakon rata na kulturnom planu zalažući se za istomišljenike iz povijesti. Ne čudi ni da je Šenoa njegov izbor.

Šenoa je žustro napadao tek stvoreno hrvatsko kazalište zbog repertoara i izbora suradnika i to iz tri razloga. Prvi razlog je *njemština* u repertoaru novonastalog kazališta jer su Demeter i kazališno vijeće slijedili njemački repertoar i njemačku modu. Osim što je to vrijeme poetike romantizma u kojem je njemačka književnost bila važna u europskom kontekstu, Hrvatska je i dalje osjećala pripadnost austrougarskom kulturnom krugu. Šenoa je, pak, bio veliki zagovornik zaokreta prema slavenskima i to naročito ruskim, poljskim i srpskim autorima, što Vučetić podržava često ističući *bratske Srbe* kao pozitivan primjer, J. S. Popović mu je *najjači pisac južnoslavenskih naroda* (str. 22), a upozorit će i na *Vuka Karadžića, Kačića i javor gusle* (str. 18). Šenoa će kazališno vijeće upozoravati da osim njemačkih postoje i talijanski, a naročito francuski autori (neprijatelj mog neprijatelja moj je prijatelj!) dok Shakespearea smatra odličnom zamjenom za njemačke klasike.

Drugi razlog slaganja sa Šenoom koji je bio protiv *slabe romantičarske riter-ske njemačke literature* (str. 15), *klanjave i puzave romantike* (str. 41) te *lakrdija i pučkih komada* (str. 41) je to što je i Vučetić protiv ukusa građanske klase. Najveći grijeh te građanske klase je bio to što je voljela romantičarski i pučki repertoar u čitavoj Europi pa tako i kod nas. Pučke lakrdije i idilični prikazi seljaka i života u Hrvatskoj (pučki igrokazi poput *Graničara* Josipa Freudenreicha) ili nekim drugim zemljama bili su, prema lijevoj političkoj opciji, reakcionarni jer su prikazivali pozitivan svijet kapitalizma (pod budnim okom svevišnjeg Boga i poštenih vladara) koji je ta lijeva opcija upravo srušila kao društveni sistem!

Komunističko poimanje svijeta i umjetnosti naročito je reakcionarnom smatralo hrvatsku romantičarsku literaturu. Hrvatski romantizam ujedno je i hrvatska romansa,¹⁸ herojske povijesne drame koje su ilirci pisali u pokušaju da uspostave

¹⁸ Frye je podijelio zapadnoeuropsku literaturu u pet modusa prema moći junaka u odnosu na publiku. Prvi je mitski modus ili priče o bogovima koje su na početku civilizacije. Zatim slijedi modus romanse u kojem literatura opisuje junake koji su ljudi, ali po moći jači od nas u publici, najčešće priče o svecima i posebnim junacima. Treći modus, visokomimetski koji govori o ljudima koji su poput nas, ali izdvojeni položajem (kraljevi, plemići). Drugi i treći modus su bili najčešće korišteni za izgradnju nacionalne svijesti jednog naroda. Vidi u N. Frye *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979. Vidi i: Sanja Nikčević *Što su nama Zrinski Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu u Što je nama hrvatska drama danas?*, Ljevak, Zagreb 2008., str. 17-44.

hrvatski nacionalni mit.¹⁹ Taj se mit u svim zemljama gradio djelima koja su veličala kraljeve, velikaše i plemstvo pa tako i kod nas. Problem je da su druge zemlje taj period prošle ranije dok smo mi to obavljali u vrijeme ilirizma kad je već stasala i lijeva ideja koja je svu tu literaturu romanse smatrala reakcionarnom. Zato je kod nas taj okret od priznavanja građanske klase kao napredne, do negiranja građanske klase kao reakcionarne tako kratak, što je i sam Vučetić uvidio i imao potrebu pojasniti pa kad govori o stanju kazališta za Miletićevo vrijeme, kaže: *Odakle početi kad je sve bilo srozano na najniži stupanj, a "općinstvo" dijelom uslijed stranačkih borbi, dijelom usred buržoarske apatije (istaknula S.N.) nije mnogo marilo za kazalište. /.../ Onaj četrdesetosmaški zanos publike koji se manifestirao, na primjer, prilikom prikupljanja priloga za zgradu, ili u demonstracijama kad su jajima izagnali švapske glumce koncem 19. stoljeća, tridesetak godina kasnije bio je nerazumljiv.* (str. 62).

Treći razlog Vučetićeve slaganja sa Šenoom je to što je Šenoa pionir realizma (str. 49) jer je, kako kaže Vučetić, pisao o *potrebi realističke drame, o potrebi života u kazalištu koji "čera narod naprijed na putu napretka i morala"* (str. 48).

II. dio: Od Miletića do zabrane *Galicije* (1920.) ili reforma kazališta a protiv modernizma (Miletić, Matoš)

Realizam je prema lijevoj političkoj opciji ispravni pokazatelj svijeta, estetika koju Vučetić zagovara. Zato ne čudi da nakon Augusta Šenoe Vučetić direktno dolazi do drugoga pozitivnog primjera: Stjepana Miletića (1868. – 1908.), intendant, redatelja, kritičara i pisca. Vučetić ga ističe kao vrhunskog kritičara jer je Miletić u svojem pisanju zagovarao reformu koju je kao intendant i redatelj proveo. Uveo je tzv. majningensku kazališnu reformu koja je označila početak suvremenoga europskog pa tako i hrvatskog kazališta,²⁰ otvaranje prostora za dramsku realističku poetiku što Vučetić s pravom pohvaljuje.

¹⁹ Natka Badurina, *Konstrukcija rodnih uloga u hrvatskim povijesnim dramama u devetnaestom stoljeću*, Doktorski rad, Filozofski fakultet, Zagreb 2011., (mentor: K. Nemec).

²⁰ Ta je reforma započela postavljanjem kazališne predstave kao cjeline nastale iz jedne ideje, jednog očišta i jednog stila. Počeo se poštivati original teksta, a naročito se klasika inscenirala prema zadanom vremenu događanja (scenografija i kostimi koji su prije bili suvremeni bez obzira na to o kojoj se epohi radilo u tekstu), ali i stvarati moderni ansambl koji djeluje u svakoj sceni kao cjelina dok je do tada gluma bila podređena afirmaciji pojedine glumačke zvijezde. S tom reformom počinje redateljski uspon u europskom kazalištu jer je redatelj bio zadužen za cjelovitost i osnovnu ideju predstave, ali i europsko moderno kazalište i jer se otvorio prostor za kasniju dramsku (realizam) i glumačku reformu (Stanislavski), itd... Naziv dolazi od maloga njemačkog vojvodstva Meiningen u kojem je vojvoda George II. (1826. – 1914.) u svom dvorskom kazalištu na taj novi način postavljao predstave s kojima je gostovao po cijeloj Europi i poženjeo veliki kazališni uspjeh. Vidi u: Boris Senker *Meiningenci u Redateljsko kazalište*, Cekade, Zagreb 1977., str. 35-55.

No, Vučetićeve simpatije su uz Miletića i zbog nastavka borbe protiv njemačkoga bulevarskog kazališta (ne zaboravimo da je Hrvatska u sklopu Austrougarske monarhije do kraja Prvoga svjetskog rata!), odnosno buržoaskog ukusa: *Miletić razvija svoj stav prema bulevarskom teatru, "skribiji",²¹ scenskom vulgariziranju života, vodvilju i sličnim pojavama kojih se naše kazalište nije bilo oslobodilo do naših dana.* (str. 53) Vučetić pohvaljuje i Miletićevu potrebu za okretanjem ruskoj dramskoj literaturi koja, kako misli Miletić, *svojom originalnošću i jakim realizmom sili gotovo glumce na novi prirodni smjer* (str. 59). Taj okret prema realizmu koji u to vrijeme postaje estetika europskog kazališta, nova je dodirna točka slaganja Vučetića i Miletića pa će, referirajući se na Miletićevu rečenicu iz kritike koja glasi: *Realizam je životni eliksir za malene ljude*, Vučetić oduševljeno pojasniti: *To su misli koje svjedoče da se Miletić istinski otimao romantičari, bulevarskoj drami /.../, i da je, u isto vrijeme, shvatio realizam kao moćnu i plodnu dramsku metodu i buduću umjetnost, – plod nove društvene klase (malene ljude)* (str. 55).

Što se kazališne kritike tiče, ako je Šenoa bio jedina svijetla točka prije Miletića, ovaj je pak, prema Vučetićevom mišljenju, bio druga svijetla točka, jer je svojim pisanjem i reformom *ukinuo dotadanju kritiku i, uzdignućem kazališta, postavio probleme u drugom obliku* (str. 63). Vučetić točno zapaža da je razvoj kazališta tražio i razvoj kritike, međutim, nikome unutar građanske kritike ne priznaje niti malo kvalitete: *Svi naši građanski kritičari nisu imali ni energije ni poštenja, da pomognu našim kazališnim umjetnicima, a ni stručnog znanja da ocijene njihove napore ili da isprave zastranjivanje, naročito pojavom raznih "izama". Na pojavu koju je Matoš označio "andrićevštinom"²² (iz koje će se kasnije iščahuriti doista lunačekovština),²³ naša kazališna kritika ne umije pravo reagirati, pa pravo veli Matoš 1913. da se naša kazališna kritika snizila do običnog novinskog tam-tama za kinematografske produkcije.* (str. 66).

Dakle, nakon pohvale Miletiću za kazališnu reformu, borbu protiv buržoaskog ukusa i okrenutost realizmu, Vučetić se oštro razračunava s cjelokupnom hrvatskom kritikom zato jer su u kazalištu paralelno s pojavom realističke estetike krenuli antirealistički pokreti, tzv. moderna. Vučetić pogrdno spominje tadašnje nazive tog teatra: *antirealistički, formalistički, čisti, ekspresionistički, modernistički - i kako se sve nije teatar zvao – teatar u periodu oko 1918. godine kad se izrazitije javlja pa sve do 1945. godine* (str. 79) jer te tendencije smatra odrazom *konačnog truljenja buržoaskih ideologija i njihovih nevjerojatno zamršenih ostvarenja u dekadentnoj umjetnosti* (str. 57).

²¹ Pogrdni izraz za drame u stilu francuskog pisca *dobro skrojenih komada* Eugène Scribea (1791. – 1861.) koji je bio izrazito popularan u 19. stoljeću.

²² Nikola Andrić (1867. – 1942.), hrvatski književnik i kritičar.

²³ Vladimir Lunaček (1873. – 1927.), hrvatski književnik i kritičar.

Vučetić zamjera kazališnoj kritici što je odobravalala te pokrete i zato u periodu od Miletića do zabrane Krležine *Galicije* (1920.) opet generalno negira svu kritiku, ali i ovaj puta ističe jedan *izuzetak* kao primjer. A. G. Matoš (1873. – 1914.) je napadač postojećeg kazališta i borac za kazališni realizam: *Matoš je i na području kazališne kritike pokazao oštro suprotstavljanje amoralnosti u kazalištu i smisao za kazališni realizam* (str. 71). I sam Vučetić vidi da Matoš nije uvijek najsuvisliji u svojim stavovima (a i sam je pisao djela moderne!), ali mu je važan Matošev *otpor /.../, sve negativnijem utjecaju buržoaskih metoda* (str. 69), pa tako smatra da je Matoš *napredan za teatarske prilike* (str. 72) i *izuzetak u općoj bezidejnosti i zbrci kazališne kritike tog vremena* (str. 73). Naime, unatoč onim Miletićevim naporima, Vučetić smatra da u repertoaru tog vremena vlada: *Lakrdija, bulevarska literatura, naturalizam, skribije najgore vrste guše naše pozorište. God 1916. pada i dramatizacija "Gričke vještice" istovremeno sa izdanjem na primjer "Nevine u ludnici" u 30.000 primjeraka. Otvaraju se vrata šundu, naturalizmu, mistici itd. u kazalištu i na knjižarskom tržištu* (str. 75), pa ne čudi da mu je jedini dostojan kritičar bespoštedni Matoš, a sva ostala kritika *nesposobna, bolesna i pasivna* (str. 77).

III. dio: Napokon borba za pravu stvar ili historijsko-materijalistički socijalizam (Krleža)

Na bezidejnost u koju je počelo upadati naše kazalište i građanska kritika s pojavom "moderne" osim slobodarsko-demokratskih intervencija napr. Matoša, Nehajeva i drugih javlja se glas iz redova socijaldemokratske partije (str 81-82). Pojava nove, prave kritike, one koja će biti pravi *putokaz* kazališnom životu dogodio se, prema Vučetiću, prvo u časopisima "Sloboda" i "Razredna borba" (socijalistički mjesečnik koji je počeo izlaziti 1906.). U njima se *protiv truljenja u teatru, bacillusa decadentiae* javio *revolucionarni glas* (str. 81) koji je u početku bio očito anoniman jer Vučetić ne navodi autora ali su ideje jasne. *Pisane sa stanovišta "kulturnih potreba proleterske klase" /.../ ove kritike znače vidljiv korak naprijed u dotadanjem socijalističkom zanimanju za kazališnu kulturu i književnost, u dotadašnjem našem shvaćanju i primjeni napredne teorije za kulturne potrebe* (str. 83). Ta kritika više ne vodi borbu protiv njemačkog repertoara ili romantizma, ali još uvijek ratuje s hrvatskom romansom i građanskim ukusom, a naročito s *modernom*. Zato Vučetić donosi kao paradigmatički cijeli članak iz "Razredne borbe" pod nazivom *Hrvatska moderna i njezina drama* koji smatra novim početkom hrvatske kazališne kritike, početak *primjenjivanja historijskog materijalizma na dramsko stvaranje* u kazališnoj kritici (str. 87). Ta je kritika za realističku umjetnost socijalističkog usmjerenja, dakle onu koja će pokazivati socijalne motive radničke klase, *ideološku borbu kao odraz klasnih razlika i klasnog antagonizma* (str. 92). Proleter i radnička klasa je nova klasa koja preuzima funkciju voditeljice društva: *Dok napredne težnje, na*

razne načine, od ilirizma do početaka naših dana do pojave socijalističkog pokreta nosi građanska klasa, sada je pozitivnu ulogu preuzela radnička klasa i narodna inteligencija koja prilazi radničkoj klasi (str. 91).

Osnovni predmet nove kazališne kritike jest *djelo, njegova idejnost i tendencija* (str. 91). Naravno, da su se svi kritičari time i prije bavili, ali Vučetić sada ističe one koji su na liniji *idejnosti i tendencije* koju on priznaje. *Nosioci novih snaga su ljudi, koji stoje na stanovištu Velike oktobarske socijalističke revolucije, ljudi koji će malo kasnije skupa sa svim komunistima Jugoslavije pomoći upravljanju revolucionarnih snaga prema Vukovaru, prema KP Jugoslavije. Na kazališnom sektoru uz Cesarca, pionirski rad svakako ide preko Krleža, koji je u ovom razdoblju najzaslužnija ličnost u razvoju revolucionarnog stava u kazališnoj kulturi i time u kazališnoj kritici* (str. 93).

Krleža je u ovom tekstu proglašen vrhunskim kritičarom, iako su tekstovi na koje se Vučetić poziva zapravo umjetnički manifesti i obrana vlastitog pisanja (*Moj obračun s njima!*), ali ga se pohvaljuje *za borbu sa buržoaskom gornjogradskom kazališnom kritikom* čiju je *bezidejnost i štetočinstvo razotkrio* (str. 97). Pohvaljuje se Krležino i Cesarčevo populariziranje *sovjetskog teatra i realističkih težnji* (str. 101), a iako se spominju još neka imena (Ranko Marinković, Drago Ivanišević, Veselin Masleša), Krleža je dobio najviše prostora. No, *najbolju kazališnu kritiku s marksističkog stanovišta čitavog predratnog perioda* prema Vučetiću napisao je Otokar Keršovani o *Sinu domovine* Augusta Cesarca ("Izraz", br. 9. 1940.). koju Vučetić donosi u cijelosti.

Građanska klasa došla je pred Drugi svjetski rat, prema Vučetiću, do kraja svoga puta, a tako i njezina kritika koja je zapala istovremeno u *bjesnilo i tupost* koji su rezultirali posvemašnjim *rasapom* građanske (*gornjogradske*) kazališne kritike. *Put te kritike, od liberalizma uoči prvog svjetskog rata do kameleonštine i klerofašizma između dva rata, to je put, zapravo trag rasapa, buržoaske bezobraznosti i bezidejnosti* (str. 98), a svako pisanje koje nije na lijevoj liniji Vučetić je proglasio: *bjesnilom reakcionarnih elemenata i strahom od napredne publicistike i kritike* (str. 102).

Negativni utjecaji Vučetićevog teksta

ili

mi nemamo prave kazališne kritike osim iznimaka

Važnost ovog teksta odražava se u njegovim pozitivnim i negativnim utjecajima na budućnost kazališne kritike (njezinu funkciju i formu) ali i njezino proučavanje. Postoje tri negativna utjecaja.

1. Diskreditacija ukusa cijele građanske klase.

Građanska klasa se priznaje isključivo kao pokretač osnivanja hrvatskog kazališta, ali odmah nakon toga zamjera joj se ukus (romantizam, romanse, pučki komadi

i slično). I ostali teorijski tekstovi o hrvatskoj drami i razvoju drame i kazališta u tom broju časopisa su upravo na toj liniji. Ervin Šinko u tekstu *Drama, historija i revolucija* i Ranko Marinković u tekstu *O teoriji i praksi građanske dramaturgije* niječu bilo kakvu vrijednost građanskoj dramaturgiji, a iste teze na hrvatsku dramu primjenjuje Marijan Matković koji u tekstu *Hrvatska drama 19. stoljeća* izrijeком odriče bilo kakvu vrijednost hrvatskoj historijskoj drami i pučkim komadima. Matković ističe kao vrijednog samo Vojnovića, a u broju su još posebnim tekstovima istaknuti kao vrijedni hrvatski pisci samo Miroslav Krleža (M. Matković *Marginalija uz Krležino dramsko stvaralaštvo*) i Marin Držić (Živko Jeličić *Marin Držić, pjesnik dubrovačke sirotinje*).

Zbog toga nam je kazalište 19. stoljeća, naročito njemačka drama i pučki komadi²⁴ i hrvatska historijska drama ostali pod stigmom do danas! Problem je da je taj pristup poništio proučavanje, odnosno vrednovanje, glavne struje kazališta, a afirmirao isključivo rušitelje te glavne struje. Ti su rušitelji ponekad donosili nove trendove i važni su za proučavanje, ali ih se ne može shvatiti bez pravog uvida i objektivnog vrednovanja glavne struje.

2. Nijekanje cjelokupne hrvatske kazališne kritike

Negativni aspekt ovog rada na samu kazališnu kritiku je njegova teza da kvalitete hrvatske kazališne kritike zapravo nije bilo. Iako Vučetić u tekstu spominje petnaestak kritičara,²⁵ kao doista pozitivne i značajne primjere koje je izrijeком analizirao, izdvojio je četiri: Šenou, Miletića, Matoša i Krležu! Neprestano ponavljajući kako je cjelokupna građanska kritika bila potpuno bezvrijedna, bezidejna, nazadna, klerofašistička i slično, značajno je utjecao na dalje proučavanje žanra.

Vučetić je svoj tekst napisao u stilu kritičara koje je istaknuo kao vrijedne (Šenoa, Matoš), dakle pisao je vrlo direktno, radikalno, uvredljivo, s teškim političkim diskvalifikacijama za kritičare koje ne voli! *Čudesni su već tada bili napadi reakcije, zaostalosti drugih vrsti i gluposti na živu liniju postajanja naše kulture, u ovom slučaju kazališta* (str. 42), kaže za kritičare Šenoina doba, oni iz Matoševog su bili *tam tam kritičari*, a one koji su pisali u vrijeme pojave socijalističkih ideja okarakterizirao je ovako: *Kad je taj studio izveo Zolin "Grijež", graknula je buržoaska i klerikalna štampa na sva usta, i kod predstavnika vlasti i kroz svoju*

²⁴ Marijan Bobinac je tek 2001. objavio knjigu o hrvatskim pučkim komadima (Marijan Bobinac, *Puk na sceni*. Filozofski fakultet Zagreb, 2001.) a 2012. objavio je knjigu *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća*, Leykam, Zagreb.

²⁵ Iz prvog perioda u pozitivnom kontekstu spominju se samo: Demeter, Šenoa, Marković, Jurković, Tomić, Politeo, Šrepel, Miškatović, iz drugog: S. Miletić, A. G. Matoš, M. Dežman, M. C. Nehajev, I. Krnic, J. Benešić, F. Galović, M. Begović, B. Gavella (ali su Dežman, Nehajev i Begović odmah diskreditirani kao *barjaktari moderne*), a iz trećeg: M. Krleža, A. Cesarec, V. Masleša, M. Iveković, O. Krešovani, J. Kulundić, R. Marinković, D. Ivanišević.

štampe kako protiv Zolina antiklerikalizma tako i protiv izvođača. Naša napredna kazališna kritika na to graktanje nije, naravno uzmakla, nego je, usprkos bjesnoći monarhofašističke diktature, superiorno reagirala braneći interese viših realističkih težnja naše kazališne kulture (str. 103). Tko će se nakon ovakvih kvalifikacija usuditi baviti bilo kojim kritičarom osim izdvojenih, pa ne čudi da je malo tekstova i knjiga o hrvatskoj kazališnoj kritici, što Batušićevu knjigu ističe kao posebno vrijednu.

Koliko god je Vučetićevo nijekanje građanske kazališne kritike (koja je bila glavna struja kazališne kritike) i izbor samo četvorice pisaca uzora očito posljedica njegovog političkog stava, taj je stav nastavio živjeti kao vrijednosni kriterij u ozbiljnim radovima koji uglavnom slijede njegovu liniju. Studija Nikole Batušića slijedi osnovnu strukturu Vučetićevog teksta, zadržava vrlo strog vrijednosni kriterij, a zasebna poglavlja dobili su kritičari: August Šenoa, Stjepan Miletić, A. G. Matoš, Branko Gavella, Cihlar Nehajev, Lunaček, Milan Begović, Miroslav Krleža, Ranko Marinković.²⁶ Šenoa i Matoš²⁷ su ostali kao najveći kazališni kritičari, a Ernest Dirnbach, kojeg je Krleža u polemici zbog negativne kritike nazvao *uskogrudnim malo-građaninom*, morao je čekati 2011. godinu da netko napiše o njemu i drugačiji sud!²⁸

Taj vrijednosni kriterij ostao je živjeti eksplicitno ili implicitno povlačeći se kroz one spomenute objavljene osobne pristupe kritici u raznim tezama hrvatskih kritičara i teatrologa da mi *zapravo kazališne kritike ni nemamo*, a Šenu i Matoša navode kao ugledne kritičare čak i oni koji ih sigurno nisu čitali!

3. Apsolutna dominacija Zagreba

Vučetić govori isključivo o zagrebačkoj kazališnoj kritici kao da u drugim gradovima uopće nije postojala! To se i kasnije provlači u postojećim ozbiljnim prikazima kazališne kritike. Nikola Batušić u knjizi *Hrvatska kazališna kritika* govori isključivo o zagrebačkim kritičarima. U posljednjem poglavlju, *Suvremena hrvatska dramsko-kazališna kritika (od 1945.-do danas)*, predzadnji odlomak započinje rečenicom: *Bilo bi nepravedno zaključiti ovaj prikaz poslijeratne hrvatske dramsko-kazališne kritike a ne spomenut bar neka imena iz naših pokrajinskih središta*. No, 12 imena iz tri grada (Osijek, Dubrovnik, Split) dobili su samo spominjanje i taj odlomak.²⁹

²⁶ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971.

²⁷ Matoš se svojim kritičkim sastavcima pojavio u hrvatskoj književnosti pošto je u njoj pola stoljeća vladala malogradska kritička idila. Umjetnički kriterij kao da ne postoji! Vidi u: Marijan Matković A. G. Matoš kao kritičar u *Ogledi i ogledala*, Mladost, Zagreb 1977., str. 223.

²⁸ Alen Biskupović, 13. godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara Hrvatskog lista (1929. - 1941.) u *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari, prvi dio*, Zagreb – Osijek 2011.

²⁹ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971., str. 306.

Iako je Jurišić, kao Splićanin, pokušao tu zagrebocentričnost ispraviti uvrštavanjem u svoju antologiju kritike iz drugih gradova,³⁰ ta je antologija tako male distribucije i dosega da se taj njegov plemeniti pokušaj gotovo i ne računa.³¹

Pozitivni utjecaji Vučetićeve teksta

ili

kazališna kritika je samosvojan i koristan žanr

Ne bi bilo u redu da ostanu istaknuti samo negativni utjecaji Vučetićevog teksta. Iako je danas, šezdeset i tri godine nakon nastanka Vučetićevog teksta i dvadeset godina nakon pada komunističke ideologije u zemlji, biti kritičan prema tom tekstu. Iako je važno ukazati na negativne posljedice istog zbog daljeg razvoja struke, ne smije se zaboraviti na njegova pozitivna svojstva i njegovu važnost. Mi danas neke aspekte života, sadržaja i forme kazališne kritike smatramo imanentnima, ali čitajući Vučetićev tekst (i cijeli taj broj "Hrvatskog Kola") shvatila sam kako je malo nedostajalo da ih nemamo!

1) Kritika kao važna djelatnost

Pozitivna strana tog teksta je da se o kritici govori kao o važnoj djelatnosti za nastanak i razvoj kazališta. Vrlo je lako bilo moguće u tim vremenima (ne zaboravimo da je to 1949.!) cijelu djelatnost ili neki žanr otpisati kao reakcionaran, kao što se, na primjer, dogodilo s hrvatskom romansom! No, Vučetićev tekst je pokazao da kritika u novom društvu može biti nositeljica naprednih ideja i time joj osigurao dug život kroz obavezan prostor u medijima.

2) Kazališna kritika je samostalni žanr koji obuhvaća sve aspekte predstave

Uz to, kao što sam pokazala, pregledni i teorijski tekstovi o kazališnoj kritici su prava rijetkost pa je i tako Šime Vučetić posebno zaslužan da se odvažio na proučavanje ovog područja kao samostalnog, a nije ga uklopio u dio proučavanja o, na primjer, književnoj kritici o kojoj je također pisao. Upravo suprotno, ne samo da kazališnu kritiku nije podveo pod književnu, nego ih je jasno razgraničio. Nama se danas čini logičnim da je kazališna kritika zaseban žanr, ali se u to vrijeme *često javljalo mišljenje da je jedno osvrt na kazališno djelo, a drugo na njegovu scensku izvedbu, oštro se htjelo razlučiti kritiku dramskog djela od kritike istog djela u izvedbi na pozorištu*. (str. 116). Vučetić je gorljivo zastupao tezu da je u prosudbi predstave važna kazališna kritika koja treba objediniti proučavanje svih aspekata predstave.

³⁰ Šimun Jurišić, *Antologija hrvatske kazališne kritike*. Split 2010. Od 29 uvrštenih tekstova četvrtina je iz Splita, Rijeke i Osijeka.

³¹ Igor Mrduljaš je osamdesetih u časopisu "Prolog" uredio vrijedan temat o kazališnoj kritici u kojem je programski naručivao i tekstove o kritici izvan Zagreba. Vidi u: Igor Mrduljaš (ur.) *Hrvatska poslijeratna kazališna kritika*, "Prolog", br. 43, Cekade, Zagreb, 1980.

Iako je funkciji kritike posvetio dominantan dio teksta, pozivajući se na nedostatke građanske kritike često nabraja elemente koje bi kazališna kritika trebala imati. No, čini mi se da je to radio i zbog teze o samostalnosti kazališne kritike. Tako je istaknuo da kritika, osim dramskog djela, mora da *dublje studira problem glume, dikcije, stila, "režije"* (str. 22), *pokreta, kostima, maske* (str. 67) te ostale scenske elemente. Važno je u kritici analizirati *stil glume i režije* (str. 123), glume koja se sastoji od govora, dikcija, akcentuacija, izraza, dok se režija bavi, ne samo *dušom komada* nego, kako je Gavella pisao, *nosi ideju predstave* (str. 71) koja bi morala objediniti i dramu i glumu i režiju i ostale elemente.

Osim sveobuhvatnosti kritike u procjeni predstave važno je i to da je Vučetić ukazao na potrebu kritičareva obrazovanja. Osim *historijskog materijalizma koji će pomoći razvoju realizma i realističke uloge kazališta /.../ a time i kazališne kritike* (str. 121), kritičar treba poznavati i druge nauke: *Usto se javila potreba primjene i drugih naučnih umjetničkih disciplina u kazališnoj kritici, – filozofije, sociologije, slikarstva, etnografije itd. – i povrh svega, siguran sud, pouzdan ukus, tj. sposobnost razlikovanja istinskog scenskog kvaliteta od šmiranstva i trikova. K tome se početkom našeg stoljeća nauka o kazalištu, režiji, glumi* (vjerojatno misli na teatrologiju op S.N.) *znatno razvila pa se očekivalo od kritičara da sva ta otkrića savladaju* (str. 63).

3) Neizostavan utjecaj politike na kazalište!

Iz povijesnog pregleda kazališta i kritike jasno je vidljiv utjecaj politike na kazalište i na kazališnu kritiku. Od samog nastanka hrvatskog kazališta: *Naš dramski repertoar nije tako lako postavljen jer su političke borbe, utjecaji stranačkih koterija i reakcionarnih režima stalno razgrađivali taj repertoar unosili u kazalište heterogena, hirovita i u suštini reakcionarna shvaćanja time onemogućavali prirodan razvoj kazališta i djelovanje kazališne kritike. /.../ Razorni rad klerikalizma u Hrvatskoj, rojalizma, raznih apsolutističkih i diktatorskih režima stalno su brkali i gušili izgradnju našeg domaćeg repertoara* (str. 115). Koliko god je ovo napisano iz određene političke opcije, činjenica je da je kazalište pod političkim utjecajem,³² a i da kazališne kritike imaju ne samo estetski nego i politički stav u sebi.

Nakon što je zavladała lijeva politička opcija, njezin je politički stav bio u podtekstu svih pisanja u zemlji pa je nakon nekog vremena izgledalo kao da ga i nema. Nakon pada lijeve političke opcije moderno je vlastiti politički stav sakriti iza velikih riječi o kvaliteti, znanosti ili nekim *objektivnim* kategorijama prosudbe, ponekad čak i iza prava na različitost osobnog ukusa!

³² Igranje drama s temom Zrinskih i Frankopana direktno je pod utjecajem politike. Vidi u: Sanja Nikčević *Što su nama Zrinski Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu*. U: *Što je nama hrvatska drama danas?*, Ljevak, Zagreb 2008., str. 17-44.

Vučetić jasno pokazuje da su stavovi kritičara često (uvijek?!) određeni nekim političkim ili estetskim nazorom pa mi se čini puno poštenije kad se to jasno imenuje jer imenovanje vlastitih stavova u kritici nužno uključuje i *etiku* kritike, dakle odgovornost kritičara za izgled kazališta.

ZAKLJUČAK

Vučetićeve tekst *O našoj dramsko-kazališnoj kritici* prvi je tematski i pregledni prikaz hrvatske kazališne kritike, s pokušajem sistematizacije iste, ali je zapravo politički programatski tekst o funkciji kazališne kritike u stvaranju i usmjeravanju kazališta. Kritika bi tako trebala djelovati *etički* i *patriotski* i kazalištu pomoći da usvoji napredne ideje: bilo da se radi o stvaranju nacionalnog kazališta polovinom 19. stoljeću, bilo u borbi za novu estetiku (realizam), bilo u borbi za lijevu političku opciju, odnosno ideale marksizma, komunizma i socijalističkog društva. Pri tome Vučetić pohvaljuje građanske kritičare samo kao borce za nastanak hrvatskog kazališta, a kasnije ih sve smatra reakcionarnima osim časnih iznimaka koje su željele drugačije kazalište (Šenoa, Miletić, Matoš), sve do dolaska novih revolucionarnih snaga (Krlježa) koje su svojim kritikama ukazale na pravi put kazalištu. Vučetićeve tekst je pozitivno utjecao na razvoj kazališne kritike jer ju je označio kao samosvojnu (u odnosu na književnu kritiku) i važnu progresivnu djelatnost (u izgradnji kazališta) te od nje zahtijevao sveobuhvatni pogled na predstavu i kritičarevo obrazovanje, ali je dalje proučavanje kazališne kritike zakočio zagrebocentričnim pogledom te političkom i estetskom diksreditacijom većine naše kazališne kritike osim četiri iznimke.

MIROSLAV ČABRAJEC – LITERARNI PRATITELJ RIJEČKOGA GLUMIŠTA

KASNI KRITIČARSKI POČETAK

Kao i njegov dvadeset tri godine stariji prethodnik, Đuro Rošić, i Miroslav Čabrajec relativno se kasno počeo baviti kazališnom kritikom. Prvu kritiku objavio je u riječkome "Novom listu" godine 1969. (o izvedbi drame Georgea Bernarda Shawa *Zanat gospođe Warren*) navršivši pedeset godina, a posljednju 1986. (*Kate Kapuralica* Vlaha Stullija). Kako je došlo do toga da se taj ugledni profesor književnosti prihvatio nezahvalne zadaće kazališnoga prosuditelja, objašnjava u svojoj jedinjoj za života objavljenoj knjizi u kojoj najveći dio zauzimaju upravo kazališne recenzije.

I korijen mojeg interesa za domaće kazališne predstave je usađen u vrtu dječastva. O njemu govorim u uvodnom dijelu putopisnog zapisa Komadić dubrovačkog ljeta (priložen je u ovoj knjizi): ni on nije bez stilske vrijednosti karakterističnog detalja – u njemu se (odnosno: po njemu) nazire osnovni uzrok mojeg skanjivanja da preuzmem pisanje kazališnih recenzija; kada sam kao zreo čovjek čuo Nietzscheovo kazivanje da... čak i najneznatnije stvaranje stoji više nego govođenje o stvorenome, nietzscheovska odbojnost prema kritici je podjarila moju dječaćku odbojnost prema kritičkom gledanju umjetnosti uopće. Kada sam u nekoliko navrata odbijao da preuzmem mjesto riječkog kazališnoga kritičara, moja ponašanja nalazila su poticaje i u dječaku koji je ostao živ u meni i u Nietzscheu. Na kraju sam, nerado, s osjećajem nelagode, pristao da pišem recenzije za Novi list.¹

Ove ne baš ohrabrujuće predispozicije za profesiju kazališnoga kritičara proizlaze iz cjelokupnoga habitusa Čabrajčeve osobe. Na pedesetak stranica nemilosrdne, gdje kad i okrutne, samokritične ispovijesti o sebi samome, koju je pod oksimoronskim naslovom *Post scriptum ili Umjesto predgovora* predao javnosti u uvodu svojoj knjizi, Miroslav Čabrajec između ostaloga objašnjava svoju preferenciju

¹ Miroslav Čabrajec, *Mosaik*. Književno-kritički zapisi • kazališne recenzije • putopisi. Izdavački centar Rijeka., Rijeka 2001., str. 50.

govora nad pismom. Nekoliko prijevara s objavljivanjem njegovih govornih iskaza protiv njegove volje na prijelazu iz mladosti u srednju dob duboko su povrijedili senzibilnu dušu i ucijepili strah da se takvo što uvijek može ponoviti. I drugo, kad se pri kraju toga obračuna sa samim sobom pita o razlozima svoje relativno slabe plodnosti u pisanju, kaže i ovo:

A propos s mojim pisanjima o književnosti. Talijanski commissari su ocijenili (bilo je to u vremenu mojeg nastavničkog djelovanja na tršćanskom Sveučilištu) moj doprinos proučavanju hrvatske i srpske književnosti (uzimali su u razmatranje samo zapise strogo studentske prirode) atributom esile – slabašan, tanak. Prihvaćam takvu ocjenu. Zašto nisam dao više? Apstrahirajući hedonističke sklonosti prema onome što se latinski označuje riječju otium, bitan potpuno osoban razlog valja tražiti u tom da sam, čitajući djela velikih filozofa, znanstvenika, književnika, kritičara... zaključio da više vrijedi primati veliko, vrhunsko, nego davati i dodavati prosječno. A uvjeren sam da su moja nastavnička usmena davanja dosegla vrijednosni prag.²

PROFESSION DE FOI I NEVOLJKOST PISANJA

Što je, onda, tog virtuoza (iz)govorene riječi, k tome bez ikakva praktičnoga teatarskog iskustva, navelo da gotovo puna dva desetljeća sustavno piše kazališne recenzije za lokalni dnevnik? Prije nego što pokušamo odgovoriti na to pitanje, nužno je ukazati na temeljne razlike između Đure Rošića i Miroslava Čabrajca. Rošić je po profesiji bio pravnik koji je u mladosti stekao i praktično kazališno obrazovanje kod Branka Gavelle. U razdoblju između dvaju svjetskih ratova djelovao je u Hrvatskome kazališnom društvu u Sušaku, u zrelim pak godinama kao intendant riječkoga kazališta u dva navrata stekao je i dragocjeno praktično iskustvo upravljanja najsloženijim kazališnim mehanizmom kakav je nacionalna kazališna kuća.³ Čabrajec, naprotiv, u svome kurikulumu nema nikakva kaza-lišnog obrazovanja niti iskustva. U kazališnu kritiku on ulazi kao vrhunski humanistički intelektualac i izvrstan predavač, veliki poznavatelj prvenstveno hrvatske i francuske književnosti no ne i kazališta. To će imati itekakva utjecala na metodologiju njegova pisanja o teatru.

Sad je čas da odgovorimo na ranije postavljeno pitanje: što je Čabrajca uvelo u kazališnu kritiku? Po svemu sudeći, dva su bitna razloga. Prvi je djetinje oduševljenje magijom kazališta u kraljevskoj Jugoslaviji, kad je s majkom gledao u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu Ibsenovu *Noru* s Vikom Podgorskom

² O.c., st. 56.

³ Vidjeti o tome moj tekst *Đuro Rošić – kritički kroničar riječkoga glumišta 1955 – 1980*. U: *Krležini dani u Osijeku 2010*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2011., str. 158-165.

u naslovnoj ulozi. Poistovjetivši, iz aspekta djetinje duše logično, scensku fikciju i životnu istinu, Čabrajec je zauvijek u svoje biće unio kontroverzan osjećaj: ljubav prema magiji kazališta i odbojnost prema kritičkome stavu koji, po njemu, dovodi do hrama umjetnosti, ali ne uvodi u nj.

Kraljevska šestosiječanska Jugoslavija, malograđanski uski Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište, jedna od srednjih mezaninskih loža i u njoj troje gledatelja: jedna u sklop steznika zatvorena opulentna agramerska dama, moja majka i ja, dječaćić u kratkim hlačama, sa strahopoštovanjem u srcu i blistavilom u očima. Na sceni žive svoje sudbine likovi Ibsenove drame Kuća lutaka. Vika Podgorska se preobrazila u Noru, sugestivnu, uzbudljivu, divnu, nezaboravnu Noru. Zaista ne znam "što je Nora nama, a što smo mi Nori" ali kada je zavjesa na kraju pokrila uzvišenu tragiku do koje se Podgorska vinula, mama i ja nismo ni mogli ni htjeli skrivati svoju uznemirenu potresenost zbog Norina odbijanja svijeta koji su joj drugi nametnuli. Ukočena dama neosjetljiva lica prodorno je i strogo pogledala moju majku (ja joj nisam bio interesantan, osjetio sam dobro da gospođa ne voli djecu, a moja mala duša nije za nju ni postojala), i kada je spoznala da je ona istinski dirnuta, da je pozorišnu fikciju primila kao životnu istinu, prezrivo je zaustila: "Ah, vi to tako gledate?! Ja gledam kritički. Vika Podgorska mi ide na živce. Ne podnosim je!" Tada sam spoznao da postoje dva puta do hrama umjetnosti: jedan kritički koji dovodi samo do vrata hrama (do Podgorske, a ne i do Nore...) i jedan spontani, doživljajni, koji u hram i uvodi. Tu svježinu primanja poetskih ljepota njegovao sam i čuvao – i sačuvao do danas kao jednu od svetinja svoje duše.⁴

Takvo stajalište, koje sam Čabrajec nazva svojom *profession de foi*, daje prednost zapisu neposredna doživljaja pred kritičkom raščlambom, pa se njegov verbalni iskaz može nazvati prije impresionističkom crticom nego kritikom.

Drugi je razlog nedostatak povoda, štoviše potreba prinude, na pisanje, što ga drugdje – osim ponekad na putovanjima – nije motiviralo da se prihvati pera. Kako priznaje, u sebi nije nosio poriv za pisanjem. Prihvativši pak nevoljko posao kazališnoga kritičara obvezao se na sustavno praćenje i kritičko komentiranje predstava u riječkome kazalištu. A to je rezultiralo ukupnim zbrojem od sedamdesetak prikaza predstava riječkih dramskih ansambala – Hrvatske i Talijanske drame – te gostujućih ansambala. Kroz sve te tekstove provlači se jedinstvena metodologija koju ćemo sad analizirati.

PRIMAT POETSKOGA NAD TEATARSKIM

Čabrajec je bio prije svega profinjeni esteta koji je svoje unutarnje oko usmjeravao prema vrhuncima pjesničke riječi. Njegove interpretacije Cesarića, Nazora i Baudelairea zasigurno su u svoje doba u riječkim, pa donekle i hrvatskim, okvi-

⁴ Ibid., str. 469-470.

rima značile suptilna, na načelima stilističke kritike utemeljena, tumačenja tih velikana hrvatskoga lirskog pjesništva novijega doba i začetnika moderne svjetske poezije.⁵ U svome metodološkom sustavu i njegovoj praktičnoj primjeni u govoru i pismu ključnom je dominantom preuzeo klasičnu tezu o jedinstvu umjetnosti kao neponovljiva i u bilo koji drugi i drukčiji znakovni sustav neprenosiva čovjekova iskaza o svijetu. Od prehistorijskih crteža u špiljama Lascauxa i Altamire – njihovo tumačenje bijaše mu stalnim polazištem u tumačenju umjetničkoga fenomena – do suvremene umjetnosti postoji trajno pronesena crvena nit koja sve beskrajno raznolike manifestacije estetskoga duha povezuje u cjelinu. Tu je tezu Čabrajec dosljedno zastupao i izvodio na brojnim primjerima iz likovne, glazbene i, dakako, prvenstveno, jezične umjetnosti. U biti bijaše kročeanac. Jer, svaku je istinsku umjetničku ekspresiju doživljavao i tumačio kao poeziju. Tako mu je i u dramskome tekstu i kazališnoj predstavi bitna poetska dimenzija. U toj dimenziji Čabrajec beziznimno valorizira uspješnost svekolika teatarskog čina, prenoseći taj bitan učinak s literarnoga na scenski izraz. Već u prvoj objavljenj kritici nalazimo formulirane teze koje određuju njegovo promišljanje kazališta. Tako piše i ovo:

*Veliki dramski tekstovi omogućavaju da im svako doba pristupi kao vrednotama koje treba ponovo otkriti, za sebe osvojiti i afirmirati u novim scenskim realizacijama. Scenska umjetnost je samostalna, suverena umjetnička disciplina koja, doduše, polazi od literature, ali nije njezina sluškinja. Literatura nadahnjuje scenskog umjetnika (redatelja, glumca, scenografa, kostimografa), da bi, nadahnut njome, prišao stvaralačkoj realizaciji svog doživljaja i svoje koncepcije.*⁶

Uglavnom točno, osim teze da se (moderni) scenski umjetnik nadahnjuje literaturom. Već od doba prve kazališne avangarde, od Craiga, Appije i Mejerholjda, on se nadahnjuje samom scenom, onime što je najtočnije nazvano teatralnošću. Iz te premise o prvenstvu literarnoga Čabrajec je, dosljedno ali pomalo usko, shvaćao i tumačio kazališni čin.

⁵ Čabrajec bio je od onih ljepoduha koji iskreno i s punim uvjerenjem prihvatiše ideju egzistencijalne nužnosti poezije u životu čovjeka što je Baudelaire ovako izrazio: *Vi možete živjeti tri dana bez kruha – bez poezije nikada; a oni među vama koji kažu protivno varaju se: oni ne poznaju sebe.*

Nazor ga je opčarao svojim vitalizmom, a Cesarić poetskim oblikovanjem ideje Vječnog Vraćanja Istog, premda je morao uočiti da Cesarić nije nikakav ničeanac, nego autentični pjesnik bez poznavanja i stoga bez izravna oslonca na bilo koju filozofiju. Jer u njemu nedostaju Volja za moć i Nadčovjek, uvjeti nietzscheovskog Vječnog Vraćanja Istog. Zato je točno zaključio kako je Cesarić Mozart pjesništva na hrvatskom jeziku.

(Vidi: *Jedno viđenje nazorovskog poetskog vitalizma* (O.c. str. 141-145); *Uvodna riječ o poeziji Dobriše Cesarića* (str. 211-222).

⁶ Čabrajec, Miroslav. *Zanat gospođe Warren. G. B. Shaw; Hrvatska drama, Rijeka.* O.c. str. 236.

Uzmimo dalje primjer recenzije praizvedbe mirakula Nedjeljka Fabrija *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* iz godine 1970.

*Tekst Fabrijeve drame /.../ superiorno svjedoči da se književnost, kao umjetnost riječi, potvrđuje jedino u ljepoti poetske riječi. Samo istinska poetska riječ može opravdati i osmisliti književno govorenje, a odsutnost poezije čini da i najljepše, najuzvišenije namjere ostanu tek – namjere. Sve što nije pjesnički govor pretvara se u svijetu umjetnosti u nemušti govor.*⁷

Iz ovoga kratkog navoda posve je vidljiva temeljna pretpostavka Čabrajčeva pristupa fenomenu kazališnoga čina. On bitno počiva u poetskoj dramskoj riječi, a samosvojna znakovnost scenskoga sustava njoj je podređena, pa ako ju vjerno ne slijedi pretvara se u *nemušti govor*. Takvo stajalište već u doba citirane recenzije bijaše u samoj praksi napušteno. Kazališni je medij, naime, od razdoblja koje imenujemo drugom avangardom, od šezdesetih godina prošloga stoljeća, bio započeo razvijati vlastiti sustav neovisan o književnome. Čabrajec je bio ostao u literarnome segmentu kazališnoga čina. Bez ikakva teatarskog iskustva, svoj kritički diskurs morao je svesti na dramski tekst, tako da je i kvantitativno njegova raščlamba pretežito usmjerena na verbalno-literarni segment. Neminovno upuštanje u analizu scensko-glumačke komponente tek s nekim iznimkama ostalo je na stereotipnim formulama.

Ostao je, dakle, ono što je mogao i htio biti: zainteresirani i upućeni gledatelj s onu stranu rampe, znalac književnosti kao bitne poetske podloge teatarskome činu, dobrohotni prosuditelj scenskih postignuća, među kojima glavni naglasak stavlja na glumca. Nakon što uvodno u opsežnome izlaganju apsolvira književnu analizu dramskoga teksta, prelazi na šturu izvanjsku raščlambu režijskoga postupka, osvrne se uglavnom kojom stereotipnom formulom na scenografiju i kostimografiju⁸, te napokon pokloni dužnu pažnju glumcu. Čabrajec je uvažavao osobitu osjetljivost glumca koji je ujedno i umjetnik i umjetnina. Njegova osjetljivost išla je dotle da se pitao je li uopće moralno zadirati u tako osjetljivo tkivo. Promišlja ovako.

*Smetalo me što o poslovima koje ljudi obavljaju kao svoje profesionalne zadatke javno govorim: kako bih se ja osjećao (ili bilo tko drugi) da me netko gleda u mom radnom okružju i da o tome pred javnošću iznosi svoje osobno mišljenje. Riječi kritike mogu bolno povrijediti osjetljiva glumačka bića. Patio bih kada bih spoznao da sam svojim pisanjem izazvao patnju drugih. Takvo stanje duše se osjeća u onom što sam pisao i potpisivao. Možda zato moje recenzije, u cjelini, djeluju afirmativno, suviše obzirno, suzdržano.*⁹

⁷ Miroslav Čabrajec, O.c., str.

⁸ Stereotipni epitet kojim u pravilu komentira scenu i kostime jest da su bili *funkcionalni*. Posve rijetko nađemo objašnjenje kakva je to funkcija koju vrše ti važni segmenti kazališnoga čina.

⁹ O.c., str. 50.

A ipak je gdjekad, srećom rijetko, znao počiniti dvije elementarne grješke, nedopustive po nepisanome kritičkom kodeksu. Povrijedio je dignitet umjetnika, k tome slijedom netočne prosudbe odnosa – glumca kao osobe i lika koji tumači na sceni. Frapantno je da mu se to dogodilo baš u dvama zapisima o izvedbama glembajevskoga ciklusa.

Primjer prvi: zapis o izvedbi tročinske Krležine *U agoniji*, koja je u režiji Vladimira Gerića bila izvedena 1969. prigodom otvorenja obnovljene zgrade zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, gdje je doista neumjesno komentirao dob Neve Rošić tvrdnjom da *uloga Laure traži zrelu ženu i zrelu umjetnicu, a možda potpuna zrelost nedostaje ovoj još mladoj glumici*.¹⁰ Pa nastavio:

Uspješnije je dala Laurinu nervnu komponentu, dok je zanemarila, za ovaj lik vrlo važnu, intelektualnu komponentu.¹¹

Upravo je nevjerojatno da krležijanac, kakvim se Čabrajec decidirano deklarira, zaboravi da po Krleži Laura ima trideset tri godine.: *Lična oznaka: žena u trideset i trećoj godini, s retušima mirne i tihe ljepote*.¹² A Neva Rošić je kad ju je igrala imala trideset četiri. I da predbaci baš njoj, koja u novijoj povijesti hrvatskoga glumstva upravo najjače inkarnira spoj čulnosti i razuma, nedostatak intelektualne komponente.

Primjer drugi: recenzija *Lede* u izvedbi riječke Hrvatske drame i režiji Anđelke Štimca godine 1974. Poslije možda djelomice i opravdane kritičke opaske na podjelu uloga, Čabrajec se ni manje ni više upušta u nametanje vlastite podjele koja potpuno odudara od one velikoga teatarskog iskusnika koji baš tom predstavom u dvostrukoj ulozi, redatelj i glumca, obilježava 45. obljetnicu umjetničkog rada. Tako bi po njemu, Nenad Šegvić umjesto Olivera Urbana trebao biti Aurel, a Slavko Šestak Urban; Mirjana Pičuljan mu evocira *malu svježu Ledu a ne zrelu ženu na pragu životne jeseni koja strepi pred malom suparnicom*,¹³ pa imperativno tvrdi: *Zlata Perlić je trebala igrati Klaru*.¹⁴ Na stranu što je taj postupak bez presedana u kritičkoj praksi, taj je prijedlog podjele posve neutemeljen u psihofizičkim habitusima spomenutih glumaca.

¹⁰ *U agoniji*, M. Krleža, *gostovanje HNK Zagreb*. O.c., str. 428-430.

¹¹ Ibidem.

¹² Miroslav Krleža, *Glembajevi*. Minerva, Zagreb 1932. str. 223.

¹³ A kako to onda, može se upitati, Urban Klaru osjeća *više kao malog androgino dječaka nego kao ženu?* (Krleža. O.c., str. 326.). Neće biti da bi to bio samo plod Urbanove erotske uobrazilje. Više je nego očito da je stari teatarski lisac, kakav je bio Anđelko Štimac, pošao u podjeli, posve legitimno, od te oznake, jer Mirjana Pičuljan je tada izgledala upravo tako.

¹⁴ Miroslav Čabrajec, O.c. str. 434.

POLEMIKA I OTKLON

Ipak, općenita benevolentnost jedne osjetljive poetske duše prema glumcima uzrokovala je potpuni razdor među dvama ključnim osobnostima u pisanju o riječkome glumištu od 60-tih do 80-tih godina 20. stoljeća. Đuro Rošić je, sa svoga rigorozno analitičkog stajališta, javno proglasio Čabrajčevu metodu ne samo neprimjerenom nego, štoviše, društveno štetnom.¹⁵ O tome Čabrajec.

Moje benevolentne, afirmativne ocjene ostvarenja riječkih glumaca i redatelja ocijenjene su kao potencijalna opasnost da se učvrsti nekritička samouvjerenost teatranata i stvori kriva slika o njihovim vrijednosnim dometima u percepciji gledatelja (ima istine u ovoj presudi kritičara koji je bio i pravnik)...¹⁶

Došlo je do žestoka polemičkog sučeljenja ne samo dviju osoba, nego i dvaju suprotnih načela u praktičnoj primjeni metodologije kazališne kritike. Kada danas, s vremenske distance i sa spoznajama o ondašnjem stanju i kasnijem razvoju kazališne kritike, *sine ira et cum studio*, promislimo taj sukob, moramo dati za pravo Rošiću. Jer svaka je kritika, pa i kazališna, po svojoj biti analitička djelatnost uma, pa u njoj ne bi smjeli biti presudno nazočni subjektivistički stavovi jedne osjetljive duše. To ne znači da Čabrajčevi zapisi o teatru nemaju svoju vrijednost. Oni tu vrijednost stječu kao dojmive impresionističke crtice o teatarskome fenomenu, unutar kojeg posebno mjesto zauzima glumstvo. Upravo je u tome, onda kad bi se autor bar donekle uspio osloboditi opterećujuće težine literarnoga predloška i nagnuća prema poetskoj *raspjevanosti*, Čabrajčevo pero umjelo ingeniozno ocrtati profile nekih umjetnika glume. Navodimo dva primjera za sve, gdje kritičarski opis glume prelazi u pravi mali ogled.

Velika zvijezda spektakla je Špiro Guberina. On je nadahnuto i inteligentno stopio u sklad osmišljene cjeline i bogate elemente farse i psihološke dimenzije komedije kojima se Molière služio u komponiranju jedinstvene dionice Argana. Njegov Argan je opsjednuto biće koje se potpuno duhovno izoliralo od stvarnosti u kojoj ipak mora fizički trajati mučeći one koji su svojim životnim sudbinama uz njega vezani i od njegovih odluka ovisni. [...] Molière dosiže vrhunac svog komediografskog umijeća baš u povezivanju razigranih sastojaka glasno nasmejane farse i dubokih poniranja u ljudske duše u kojima otkriva ozbiljne i tužne istine.

¹⁵ Žestok polemički napad Rošića na Čabrajca pojavio se u riječkome časopisu "Dometi" poslije recenzije izvedbe drame *Plug i zvijezde* irskoga dramatika Seána O'Caseyja u jesen 1969. Činjenica jest da je tu Čabrajec doista nekritički skovao u zvijezde doslovce sve glumce, ali je i činjenica da je to bilo, kako sam kaže, doba njegova (makar zakašnjeloga) naukovanja u teškom i nezahvalnom pozivu kazališnog kritičara. Strog prema drugima, ali i prema samome sebi, Rošić je, međutim, i tu dosljedno primijenio svoje životno načelo: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*.

¹⁶ Ibid., str. 51.

Špiro Guberina je aktivirao i valorizirao sve registre Arganova lika i dao kreaciju veliku i neponovljivu.¹⁷

Zlata Nikolić bila je superiorno divna Celestina. Njezina Celestina nosila je u rukama blud kao baklju i zavedila ljude koji su gorjeli od bluda kao kupovi suhog drvlja na koje je baklja bačena. Stara, solidna glumačka škola osposobila je umjetnicu da sa sigurnošću adoptira elemente moderne scenske igre. Asim Bukva je stravičnu figuru Centuriona potpuno spustio na zemlju naglašavajući one elemente po kojima Centurion, koji na kraju prebrojava mrtve, postaje simbolom životne neumoljivosti. Svi sudionici pridonijeli su ljepoti predstave – svi su izvrsno pogodili ton u svojim dionicama, svi su našli mjeru, svi su gorjeli unutarnjim žarom. Zlata Perlić i Gordana Petrović, premda su njihove dionice u sjeni one koju je preuzela Zlata Nikolić, impresionirale su dorečenošću i sugestivnošću svojih kreacija, Danilo Maričić je s ukusom dozirao sastojke svoje teške uloge čovjeka kojeg je strast zapalila i koji će u plamenu strasti izgorjeti, Dunja Ilakovac Hercog i Edita Karađole osvajale su čistoćom i dorađenošću igre, a Ivan Bibalo i Slavko Šestak ispunili su svojom prisutnošću scenu pokrećući, dinamizirajući radnju. I svi ostali (Zdenka Trajer, Stevo Meandžija i Dušan Dobrosavljević) našli su svoje mjesto u harmoniji predstave.¹⁸

Mogli bismo dalje nizati izvedenice toga klasičnog obrasca koji određuje većinu Čabrajčevih kritika. Ipak, valja uočiti ne preveliku, ali zamjetljivu, razliku u tretiranju odnosa dramskoga teksta i kazališnog čina gdje se ovaj drugi stavlja u prvi plan. Primjer je osvrtna na prvu izvedbu integralnoga spoja Krležine *Galicije* iz 1920. i kasnije drame *U logoru* iz 1934. koja se pod naslovom *Galicija – Kroatienlager* dogodila u Hrvatskoj drami riječkoga kazališta godine 1976. Tu je, za Čabrajca netipično, kritika odmah uronila u kazališni čin, stavivši u prvi plan osebnostnu redateljsku viziju Vlade Vukmirovića.

Vlado Vukmirović je dočekao zadatak da bude prvi uprizoritelj konačne verzije Krležine pjesničke vizije hrvatskog povijesnog udesa kao tragičnog Kroatienlagera kao svoju veliku i izuzetnu redateljsku šansu. [...] Vukmirović je tražio, znajući da u svijetu umjetnosti samo stvaranje nove vrijednosti osmišljava i opravdava nastojanja i napore, svoju formulu za scensku vizualizaciju raskošne, slojevite, ustreptale Krležine partiture u kojoj se dijalozi i didaskalije stapaju kao ravnopravne dionice poetskog sklada. I našao ju je: njegova *Galicija* je krvava opereta u kojoj se groteskno kabaretski ceri stravična obrazina hrvatskoga boga Marsa.¹⁹

Ovaj primjer pokazuje da je Miroslav Čabrajec, ostajući pretežito na minucioznom tumačenju dramskoga predloška s konciznim, često i šturo stereotipnim,

¹⁷ Miroslav Čabrajec, *Umišljeni bolesnik*. Molière, HNK Zagreb. O.c. str. 339.

¹⁸ Celestina. Rojas-Achard; Hrvatska drama, Rijeka. O.c., str. 261.

¹⁹ M. Čabrajec. O.c., str. 440.

osvrtnom na scensku i glumačku komponentu kazališnog čina, gdje kad umio, više intuitivno nego racionalno, pogoditi suvremen pristup predstavi kao fenomenu prvenstveno vizualne naracije.

Povod *Galicije* upućuje pak na *krležijanski intermezzo* u Čabrajčevu pisanju o kazalištu. Premda kvantitativno skroman (kao, uostalom, i sve drugo), važan je to segment s obzirom da se Čabrajec uvijek otvoreno očitovao pasioniranim krležijancem.

KRLEŽIJANSKI INTERMEZZO

Prvi spomen na Krležu vezan je uz godinu 1936. i prvotisak *Balada Petrice Kerempuha*, koje su došle u pravom trenutku (tek objavljenu, prekrasno opremljenu zbirku uspio sam odmah unijeti u svoju malu osobnu knjižnicu!).²⁰ Fascinacija Krležinim likom i djelom trajno je prisutna tijekom duga života, a rezultirala je omalenim nizom tekstova koji su objavljeni u knjizi.²¹ Sve u svemu osam tekstova na pedesetak stranica. Na početku, kao neke vrste mota, stoji izvadak iz članka napisana u povodu Krležine smrti i tiskana u "Novom listu" 30. prosinca 1981. Tu Čabrajec, ne navodeći argumente, apodiktčki iznosi najuži izbor vlastite antologije iz Krleže, u koji *kao klasične vrijednosti u kojima je hrvatska umjetnost riječi dosegla svoje vrijednosne vrhove* uz *Hrvatski bog Mars* i *Balade Petrice Kerempuha* uvrštava i dvije drame – *Kraljevo* i *U agoniji*. I dok su prva dva djela neupitna, čemu je u dramskome opusu moguće pridružiti (dvočinsku) *U agoniji*, pomalo začuđuje da se tu našla mladenačka dramska legenda *Kraljevo*. Ako smo pokazali i dokazali autorove literarne i poetske preferencije pri prosudbi drame i kazališta, u najmanju je ruku neobično kako se tu našao jedan izrazito antiliteraran, u samoj esenciji imanentno teatralan tekst izrazito ekspresionističkoga naboja i avangardne tendencije. Budući da Čabrajec, koliko nam je poznato, nikad i nigdje nije pisao o *Legendama*, možemo samo pretpostaviti da je do spoznaje iznimnoga značenja *Kraljeva* u kontekstu Krležina dramskog djela došao preko relevantne, tada nove, teorijske literature, ali i prakse.²² A to ga je, onda

²⁰ O.c., str. 17.

²¹ To su redom:

Jedan akord Fuge krležiane (1969.); *U agoniji*, M. Krleža, gostovanje Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb (1989.); *Leda*, M. Krleža, Hrvatska drama, Rijeka (1974.); *Gospoda Glembojevi*, M. Krleža, Damma Italiano, Rijeka (1975.); *Galicija*, M. Krleža, Hrvatska drama, Rijeka (1976.); *U agoniji*, M. Krleža, gostovanje Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb (1977.); *Vučjak*, M. Krleža, gostovanje Dramske kazalište Gavella, Zagreb (1978.); *Gospoda Glembojevi*, M. Krleža, Hrvatska drama, Rijeka (1985.).

²² Prigodom preimenovanja Zagrebačkoga dramskog kazališta u Dramsko kazalište Gavella ujesen 1971. premijerno je postavljena slavna izvedba *Kraljeva* u režiji Dina Radojevića, a ubrzo nakon toga Tomislav Durbešić postavio ju je u zeničkome kazalištu posluživši se globalnom metaforom cirkusa.

– i to godine 1969., dakle prije izvedbe *Kraljeva* u Dramskom kazalištu Gavella – navelo na lucidnu zamisao da, suprotno Krležinu stajalištu, u *Legendama* prepozna istinske drame koje traže svoj scenski izraz, da bi zaključio:

*Iznalaženje adekvatnog scenskog izraza za rane Krležine scenske tekstove je veliki zadatak (i dugotrajan) naših kazališnih radnika.*²³

Zastanimo načas kod naslova prvoga teksta: *Jedan akord Fuge krležijane*. U njemu je sadržano nazivlje uzeto iz glazbene umjetnosti, a ona je, što je dosad ostalo neizrečeno, također neobično važna u Čabrajčevoj estetičkoj određenosti i spisateljskoj praksi. Na jednom mjestu traganja za korijenima svojih afiniteta i preferencija u mladosti zapisao je ovo.

*Moj veliki interes za glazbu, toliko velik da se izdigao visoko iznad mojih interesa za druge vidove umjetničkog stvaralaštva, dosego je svoju puninu kada sam kao gimnazijalac upoznao prekrasna Schopenhauerova govorenja o glazbi kao kupelji duše.*²⁴

Toliko velik, dodajmo, da je cijelo njegovo govorenje o kazalištu upravo prožeto glazbenim pojmovljem. Još kad se, vrlo rano, pisac susreo s glasovitim (i kontroverznim!) Krležinim *osječkim predavanjem* iz 1928., gdje govori o dramskom djelu kao partituri u kojoj su glumci glazbala na kojima autor svira svoje dionice u izvedbi suptilne psihološke kompozicije, Čabrajec je pronašao svoju zlatnu nit koju nije ispuštao više nikada. Zato preuze sintagmu Marka Ristića iz 1953. nazvavši cijelo Krležino djelo *veličanstvenom fugom*, a “muzika ove umjetnosti je glasna, prodorna, grmljavinska; a kad se, mjestimice jave tople, mekane, prigušene note, diskretne i fine, u njima ljudska čežnja za skladom, mirom i dobrotom zapjeva nježno i čisto.”²⁵

Nije sporno da je glazba kao rafinirana zvukovnost važna u književnosti, osobito u lirskome pjesništvu, ali je ipak neprimjereno postaviti toliku važnost na nju u razmatranju i raščlambi drame i kazališta a pomalo zanemariti ostale sastavnice koje napokon i tvore cjelinu jezične, odnosno teatarske, umjetnine. Krležina definicija dobre drame koje da nema *bez psihološkog volumena kao glazbala i dobrog glumca kao svirača koji na tom glazbalu svira* nastala je u trenutku efemernoga zanosu, kojega se sam, doduše tek 40 godina kasnije, odrekao.²⁶ Zatim, kad tvrdi da su osnovna tema i osnovni problem svjetske književnosti kroz cijelu povijest u biti isti – čovjek i stvarnost – da je *priča uvijek ista, a to isto je uvijek novo*, Čabrajec upada u aporiju realizma kao apsoluta. Također, upitna je teza da Krležino djelo u svojoj cjelini, kao negatorsko i rušilačko, iskazuje vjeru u sigurnu, možda još vrlo daleku, ali zaista sigurnu pobjedu čovjekovu. Nažalost, te vjere nema niti u tragu

²³ Čabrajec. O.c., str. 427.

²⁴ O.c., str. 49.

²⁵ O.c., str. 421.

²⁶ U: Predrag Matvejević, *Razgovori s Miroslavom Krležom*. Zagreb 1969.

u posljednjim, krajnje pesimističnim, čak ciničnim, komentarima kretanja čovječanstva, kakve nalazimo u *Areteju* i *Putu u raj*, kasnim dnevnicima i u predsmrtnim kazivanjima Enesu Čengiću.²⁷ Istina je da je Čabrajec prestao pisati o kazalištu prije nego su izašli Čengićevi razgovori s Krležom, ali je *Areteja* (1959.) i *Put u raj* (1971.) morao poznavati.

Tvrđnju pak da je naknadno dopisivanje trećega čina u savršeno klasičnu strukturu *Agonije* promašaj koji je pokvario cjelinu, potvrdila su kasnija kritička čitanja te drame. Čabrajec je to vrlo uvjerljivo dokazao u kritikama dviju paralelno postavljenih verzija u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu.²⁸ U osvrtima na postavku *Galicije* 1976. u riječkome Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca i *Vučjaka* u Dramskome kazalištu Gavella 1976. dobro je upozorio na problem discipline mašte, tj. nužnosti da iz odveć bujnoga obilja koje nudi svako Krležino djelo elemente valja usmjeriti, rasporediti i srediti, disciplinirati i ukrotiti. Posebno je taj problem uočio u Vukmirovićevu redateljskom postupku koji zbog *nervozne bujnosti redateljske koncepcije mjestimice dovodi zbivanja na sceni na rubove konfuzije*. Zato je njegova *Galicija kvantitativno zasićena, prenapregnuta, neumjerena*. Usprkos velikoj maštovitosti i razigranom temperamentu redatelja predstava je zbog toga ostala nepotpuno iskorištena mogućnost. Suprotno tome, režijski postupak Joška Juvančića u *Vučjaku* oslobodio je tu predstavu glomaznosti, prezasićenosti i težine, te je postignut adekvatan vrijedan rezultat.

Dodamo li ovome dorađenu i preciznu analizu režije Želimira Oreškovića *Gospode Glembajevih* kojima je Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca ujesen 1985. svečano obilježilo stotu obljetnicu zgrade i osnutka *Općinskoga kazališta (Teatro Comunale)*, u kritičkome tekstu kojim je Miroslav Čabrajec okončao svoje pisanje o *krležijani*²⁹, možemo zaključiti da je u svojim kasnijim kritikama on umio dobro sagledati i primjerenom teatrološkom metodom opisati umijeće kazališne režije, kad bi se oslobodio svoje opsesije literarnom dimenzijom i poetskim ozračjem kazališnoga čina.

Posljednja rečenica spomenutoga teksta glasi:

*Traženje uprizoriteljske formule za Glembajeve valja nastaviti.*³⁰

Kao što je vidovito anticipirao značenje dramskih legendi za buduću kazališnu praksu, usprkos tome da ih je sam pisac otpisao u famoznom *osječkom predavanju* kao *traženje dramske radnje u potpunom pogrešnom smjeru*, tako je i u ovom slučaju

²⁷ Enes Čengić, *S Krležom iz dana u dan (1980-1981). U sjeni smrti*. Globus, Zagreb 1986.

²⁸ Prvu je režirao Vladimir Gerić, a drugu Georgij Paro. Čabrajec je kritičkim osvrtom popratio gostovanja u Rijeci 1969., odnosno 1977. godine. Prva je odigrana u matičnoj zgradi, a druga u vrijeme obnove u tadašnjoj dvorani Neboder, današnjemu Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku.

²⁹ *Gospoda Glembajevi, M. Krleža; Hrvatska drama Rijeka*. O.c., str. 452-454.

³⁰ Ibid., str. 454.

Čabrajec iskazao snagu intuicije koja se uistinu ozbiljila, s kulminacijom u posljednjem desetljeću. Toliko različitih čitanja i tumačenja u relativno kratkom razdoblju posve je potvrdilo Čabrajčevu misao.

ZAKLJUČAK

Premda s Đurom Rošićem dijeli kasnu posvećenost kazališnoj kritici, a također i poimanje teatra kao imanentno estetske tvorbe, Miroslav Čabrajec je njemu u biti antipod. Ne samo po naglašavanju poetske i glazbene komponente koje smatra najvažnijim u kazališnome činu, nego i po metodologiji. Dok je Rošićeva metoda eminentno teatrološka, izniknuvši iz njegove duge i bogate teatarske prakse, Čabrajčeva je u biti filološka, jer počiva na spoznajama jednoga humanističkog intelektualca *par excellence*. Otud je razumljivo da je među njima moralo doći do javnoga polemičkog sučeljavanja; Oni su, naime, djelujući jedno vrijeme istodobno, neprestano vodili prešutnu polemiku. U ono vrijeme ta se različenost ukazivala kao nešto nepremostivo. Moralo se, dakle, prihvatiti ili jednoga ili drugoga, *tertium non datur*.

Kad pak danas, s dovoljne vremenske distance, poslije svih bura i oluja života koji je minuo, dublje promislimo djelovanje i značenje tih značajnika kritičkoga mišljenja riječkoga glumišta u posljednjim desetljećima 20. stoljeća, mogli bismo se dovinuti do zaključka da su oni zapravo komplementarni. Ako je Rošić posjedovao dragocjeno iskustvo teatarske prakse, oštar analitički um, napokon nesalomljiv etički imperativ koji mu je nalagao da uvijek piše ono što je smatrao istinom o cjelini kazališnoga čina i svakom pojedinom sudioniku bez obzira na životne posljedice, Čabrajec je manjak tih osobina zamijenio iskrenom, uglavnom benevolentnom i skrupuloznom oduševljenom raspjevanošću jedne hipersenzibilne duše. U najboljim trenucima nadahnuća to bi se sjedinilo s preciznom raščlambom redateljskoga postupka i glumačkih otjelotvorenja, i onda su iz tog niknuli, ako i rijetki, antologijski ogleđi o umjetnosti kazališta.

I zato, bez tih impresionističkih zapisa riječko bi glumište ostalo osiromašeno za riječ o sebi u jednome razdoblju svoje novije povijesti.

LOVRO ŽUPANOVIĆ O HRVATSKIM GLAZBENO-SCENSKIM DJELIMA

I.

Akademik Lovro Županović (Šibenik 21. srpnja 1925. – Zagreb 18. ožujka 2004.) jedan je od najsvestranijih hrvatskih stvaratelja na području glazbe u drugoj polovini 20. stoljeća. U prekratkom vremenskom odmaku od njegova odlaska, teško je odlučiti se, kojemu od tri bitna područja njegove djelatnosti dati prednost: da li skladateljskom radu, muzikološkim istraživanjima ili bogatoj pisanoj ostavštini, u kojoj prednjače knjige, kritike i polemike. Ali ni to nije sve, tu je još njegov dirigentski i pedagoški rad, uređivanje i priređivanje mnogih kritičkih notnih izdanja, više ili manje poznatih hrvatskih skladatelja, te sudjelovanje na brojnim domaćim i inozemnim znanstvenim skupovima. Među Županovićevim skladbama ističu se orkestralna, komorna, glasovirska i vokalna (ciklusi popijevaka, zborovi, kantate) djela, a od kompozicija s duhovnim predznakom posebno mjesto zauzima *Šibenska molitva* za soliste i mješoviti zbor na način pučkoga glagoljaškog pjevanja i na temelju starog hrvatskog teksta iz 14. stoljeća.¹ Tu je i njegova jedina opera *Pisava* prema noveli *Svoga tela gospodar* Slavka Kolara do sada izvedena jedino u koncertnom obliku.² Kao dirigent najduže je radio sa zborom zagrebačke Klasične gimnazije, a kao kruna toga rada ostala je u sjećanju cjelovita koncertna izvedba opere *Porin* Vatroslava Lisinskog.³

¹ "Sveta Cecilija", br. 1 / 1970.

² Opera u sobi, Zagreb 29. rujna 1958. (kod obitelji Županović) Muzičko vodstvo: Antun Petrušić; komentar: Lovro Županović. Izvođači: Mira Bašić (Roža), Marijan Bručić (Iva), Ambroz Kukuljević (Jakob), Marija Adamić (Bara i baba Maga), Mirjana Bohanec (Marica). Na sljedećim izvedbama još su nastupili Vjera Jandroković (Maga) i Lav Mažuran (Mata). Na reprizi kod obitelji Petrušić u subotu 18. listopada 1958. nazočili su književnik Slavko Kolar, libretistica Višnja Lasta, profesori Albe Vidaković, Josip Završki, Zvonimir Zmajlović, Dionizije Sabadoš, Mira Matoš, Boris Kalin, skladatelji Anđelko Klobučar, Nikša Njirić i Vladimir Špoljarić, te mnogi drugi.

³ Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 27. travnja 1959., povodom 140. obljetnice rođenja Vatroslava Lisinskog i 7. godišnjice Opere u sobi. Solisti Opere u sobi i mješoviti zbor zagrebačke Klasične gimnazije, dirigent: Lovro Županović, glasovir: Antun Petru-

Ovaj kratki uvod neka posluži kao najava glavnoga dijela ovog izlaganja, koje se odnosi na Županovićevu percepciju glazbeno-scenskih djela hrvatskih skladatelja detaljno obrađenih u brojnim knjigama, znanstvenim studijama, stručnim i prigodnim člancima, kritikama i osvrtima u dnevnom i periodičnom tisku. Notna izdanja, zbornici sa znanstvenih skupova, zbirke, obrade i popratni komentari uz gramofonske ploče djela hrvatskih skladatelja, odaju kompetentnu uređivačku i stručnu ruku i karakter istinskog stručnjaka i erudite. Na tom se području naročito ističu obrade i osuvremenjivanje gotovo zaboravljenih djela starih hrvatskih skladatelja, kao što su na primjer Julije Skjavetić i Julije Bajamonti. Da bi se moglo shvatiti koliko je širok bio dijapazon Županovićevih umjetničkih i spisateljskih interesa, ovaj se prikaz mjestimično udaljuje od strogoga naslova teme u korist rasvjetljavanja veličine i značenja opusa, koji se sa svim svojim sastavnicama može smatrati životnim djelom Lovra Županovića.

II.

U okviru opsežnoga Županovićeva kritičarskog opusa, pisac ovog članka kao karakteristične primjere izdvaja prikaze praizvedbe operete *Gusari* Nikše Štefaninija i premijere opere *Morana* Jakova Gotovca, pa ih stoga na ovom mjestu donosi u cjelini:

Ovo lagano i nepretenciozno djelo ostavilo je na publiku uglavnom pozitivan dojam. To su dokazali komentari u pauzi i na kraju predstave kao i aplauz, kojim su pozdravljeni autor i izvođači, nebrojeno puta pozivani pred zastor. Razumljivo je ovakvo reagiranje naše publike željne laganih muzičkih djela, pa je tako toplo pozdravila rijetki događaj praizvedbe domaće operete dajući tako indirektno podstrek svim našim skladateljima vedre glazbe da nastave Štefaninijev rad, koji u svakom slučaju zaslužuje pohvalu ./.../ Kao okosnica radnje poslužio mu je povratak glasovite pjevačice našega porijekla Aurore Miles u domovinu. Uprkos odvratanju svojih prekooceanskih prijatelja i pričama o opasnostima svake vrste, kojima vrvi naša zemlja, ona je skupila dovoljno hrabrosti da sama upozna pravu istinu. Tu osnovnu ideju Štefanini je oživio svim ostalim rekvizitima, ima i humora, ponekad banalnog i neinventivnog, ima i plesa, te ljubavnih zapletaja i otpletaja. Ali, iz svega toga izbija zdrava ideja, zbog koje opraštamo autoru poneki blijedo obrađeni lik, ili potpuno promašeni finale.

Što se glazbe tiče, Štefanini zna skladati melodije, koje bi mogle postati popularne. Šteta što nije solidnije upoznat s drugim muzičkim disciplinama potrebnim za komponiranje većeg djela. Ovako ne znamo koliko udjela u tom poslu ima Ferdo Pomykalo, čija je orkestralna partitura izrađena znalački. ./.../ Predstava je inače bila

šić. Izvođači: Anđelka Stankova (Zorka i Irmengarda), Marijan Bručić (Porin), Zlatko Foglar (Kocelin), Živan Cvitković (Sveslav) i Ivica Malpera (Klodvig).

na dostojnoj visini. Orkestrom i ansamblom sigurno je upravljao Ferdo Pomykalo, a redatelj Slavko Midžor je ostvario uigranu predstavu s ponekim nesvakidašnjim scenskim rješenjem, kao na primjer Aurorin koncert, koji je djelovao osvježujuće u izvedbi Melite Kunc, koja je dala vrlo dobru pjevačku i glumačku kreaciju i ponovno potvrdila da je jedna od naših mladih pjevačica, koje mnogo obećavaju. Marijan Kunšt dao je mnogo uspjeliji pjevački nego glumački lik mladog kompozitora Iva, dok su Vlado Štefančić (Špiro) i Lili Čaki (Margareta) ostvarili skladan glumački duo i dobrim dijelom doprinijeli uspjehu predstave. /.../

Ne obazirući se na neke muzičke lapsuse, rijetka primitivna i neukusna scenska rješenja, mjestimično preglasan orkestar, možemo ansamblu Komedije odati puno priznanje na premijernoj predstavi, kojom je pokazao koliko je napredovao na tehničkom, glumačkom i glazbenom području.⁴

III.

Iz kritike Lovra Županovića o izvedbi opere *Morana* Jakova Gotovca u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu treba izdvojiti sljedeće ulomke:

Ako se retrospektivno osvrnemo na kompozitorski rad Jakova Gotovca, lako ćemo uočiti njegova najuspjelija djela: Jadovanka za teletom, Koleda, Simfonijsko kolo i Ero s onoga svijeta. Njima treba svakako pridodati romantičnu operu u 3 čina Morana, koju smo obnovljenu gledali 4. prosinca poslije stanke od 8 godina. Poslije te predstave pitali smo se s pravom zašto se ta opera nije izvodila tako dugo? Nastala prije 23 godine ona nosi u sebi sve odlike autorova mediteranskog porijekla: široku raspjevanost melodike, sunčanu vedrinu rodnoga kraja, duh našeg dalmatinskog milieu-a. Promatrano s glazbenoga gledišta, Morana predstavlja vrlo uspješno djelo čvrste arhitektonike i dramatike, nastalo sa oduševljenjem u jednom dahu, protkano mladenačkim temperamentom. Iako se u samoj glazbi opažaju tragovi Puccinija i nekih drugih autora, djelo odiše ne samo vizualno, nego i slušno tipičnim hrvatskim narodnim značajkama i koloritom, a što je najvažnije, ona nije, poput Era, kaleidoskop melodija nanizanih po principu efektnosti, nego je – vezano uz dinarske vrleti – protkana glazbom koja, iako nije posve tipična za tu oblast, nosi u sebi značajke svoga regionalnog područja. Time je autor postigao ono najvažnije: dao je djelu pečat cjelovitosti, provevši dosljedno, od početka do kraja, jedinstvo stila i melodijskog regionalnog izraza. /.../

O samoj predstavi treba govoriti u superlativima. Sve je bilo na velikoj visini: i režija Nanda Roje i scenografija Aleksandra Augustinčića i muzičko vodstvo samog skladatelja /.../ Protagonisti Marija Podvinec (Morana), Rudolf Franci (Bojan), Marijana Radev (Govedarka), Dragutin Bernardić (Njegovan), Ivan Franci (Gojen) i Vjekica Marušić (Gorava) izvrsno su odigrali svoje uloge. Njihov glasovni

⁴ Premijera u zagrebačkom kazalištu Komedija 3. prosinca 1953.

materijal i glumačke kreacije dokazale su da Zagrebačka opera danas raspolaže odreda kvalitetnim pjevačima. I ostali nositelji manjih uloga kao i zbor pridonijeli su svojim zalaganjem ovako visokoj razini ove predstave. To su osjetili i gledatelji nagradivši oduševljenim i dugotrajnim aplauzom sve izvođače, a posebno autora.⁵

IV.

Svojim britkim i beskompromisnim stavovima Lovro Županović često se upuštao u javne polemike braneći svoje stavove *do posljednjeg daha* ne zazirući ni od niskih udaraca. Ovom prigodom pao je izbor na dvije polemike, koje su u svoje vrijeme uzburkale prilično umrtvljene i obamrle zagrebačke i šire kulturne krugove. Člankom *Falsificirani Lisinski* s podnaslovom *Za pravilnu interpretaciju djela Vatroslava Lisinskog* Županović započinje žestoki obračun i polemiku s Ivom Lhotkom Kalinskim zbog *obrade* popijevaka Vatroslava Lisinskog i tis-kanog albuma, koji naziva *preinakom*.⁶ Citirani dijelovi toga članka koji slijede, na najbolji način ocrtavaju nepokolebljivost i vjerodostojnu snagu Županovićeve umjetničke i znanstvene ličnosti kao i čvrstoću njegovih stajališta: *Skromnom matinejom održanom prošle nedjelje,*⁷ *Udruženje reproduktivnih umjetnika Hrvatske prvo se je sjetilo godišnjica smrti naših muzičkih velikana, 100. obljetnice Vatroslava Lisinskog i 40. obljetnice Ivana pl. Zajca. Možda se na ovu matineju ne bi ni trebalo osvrnuti da se u programu nije potkrala jedna velika omaška, koja podržava falsificiranje muzičke ostavštine jednog od komemorativaca. Inače je sve bilo u potpunom redu i na doličnoj umjetničkoj visini i to zaslugom izvođača. Svi su oni izveli niz popijevaka točno onako kako su ih njihovi autori zamislili i napisali. Toga se, međutim, nije držao Dragutin Hrčić, koji je svojim ugodnim baritonom otpjevao, između ostaloga i dvije popijevke V. Lisinskog ("Udaljenoj" i "Utočište"), objavljene u redakciji Ive Lhotke-Kalinskog.*⁸

/.../ Dugo godina ta je zbirka stajala izvan prometa, tek prije godinu-dvije pojavila se u izlozima naših trgovina muzikalijama. Jasno je da je plemenita namjera rukovodila izdavača i redaktora kod sastavljanja i objavljivanja ove zbirke. Kako je tom poslu pristupio redaktor? Kada se originali Lisinskog i Kuhačeva zbirka "Neuvelo cvijeće" (1889.), u kojoj je vjerno prema originalima objavljeno 10, a u drugom izdanju 12 popijevaka, usporede sa ovom zbirkom, onda se vidi s kakvom se je slobodom služio Ivo Lhotka-Kalinski. Rukovodeći se – prema vlastitoj izjavi – idejom da popijevke Lisinskoga učini što pristupačnijima i popularnijima, on je mijenjao vrijednost nota

⁵ Premijera u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 4. prosinca 1953.

⁶ "Vjesnik", Zagreb, 5. prosinca 1953.

⁷ "Vjesnik", Zagreb, 6. prosinca 1953.

⁸ Matica hrvatska, 1944.

radi što pravilnijeg akcentiranja riječi, što se još i može razumijeti, ali je mijenjao i melodijsku liniju, te mjeru unutar taktova, tonalitete popijevaka, klavirski slog, pa i same harmonije, što se nikako ne može prihvatiti

V.

U zaključnom odgovoru Županović piše: *Dobra je ideja Ive Lhotke-Kalinskog da me na sudu nauči pameti. Držim da je sud jedino mjesto gdje se ovakve stvari mogu ispravno riješiti...*

Sličnu polemiku vodi sa skladateljem Antunom Dobronićem nakon što je loše ocijenio njegova djela *Karneval* za orkestar i operu *Pokladna noć*. Udijelivši si međusobno niz uvreda i poniženja, polemika je zašla u svojevrsni labirint, pa je “Vjesnik” odlučio naprasno prekinuti daljnja nadmudrivanja.⁹

Prilično razočarani Lovro Županović uz novinsku obavijest o prekidu polemike svojom rukom nadopisuje:

A onda, Đuro Kladarin kao šef i Vlado Stupar kao podšef staviše točku na i...

Praizvedba opere *Zlato Zadra* Ivana Brkanovića¹⁰ izazvala je čitavu buru oprečnih i suprotstavljenih sudova i kritika. S današnjim odmakom od gotovo punih šest desetljeća koliko nas dijeli od toga događaja, vrlo je zanimljivo objaviti u cjelini do sada neobjavljeno pismo što ga je Lovro Županović uputio tadašnjem kritičaru Radio-Zagreba Đorđu Šauli:¹¹ *Najnoviju manifestaciju hrvatske operne tvorbe, Brkanovićevo Zlato Zadra prihvatismo s raznim sudovima: ja, po tebi panegirički veoma pozitivno,¹² Nenad Turkalj pozitivno bez priloga “veoma”,¹³ D. Čolić veoma negativno¹⁴ i konačno i porazno.¹⁵ Preskočivši Turkaljevu opširnu analizu, ti si se zaustavio na mom “panegiričnom” prikazu i njemu suprotstavio svoje mišljenje, ozareno “jarkim bojama”. Prema tom tvom mišljenju ono Čolićevo doima se poput kakvog stidljivog i nevinog djetenceta. Ja bih se, dragi Đorđe, dirnut “jarkim bojama” tog tvog mišljenja, morao zacrveniti poput kakvog dječeta uhvaćenog kod pušenja prve cigarete ili nekog sličnog prestupa. Ta kako sam se samo mogao onako zaletjeti i napisati – po tebi – gluposti o nekakvoj “ustreptaloj poeziji”, “manifestaciji socijalnih i patriotskih osjećaja”, “kongenijalnosti”, “maksimalnoj kon-*

⁹ “Vjesnik”, ?? rujan 1955.

¹⁰ Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 15. travnja 1955. Dirigent: Demetrij Žebre; redatelj: Vlado Habunek.

¹¹ Lovro Županović, Đorđu Šauli pozdrav i odgovor – uz napomenu ...*nikad objavljeno iz x...razloga...Zagreb, svibanj 1955.*

¹² “Vjesnik”, Zagreb 18. travnja 1955.

¹³ “Narodni list”, Zagreb 25. travnja 1955.

¹⁴ “Borba”, Beograd 20. travnja 1955.

¹⁵ “Vjesnik u srijedu”, Zagreb 4. svibnja 1955. (Đorđe Šaula, *Jedna opera – dva mišljenja*)

centraciji u dubinu”, “prozračnoj instrumentaciji” i t.d.? *Kako nisam mogao spoznati da se radi o običnoj “mističnoj pseudopoeziji”, “staromodnim romantičnim osjećajima”, “neinventivnosti”, “melodijskoj ravnici”, “šturoj instrumentaciji bez sočnosti” it.d. ? Ali ja se, dragi Đorđe, uopće ne crvenim od “jarkih boja” tih tvojih preciznih izraza, štoviše, ja tvoje mišljenje uopće ne uzimam ozbiljno. Razlog tome je naše skoro desetgodišnje poznanstvo, iz kojeg uz ostalo proizlaze najmanje tri činjenice, koje djeluju poput seruma za ovakvo moje raspoloženje. Zahvaljujući njima primam tvoje mišljenje kao gledanje nekakvog filma, koji bi trebao djelovati ozbiljno i veličanstveno, a u stvari djeluje kao prazni teatarski, u ovom slučaju verbalistički kič.*

Prva činjenica nije u ovom slučaju od bitne važnosti, ali je ipak navodim. Zadi-re, naime, u područje stručnosti. Poznata ti je narodna poslovice: “Bez alata nema zanata”. Kada ti budeš imao alat za vršenje dužnosti muzičkog kritičara, t.j. diplomu Muzičke akademije, pa se tako, uz ostalo, budeš znao snaći u jednoj orkestralnoj partituri, ili budeš mogao otpjevati “a vista” jednu melodiju, i konačno, kada budeš znao reći nešto uistinu stručno o nekom koncertu ili djelu bez pompe i velikih fraza, onda ću tvoje mišljenje o djelima i uopće o glazbi primati s nužnim respektom.

Drugu činjenicu, tvoje etičko-moralne kvalitete, neugodno mi je iznositi, ali to radim isključivo radi istinoljubivosti. Vjerujem u veličinu tvog karaktera, premda se može dogoditi da je porekneš. Sjećaš se sigurno praizvedbe Kelemenova klavirskog koncerta.¹⁶ Zamolio si me da pročitam tvoj prikaz za “Vjesnik u srijedu”, a čini mi se da smo tom zgodom nešto i ispravili. Tada sam se zamislio nad tvojom kritičarskom samostalnošću, čemu je doprinijelo i saznanje kako ti gradiš svoje sudove na osnovu razgovora s mnogim slušateljima. Sve me to navodi na pomisao da si iste metode primijenio pri pisanju članka “Jedna opera – dva mišljenja”, ali tko je kumovao ne znam i ne želim znati, ali ćeš priznati, da takvi “koreferati” ne mogu djelovati onako kako bi morali kad atmosfera tvoga kritičarskog stvaranja ne bi u meni pobuđivala tako griješne misli. Skromno priznajem, da sve ovo izneseno ne dosiže snagu tvoje kritičarske elokvancije, pa se ni ne usuđujem odrediti jakost boja ovih redaka. Meni bi svakako natjerala crvenilo u lice, u to sam siguran.

Treću činjenicu je suvišno navoditi, jer ona za inteligentnog čitatelja rezultira iz druge. Žao mi je da ove sezone nisi imao dobar kritičarski nos: pokušao si pokopati “Simfoniju Orijenta”, a ona spada u naša najznačajnija vokalno-instrumentalna djela. Pokopao si “Zlato Zadra”, dok će vrijeme pokazati pravu vrijednost ovog djela. A pohvalio si “Analfabetu”, vrijednost kojega je već sada utvrđena. Izato me neobično zanima tko će se – recimo za 5 do 10 godina – stidjeti čega: da li ti svog prikaza o “Analfabeti” ili ja svoga o “Zlatu Zadra”? Dotle (i inače) zdravstvuj!

I bilo bi to ovom prigodom sve!

¹⁶ Zagreb 22. prosinca 1953.

DOPRINOS BOGDANA BULJANA HRVATSKOJ TEATROLOGIJI

1. Kao drugi po veličini hrvatski grad, Split godinama nije imao stalno kazalište pa se potreba za njime ogleda kroz otvorenje zgrade splitskog općinskog kazališta (1893.), osnutak Hrvatskoga dramatičnoga društva (1898. – 1899.), rasprave oko Hrvatskoga kazališnoga društva za Dalmaciju i početka njegova djelovanja (1900.), Narodnog pozorišta za Dalmaciju (1921. – 1928.), potom Narodnog pozorišta / kazališta Primorske banovine (1929. – 1935.), glazbeno-operetnoga Splitskoga kazališnoga društva (1928. – 1936.), brojnih gostovanja i dolaska Marka Foteza u travnju 1940. te osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, potom Splitskoga narodnog kazališta 1945. i od 1971. Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu.¹ U njegovu nedostatku kazališni se život odvijao preko gostovanja različitih kazališnih družina i društava. U lokalnoj memoriji zabilježene su mnoge predstave što su ih gostujuća kazališta i kazališna društva, profesionalna i amaterska, ponajviše zagrebačko i osječko, igrala na splitskoj pozornici. Osim što su zadovoljavala potrebe za umjetničkim predstavama, ta su gostovanja snažila odluku o osnivanju stalnoga kazališta te pripremala i odgajala publiku za ono što kazalište predstavlja u životu jedne sredine, utoliko više jer je u splitskoj sredini neprekinuto živjela svijest da *malo koja inštitucija imade na razvitak društva tako blagotvoran upliv kao kazalište, ako ono odista odgovara svojoj svetoj zadaći i narodnim potrebama.*² Zahvaljujući Bogdanu

¹ Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 436-441. Monografija *Hrvatsko narodno kazalište Split*, Hrvatsko narodno kazalište, Split 1998.; Nevenka Bezić-Božanić, *Razdoblje do 1921.*, u: *Hrvatsko narodno kazalište Split*, Split 1998., str. 43-48; Antonija Bogner-Šaban, *Splitsko kazališno društvo*, u: *Dani hvarskog kazališta*, knjiga 39, Zagreb – Split 2003., str. 192-230. Ista, *Hrvatsko kazališno društvo – povijesni i umjetnički temelj profesionalnoga kazališta u Splitu*, u: *Novi sadržaji starih tema*, Kaptol, Zagreb 2007.; Šimun Jurišić, *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941.*, Logos, Split 2007.

² Bogdan Buljan, *Otvorenje općinskog kazališta u Splitu godine 1893. i prvo gostovanje zagrebačke drame, "Kulturna baština"*, br.7-9 / 1979., str. 84-91.

Buljanu³, marnom kroničaru splitskih kazališnih događanja, znamo da je prvo takvo gostovanje bilo ono zagrebačkoga kazališta povodom otvorenja zgrade općinskoga kazališta 1893. godine.⁴ Motivirano željom splitskih gradskih otaca da otvorenje nove kazališne zgrade bude prvorazredna nacionalna manifestacija te nagovještaj *užih kulturnih veza između sjeverne Hrvatske i Dalmacije, koje su u to vrijeme bile odvojene u političkom i administrativnom pogledu*, radi dogovora Split je tom prigodom pohodio Adam Mandrović. Sa splitskim *narodnjačkim* gradskim čelnicima utanačeno je da se tijekom mjesec dana, koliko je gostovanje zagrebačke drame trebalo trajati, priredi 26 – 27 predstava, *sve različitih gluma*, pa je kroničar lista “Narod” mogao zapisati da se *Obćinstvu našem opet spremaju večeri riedkog užitka, kakov se samo može zahtievati u velikim gradovima i pri vanrednim zgodama*.⁵ Buljan navodi da je spomenuti glumac, ravnatelj i prvak zagrebačkoga Dramatičnog društva, tom prigodom recitirao *Proslov* koji je napisao splitski pučki pjesnik Juraj Kapić, dok je središnji događaj programa bila Demetrova *Teuta* čija je izvedba, pod Mandrovićevim redateljskim vodstvom, izazvala golemo ushićenje, a sve je završilo ovacijama *dru Bulatu, hrvatskim umjetnicima i našoj nacionalnoj misli*.⁶

Kako je riječ o doista velikom nadnevku u splitskoj društvenoj i kulturnoj povjesnici, zahvaljujući Buljanovoj kroničarskoj akribiji u prilici smo pobliže osvrnuti se na sam događaj. Naime, iz Buljanovih podataka doznajemo da su gosti iz Zagreba (Dramatično društvo Narodnoga zemaljskog kazališta iz Zagreba) u Splitu izveli 27 predstava pred više od 13.444 gledatelja, a na svakoj je predstavi bilo prosječno 498 osoba, što je za tadašnji (ali i za današnji!) Split uistinu znakovit broj. Na repertoaru su se našla djela Shakespearea (*Hamlet*, *Otelo* i *Mnogo vike ni za što*), Calderona (*Sudac zalamejski*), Sudermanna (*Čast i poštenje*), Mosera (*Knjižničar*), Delavignea (*Ljudevit XI.*), Scribea (*Čaša vode*; *Adrienne Lecouvreur*) te Augiera, Sardoua, Dumasa Sina, Ohneta i dr. Od domaćih djela, uz Demetrovu *Teutu* igrani su Tomićev *Barun Franjo Trenk*, Kumičićeve *Sestre*, Vojnovićeva *Psyche*, Freudenreichovi *Graničari*, komedija Andrije Fijana i Miše Dimitrijevića

³ Bogdan Buljan (1923. – 1986.), rođen u Drnišu, u Beogradu maturirao (1944.), učio glumu u Pozorišnom studiju (1949.) te diplomirao povijest umjetnosti (1954.). Najprije član drame Narodnog pozorišta u Beogradu, potom glumac Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Ostvario više dramskih uloga (Ignjat Glembay, Lenbach, fra Brne, Don Zane, Don Florijo, Kreont, Satin...), uredio više kazališnih publikacija (Splitske scene, Kazališni bilten, Splitsko ljeto), a priložima iz povijesti kazališta javljao se u “Slobodnoj” i “Nedjeljnoj Dalmaciji”, “Mogućnostima”, “Kulturnoj baštini”, “Dubrovniku”, “Pozorištu”, “Pozorišnom životu”, “Kronici” Zavoda za književnost i teatrologiju... Prema: *Hrvatski biografski leksikon*, 2 Bj-C, JLZ “Miroslav Krleža”, Zagreb 1989.

⁴ Buljan, *Otvorenje općinskog kazališta*, “Kulturna baština”, br.7-9 / 1979., str.84-91.

⁵ Buljan, isto.

⁶ Buljan, isto.

U dobar čas te tri djela Marijana Derenčina. Buljan spominje i redatelje predstava: Mandrovića, Nikolu Milana⁷ i Andriju Fijana, a navodi i glumce koji su izvodili predstave, među kojima su najzvučnija imena svakako Marija Ružička-Strozzi, Milica Mihičić, Tonka Savić, Ljerka Šram i dr.

O tome što je otvorenje kazališne zgrade i gostovanje zagrebačkih glumaca doista predstavljalo, možda ponajbolje svjedoče kritički osvrti nepotpisanog kritičara / kroničara. Pretpostavljajući da je riječ možda o Kamilu Zajčiću, Buljan ističe da u njegovim osvrtima više prevladava *patriotsko oduševljenje nego dublja kritička analiza*, što je ocjena kakvih se inače Buljan u svojim člancima uistinu klonio. Iz navedenog osvrta Buljan posebno izdvaja riječi o glumi Andrije Fijana u Shakespeareovu *Hamletu* (... *njegov je Hamlet savršena cjelina, plod duboke njegove nauke, uvijek na visini zahtjeva ...u pojedinim momentima upravo neodoljiv...*)⁸ te Ljerke Šram, koja se u ulozi Ofelije, kako navodi kroničar / kritičar, doimala *dražestnom prikazom i produhovljenom glumom* i sl. Posebno je Splitčane privukla komedija *Mnogo vike ni za što, najljepše uspjela od svih dosadanih predstava* u kojoj se istakla Marija Ružička-Strozzi, pokazavši se kao *velika glumica* koja je te večeri *začarala občinstvo svojom liepom igrom i sjajnom pojavom*.

Na temelju todobnih novinskih napisa Buljan podastire da se općinstvu svidjela i Calderonova tragedija *Sudac zalamejski* svojim *psihologičko etičkim* sadržajem te *sceneričkim efektima*.

Od domaćih dramskih predstava, na temelju zapisa istog kroničara Buljan u članku apostrofira da je najviše pozornosti izazvala Vojnovićeva drama *Psyche*, dok su pak najveći odjek kod publike imali pučki komadi *Barun Franjo Trenk* E. Kumičića i *Graničari* J. Freudenreicha. Za kroničara "Naroda" te su predstave kazalište *napunile do vrha* i izazvale *pravu nasladu* [...], a u tom pjevanju i igranju kola, u toj toli ugodnoj, originalnoj atmosferi pučke glume, koja će svojom magičnom pučkom silom *občinstvo vazda te vazda privlačiti*. U *Graničarima* pak ističe *zanos, koji je to silno občinstvo pokretao i oduševljavao*, a predstava je bila samo *okvir, unutar kojega su se sbili jednako veličajni kao i uzvišeni prizori narodnoga oduševljenja*, prizori koji se *nedadu opisati*, jer je *kuća puna tri sata bila kao elektrizirana, opijena čuvstvom najvećega uzhita*.⁹

⁷ Atmosferu oko otvaranja zgrade splitskoga kazališta u svojim doživljajima opisuje i Nikola Milan (Simeonović) posebno naglašavajući da je *kod posljednje predstave općinstvo sve članove cvijećem i vijencima odlikovalo – samo jedini ja nisam dobio baš ništa*. Uslijed toga, navodi Milan, nije *prisustvovao banketu već je pošao kući*, ali se drugi dan *načelnik došao ispričati što je neoprostivom pometnjom nastao slučaj, da se je moja osoba mimoišla prigodom odlikovanja članova cvijećem i vijencima*. Vidi Nikola Milan Simeonović, *Moji doživljaji*, Zagreb 1918., str. 106. (Ovaj podatak dugujem kolegi Borisu Senkeru, pa mu se i ovom prigodom zahvaljujem).

⁸ Buljan, isto.

⁹ Buljan, isto.

Sličan događaj, nastavlja Buljan, predstavljala je i završna večer zagrebačkog gostovanja s reprizom *Baruna Trenka*, koja se pretvorila u *veliko narodno slavlje*, poglavito nakon *Oprosnog slova* koje je *impresivno recitirala miljenica publike Marija Ružička-Strozzi*. Kao ilustraciju atmosfere u kojoj se odvijalo gostovanje zagrebačkih glumaca svakako vrijedi upozoriti na činjenicu da su Varošani, u znak zahvale za priređena oduševljenja, nosili na *rukama Mandrovića i Fijana*, dok je Bulatov oproštaj s gostima ispred broda koji ih je vozio u Rijeku predstavljao *veličajni prizor* budući da je klicanje i pozdravljanje *nalikovalo pravoj grmljavini*.

Od vremena na koje nas je Buljan svojim člankom podsjetio pa do danas, splitsko je kazalište dijelilo sudbinu i svoje sredine i cijeloga naroda. U njegovoj se povjesnici zbilo mnoštvo događaja, danas gotovo zaboravljenih, koji svjedoče o nastojanjima jedne institucije i cijele zajednice da se nametne kao prepoznatljiv čimbenik svekolikoga društvenog i kulturnog života. Zacijelo takvo nastojanje predstavlja i organizacija Splitskoga ljeta, manifestacije koja se, kroz različita imena, održala do danas, kojoj je Buljan za života bio pouzdani kroničar i o kojoj je napisao pozamašan broj teatrologiji nadasve korisnih članaka.

Evo kratkog osvrt na neke od značajnih događaja na temelju podataka koje je ostavio Bogdan Buljan.

2. Splitske ljetne priredbe, *nastale kao organska potreba grada, kazališne publike, kao rezultat specifičnih društvenih i klimatskih prilika, a isto tako kao težnja za širom manifestacijom umjetničkih nastojanja jednog zrelog umjetničkog kolektiva*, kako ističe Tanhofer¹⁰, godinama su bile središnje mjesto brojnih kulturnih zbivanja s velikim odjekom u splitskom društvenom životu, i šire. O tome što je Splitsko ljeto trebalo značiti i predstavljati, rječito govore riječi Jure Franičevića Pločara¹¹ povodom njihove dvadesete godišnjice: *Splitsko ljeto kao začetak kulturne institucije od golemo značenja stvoreno je 1954. godine [...] nastalo je, kao otjelovljenje želje da se i teatar uključi u ovo opće oživljavanje kulture. Počelo je s golemim entuzijazmom i naporom onih koji su ga inicirali. Grad je (i šira okolica također) to prihvatio, čime je još jednom pokazan i dokazan afinitet ovoga kraja i ovih ljudi prema kazalištu. [...] Ono što je dosad ostvarilo Splitsko ljeto potrebno je njegovati i cijeniti, ali bi se moralo izići iz dosadašnjih okvira i Splitskom ljetu osigurati budućnost u kojoj će predstavljati žilu kucavicu kulture i scenskog stvaranja ovoga grada i okolice, pa i dalje. Riječju, Splitsko ljeto velika je šansa i velika obaveza ovoga kraja i ljudi koji u njemu žive i djeluju.*

¹⁰ Tomislav Tanhofer, prema Bogdan Buljan, *Na splitskim ljetnim pozornicama 1954 -1972*, u: "XIX. splitsko ljeto", (bilten), Split 1973.

¹¹ Prema: Bogdan Buljan, *Trideset godina splitskoga ljeta* (1954. – 1984.), "Mogućnosti", br. 12, 1984., str. 990.

3. Uz Dubrovačke ljetne igre, Splitsko ljeto ili Splitske ljetne priredbe godinama su bile središnje mjesto ljetnih kazališnih i kulturnih zbivanja.¹² Nastale sa željom da se oživi umjetnički život u gradu u ljetnim mjesecima, svoje početke Splitske ljetne priredbe imaju u 1947. godini kada je, u nadasve skučenim uvjetima i materijalnim mogućnostima, na Prokurativama počela djelovati ljetna pozornica na koju je (tada) Narodno kazalište, bez većih preinaka, prenijelo neke svoje predstave. Manifestacija je otvorena Gotovčevom komičnom operom *Ero s onoga svijeta* pod ravnanjem Slivija Bombardellija, u režiji Branka Mešega i Lidijske Mansvjetove te u koreografiji Georgija Makedonskog. Uz predstavu koja je, kako se moglo pročitati u novinama, imala znatan odjek, na *ljetnoj pozornici* još su se davali Smetanina *Prodana nevjesta*, Bizetova *Karmen*, ali i *Traviata*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana* i *Mala Floramye*, a od dramskih predstava *Ljubovnici* nepoznatoga dubrovačkog pisca iz 17. stoljeća te Molièreov *Škrtac*. Uz sudjelovanje istaknutih umjetnika, napose iz Zagreba i Beograda, lokalna povijest bilježi tada i vrlo zapaženi koncert sopranistice Zinke Kunc.

Unatoč dobrom prijemu, poslijeratne skromne prilike nisu dopuštale da se ljetna kulturna događanja nastave pa iduće tri godine na otvorenoj pozornici nije bilo priredbi. (Priredbe nisu održane ni 1965. godine, a razlog je isti – nedostatak financijskih sredstava!) Tek godine 1954. ideja o *splitskomu ljetu* dobiva konkretne obrise pa se na gradskim pozornicama, od 15. srpnja do 15. kolovoza, odvijaju brojni sadržaji dramskoga, opernoga, baletnoga i koncertnoga sadržaja, na kojima sudjeluju umjetnici / izvođači iz svih krajeva tadašnje države. Osim zapaženog interesa publike, pokazalo se da mnogi splitski ambijenti posjeduju kvalitete mjesta prikladnih za umjetnička događanja. Uz Meštrovićev Kaštelet (*kao scenski prostor vrlo određen i teško prima strana tijela, no neke predstave lijepo sjednu u nj*)¹³ i predvorje Galerije, Vestibul, podrum Dioklecijanove palače,¹⁴ Carrarinu poljanu, katedralu sv. Duje, predvorje Muzeja grada Splita, Sustipan, Prokurative, najviše se to odnosilo na Peristil¹⁵, koji je djelovao kao svojevrsno otkriće. Iako je kao scenski prostor, da spomenemo, prvi put iskorišten još 1913. godine, kao pozornica za igranje Ogrizovićeva *Cara Dioklecijana*, Peristil je pokazao kvalitete najatraktivnijeg mjesta za kazališne manifestacije

¹² Usp. Pavle Anagosti, u: "Borba", 12. VII. 1975.

¹³ Željko Rapanić, *Malo dobre muzike: uz nastup Minhenskog komornog orkestra; Pjevači od zanata: vrlo raznolik pjevački sastav uspješno izveo Verdijev "Rigoletto"* (U rubrici XXI. splitsko ljeto), "Slobodna Dalmacija", 5. VIII. 1975., br. 9439, str. 4.

¹⁴ Kudrjavcev ističe da su podrumi Dioklecijanove palače položili ispit zrelosti, ali samo kao ambijentalno određenje. Usp. Anatolij Kudrjavcev, *Atraktivno dramsko ljeto*, u: "Slobodna Dalmacija", 19. VIII. 1972.

¹⁵ Poblje o dramaturško-ambijentalnim svojstvima Peristila iscrpno je pisao Vlatko Perković u knjizi *Manipulirano kazalište*, Književni krug, Split 1993., str. 56-66, te u monografiji *Splitsko ljeto*.

i zadržao ih sve do današnjega dana.¹⁶ Kao *divan scenarij raznih stoljeća i epoha* na kojemu se mogu prikazivati različita djela¹⁷, njegovo pretvaranje u mjesto kazališnih događanja izazvalo je i burne odjeke u tadašnjoj javnosti, s objašnjenjem da se ne smije dopustiti da se *izvrgava javnom ruglu uspomena Imperatora na istom mjestu, koje je stvorio*.¹⁸ Bilo je, međutim, i drukčijih reakcija, poput one vezane uz izvedbu Krležina *Kraljeva* u režiji Dina Radojevića i Dramskog kazališta Gavella, kada se Peristil pokazao *potpuno nepodesan za izvedbe ovakvog obilježja*.¹⁹

Najveći broj podataka ostavio je Buljan o manifestacijama Splitskoga ljeta. Njihovu organizaciju, kako je poznato, od 1954. do 1964. potpisuje Narodno kazalište, 1966. Splitska kulturno-umjetnička poslovnica, od 1967. – 1969. Narodno kazalište i Dalmacijakonzert, a 1968. mijenja se i naziv: Splitske ljetne priredbe postaju Splitsko ljetno. Vrijedi istaknuti da su u navedenom vremenu pravljene iskoraci i u druge dalmatinske sredine, Hvar, Trogir, Šibenik, Zadar, Omiš, Sinj i druge, koji su – ako je suditi po reakcijama u tadašnjim glasilima – predstavljali male kulturne svečanosti, često s atribucijama pučkih veselja. Ne smije se, međutim, smetnuti s uma da tu otvorenost nije uvijek pratila i adekvatna umjetnička produkcija, pa je *svaštarenje* u programu često znalo *devalvirati veća postignuća*,²⁰ *da se nije imalo što vidjeti*,²¹ kao ni činjenica, višekrat isticana, *da Split nije sredina koja živi sa svojim Splitskim ljetom kako Dubrovnik živi sa svojim igrama*.²² Stoga je u pravu novinar kada ističe da *ako jedan grad hoće imati festival, onda, u najmanju ruku, treba festivalu pomalo dati i sebe*, aludirajući da grad mora napraviti *cjelovitu i upečatljivu predstavu, odnosno da se postara za doista festivalsku atmosferu i štimung*.²³

Oživljeni interes za ljetna kulturna događanja u splitskoj sredini mnogi povezuju s povratkom dirigenta Silvija Bormbardellija iz Zagreba. U kazalištu on naime preuzima ulogu intendanta i direktora Opere, a s njime u Split dolaze i Tomislav Kuljiš na mjesto tajnika Opere i Drame te Ana Roje i Oskar Harmoš na čelo Baleta. Može se reći da su upravo oni predstavljali onu kritičnu masu koja je odredila okvir i smjer budućih ljetnih događanja koja su već 1954. godine imala 28 izvedbi, od

¹⁶ Bogdan Buljan, *Prva kazališna izvedba na Peristilu Smrt cara Dioklecijana*, u: Arhiv Zaklade Grenč u Splitu.

¹⁷ Anatolij Kudrjavcev, *Ča je pusta Londra*, Emporium, Split 1998., str. 376.

¹⁸ Dr. Drago Rubin, *Ogrizovićev "Car Dioklecian"*, "Gluma", god. I, 1944, br. 6, str. 4.

¹⁹ Anatolij Kudrjavcev, *Zračak ohrabrenja: osvrt na dramske priredbe Splitskog ljeta*, u: "Slobodna Dalmacija", 18. IX. 1971., br. 8252, str. 3.

²⁰ Željko Rapanić, *Devalvacija zbog opsežnosti: na kraju muzičkog dijela Splitskog ljeta*, u: "Slobodna Dalmacija", 28. VIII. 1971., br. 8234, str. 3.

²¹ Momčilo Popadić, *I ljetu je kraj*, u: "Oko", god. V, br. 124 (25. VIII. 1977.), str. 6.

²² Anatolij Kudrjavcev, *Atraktivno dramsko ljetno: na kraju 18. splitskog ljeta*, u: "Slobodna Dalmacija", 19. VIII. 1972., br. 8534, str. 3.

²³ Bože Žigo, *Repertoarski plicak*, u: "Nedjeljna Dalmacija", 13. VII. 1975., br. 218, str. 4.

kojih pet dramskih, 10 opernih, dvije operetne, dvije baletne te sedam koncerata i dvije folklorne priredbe. Odjek tih priredaba u javnosti bio je takav da je kroničar mogao zapisati: *U osnovi priredbe su iznenađujući uspjeh, jer ne samo što su dokazale da je i u Splitu ljeti moguće organizirati umjetnički život, dakle ne samo da su uspjele kao dokazani eksperiment, kao empirija jedne teze, nego su one iznenadile i svojim umjetničkim dometom. Mi smo zapravo s njima već imali splitski festival...Sudeći po ozbiljnosti i uspjehu prvih ljetnih priredaba i već započetim pripremama, vjerujemo da ćemo na ljeto imati igre kakve se samo poželjeti mogu. "Aida" i "Antigona" dva su po općem sudu najkrupnija uspjeha i one će ostati kao sastavni dio repertoara, koji će se obogatiti nizom novih dramskih i opernih premijera...Prve Splitske ljetne priredbe posmatramo kao veliki uspjeh – njih same kao realizaciju, a još veći uspjeh kao obećanje za iduće i iduća ljeta.*²⁴

Da navedene riječi nisu tek feljtonska novinarska impresija nadolazeći događaji višekrat su potvrdili. I to ne samo brojem priredaba i izvedaba, nego i njihovim umjetničkim postignućima, što je ljetnu manifestaciju učinilo nezaobilaznim čimbenikom svekolikoga kulturnog života splitske sredine. Štoviše, prvorazrednom kulturnom, a ne samo kazališnom manifestacijom, što rječito potkrjepljuju podatci koje je Bogdan Buljan godinama marno i ustrajno bilježio. Ostanemo li, naime, na njihovu tragu, podastrijeti je da je od 1954. do 1984. godine na splitskim ljetnim priredbama / splitskome ljetu izvedeno 1280 priredaba: dramskih, opernih, operetnih, baletnih, lutkarskih, folklornih, recitala poezije, večeri plesa, oratorija, kantata, instrumentalnih i vokalnih koncerata, večeri zabavne glazbe. Na njima je sudjelovalo, može se reći bez straha od pogrešaka, nekoliko desetaka tisuća imena, među kojima i ona najviše umjetničke i kreativne legitimacije, pojedina i svjetskoga glasa i ugleda. Istina, glavninu događanja svojim je snagama iznijelo Narodno kazalište u Splitu, od 1971. godine Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, ali su svoj značajan prilog dali i: Komorni teatar Kripta 70/ Teatar ST-72 Split,²⁵ zatim Dramski teatar Split,²⁶ Glumačka radionica Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu (splitski studenti glume na

²⁴ Miljenko Smoje, *Ostvarenje i obećanje: poslije prvih Splitskih ljetnih priredaba*, u: "Slobodna Dalmacija", 18. VIII. 1954., br. 2960, str. 3.

²⁵ Nakon prestanka djelovanje Teatra Kripta 70 (pokretač i voditelj Frano Baras; izveli Genetove *Sluškinje* u režiji Vlade Habuneka) nastaje Teatar ST-72-Split, koji se gasi 1973. godine. Zabilježeno je da je pripremio dramu S. Novaka *Tajni sud*, izvorni naslov *Književno veče*, prikazivanu u prostorijama Studentskog centra u režiji Vlatka Perkovića.

²⁶ Dramski teatar Split nastao je u ljeto 1981. promjenom imena Teatra dokumenta Split, koji je pak nastao na inicijativu Rade Perkovića i Ive Marjanovića. Njihova je nakana bila napraviti teatar koji će se koristiti montažom igranog i dokumentarnog materijala, a od predstava koje je izveo zabilježene su *Šampion*, *Teatar iza zastora*, *Partijski sastanak* (prema fragmentima romana *Vir Jure Franičevića* Pločara).

Akademiji u Zagrebu), ali i gostujuća kazališta i skupine sa strane. Buljanovi podatci pokazuju da je tijekom (prvih) trideset godina izvedeno ukupno 618 priredaba, od kojih 272 dramske, 285 opernih, 11 operetnih, 28 baletnih i 22 koncertne izvedbe. Sociologiji kazališta svakako su zanimljivi podatci vezani za najveći broj izvedaba. Tako je Verdijeva *Aida* imala 73 izvedbe i bila izvođena svake godine. Nije stoga čudno da je kroničar zapisao da je riječ o predstavi koja se s pravom može smatrati zaštitnim znakom Splitskoga ljeta.²⁷ Od dramskih komada to prvenstvo pripada dramatizacijama *Libra Marka Uvodića Splićanina* i *Šjori Fili (Filomeni Marturano)* Eduarda de Filippa koje su imale po 19 izvedbi, dok je od baletnih priredbi najviše izvođenja imao *Stranac* Silvija Bombardellija s 9 izvedaba, od kojih je jedna bila i ona Državnog baleta s Rhode Islanda iz SAD-a.

Buljan pozorno bilježi da je u (prvih) trideset godina na Ljetu, od 69 dramskih djela, od čega su 33 domaćih autora i 36 inozemnih autora, najviše izvedbi imao *Libar Marka Uvodića* (19) i *Drugi libar Marka Uvodića Splićanina* (3) u dramatizaciji Ante Jelaske. Kako je riječ o kazališnoj predstavi s karakteristikama svojevrsnog fenomena, u koji su se uklapala i djela domaće književne tradicije: *Kate Kapuralica*, Benetovićeve *Hvarkinja*, *Šimun Dundurilo*, nepoznata komedija iz 17. stoljeća *Ljubovnici*, Smojini komadi *Ča je pusta Londra* i *Roko Krvolok*, kao i lokalizacija Goldonijevih *Ribarskih svađa*, potom Begovićeve *Amerikanska jahta u splitskoj luci* (za koju je međučinove napisao Ivo Marjanović), *Biranje poljičkog kneza* (KUD Mosor iz Gata), *I dajem ti do znanja* (Ilija Zovko na tekst istoimene monodrame Frane Jurića), zatim predstava Histriona s *Arheološkim iskapanjima kod sela Dilj* Ive Brešana i dr., поближе ćemo ih razmotriti. Radi se naime o djelima koja su svojim sadržajem, koloritom i jezikom lako uspostavljala dijalog s ukusima široke kazališne publike.²⁸ Kao što je poznato, takvih komada je u književnoj i dramskoj tradiciji bilo malo pa se Jelaska odlučio na dramatizaciju i prilagodbu nekih komada. Godine 1954. tako je posegnuo za Goldonijevim *Ribarskim svađama* koje je Tijardović prilagodio na srednjodalmatinsku čakavštinu. Pri tome je, kako navodi kritika, komični potencijal Goldonijeva komada bliska komediji *dell'arte* operetio splićanistikom te naglašeno podilazio ukusu publike.²⁹ (Devedesetih godina, 1992., 1993., 1994., sličnu će praksu nastaviti Vanča Kljaković s repertoarom djela splitskog govora: *Ribarske svađe* Carla Goldonija i *Šjora File* Eduarda de Filippa; *Vaš Antiša* Petra Miloša; *Dujkin dvor* Jakše Zlodre i dr.)

²⁷ Zapisano je tako da je *Aida* jedna od trajnih atrakcija Splitskoga ljeta (usp. Andrija Tomašek u "Vjesniku", i u: biltenu "XVIII. splitsko ljeto" (1971.), te dio odjeka Splitskog ljeta u tisku). Vidi i Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu.

²⁸ Usp. Tomislav Tanhofer, *Ljetne priredbe kao pučki teatar*, "Mogućnosti", br. 11, 1956., str. 959-963.

²⁹ Ćiro Čulić, u: "Slobodna Dalmacija", 26. lipnja 1954.

Isti Jelaska 1965. godine uprizoruje i Smojin kolaž *Ča je pusta Londra kontra Splitu gradu*. Osvrćući se na te godine, Vlatko Perković³⁰ ističe kako je kazalište bilo u duhovnoj i materijalnoj krizi te je preživljavanje bila glavna preokupacija ansambla umornog od pustih i beskorisnih sastanaka. U takvim okolnostima trebalo je napraviti predstavu koja će napuniti blagajnu pa je predloženo Smoji, autoru s velikim odjekom u lokalnoj sredini, da napravi komad koji će u njegovu smiješno-ironijskom ključu predstavljati isječak iz života grada. Posegnuvši za kozerijama koje je objavljivao u tadašnjim novinama, Smoje je, kako sam kaže,³¹ uz Jelaskinu pomoć napravio komad bez većih pretenzija od onih da nasmije i zabavi. Zacijelo veće ambicije Jelaska nije imao, a kako kaže kritika, nije ni postigao, dramatizacijama *Libra Marka Uvodića*. Za sezonu 1968. tako se okoristio *podatnostima* Carra-rine poljane, prostora koji će kasnije postati gotovo zaštitni znak pučkog kazališta, budući da izvanredno odgovara *razbarušenom južnjačkom mentalitetu jednog dije-la splitske publike*³² i stvara *poseban doživljaj pučkog zabavišta*. Premda o tome u Buljana nema informacija, Jelaskina dramatizacija svakako je značajan nadnevak u povijesti splitskoga kazališta (i šire!) jer se za nju vezuje početak karijere Borisa Dvornika. On je svojim umijećem, premda kao zamjena za bolesnoga Slavka Šteti-ća, predstavu učinio događajem vrijednim pamćenja, nakon kojega se u godinama koje dolaze nametnuo *nezaobilaznim glumačkim uporištem splitskog lokalnoga / regionalnoga repertoara*.³³ U istom komadu istaknula se i glumica Zdravka Krstu-lović, pa će dvoje glumaca uskoro postati zaštitnim imenima i jamcima gledanosti / privlačnosti mnogih kazališnih i televizijskih izvedbi. Ako je suditi po recepciji, uspjeh predstave bio je akceleracija Jelaski da s prokušanim dramaturškim recep-tom pristupi i *Drugom libru Marka Uvodića Splićanina* nastalom prilagodbom au-torovih novela. Za razliku od dobrog prijema kod publike, dio kritike nije dijelio ista raspoloženja prema takvom tipu kazališta pa su se na Kudrjavcevljevu kriti-ku sručile brojne oštrice.³⁴ Slučaj je to bio i s nekim drugim kritikama navedenog kritičara koji je od kazališta uvijek tražio mnogo više od obične i puku privlačne duhovite zabave, što je rađalo mnoštvom nesporazuma često popraćenima i teškim riječima

³⁰ Vlatko Perković, *Kazališna mišolovka* (rukopis), također u: *Estetske i poetičke posebnosti ambijentalnog kazališta*, u: 50 godina splitskog ljeta, Hrvatsko narodno kazalište, Split 2004.

³¹ Usp. "Ča je pusta Londra": u povodu praizvedbe humorističko-satiričnog kolaža Miljen-ka Smoje u splitskom Narodnom kazalištu, u: "Slobodnoj Dalmaciji" od 25. V. 1965., br. 6298, str. 5.

³² Frano Baras, *Drama na Splitskom ljetu*, u: "Nedjeljna Dalmacija", 30. VII. 1972., br. 64, str. 13.

³³ Vlatko Perković, isto.

³⁴ Usp. Šimun Jurišić, *Uvodićevi Libri u splitskom kazalištu*, u: *Iz novije povijesti Jadrana*, Split 1986.

Bez obzira na izdvojene negativne kritičke reakcije, takav tip kazališta svoju je privlačnost dokazivao i kasnijih godina. Jelaska se, kako se može pročitati iz Buljanove kronike, okušao i kao redatelj na splitsku čakavštinu lokalizirane Goldonijeve *Pjacete* (1972.), te kasnije Smojina komada *Roko Prvi krvolok oli Ča je život ven-go fantažija* (1974.) u kojem je, u majstorskoj izvedbi Borisa Dvornika, kako kaže Perković, *umjetnost kazališta bila upotrijebljena u tamponiziranje ozbiljnih i već rastvorenih rana*. Na istom tragu svakako valja gledati i na režije Vanče Kljakovića (*Roko i Cici-bela*, 1983.), na Tanhoferovu režiju Machiavellijeve *Mandragole* (1963.)³⁵ prevedene na splitski dijalekt, Marjanovićevu režiju *Mandina oće zeta iz Kalifornije* Frane Jurića, izvedbu Katunarićeva komada *Kuma Mande i ćer joj Pupa* 1970. godine u režiji Rade Perkovića i skupine glumaca na Pučkoj pozornici Varoš.

(Kada je riječ o potonjemu, valja spomenuti da je isti tekst na splitskoj pozornici igran još 1935. godine³⁶ te da je, značajno za splitsku kazališnu historiju, autorov komad *Šjor Tonetova ženidba* u sezoni 1933. / 1934. izvela kazališna grupa iz Osijeka, i za to dobila nagradu Matice hrvatskih kazališnih dragovoljaca!)

Naglašeni interes publike za sadržaje pučkoga teatra pretvorit će mnoge od predstava u *ljupke i skladne kazališne svečanosti*³⁷ i *prave pučke fešte* (Buljan), pa ne iznenađuje da su se, kao svojevrсна konstanta, održale u splitskim ljetnim događajima gotovo do današnjega dana. U isto ozračje svakako treba ubrojiti i predstave Pučkog glazbenog teatra Union Dalmacije 1977. – 1979. s predstavama po motivima Tijardovića i Smoje, čemu se kao argumenti mogu podastrijeti broj izvedbi te prisutnih gledatelja.

Neovisno o povećanom interesu za dramske sadržaje takvoga tipa, na splitskoj pozornici igrani su, kako podacima podastire Buljan, gotovo svi domaći dramski autori. Uz Držića, Stullija (*Kate Kapuralica / Katina gvardijanka*), Kamova, Matkovića, Hektorovića, Marinkovića i druge, to se posebno odnosi na Miroslava Krležu. Akribičnost i pouzdanost kojom Buljan donosi obavijesti o Krleži na splitskoj pozornici³⁸ govori u prilog tezi o najviše igranom našem autoru. Evo nekoliko naglasaka iz Buljanova članka vrijednih da ih se istakne.

Kao jedan od najigranijih domaćih dramskih autora, na splitskoj pozornici Krleža je prvi put predstavljen 1. lipnja 1928. godine, i to dramom *U agoniji*, nagrađenom Demetrovom nagradom. Bilo je to u vrijeme kada su ansambl i oprema Narodnog pozorišta / kazališta, iz ideoloških, a ne kojih drugih razloga, bili preneseni u

³⁵ Igrana i 1991., u režiji Jerija Menzela i Ivice Boban; Kudrjavcev navodi kao *izrazito neuspjelu predstavu!*

³⁶ Pučka pozornica Varoš – predstava Ante Katunarića *Kuma Mande i ćer jon Pupa*, u: Arhiv Zaslade Grenc.

³⁷ Anatolij Kudrjavcev, *Gledalac sa zadatkom*, bibl. Prolog, Zagreb 1983., str. 203.

³⁸ Bogdan Buljan, *Krležine drame na splitskoj pozornici*, "Mogućnosti", br. 12, 1963., str. 1342-1348.

Sarajevo. Tako je u okviru gostovanja zagrebačkoga kazališta odigrana navedena Krležina drama o kojoj je u kronici splitskih događanja zapisano da je Krleža *jedna od najjačih vrednota naše kulturne današnjice*. Kritičar Ivo (J.) Lahman tako je zapisao da je predstava bila *jedan veliki duševni užitak*, u kojoj su se, uz Alfonsa Verlija kao režisera, istakli glumci Vika Podgorska (Laura Lenbach), Milica Mihičić (Madelaine Petrovna), Ivo Badalić (Lenbach) i Dubravko Dujšin (Križovec), čineći da u *monotoniji našeg kulturnog života ova vanredno, blagdanska senzacija upada kao zraka svjetla u ćeliju*.³⁹ Od tada pa sve do 1984. na splitskoj pozornici, kako izvješćuje Buljan,⁴⁰ odigrano je – bilo u izvedbi domaćega kazališnog ansambla ili pak gostujućih – mnoštvo predstava, od kojih najviše predstava *Gospode Glembajevih*, *U agoniji*, *Lede*, *Vučjaka*, *Povratak Filipa Latinovicza*, *U logoru*, *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili*. Igrane su još: *Saloma*, *Maskerata* (2), *Kraljevo* (1), *Gospode Glembajeve* (dramski kolaž prema ciklusu *Glembajevi*) (1), *Krležin obračun s nama* (1; i kasnije), *Leone Glembay* (adaptirao Sava Komnenović), *Michelangelo Buonarroti* (5), *Balade Petrice Kerempuha* (1), *Emerički* (adaptacija Mire Međimorca), *1918 – Miroslavu Krleži* (dramatizirala Borka Pavičević). Dodamo li tome npr. i Kudrjavcevljeve podatke o Krleži na splitskoj pozornici,⁴¹ s pravom se može kazati kako je riječ o našem najizvođenijem autoru, o čijem prvenstvu svjedoči i značajan broj kritičkih ocjena i komentara iz pera naših najuglednijih kazališnih kritičara i teoretičara (Kudrjavcev, Foretić, Brečić...).

Pobliže, na splitskoj pozornici drame glembajevskog ciklusa igrane su svake godine od 1931. do 1934, i to s velikim uspjehom kod publike zbog *izvrsne interpretacije*, u izvedbi novosadsko-osječkog kazališta pod ravnanjem P. Konjovića, T. Tanhofera i B. Gavelle, a u režiji potonjega, odigran je i završni čin glemabajevske drame u kojem se glumački istakla Lidija Mansvjetova, o čijem je djelovanju u Splitu Buljan napisao vrijedan članak s popisom ulogu u sezoni 1923. / 1924. i 1924. / 1925. te nekrolog povodom smrti.⁴²

Osim o Krležinim djelima na splitskoj pozornici, Buljan je sabrao i podatke o Držićevim djelima na istoj pozornici. Navodi tako da je 19. i 26. studenog 1938. godine u Splitu igran *Dundo Maroje*, 388 godina nakon dubrovačke izvedbe, a bilo je to povodom gostovanja zagrebačke drame, u režiji Marka Foteza i scenografiji Ljube Babića, sa Strahinjom Petrovićem u naslovnoj ulozi te Jozom Laurenčićem (Pomet) i Ervinom Dragman (Petrunjela). Izvrsnu igru ansambla Splićani su *odu-*

³⁹ Ivo Lahman, u: "Novo doba", 2. VI. 1928.

⁴⁰ Bogdan Buljan, *Krležine drame na splitskoj pozornici*, "Mogućnosti" (Split), br.12, 1963., str. 1342-1348. Isto, u: "Slobodna Dalmacija", 4. I. 1982; 5. I. 1982. i 6. I. 1982. godine. Još: *Trideset godina Splitskog ljeta* (1954. – 1984.), "Mogućnosti", br. 12, 1984.

⁴¹ U: Anatolij Kudrjavcev, *Gledalac sa zadatkom*. Isti, *Drama na splitskom ljetu 1980. – 2004.*, str.145-164, u: *50 splitskih ljeta*, Hrvatsko narodno kazalište Split, 2004.

⁴² Usp. Bogdan Buljan, u: Arhiv Zaklada Grenc, registar.

ševljeno primili, o čemu svjedoči i kroničarev zapis o predstavi na *kakvu nas sreća namjeri tek u iznimnim slučajevima*.⁴³ A takvih sretnih predstava, navodi Buljan, bilo je i kasnije, npr. 1939. kada je zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište davalo *Tirenu*, 1940. *Dunda Maroja*, te potom za vrijeme rata 1944. kada *Dunda Maroja* izvodi Dramski studio u Splitu. Nakon rata Držića se u Splitu igralo 1946., 1949. (*Dundo Maroje* u izvedbi Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda i u režiji Bojana Stupice), 1956. (*Tripče de Utolče*, u obradi Vojmila Rabadana i u režiji Vojdraga Berčića), 1958. (*Skup*, obrada Marka Foteza), 1959. (obrada i režija Marka Foteza). Buljan navodi da je na splitskoj pozornici *Dundo Maroje* od oslobođenja do 1966. / 1967. prikazan u 46 predstava.

Splitsko kazalište obilježilo je i 400-godišnjicu Držićeve smrti, 28. studenog 1967. Tom prigodom postavljen je *Dundo Maroje* u Fotezovoj obradbi, koji je u sezoni 1967. / 1968. bio na čelu splitske drame, a naslovnu je ulogu interpretirao Slavko Štetić, dok su Pomet i Petrunjela bili Zvonko Lepetić i Zdravka Krstulović. Svakako vrijedi zabilježiti i podatak da je splitsko kazalište 5. lipnja 1966. izvelo i muzičko-scensko djelo inspirirano Držićem, Gotovčev operni scherzo *Stanac*, u sedam izvedaba. Ukratko, na splitskoj pozornici igrana su četiri Držićeva djela, od kojih je *Dunda Maroja* izvelo šest ansambala u 170 predstava.

U istom ozračju, dokumentiranja kazališnog vremena i života, svakako treba gledati i na Buljanove članke o *Gavellinim režijama u Splitu*, *Prvim kazališnim vezama između Zagreba i Splita*,⁴⁴ *Talijanskim dramskim tekstovima na splitskoj pozornici*, o *Begovićevoj 65-godišnjici*,⁴⁵ obilježavanju pojedinih jubileja⁴⁶ i sl. Riječ je o podacima koji Buljana ne samo legitimiraju pouzdanim kroničarom svekolika kazališnog i kulturnog života u splitskoj sredini, nego i podacima bez kojih uistinu nije moguće oblikovati sliku splitskoga kazališnoga života tijekom povijesti. Naime, Splitsko kazalište ne samo da dugo vremena nije imalo *stalnu kazališnu instituciju*, nego se njezino nepostojanje ogleda i u činjenici da je teško ući u trag dokumentaciji koja bi to argumentirala. Stoga su ovakvi podatci uistinu dragocjeni za razumijevanje svega onoga što kazalište znači i predstavlja u životu jedne sredine i njezinu kulturnom i društvenom profiliranju. Svjestan da ne postoji mjesto ni institucija koja bi sakupljala i pohranjivala bogato kazališno zrnjevlje splitskoga kazališnog života od njegovih početaka do današnjih dana, Bogdan se Buljan potrudio ostaviti informacije o tomu gdje i kod koga bi ih trebalo i tražiti. Uz Muzej grada Splita, gdje se nalaze dokumenti o radu Hrvatskoga kazališnog društva te ostavština Ćire Čičin-Šaina, koji je proučavao splitski kazališni život od

⁴³ Bogdan Buljan, *Držićeva djela na splitskoj pozornici*, "Dubrovnik", br. 4, 1967., str. 118-122.

⁴⁴ *Prve kazališne veze između Zagreba i Splita*, "Slobodna Dalmacija", 26. IX. 1952.

⁴⁵ U arhivu "Zaklade Grenc" u Splitu.

⁴⁶ *Jubilej Teje Tadića*, u: "Pozorište", br. 4-5 / 1968., str. 540-543.

polovice 19. stoljeća do 1945. te dugo vremena bio kroničar / kritičar kazališnih zbivanja ("Novo doba"...), dio podataka i dokumenata treba svakako tražiti i u splitskoj Naučnoj biblioteci (danas Sveučilišna knjižnica u Splitu), gdje se nalaze polemike, osvrti, kritike, kazališne kronike o splitskim kazališnim zbivanjima. Djelić informacija pronaći je i u Historijskom arhivu, dok ih je najviše u samom kazalištu, poglavito od 1945. do danas. Iako je riječ o vrijednoj dokumentaciji, dio je 1979., zbog građevinskih radova, stavljen u najlonske vreće, pa se danas, zajedno s Buljanom možemo konstatirati – ni uz najbolju volju *ne može doći do pojedinih dokumenata*. Nesređenosti (ako ne i što gore!) pridonijela je i ponovna selidba kada su značajni dokumenti zagubljeni, tako da se ne zna što je s tekstovima koji nikad nisu igrani, rukopisima autora koji su slali svoje komade a nisu nikad vraćeni... Posebno nema informacija o starijim tekstovima i ulogama, prepisivanima rukom i sl. Svakako iznenađuje podatak, koji i sam mogu potvrditi, da manjka evidencija o predstavama, da ne postoji sređena biblioteka, da redateljske knjige nisu sistematizirane...

Djelić dokumentacije može se naći i u Dalmacijakonzertu, zatim u kazalištu lutaka Pionir, dječjem kazalištu Titovi mornari, a dragocjeni dio skupili su Ivo Marjanović, Joško Viskiće, Šimun Jurišić, Aleksandar Čakić, Branko Kovačić, Branko Radica, Ivo Tijardović (čija je ostavština darovana Zakladi Karlo Grenc!). Vrijedi to i za samoga Buljana čija je dragocjena dokumentacija također pohranjena u Zakladi Grenc i čeka kritičku provjeru, sistematizaciju i valorizaciju.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Teško je pobrojati sve o čemu je Bogdan Buljan pisao. Njegovi članci, na djelić kojih smo upozorili i u našem radu, rasuti su po brojnim novinama, brošurama, kazališnim materijalima i revijama, pregledima, repertorijima⁴⁷ i sl. Dio njegove ostavštine pohranjen je u splitskoj Zakladi Grenc i čeka temeljitu obradu. Ono što svakako nije sporno jest značenje toga rada i doprinos hrvatskoj teatrologiji. Buljanov doprinos teatrologiji ogleda se ponajprije u podacima koje je prikupio i dijelom podastro javnosti. Naime, Buljan je prikupio i obradio mnoge činjenice iz povijesti splitskoga kazališnoga života, nepoznate i manje poznate detalje njegove bogate historije, kao i uloge pojedinih ljudi u tome. Svakako posebno značenje pripada sabiranju podataka o repertoaru splitskoga kazališta, glumcima i ulogama, redateljima i broju odigranih predstava te njihovu odjeku u medijima, poglavito kada je riječ o manifestaciji Splitskoga ljeta. Ti su podatci utoliko zanimljiviji jer je većina arhivskoga materijala splitskoga kazališta nestala, bilo prilikom preseljenja, obnove ili pak nebrige. Naime, i sam sam se osvjedočio da u splitskom kazalištu manjkaju mnoge stranice kazališne

⁴⁷ *Repertoar hrvatskoga kazališta 1840-1860-1980*, knjiga prva, priredio i uredio Branko Hećimović, Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1990.

povijesti. Osim podataka što su ih sačuvali istaknuti pojedinci i kulturni / kazališni radnici, od kojih su mnogi i nepoznati i nedostupni za uvid i znanstvene konzultacije, izostala je sustavna skrb za kazališno zrnjevlje. Posebno se to odnosi na vrijeme prije i poslije Buljana! Naime, dok nam Buljanovi podatci omogućuju pouzdanu (ne i uvijek!) rekonstrukciju kazališnoga života za vrijeme kojemu je bio marni sudionik, svjedok i kroničar, to ne vrijedi za vrijeme prije i poslije njega. Još je uvijek podosta nepoznanica u splitskoj kazališnoj povijesti koje čekaju svoje osvjetljenje i kritičku valorizaciju, bilo da je riječ o repertoaru, izvedbama, glumcima, kazališnim komadima, neizvedenim djelima, zabranama i skidanju s repertoara, nagradama i sl. Premda naizgled možda i bez većega značenja, svi ti podatci imaju mjesto u povijesti kazališnoga života splitske sredine.

Kao čovjek podatka i svojevrсна enciklopedija o splitskomu kazalištu, Buljan nije bio (i) prosuditelj kazališnih događanja. On se nije upuštao u iznošenje vrijednosnih ocjena o pojedinim predstavama, glumačkim ulogama, redateljskim zamislima, dramaturškim zahvatima i slično. On je to ostavljao drugima, ponajprije kazališnim kritičarima, što nimalo ne umanjuje njegovu nesvakidašnju skrb za mnoge činjenice kazališne, a s njome i društvene i kulturne povijesti sredine kakva je splitska.

Buljanov teatrološki rad još nije sistematiziran niti pak postoji cjelovita bibliografija njegovih priloga. Uz podatke sadržane u biltenima Splitskoga ljeta te preglede događanja u splitskom kazalištu objavljene u nekoliko navrata u “Slobodnoj Dalmaciji”, “Nedjeljnoj Dalmaciji”, “Dubrovniku”, “Pozorištu”, “Kulturnoj baštini”, “Mogućnostima” te priloge u *Repertoaru hrvatskoga kazališta*, na koje smo se pozivali u našem članku, svakako bi temeljito trebalo razmotriti njegovu ostavštinu pohranjenu u Zakladi Grenc u Splitu. Kada bi se to sve istražilo, popisalo i kritički provjerilo, tek bi tada Buljanov prilog dobio prikladno mjesto u hrvatskoj teatrološkoj povijesti.

O PRILOZIMA FRANJE ŠVELCA I NIKICE KOLUMBIĆA ISTRAŽIVANJU POVIJESTI HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA

U članku predstavljam istraživački rad dvojice povjesničara književnosti tematski vezan uz povijest hrvatske drame i kazališta: Franje Švelca (Koškovec kod Varaždina, 1916. – Zadar, 2001.) i Nikice Kolumbića (Zagreb, 1930. – Zadar, 2009.), s posebnim osvrtom na metodologiju i spoznajne rezultate njihova istraživanja.

1. Književni povjesničari Franjo Švelec i Nikica Kolumbić pripadaju generaciji filologa druge polovice 20. stoljeća (dijeli ih po prilici desetljeće i pol u generacijskom lancu) koji su filološko obrazovanje stekli kao studenti zagrebačkoga Filozofskog fakulteta, a glavninu su sveučilišne i znanstvene karijere ostvarili u Zadru.¹ Sveučilišne im se karijere dodiruju i u ulogama Švelca kao profesora i mentora asistentu Kolumbiću, a povremeno su im se dodirivala i područja znanstvenoga interesa jer su obojica znatan dio istraživačkoga rada posvetili povijesti kazališta i dramskim tekstovima.

Tako je Švelec na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirao 1956. temom *Književni rad Mavra Vetranovića*, čime je, naravno, obuhvatio i dotada poznate Vetranovićeve dramske tekstove (prikazanja i pastirske prizore), a N. Kolumbić je doktorirao temom *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame* 1964. u Zadru, čime je otvorio duži period svoga bavljenja srednjovjekovljem, što se, po općem sudu književne povijesti, drži najplodotvornijim dijelom njegova rada. Periodi renesanse, odnosno srednjovjekovlja, kojima su započeli zanimanje za tekstove namijenjene sceni, ostat će zanimanjem dvojice zadarskih filologa, vezanih dijelom i uz područje kazališta kroz duže vrijeme.

2. Švelčev pristup temama iz starije hrvatske književne povijesti demonstrira knjiga *Komički teatar Marina Držića*, u izdanju Matice hrvatske iz 1968., koja otkri-

¹ F. Švelec je nakon asistenture na zagrebačkom Filozofskom fakultetu od 1956. zaposlen na Filozofskom fakultetu u Zadru.

va analitičara teksta s uporištem u tematskom čitanju scenskog djela, u poz-navanju arhivskih izvora i povijesnih okolnosti djelovanja autora. U određenoj mjeri okolnosti i način Švelčeva rada na Držićeveu teatru uvjetovani su i naraslom potrebom poredbenoga istraživanja hrvatske komediografije ranoga novog vijeka, poglavito Držićeve i talijanske komediografske scene, uslijed nastaloga prijepora oko nacionalne pripadnosti književnosti ranoga novog vijeka na istočnoj jadranskoj obali.

Relativizirao je određene postavke Jolande Marchiori koje služe dokazivanju ovisnosti *Dunda Maroja* o brojnim talijanskim autorima. U njegovu se pristupu zapaža polemičan naboj jer, na primjer, kaže da je Marchiori analizu provela *hodom /.../ od scene do scene, od lika do lika, od situacije do situacije*, da bi *autorici pri takvoj metodi palo na pamet kako je Držić čitajući ili gledajući talijanske komedije pedantno i strpljivo bilježio izreke i motive iz njih kako bi ih, poslije, po određenom sistemu upleo u svoju komediju*.² Izazvao je time 60-ih godina burnu reakciju Artura Cronije i često se s njim upuštao u izravne polemike, pobijajući Cronijine iredentističke teze.³

Švelčeva dokazivanja Držićevea značenja za hrvatsko renesansno kazalište ne negiraju važnost hrvatsko-talijanskih književnih odnosa. Dapače, i sam pridonosi literarnom kontekstualiziranju Držićevea djela, osim u odnosu na Plautovu komediju ili na tematske slojeve Boccaciova *Decamerona*, i na sinkronoj razini, uvodeći ga analizom teksta metodom *riga per riga* u plejadu tipova sluškinja i slugu, ljubomornih muževa, škrcu, *senex comicus*-a iz suvremene talijanske komediografske produkcije (G. B. Gellija, L. De Medicija, A. Calma, N. Secchija, P. Aretina, A. F. Grazzinija, L. Dolcea, G. M. Cecchija, B. Dovizija da Bibiene). No, inzistirao je upravo na usporedbi varijacija brojnih općih mjesta renesansne komike i komičkih tipova kojima je teško zbog široke rasprostranjenosti pripisati individualno ili nacionalno vlasništvo, čime demonstrira i vlastito shvaćanje o općim mjestima i pridružuje se književnim povjesničarima koji relativiziraju izravnu individualnu ovisnost komediografa o talijanskim autorima.

Ukratko, dokazao je da *Skup* nije prosta kopija Plautove komedije *Aulularia*, relevantno je ustvrdio da tal. *mogliazio*, *mariazzo*, *bruscello* nisu nipošto žanrov-

² *Komički teatar Marina Držića*, str. 170-171.

³ Švelec je sustavno pokušavao dokazati neznanstvenost Cronijinih teza, v. npr.: *Talijanski 'experti' o našoj starijoj književnosti*, "Studentski list", Zagreb, 23. IV. 1952.; *Proučavanje Držićevea dramskog stvaralaštva*, "Pogledi", 5, 1953., str. 329-339; *Neke misli o Držićevoj noveli od Stanca*, "Republika", X (1954.), br. 7-8, str. 638-641; *Problem odnosa Držićevea teatra prema talijanskoj književnosti*, "Zadarska revija", VII/1958., 1, str. 1-13; Isto, 2, str. 111-125; *Neki problemi u proučavanju starije hrvatske književnosti*, Radovi Filozofskog fakulteta, Razdio lingvističko-filološki, 1956-57., Zadar 1958., str. 85-95. Ili: *Držićevea 'Mande' prema talijanskoj književnosti*. U: *Radovi Zavoda JAZU u Zadru*, Zadar 1963., str. 347-367.

ske odrednice za *Veneru i Adona*. U sintezi *Marin Držić i renesansno kazalište* nedostaje adekvatna kazališno-povijesna terminologija, pa katkad i klasifikacijska i analitička usustavljenost, ali autor, unatoč tome, pokazuje da se ni jedan Držićev lik ne može držati posvemašnjim plagijatom talijanskoga ili pak rimskog kazališta. Involviranost u renesansnu paletu komediografskih tipova i u predvidljive tijekove i obrasce renesansne radnje u komediji Švelec pokazuje i raščlambom slabosti u intervenciji Marka Foteza u profil Držićevih likova prilikom priređivanja *Dunda Maroja* i *Skupa* za pozornicu. Ujedno, analizirajući strukturu radnje *Dunda Maroja* i neminovnost njezina ishoda upozorio je i na gledatelja kao na važan ekscentričan element drame zbog očekivanja uvjetovanih poznavanjem predvidljivih dramskih postupaka.

Uočio je da Držićevi likovi, u odnosu na tal. dramu, ulaze i izlaze s pozornice, čime razbijaju zatvorenost strukture renesansne scene i prizora, što je, doduše, protumačio kao Držićevu originalnost i kvalitetu. Teatrološke osobitosti u, primjerice, *Veneri i Adonu*, *Tireni* i *Grižuli* objašnjava manirizmom, te time daje izravan poticaj pogledima Frana Čale koji Držića tumači kao manirističkoga komediografa. Zanimljivo da je, unatoč nedostatku adekvatne teorijske retorike, jedan od rijetkih koji u svoje vrijeme zapaža slojevitost jezičnih gesta u proznom dramskom govoru Držićevih lica, prvom takvom na hrvatskoj kazališnoj sceni.

Švelec dopunjuje i ranija istraživanja o Držiću iz pera Pavla Popovića, Tome Matica, Milana Rešetara, Milivoja Šrepela, pa i Cronijina: primjerice, upozorenjima na optužbe čuvenoga Lasce, suvremenika G. B. Gellija, za Gellijevu ovisnost o Machiavelliju, relativizira Cronijino isticanje Držićeve ovisnosti o Gellijevoj *Sporti*. Poznaje i poetiku Gian Batiste Giral-di Cinzija, poznatu danas kao knjigu *Scritti estetici*, a relevantnu u kazalištu renesanse, te je uvodi u rasprave o dramaturškim osobinama hrvatskoga renesansnog autora.

U razgovor o odnosu Držićeva djela prema književnoj tradiciji Švelec eksplisito uvodi potrebu distingviranja diskursa ideologije u službi nacionalnoga atribuiranja kultura, od svijeta književnoga djela.⁴ No, s tako nametnutom zadaćom kreće katkad u smjeru uspostave kriterija *književno-scenskih vrijednosti*, više nego u pravcu definiranja književnopovijesnoga odnosa prema kanonskoj književnosti

⁴ Ali dijalog o Držićevoj 'knjiškoj' zavisnosti od talijanske komedije i pastirske igre našoj je nacii nametnut, i to na talijanskom, dakle na jednom svjetskom jeziku, preko kojega se i svjetska naučna javnost informira o dubrovačkom komediografu, ali u interpretaciji koja ga objašnjava krajnje jednostrano, znači pogrešno. Potrebno je stoga da se taj dijalog prihvati, ali ne zato da se umanju doista plodonosno zračenje talijanske renesansne literature na stariju hrvatsku književnost – kako nam se to nerijetko imputira sa strane predstavnika tzv. kulta izvora i uzora – nego da se utvrdi stvaran odnos Držićev prema književnoj baštini uopće i prema komediografskom naslijeđu posebno; da se utvrdi koliko Držić ostaje u općim okvirima tadašnjeg teatra u najširem smislu i koliko eventualno odstupa od ustaljenih formi i dramaturških postupaka. Franjo Švelec, *Komički teatar Marina Držića*, str. 89.

i komediografskim konvencijama.⁵ Croceansko pretpostavljanje originalnosti, pogubno za recipijente esencijalističkih književnih kultura, potražio je, osim u spomenutim viđenjima slika domaćih realija u tekstu, i u Držićevu ekonomičnu stilu.

Ipak, od croceanskog pristupa, prisutnoga preko Kombola i u drugoj polovici 20. stoljeća, relevantnoga i za Cronijine estetske sudove, Švelca su deklarativno udaljile upravo okolnosti polemike s Croniom jer se u analizi Držićevih dramskih tekstova vratio, u određenoj mjeri, i akceptiranju konvencionalnosti. Sporednim produktom njegova analitičkog pristupa pokazano je preko mnoštva primjera da konvencionalnost posjeduje i mnoge varijantne pojavnosti koje ne zavise o neposrednom uplivu određenog pisca.

Oslobođenju teksta od balasta neposredna uzora doprinijelo je istraživanje brojnih kroatista i hrvatskih romanista. Držićevo djelo komparirali su u književno-povijesnom kontekstu mnogi, primjerice: od Jirečeka, Rešetara, Skoka, Košute, do Švelca, Čale, Batušića, Slamniga, Novaka i drugih, a spoznajni dosezi spomenutih književnih povjesničara, bez obzira na različite doze ideologizacije rezultata, ne romaniziraju identitet Držićeva teatra niti književnosti kojoj on pripada. Tome je potpomoglo, na primjer, i Košutino upozorenje na metodološku zamku u koju se može unići usporedbom izoliranih detalja književnih djela.

Diskurs književnoga povjesničara Švelčeve generacije podrazumijeva katkad kodifikaciju govora autora od kojega posuđuje konstrukcije, frazeologiju te esejističku notu i primjesu emotivna i popularna tona štiva namijenjena i široj publici,⁶ a ne samo znanstvenoj zajednici, što djeluje pomalo neobično današnjem čitatelju. Također, različite slojeve djela uspoređuje sa zbiljom na razini pripovijesti o uvjerljivosti preslikane stvarnosti,⁷ pa i zamjetne stereotipne predodžbe⁸ omjerava s bezvremen- skim slikama potencijalnih zbiljskih iskustava.

Držić je ostao Švelčeva trajna preokupacija i poslije objavljene monografije: primjerice, u člancima *O scenskim vrednotama komedija Marina Držića* ili o

⁵ Tako se i prijem oko Grižuline realističnosti i ovisnosti o Boccaciovom remeti Rustiku promatra u svjetlu posvemašnje podudarnosti tipova umjesto kao topičko-motivski kompleks. Naime i srednjovjekovni legendarij poznaje tip pustinjaka koji zgriješi. Takav element gubi prvotnu funkciju u komediji i postaje mjesto ispražnjeno od immanentnih ranijih sadržaja te podlogom za implementaciju različitih novih semantičkih punjenja.

⁶ Usp., primjerice, objašnjenje o usputnu spomenu Lopuda u *Arkulinu*, što Švelcu služi kao polazište za asocijativno povezivanje renesansnog teksta i života i sudbine Lopudana u izreci *trista Vica udovica*. *Komički teatar Marina Držića*, str. 79.

⁷ Zbilja se uzima često kao referentni okvir i u objašnjenju toposa. Usp. o tome: *Komički teatar Marina Držića*, str. 69.

⁸ Npr. o godišnjicama, o Zlatikumovim razmišljanjima o korisnosti za Grad sklapanja brakova između bogatih plemića i siromašnih djevojaka. *Komički teatar Marina Držića*, str. 78.

Dramskom prostoru i dramskom vremenu, koje objavljuje 1998. Stoga je razumljivo da se, na primjer, analize Vetranovićevih prikazanja i pastirskih prizora, ili pak razmatranja o društvenoj kritici u komediji Tituša Brezovačkog, ne ističu u ocjeni Švelčeva interesa za istraživanje povijesti kazališta koliko zanimanje za teatar Marina Držića 60-ih godina prošloga stoljeća.

3. Gotovo polovica znanstvene produkcije Nikice Kolumbića, koje početci sežu u 1958. godinu, posvećena je proučavanju srednjovjekovne drame i kazališta i dijaloških tekstova srodnih scenskima tematski i stilski. U sklopu toga tematskog sklopa valja istaknuti doktorsku disertaciju *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pationske poezije i drame* i, posebice, priređivački rad na srednjovjekovnim dijaloškim plačevima, poput djela: *Splitski ulomak jedne dijaloške pjesme*⁹ ili pak monografskoga rada *Hvarski dijaloški plačevi*.¹⁰ Namjeravao je prirediti i novo izdanje *Crkvenih prikazanja starohrvatskih XVI. i XVII. vijeka*, prema 20-oj knjizi Akademijine edicije Stari pisci hrvatski, 1893., i pridodati staroj građi novopronađene tekstove. Priređivač je i *Dijaloških i dramskih tekstova Marka Marulića*, sv. XIII, knj. X, s popratnim bilješkama, Split 1994., gdje je uočio vezu između pjesme *Karstjanin Isusa propetoga gledajući pita* i latinske Marulićeve pjesme *Carmen de doctrina Domini nostri Jesu Christi* iz 1507.

Dio istraživačkoga rada na srednjovjekovnom teatru objavljen je pod podnaslovom *Drama i teatar* u knjizi *Po običaju začínjavac. Rasprave o hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti*, iz 1994. Bolski pasionski tekstovi i hvarski dijaloški plačevi predmet su dužeg istraživanja u više objavljenih radova, a sažetak im je iznijet u *Marijinim dijaloškim plačevima u hrvatskoj književnosti XVI. stoljeća*,¹¹ potom u radu *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*¹² i, također, u sintetskom tekstu *Hrvatska srednjovjekovna drama*, u Akademijinoj ediciji *Hrvatska i Europa – kultura, znanost i umjetnost*, sv. 2.

Osnovni okvir Kolumbićevu pristupu srednjovjekovnoj baštini čini akceptiranje rezultata istraživanja arhitekture i likovne umjetnosti medievistike s polovice 20. stoljeća, i njihovo implementiranje u poglede na periodizaciju starije hrvatske književnosti. Oslanjajući se na arhitektonska i likovna obilježja romanike i gotike, slične je osobine stilskih razdoblja vidio i u srednjovjekovnoj dramskoj književnosti. Tako je podrazumijevao poetički suodnos gotičkoga kiparstva i slikarstva i izgradnje dramskih lica: *Ako uzmemo u obzir i utjecaj mističke filozofije i literature*,

⁹ Objavljeno u "Zadarskoj reviji", VII, 1958., br. 2, str. 160-164.

¹⁰ "Čakavska rič", br. 1, 1978., str. 21-44; br. 2, 1978., str. 35-94.

¹¹ *Advocata Croatiae*. Zbornik radova hrvatske sekcije VIII. međunarodnog mariološkog i XV. marijanskog kongresa, Zaragoza, 3-12. 10. 1979. *Teološki radovi*, 12, Zagreb, 1981., str. 178-184.

¹² *Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, 2, Split, 1985., str. 5-21.

zatim gotički naturalizam koji u umjetničkim djelima kasnoga srednjeg vijeka likove božanstva pretvara u osobe pune ljudske boli i patnje, onda je jasno da i hrvatsku srednjovjekovnu dramu treba promatrati u dinamici vremena i prostora.¹³

Isto tako, temeljna preokupacija vremena u kojem se traga za izvorima i utjecajima, u sklopu problematiziranja geneze i razvoja kazališta, razvidna je i u metodologiji istraživanja *Starohrvatske pasionske drame i pitanjima stranih izvora*. Tzv. razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame od laude do složena dramskog teksta dominantno je gledište hrvatske medievistike prisutno još od Fancevljeve studije *Hrvatska crkvena prikazanja*, "Narodna starina", XI; iz 1932., a koje usvaja i N. Kolumbić, obogaćujući ga brojnim pojedinačnim priložima. Prema njegovu tumačenju kazališne povijesti hrvatsko se srednjovjekovno kazalište prezentira kao organska cjelina, samonikla razvoja od oblika lirsko-narativne laude preko dijaloške pjesme do dramatizacije i razvijenih crkv. prikazanja.

Razvojna je konstrukcija uspostavljena na temelju sačuvanih artefakata, a opriječena na najraširenijim prikazanjima pasionske tematike. Tako zamišljena linija ne smješta crkvena prikazanja u vrstu iz 15. stoljeća, prenesenu iz susjedne Italije, nego se dijakronijsku liniju uvodi već od 13. stoljeća, od kada su sačuvani tekstovi lauda kakve njeguju bratovštine. Potom, slijed teče preko vrsta srodnih pjesmi *Pisan ot muki Hristovi iz Pariškoga kodeksa*, pjesme *Prigovaranje blažene Dive Marije i Križa Isusova* iz 15. st., preko početnih dijaloških oblika *Razgovora Marije i Križa i Edga čusmo želne glase iz Petrisova zbornika*, iz 1468., koja sadrži Isusovo skidanje s križa i polaganje njegova tijela u grob, ili pak *Isusovih mučila* iz 1530., teksta u kojem anđeo Isusu pokazuje predmete, što podrazumijeva da su unijeti kao rekviziti na scenu, iz čega se zaključuje da jačaju vizualno-predstavljачke komponente. *Govorenje Judino skalama na obišenje hodeći* također se uvrštava u dijakronijsko stablo kao potencijalno snažan sceničan tekst i kao nova karika u razvoju srednjovjekovne drame. Sceničnost Marijina plača kao dramatične tužbalice povezuje sve elemente koji mu prethode u jasno obličje dramskog značaja prisutna, na primjer, u *Gospinu plaču iz Rapske pjesmarice* pa do sačuvane krnje dramatizacije *Muke Spasitelja našega u Tkonskom zborniku* iz prve četvrtine 16. stoljeća.

Tako zamišljena rekonstrukcija utemeljena je na definiciji scensko-dramaturških elemenata i tekstualnom širenju naracije te, ujedno, pretpostavlja cjelovitost konstrukta sačuvanih tekstova kao historiografski selekcioniranoga egzemplara, a ne povijesno uvjetovane zaostavštine, kao što podrazumijeva i neovisnost od slična razvojnoga puta talijanskih *sacre rappresntazioni*, kako su ga, primjerice, opisali Vincenzo De Bartholomaeis, Paolo Toschi, Ignazio Baldelli, ili pak

¹³ *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru, Dani hvarskog kazališta, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, II, Split, 1985., str. 15.

Giorgio Varanini.¹⁴ Isticanje samosvojnoga razvoja u skladu je s tendencijom predstavljanja hrvatske književne baštine kao relativno autonomne tvorevine. Evolucijsku liniju dramske forme Kolumbić sažimlje u konstataciji: *Metodom prerađivanja počele su u hrvatskoj srednjovjekovnoj dramskoj književnosti jednostavnije dramske forme prerastati u razvijenije – od lirsko-narativnih i dijaloških u kraće dramatizacije, zatim u prikazanja pa u ciklička prikazanja. Takav se razvoj može posebno pratiti na primjerima pasionskih tekstova i to od kraja XIV. do sredine XVI. st. Na toj razvojnoj liniji nema ni praznina ni preskakivanja, sve ide kao po utanačenom redu.*¹⁵

Kolumbić je u, kako kaže, *vlastito gledanje, nazvano autonomna tvorevina i dijakronijska sinteza*, uveo i pojam žanrovskih preobražaja, a same tekstove smatra *dramskim transformacijskim strukturama* podložnima *ekstrapolaciji i interpolaciji* drugih vrsta. Držao je da stilske i kompozicijske konstante čuvaju prostor za pristup književnosti kao organskom jedinstvu kroz više stoljeća: *četiri stupnja žanrovskih preobražaja*.

Neosporno značajan Kolumbićev doprinos proučavanju srednovjekovne religiozne drame je ekspliciranje ulaska pobožne poezije bratovština u razvijenije scenske forme detaljnim i opsežnim tekstualnim usporedbama.

3.1. Pokretanjem znanstvene manifestacije Dani hvarskog kazališta, isprva tematski određene hrvatskom dramom i kazalištem s dijakronijski usloženom obradom tema, manifestiralo se i Kolumbićevo širenje zanimanja s kazališne medievistike na autorsko kazalište ranoga novog vijeka. O tome svjedoče istraživanja literarne tradicije i vrednovanja Lucićeve *Robinje* (*Izvori hvarske "Robinji" i dramsko-umjetnički dometi njena autora*), potom rad u kojem povezuje Boccacciovu novelu VIII / 10 s Držićevim *Dundom Marojem*, ili pak, članak o važnosti didaktičnosti kao dramaturške komponente u hrvatskoj prosvjetiteljskoj drami (*Didaktičnost kao dramaturška komponenta hrvatske prosvjetiteljske drame, Dani hvarskog kazališta*, V (XVIII. stoljeće), Split, 1978. U toj je interpretaciji podosta traga evidentno ostavilo proučavanje osobitosti srednjovjekovne liturgijske i pasionske scene. Potom, viđenje određenih žanrovskih specifičnosti u baroknoj književnosti tiče se i barokne kazališne scene, što je dio povjesničara književnosti sklonih promatranju baroka kao razdoblja i prihvatio.

U knjizi *Poticaji i nadahnuća*¹⁶ pisce starije hrvatske književnosti smješta u poglavlje naslovljeno *Prevlast individua*, gdje su uvršteni, među ostalim, i radovi o dramskim elementima u Lucićevu scenskom djelu i o komediografskom stvaralaštvu

¹⁴ Usp. o tome u: Smiljka Malinar, *Crkvena prikazanja i sacre rappresentazioni: stilski kontinuitet i otklon od tradicije, Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, II, Split, 1985., str. 133-160.

¹⁵ N. Kolumbić, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*, str. 15

¹⁶ *Poticaji i nadahnuća. Studije i eseji iz starije hrvatske književnosti*, Zagreb 2005.

Marina Držića. U istoj se knjizi bavi i prikazima inscenacije kazališne tradicije. Izbor podnaslova posredno potvrđuje metodološki pristup: književno-povijesni pogled na književnu baštinu esencijalnih perioda obilježen je potragom za *originalnosti* njenih ličnosti, odnosno pogledom na kanonske periode kao vrijeme individualnih opusa. Poglavlje *U službi pouke*, u spomenutoj knjizi, sadrži članke iz različitih razdoblja Kolumbićeve istraživačke djelatnosti u kojima definira obilježja i potrebe vremena u kojima književnost ima određenu društvenu funkciju.

Nikica Kolumbić obogaćivao je i kulturnu svakodnevicu Zadra suradnjom s lutkarskim kazalištem, poglavito pomažući u inscenaciji scenske tradicije: pisao je scenarije za *Muku sv. Margarite*, 1985., *Osmana I. Gundulića*, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, 1995. godine. Suradivao je s Marinom Carićem i hvarskim amaterskim teatrom, a pisao je i kazališne kritike.

Cjelovito ili u fragmentima Kolumbićevim su se književnim djelom pozabavili suvremenici poput, primjerice, Josipa Vončine, Josipa Bratulića, Dunje Fališevac, Josipa Lisca, J. Fiamenga, Tihomila Maštrovića i drugih. Lisac tako predstavlja Kolumbićev rad u prikazu knjige *Od humanizma do manirizma (Najvrednije razdoblje hrvatske književnosti)*, "Istra", 1980.), ili pak J. Fiamengo ocjenjuje priređenje Lucićevih Pjesničkih djela (*Slobodna Dalmacija*, 1998.); a o 75-oj obljetnici rođenja T. Maštrović je predstavio u glavnim crtama čitav Kolumbićev rad u časopisu "Croatia et Slavica Iadertina", knj. 1, 2005.

4. Dvojica zadarskih filologa djeluju pretežito u vrijeme druge polovice 20. stoljeća, kada se intenzivirala potraga za autohtonosti nacionalne književnosti, za specifičnostima pa i za originalnošću književne tradicije, s jedne strane, što je pak utjecalo i na ocjene aktualnosti svjetonazora autora iz dalekih razdoblja književne prošlosti pa i estetskih sudova o njihovim djelima, s druge strane.

Švelčevo promatranje dramskih događaja i likova ili pak povijesnoga scenskog vremena kao refleksa dubrovačkih povijesnih realija jedno je u nizu povijesno-književnih tumačenja koja, u različitim varijacijama (s obzirom na različite domene društvene stvarnosti koje se čitaju u djelu), nalazimo u Konstantina Jirečeka, Pavla Popovića, Milana Rešetara, Petra Kolendića, Dragoljuba Pavlovića ili pak Jorja Tadića, te u Novakovu strukturalističkom čitanju u kojem je Držićev svjetonazor denotiran kao prisilna igra skrivača autora u različitim likovima s okom vlasti, odnosno, u novije vrijeme, u viđenju Lade Čale ili pak u Slavice Stojan.

Konstruiranje pak *razvojnoga puta* srednjovjekovne pasionske drame, koje je podupirao i dokazivao ga i Nikica Kolumbić, drži se i danas dobrim dijelom relevantnim u hrvatskoj medievistici. Njegovo bavljenje srednjovjekovnom pasionskom baštinom tekstološki ide u red nakon istovrsnih tematskih proučavanja Franje Fanceva, Vjekoslava Štefanića, Eduarda Hercigonje, a potom, što se scenskih i dramaturških dimenzija tekstova tiče, Kolumbićevo se istraživanje pridružuje rezultatima kruga

autora kao što su Nikola Batušić ili pak Dunja Fališevac. Smiljka Malinar (npr., značajnim radom *Crkvena prikazanja i sacre rappresentazioni: stilski kontinuitet i otklon od tradicije*), ili pak Slobodan Prosperov Novak (*Logika tijela i retorika ideologije u hrvatskom religijskom kazalištu*) iznose drukčije viđenje prirode i funkcije srednjovjekovnoga religioznog kazališta. Glede teatrološkoga razumijevanja tipologije i funkcije didaskalija u srednjovjekovnoj drami nadopunjuje prethodne spoznaje i Boris Senker pogledima utemeljenima na trinaest osnovnih znakovnih sustava Tadeusza Kowzana,¹⁷ što ih iznosi u radu *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*.

Obojica su se znanstvenika oblikovali u vrijeme kad se književnu građu promatralo kao jedinstven književni organizam usložen dijakronijski, u kojem se prate esencijalistički uzročno-povijesni procesi te se stoga, i povijesne mijene obično imenuje kao *razvoj književnosti*. Za istraživačku djelatnost to je ujedno vrijeme upliva političkih realija u književno-povijesna istraživanja, što se u znatnom prostoru istraživanja tematologije i poetike, ili pak društvene funkcije književnosti, manifestiralo kao prijepor oko interpretacije tzv. književnih izvora i utjecaja.

¹⁷ Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Le Haye – Paris – Warszawa 1975.

NA TRAGU ZAPISA FABIJANA ŠOVAGOVIĆA U KNJIZI *GLUMČEVI ZAPISI*

TIP GLUMCA I SVOJSTVA IGRAČEG PROSTORA KAO ISHODIŠTE I ODREĐENJE GLUMAČKOG IZRAZA

Knjiga Fabijana Šovagovića *Glumčevi zapisi* (Biblioteka Prolog, Zagreb, 1977.) sasvim sigurno je isključila iz autorovih glumačkih namira, iz njegova samozapitkivanja sebe da u kontekstu vremena od 1967. do 1977. dokuči tajnu glumačkog stvaranja u odnosu na sve aktualne izazove teatra, od estetskih uvjeta *pozornice-kutije* do posebnosti izraza *ambijentalnog kazališta*. No Šovagovićevo razmišljanje ide i prije toga, prije samih *vrsta* teatra i mjesta njihova izazivanja. Između 32 autorova napisa tiskana u toj knjizi većina se odnosi na autorovu generacijsku pripadnost u vremenu njegova glumačkog sazrijevanja i promišljanja o općem položaju kazališta i glumca u svojoj socijalnoj sredini, s mjestimičnom koncentracijom na glumačke posebnosti pojedinih kolega. No, danas, poslije više od 30 godina nakon izlaska knjige, neki njezini dijelovi nadilaze ondašnji, i za Šovagovića izazovni, kontekst samog vremena i nameću se kao trajna i još nenadiđena zapitanost i sadašnjim propitivačima onoga o čemu je Šovagović uporno i, kažimo to odmah, vrlo nadahnuto propitkivao sebe.

OVISNOST VRIJEDNOSTI GLUMAČKOG IZRAZA O DOBROJ DRAMU

U kontekstu sadašnje vezanosti pojedinih kazališta za dramu puke *fabule*, dakle za dramu *bez drame*, ili za dramu *tijela*, ili za dramu *simulacije koitusa*, ili za dramu *izmišljenog dramskog razloga* – što, dakako, kazalište oslobađa od sučeljavanja s društvenom fasadom – čini nam se važnim ponajprije razmatrati Šovagovićev zaključak o ovisnosti vrijednosti glume o umjetničkim svojstvima same drame. To ga nužno privodi do utvrđivanja razlike *prave drame*, kako je on imenuje, od one koja to nije pa je kao takva i nepoticajna za punoću glumačkog izraza. Gledajući glumca kao nositelja dramskog lika u scenskom oživotvorenju drame, Šovagović se u samom početku svojih razmišljanja o punoći glumačkog izraza utječe *pogledu*

izvana na glumca u glumačkoj akciji (koji pogled je tek prethodnica njegovim kasnijim zagledavanjima u glumca *iznutra*). On uočava aktivnosti dramskog lika u pokretu, u prostoru. Vrjednuje ih prema učinku koji posvjedočuje, ili osporava, njihovu razložnost i uvjerljivost. Ponajprije svoj pogled zaustavlja na mizansceni predstave *prave drame*, kako je naziva, i one koja to nije. To ga privodi zaključku da je mizanscena predstave *prave drame* imanentna njoj samoj, njezinoj pokretačkoj radnji koja glumcu otvara mnoštvo mizanscenskih rješenja i ponašanja njegova dramskog lika u prostoru. Nasuprot takvoj mogućnosti Šovagović promatra glumca u *drami s tezom*, dakle u dramu u kojoj je čovjek (dramski lik) *zamijenjen* nadmetanjem misaonih teza s antitezama nekoga drugog govornika. To razmatranje dovodi ga do glumca koji ne zastupa čovjeka, nego autorov filozofski ili politički angažman. A glumac pri takvom zadatku, bez *drame čovjeka*, piše glumac i promišljatelj glume Šovagović, ostaje bez *ikakva tla ispod sebe* koje bi mu odredilo *realnu mogućnost* kretanja, *punilo mu tijelo*. I zaključuje: Mizanscena za scensku izvedbu takve drame se *izmišlja*.

Distancirajući se tako već na samo početku svojih *Zapisa* od intelektualnog pragmatizma političke drame, Šovagovićovo istraživanje vrijednost glumačkog izraza odlučno upućuje na glumčevu ovisnost o takvom tekstu koji prvenstveno iskazuje *dramu čovjeka*. Punoću glumačkoga umjetničkog izraza glumcu nudi tek drama u kojoj je dramatičnost glumčeve scenske osobe izazvana srazom realnosti vremena, sredine i djelovanjem nositelja dramske *proturadnje* s njegovim intimnim nagnućem. Riječ je, dakle, o srazu u kojem se osporava njegova *ljubav* (bez obzira radi li se o ljubavi prema osobi ili istini). I taj sraz se, dakako, očituje kao takva nepomirljivost koja *dramsku krizu* sve više privodi do *katastrofe*. A takvo *tlo* pod glumčevim nogama, tlo u koje je zažiljen dramski lik, *puni glumčevo tijelo*. Njegovi pokreti, mizanscena, izbijanju iz njega samoga. Njih ne treba *izmišljati*.

Pritom društveni i politički kontekst kao izazivač intimne drame dramske osobe nije nevažan, dapače. Međutim on sam nije drama. On je tek *uvjet* dramske krize i u *priči* se očituje kroz privatnost dramske osobe, njegovih afektivnih stanja. Ali taj dramski kontekst se sam, bez čovjeka, kao *drama bez tijela*, kako je naziva Šovagović, ne može dovinuti do drame. On je tek jedan od sudionika intimne muke dramske osobe, njegove privatnosti.

Očigledno, Šovagović, promišljajući o tekstu kao uvjetu za izazov vrijednoga glumačkog izraza, dolazi do istog onog zaključka do kojeg analitičari dramaturgije dolaze utvrđujući stupanj dramske učinkovitosti sekvencija dramskog teksta i njegove cjeline. A na tom jednakom doseg gluma se, prema uvjetu svoje vrijednosti u iskazivanju ljudskih afektivnih stanja i, da to posebno naglasimo, kao čovjekova praksa **prije** literature, javlja kao izvorište dramatične vrijednosti dramskog teksta. Tako je ono što je kao umjetnička disciplina prethodilo dramaturgiji, što ju je nadahnjivalo i davalo raspon njenim kvalitativnim mogućnostima, postalo,

tijekom svog povijesnog prakticiranja na literaturi, umjetnički ovisno o svom potomku – dramaturgiji. (Ta njezina dijalektička putanja upućuje na analogiju materijalne ovisnosti roditelja od svoje djece u područjima devastirana mirovinskog fonda osiguranika.)

RAZLIČITI GLUMAČKI JEZICI

Autor *Zapisa* uskoro svoj pogled *na glumca* nastoji uperiti *u glumca*, zaviriti u osobine njegova stvaranja. Istražuje glumačke jezike, njihove međujezike i prilagodbe drugačijim jezicima, pa i školama. Pod *jezikom* misli na način, ili metodu glumčeva stvaranja uloge. Pritom oblijeće oko svojstava glumčeva izraza, a potom se zalijeće i u njega samog, ali nikako ne duboko, tek toliko da bi mu odredio osobnu pripadnost glumačkom jeziku. A to znači da na vrijeme odustaje od istraživanja glumačke psihologije, od dokučivanja onih intimnih razloga koji čovjeka-glumca nutkaju da sobom iskazuje nekoga drugog, pa i drugačijeg od sebe, da svoj identitet u činu glume zamijeni identitetom Drugog. Šovagović ne vrši takav prodor u psihi glumca. Čim taj prostor dodirne, odmah se vraća razmatranju jezika njegova stvaralaštva. Tako sebi zatvara vrata suočavanja s psihološkom energijom koja proizvodi potrebu za glumom. To istraživanje očigledno ostavlja nekome tko nije i sam glumac. Usredotočuje se tek na umjetničko djelo, a ne na pogonsko gorivo koje pokreće motor glume.

Na tom ograničenju svog promatranja glumca i glume tek kao *umjetničke* činjenice, on jasno razlučuje dva različita jezika glumčeva stvaranja uloge, dvije suprotstavljene metode glumačkog oblikovanja dramske osobe.

U prvoj metodi je riječ o glumcu koji izlaže sebe, svoja ljudska svojstva, u činu stvaranja. Pripadnik takvog jezika glume kroz snagu svoje osobnosti, ne prekrivajući sebe, daje predstavi i publici uvijek sebe u situaciji onog karaktera koji u predstavi zastupa, koji *sobom* zastupa. On je, dakle, uvijek On u različitim situacijama. I publika uvijek želi gledati Njega u svim *Njegovim* situacijama – jer se takva osobnost čovjeka-glumca uvijek želi gledati u svakoj situaciji. Vrijednost gledanog je u samom glumcu, ili da kažemo opreznije: u **dojmu** (naglašavajući upravo izrečenu imenicu!) njegove ljudske potpunosti. A ona nam se s pozornice ili filmskog platna emitira nakon što na sebe preuzme svrhu i razlog postupanja onog karaktera koji takav glumac upravo zastupa. To je, dakle, glumac koji se **ne** transformira, koji samog sebe *ne skriva* iza nekoga drugog, koji uvijek izlaže samog sebe.

Drugi i drugačiji glumački jezik utječe se transformaciji osobnosti čovjeka-glumca u nekoga drugog. Glumac potiskuje sebe, zatajuje, skriva svoju osobnost iza lika. Ne zalazi u svoje *tajno* područje. Samo stavlja *namaze na fasadu*. Takav glumac u predstavu ne ulazi kao On (sam) u danim situacijama. On u predstavu ulazi kao Drugi i posve drugačiji od Sebe. Pritom tijelo toga Drugog postaje drugačije od glumčeva tijela. Isto tako i ritam govora, artikulacija,

kretnje, sav tjelesni automatizam. Takav glumac transformira i svoju psihi u psihi dramske osobe.

Ovdje Šovagović zastaje ostavljajući nam mogućnost daljnjeg promišljanja pojedinih metodologija stvaralačkog glumčeva dosega *transformacije*. Pred tim izazovom valja nam ponajprije promisliti o procesu glumčeve gradnje tjelesnosti dramske osobe iz njezine psihe.

Takav glumac pomnom analizom svoga dramskog lika, dokučivanjem svega onoga što se u njemu zbiva *prije* njegova govornog artikuliranja svega što želi izraziti i svega što želi zatajiti i kamuflirati, ovladava psihi dramskog lika. Ovladava njegovim psihičkim procesima, stanjem njegova duha. Glumac je svjestan toga da ta unutarnja dinamika dramskog lika utječe na znakovlje tijela dotičnoga dramskog lika, da njegova psiha, već prema svojim svojstvima, traumatskim naslagama, rastavnim ili sastavnim značajkama, iz svoje posebnosti reflektira i reakcije tijela lika, signale njegova lica prema doživljavanom. Takvom glumcu je jasno da čovjekovo tijelo postaje komentator njegovih unutarnjih procesa, da postaje prostor njihove objave. Znajući to, glumac se, promatrajući nečije tijelo suočava s njegovim unutarnjim opterećenjima i ukalupljenim znakovljem njegova generalnog odnosa prema onome izvan sebe (na primjer: apriorni odbojni izraz lica činovnice u birokratskom uredu prema posjetitelju čiji zahtjev je dužna obraditi). Govorimo, dakle, o glumcu koji zna da je tijelo *ogledalo duše* te da se ono formira prema njezinim osobinama. A to saznanje glumcu otvara mogućnost da u formiranje osobina tijela svoga dramskog lika krene od svoje transformirane psihe u psihi dramske osobe, da kroz taj tunel dopre do znakova tijela, ritma njegovih pokreta, izdajničkih gesta i ponašanja u prostoru. Jednom riječju: da prema značajkama psihe dramskog lika, što je analizom uloge ponajprije dokučio, svoje tijelo premetne u tijelo dramske osobe.

Pogledajmo sada drugu mogućnost glumčeva ovladavanja psihičkim i tjelesnim osobinama njegove dramske osobe. Riječ je o posve obrnutom postupku od onog upravo razmatranog. Glumac kojem je svojstvena takva tehnika ne utječe se tvorbom procesu iz unutarnjeg (psihe) prema vanjskom (tijelu). On najprije odabire fizička svojstva dramskog lika: starost osobe, socijalni položaj, profesionalne deformacije na tijelu osobe, način govora, sva njegova fizička očitovanja. Potom svoje tijelo stavlja u funkciju izražavanja toga vanjskog. Glumac ponavlja njegove geste, ritam govora, ortoepiju, hod itd. Sve to mehanizira, a onda pomno prebire po tim vanjskim signalima svoje dramske uloge, po njihovu automatizmu, s ciljem da kroz utvrđeni fizički model lika proдре do onoga što ga stvara, onoga što se tijekom vremena reflektiralo u ponašanje tijela, što je formiralo njegovu mehaniku. Tako preko vanjskog dopire do onoga unutarnjeg u dramskom liku, do njegove psihe. To je mogući put zalaska glumca u unutarnju dinamiku dramske osobe. Preko vanjskog do unutarnjeg. To je, dakako, obrnut način cjelovite transformacije glumca u dramsku osobu, obrnut od puta koji smo ranije opisali.

No, Šovagović ne razmatra ove mogućnosti. Preskače ih jer, vjerojatno s razlogom, drži nevažnom tu individualnu tehniku glumčeva stvaralaštva. Njega zanima isključivo glumac transformacije u odnosu na glumca koji se *ne* transformira, koji se *ne skriva* iza Drugog. Osim toga, za Šovagovića je to prvenstveno pitanje *škole*, a škola insistirajući na svojoj *metodi* često zaustavlja teatar u vremenu uguravajući individualnu posebnost glumca u kalupe. On, sjajan praktičar, gleda tek rezultat. I njemu je nevažno je li Laurence Olivier, suprotno od učenja Stanislavskog koji se zalagao za transformatorski postupak od unutarnjeg prema vanjskom, pripremajući se za Otela uporno uvježbavao crnački hod, podebljavao svoje usnice štipaljkama za rublje, *da bi dobio* pravog *crnca koji će zadaviti Desdemonu*. Njemu je prvenstveno važno da je Olivier takvog crnca dobio.

Šovagović se o vrijednostima ovih postupaka transformacije ne očituje – što je i razumljivo jer sam u njih i ne zalazi. A to znači da nam to prešućivanje valja pojmiti kao njegovo zalaganje za individualnu *slobodu* odabira tehnike stvaralačkog dosega transformacije. I to je važna, iako neizrečena, poruka *Zapisa*. To njegovo opredjeljenje za individualno, koje, dakako, protuslovi *metodi* ove ili one *škole*, bilo da je zastupa Stanislavski ili Gavella, reflektira i njegovu suptilno izraženu skepsu prema strukturi glumačkog ansambla u kojem glumci ostvaruju svoje uloge različitim *jezicima*. Pritom misli na *glumački jezik transformacije* u odnosu na *jezik glumačke osobnosti* koja se *ne skriva* iza transformacije u dramski lik.

Pa iako se Šovagović suzdržava od toga da se odlučno založi za jezik *glumačke osobnosti*, a jasno je da sam pripada upravo tom jeziku, što i ne taji,¹ te iako je vidljivo da o pripadnicima jezika *transformacije* govori s divljenjem, ipak je očigledno da je skeptičan prema mogućnosti dostizanja stilskog jedinstva predstave s glumcima koji se koriste različitim stvaralačkim *jezicima*. I ta skepsa ga, uz prebiranje vlastitog iskustva, privodi do iskazivanja interesa prema generacijskom *zajedništvu* u kojem, spominjući imena svojih vršnjaka Dracha, Buzančića, Serdara, Lonze, Guberine, Bašića, Ličine, vidi stilski jedinstven pristup glumačkoj tvorbi kazališnog čina. I na toj razini njegovih razmatranja postaje uočljiva njegova suptilna zadržka prema glumcu *jezika transformacije*.

¹ U članku *Monodramske naše teorije* (1977.) uspoređujući likove iz strane literature s domaćim likovima, on ističe svoju zainteresiranost za glumačko oživljavanje likova iz našeg podneblja i svoju glumačku potrebu da sobom izrazi mogućeg sebe, osobu koju prepoznaje. Govoreći o svojoj monodrami, dramatizaciji romana I. Kozarca *Đuka Begović*, kaže: ...*moj lik iz Slavonije – to sam ja sam, a Hamlet je onaj iz Elsinora. To su, neću reći kvalitetne, već podložite razlike, razlike koje bismo morali znati*. U razgovoru s Milicom Jović, u knjizi pod naslovom *Glumčevi zapisi*, kaže: ...*svaku ulogu počinjem od sebe i sebi podvrgavam... Ima tako uloga gdje ne treba nipošto odstupati od svog tijela, to će reći od svog oca, strica, brata... Na moje lice teško ide maska i u kazalištu, a glumac mora biti prvenstveno svjestan s kakvim licem raspolaže*.

GLUMČEVO TIJELO U RAZLIČITIM PROSTORNIM KONVENCIJAMA

Fabijan Šovagović je jedan od prvih kazalištaraca koji je s pozicije glumca počeo razmišljati o razlici glumačkog izraza u dvjema različitim prostornim konvencijama, *zatvorenog teatra* i *ambijenta*. U *Pismu Peri Kvrgiću* iz 1965. godine, Šovagović promatrajući glumčeva tijela razmatra njegovu estetsku nevjerodostojnost u situaciji kad glumac svoju ulogu prenosi iz artificijelne pozornice-kutije u prirodni ambijent. On u taj bitni problem koji glumcu nameću različiti izvedbeni prostori zalazi kroz Kvrgićevu kreaciju Pometa koju je taj glumac ostvario u Škiljanovoj režiji *Dunda Maroja* u ZDK- u ² sredinom pedesetih godina u odnosu na zahtjeve koje pred Kvrgićevo tijelo kao Pometovo postavlja otvoreni prostor Gundulićeve poljane na kojoj je Kosta Spaić 1965. postavio isto Držićevo djelo s Kvrgićem u ulozi Pometa.³ Pritom Šovagović neizbježno dodiruje i same mizanscenske imperitive prirodnog prostora. Zbiljnost prirodnog prostora opire se svakoj predstavnoj artificijelnosti, pa i takvim glumačkim dosezima koji su u suglasju s iluzionizmom zatvorenog prostora. U omeđenosti pozornice-kutije glumac je jedan od važnih čimbenika sadržajnog određenja prostora. On ga svojim označavajućim signalima pravi onim što ti signali označavaju da jest. U ostvarenju takve konvencije scenske sugestije i sama publika bitno participira svojim kreativnim prijenosom *uvjetnosti* zbivanja u iluziju njezina realiteta. Stoga, da se poslužimo primjerom iz Šovagovićeve napisa, Pometova (Kvrgićeva) evokacija pečena kopuna, kad on Pometovo nepce mami nudeći mu svoju slasnost riječju *jeđ me, jeđ me*, mogla se u uvjetnosti zatvorenog prostora i njegove podatnosti glumcu da ga pretvara u izdanak misli svog lika namah pretvoriti u zbilju Pometove slasne gozbe, a u isto vrijeme ostati i nostalgična patnja za minulom srećom. Međutim, u neumoljivoj realnosti zbiljskog prostora njegov prijenos u realitet misli dramske osobe je otežan. Istinski stol na kamenu, okružen čvrstim kamenim kućama, ostaje ono što jest. A to znači da taj prostor zahtijeva drugačiji glumčev pristup evokaciji pečena kopuna iz kojeg sok rosi obećanjima njegove slasnosti. I to, dakako, nije pokuda Kvrgićevoj kreaciji. To je samo bilježenje pobune otvorenog prostora jednoj velikoj kreaciji koja je izniknula u drugoj i drugačijoj sredini, a onda se preselila u njega, drugačijeg, koji iz sebe nudi *svoje uvjete* za drugačiji stvaralački uzlet.

Šovagović osobito promatra glumčevo tijelo u stvarnom prostoru i zaključuje da taj prostor, neumoljivo stvaran, određuje njegov ritam, ponašanje, pa i samo vrijeme zbivanja radnje. Promatrač i mislilac Šovagović tako postaje prethodnik kasnije teatrološke misli koja se trsila raščlaniti razlike zatvorenog i otvorenog

² Premijera izvornog Držićeva teksta *Dundo Maroje* (s nadopunama kraja od Mihovila Kombola) bila je 04. rujna 1955. u ZDK-u.

³ Premijera 05. kolovoza 1964.

prostora, utvrditi posebnosti njihovih dramaturških svojstava, razlučiti energiju stvarnosti prirodnog, povijesnog ambijenta, osobito njegovu alegoričnost, od iluzionizma zatvorenog kazališta i njegova fikcionalnog realiteta.

Stoga će sada biti nužno s čuđenjem spomenuti da te razlike nekim kazališnim upravama, usprkos šezdesetogodišnjem prakticiranju ambijentalnog kazališta na našoj obali, još uvijek nisu očigledne, pa se događa da se predstave rađene u kući jednostavno prenose u ambijent, i obrnuto.

PETAR BREČIĆ I CRNO SUNCE

I.

Petar Brečić jedan je od najznačajnijih hrvatskih teatrologa i filozofa teatra. Promatrao je teatar s fenomenoloških pozicija, istovremeno upisujući i ispitujući ontološka, krajnja pitanja. Čitao je Heideggera, Lacana, Derridu, Levinasa. Napisao je niz teatroloških eseja, pratio desetljećima kazališne predstave širom svijeta, ali i surađivao kao dramaturg s brojnim značajnim redateljima. Brečić je bio onaj koji je držao kako je kritika dijelom kazališnog čina, završni udarac koji je nužan, koji dovršava sam kazališni čin. *Kritičarski je udar konstitutivna snaga kazališnog događaja* (Brečić 1997: 15).

On je onaj koji je, čitajući ali i gradeći teatar, upućivao na saturnovska, teška učenja pa tako i otvoreno pokazivao vlastitu sklonost ka *crnom suncu*. Crno je sunce vladajuće u svijetu onoga koji postavlja krajnja pitanja.

Brečić je, dakle, bio svojevrsni melankolik teatra.

II.

Melankolija je po mnogim filozofima kriza koja omogućuje proboj dobro čuvanih graničnih opni, kriza koja se opire statičnim omeđenjima nekoga društvenog ustroja. Istovremeno omogućuje ulaz u temelje neke kulture. Suočava nas s neiskazivim, u svemu pojavnom prepoznaje i stvari koje nisu vidljive na površini.

Brečića bi se moglo prepoznati i kao svojevrsnog kazivača, *šprehera*, na način na koji tu funkciju vidi Oliva. On je onaj koji *navodi*.

Navodi je termin koji bi mogao značiti – onaj koji citira riječi Drugog, ali i onaj koji usmjerava Drugog, tumači. Onaj koji navodi nije onaj koji ne bi imao što za reći, dapače, upravo su mjesta takvog na-vođenja Drugog mjesta svemoći. Pozicija pokazivača, *šprehera*, ujedno je svemoćna i nemoćna (Brečić 1997: 28).

Ta je pozicija pozicija bića-posrednika. Posrednika odlikuje sposobnost da misli o svemu onome što bi moglo postojati, upravo kako je to činio i Brečić, te da pritom ne pridaje veći značaj onome što jeste u odnosu na ono što nije.

Kazališna je za Brečića, razmišljamo li dalje u tom smjeru a kako navodi Mani Gotovac, bila zbilja *zbiljskija* od prave zbilje.

Akile Bonito Oliva ističe kako se kod umjetnika slikara-manirista, pojavljuje kazivač koji je poluokrenut promatračima te prstom pokazuje na radnju koja se odvija na slici. Upravo je to akcija kojom vlada biće-posrednik, pa tako i Petar Brečić. U odnosu na publiku on je svjedok i posrednik, dvostruka figura u dvojakom položaju između umjetnosti i života (Brečić, 1997: 22).

On je kazivač koji prevodi događaj u priču (Brečić 1997: 23). On je *špreher*, onaj koji potiče gledatelja istovremeno proživljavajući vlastita unutrašnja razdiranja, govoreći sam sa sobom.

Manirista-melankolik uvijek eksperimentira s različitim točkama gledišta, izoštava subjekt sa svih strana (kaže Sypher). Upravo to čini i Brečić. O istim predstavama piše iz raznovoljivih pozicija, različito se situirajući, pri čemu mu kao smjerokaz služe određene odabrane kazališne *sitnice*: svijetlo, kostim, pozornica, zastor. Pišući o manifestnom, o – kako sam kaže – *sitnicama*, Brečić tematizira ono ontološko. Petar i izrijeком postavlja pitanje: što jest *ono sitno*, što jest sitnica?

Sitnica je povezana s prostorom neba, ona je osvijetljena i izabrana odozgo. U sebi nosi krajnja pitanja. Sitnice prezentiraju krajnja, ontološka pitanja.

Jedini prostor intelektualca jest prostor metafore i jezika, duha ili sna (Brečić 1997: 34). Scenska radnja zamjenjuje realnu radnju.

Baš se tako i Brečić naslanjao na ne-mogućnosti, koje teatar omogućuje.

III.

Brečić je naime pisao niz eseja o kazališnim rekvizitima.

I pri tom, naravno, nije ostajao na površini: supostavlja očito i ono *mimo* vidljivo oku. Upravo o tome svjedoči njegov esej o kazališnom zastoru.

1. Zastiranje: Brečić, naime, prepoznaje zastor kao interpunkciju u artikulaciji prizora. Zakrivanje je jedna od *ključnih obrednih formula* (Brečić 1997: 14) a teatar je svojim temeljem oslonjen na obred (Brečić 1997: 14). U svakom je obredu važna stanca zakrivanja.

U teatru je, dakle, jednako važno prikazivanje, razotkrivanje, ali i zakrivanje. Najvažniji trenuci, ključni prijelomni trenuci, vidljivi su putem zakrivanja, pomoću zastora. *Pao je zastor, digao se zastor* – sintagme su koje upotrebljavamo u značajnim trenucima, one pomažu jasnijem strukturiranju svijeta.

To su fraze što označuju pregibna mjesta neke historije, tvrdi Petar. Problemiziranje historijskog i njegova odnosa spram fatuma, zrcala ili tubitka, jedna je trajnih Brečićevih tema.

Zastiranje, zastor – omogućuje nam dublje uvide, dodaje značenje proteklom zbivanju.

Zastor je svakodnevno prisutan i na osobnom planu: kad čovjek sklopi vjeđe, izmiče vlastitom imenu, izmiče svijetu simboličkog ili (ukoliko ćemo slijediti Luhmanna) izmiče socijalnom sistemu. Ulazi u prostor intimnog, u personalni sistem. *Tko zatvori oči*, kaže Brečić *taj kaže – ja!* (Brečić 1997: 16).

Teatra, dakle, radi trajno sa tehnikom zastiranja.

2. Zastiranje i odijevanje – srodne su radnje: I kostimima se zastiremo, oblačimo uniforme na naše jedinstvene duše. Kako bi rekao Pessoa – *počeli smo nositi duše ponajprije odijevene...* Tome je Brečić posvetio čitav esej u kojem supostavlja odjeću što pripada prostoru historijskog, odjeću koja nas staleški oblači, i tijelo, koje pripada prostoru fatuma.

Uz pomoć kostima predstavljamo se svijetu. A predstavljanje je *svojevrsno maskiranje*, odaziv na nagovor društva, te pripada dobrim dijelom socijalnom sistemu.

Petar Brečić kontinuirano propituje odnos spram Drugog. To je bila jednom od tema koja je implicitno ili eksplicitno tretirana u gotovo svim njegovim esejima ili kritikama. Na taj način promatra i kostim. Odjeća nas tjera na akciju, priprema nas na susret s Drugima, omogućuje nam život unutar socijalnog sistema. Tijelo, pak, stoji kao suprotnost kostimu. Tijelo nije historijski izabrano, ono je fatum. Tijelo je dodijeljeno, kostim je odabran.

Nago nas tijelo odmiče od akcije, udaljava od susreta s Drugima, požuruje nas noći, požuruje nas snu. Osluškujući tijelo, ulazimo u prostor semiotičkog, iznenađujući i sami sebe. I tu je prisutna metafora zrcala: *društvenost postaje zaprljano ogledalo u kojem umjetnik odmjerava tek vlastitu različitost* (Brečić 1997: 90). Kostim, dakle, predstavlja ono protiv čega se drama bori – protiv socijalnog, društveno predvidljivog i zacrtanog.

3. Analizirajući odnos spram Drugog, Brečić se dotiče i fragmentiranja, **cijepanja izvedbe**. I u ovom je slučaju važan obred zakrivljanja, spuštanje zastora: *Ako završna slika ostaje otvorena, predstava se dalje nastavlja u dinamici otvorenog dotjecanja Drugog* (Brečić 1997: 15), kaže Brečić. Kada se zbude nešto važno i kad zaprijeti Drugo, *obara se zastor* (Brečić 1997: 16). *Otvorenost svršetka – pak - dovodi druge energije koje brišu prethodna zbivanja* (Brečić 1997: 15).

Kad bi Hamlet nakon smrti ostao na sceni, ne bi bio samo mrtav, već i poništen.

4. Jedna od ključnih teatarskih, pa tako i Brečićevih tema jest – **smrt**. A smrt i poništenje nije isto, misli Brečić. Smrt, primjećuje Brečić, zahtijeva sahranjivanje a ne poništavanje. *Sahraniti* znači, kako ističe Mani Gotovac, na Držićevom jeziku *spremiti, sačuvati*.

Tek nakon odlaska neke osobe, ili nakon završetka neke radnje, u smrti dakle, sahranjujući stvari ujedno ih i spremamo: čuvamo ih, tumačimo, čitamo, i propitujemo njihovo značenje. Sahranjujemo ih u memoriju.

Toga je Brečić bio svjestan: *Zastor je mreža koja će zadržati pokušani i igrani događaj, ideju i osobu /.../ Ostati, to je zatvoriti vrata* (Brečić 1997: 15).

5. S tim je u vezi **memorija**, sjećanje. Memorija je po Brečiću nositeljica identiteta. Ona je (memorija) okret povratka, to ključno mjesto svih melankolika. Zahvaljujući okretu ka prošlom, mi estetiziramo vlastiti život. Živimo ga intenzivnije i svjesnije negoli smo to činili u trenutku inicijalnog zbivanja. Memorija je ta koja prošlom zbivanju daje sadržaj, i emotivni i značenjski.

Visoko-intelektualizirana svijest o gubitku, tipična je za svijest melankolika, pa tako i umjetnika-maniristu (Brečić, 1997: 25). Ako je gubitak svijest o nepovratnosti stvarnog, onaj početni trenutak, onaj osjećaj koji vlada umjetničkim svijetom – teatar i pisanje o teatru jest jedini način koji uspijeva osigurati minimum proživljavanja bitnog. Kako bi se življeni trenutak, koji umire dok se zbiva; kojem ne uspijevamo dati dovoljno *značajno* ili dovoljno *protegnuto* mjesto u samom trenu zbivanja – napokon od-živio, (kako bi mu se odala počast što ju zaslužuje), kako bi ga se sačuvalo e da bi ga se uvijek nanovo moglo živjeti, potrebna je *sahrana*, ponovna obrada materijala. Odatle potreba za estetiziranjem (života).

5. **Estetizacija života**, jedna od ključnih gesti melankolika, onih kojima vlada crno sunce, povezana je sa specifičnim doživljajem vlastitog tijela, autorefleksijom osjetilnog života. Usko je vezana uz lirsko sjećanje (kako bi rekao Emil Staiger).

Naime, memorija koja vodi spoznaji, osjetilne je naravi, zabilježena je u prostoru tijela. Naše je tijelo naš nepresušni arhiv. Kriza melankolika je, pak, kriza koja upućuje na razliku između onog izrecivog i onog proživljenog na planu osjetila. Osjećajući vlastite osjećaje mi uspijevamo d-oživjeti stvari koje izmiču riječima. Istovremeno smo u potrazi za idealnim idiomima, koji bi onaj neodređeni *utrobasti osjećaj* (Lyotard), uspjeli dovesti svijesti. Naši nas *utrobasti osjećaji* upozoravaju na ono zakriveno a važno. To je temelj, poticaj svake spoznaje.

6. **Spoznaja** je naime tjelesne naravi, u bliskoj je vezi s osjetilnim.

Tek se putem osjetila, zahvaljujući memoriji osjetila, ulazi u prostor novih značenja, novih dimenzija spoznaje. Ona su, osjetila, heretička oruđa, slobodna su od zadanih tumačenja. Ne podliježu pravilima dominantne društvene igre ili zacrtanom moralu.

I zato ne čudi da je diplomirani filozof Brečić upravo teatar (mjesto na kojem osjetila vladaju protiv i mimo svakog simbola) odabrao za mjesto svojih spoznaja o svijetu.

Brečić govori o teatru kao o mjestu gdje će *osvanuti neiskazivo* (Brečić 1997: 15).

Historija *iščezava u šutnju* (Brečić 1997: 15). A šutnja je za Brečića važan element ulaska u nepoznato, pa tako i susret sa samim sobom.

IV.

Vratimo se na čas zastiranja, o kojem Brečić govori kao o ključnoj tehnici koja prebiva u teatarskom činu: Jedan od osobitih načina zastiranja, jest i već spomenuto zrcalo, odraz, ogledanje. Brečić upućuje na zrcalo, na princip ogledala i u funkciji zastora (Brečić 1997: 17).

Ogledalo je, prisjetimo se, također jedno od osnovnih i bitnih oruđa melankolika. Melankolija se naime kroz povijest pokazivala/predstavljala i kao žena sa zrcalom u ruci.

Zrcalo Brečić tretira na niz načina: u odnosima izvođač – gledatelj, redatelj – izvođač; dramski tekst – izvedba; izvođač – lice. Često je promatrao teatar kao igru dvojnika, odraza, igru sluge i gospodara. Tako je primjerice čitao Držićeve drame u kojima tek dvojnički par omogućuje smijeh: naime, da nema Bokčila (misli Brečić), Dundo Maroje bi ostao tragičan lik, upravo kao i Bokčilo bez Maroja (Brečić 1997: 132). *Ali u komedijskoj smjeni ova lica iskaču jedan pred drugoga i tako brzom namjениčnošću "mrve" jedno drugom tragediju* (Brečić 1997: 132). Ili je pak tumačio dvojničke parove koji se nalaze unutar jednog lica (Laura – Manda, Petrunjela – Milica...).

Također je nastojao nalaziti blizanačke parove, pa čak i trostruke zrcalne odnose, supostavljajući različite izvedbe istog motiva (tako npr. istražuje motiv i izvedbe *Robinje*: Lucićeve *Robinja*, Carićeve *Robinja*, *Robinja* Hasiije Borić, *Paška robinja*...).

No, Brečić pokazuje, baš kao pravi *špreher*, kao biće prijelaza, i na dvojnike koji djeluju na planu **prostora**. Bio je osobito usmjeren na značenja odabira scenskog prostora – to je osobito jasno načinom čitanja prostora u dramatizacijama koje je radio surađujući s Ivicom Kunčevićem. Prisjetimo se uprizorenja *Dunda Maroja* gdje dominantan prostor stubišta, vertikale, dijakronije, transcendentnog, stoji nasuprot prostoru sinkronije, horizontalnog; ali i unutar prostora **vremena** – u tom smjeru razdvaja vrijeme / prostor **prije** i vrijeme / prostor **poslije**.

Ogledalo je samo po sebi maniristički pribor, baš kao što su to i maska, kostim, pa i pozornica: sve ono što indirektno predstavlja prerađenu i prenesenu stvarnost. Upravo su to bile Brečićeve teme.

Ogledalo govori istinu, i u isto vrijeme, laže (Oliva 1989: 22).

Zrcalo zavarava čula. I u uskoj je vezi s Narcisom, koji je zaljubljen u vlastiti odraz. No, ta ljubav prema sebi, prema vlastitom odrazu, kako ističe Oliva, nije sretna ljubav.

Neke od meni najzanimljivijih stranica Brečićeva opusa vezane su upravo uz zrcalo. Tako u eseju *Okvir za zrcalo* kaže: *Zrcalna je ploha na svakoj svojoj točki posve ista, ono odbija temu o sebi* (Brečić 1997: 90).

Brečić progovora o zrcalu kao o ledu, o ukrućenoj hladnoj vodi.

Zrcalo po njemu nema historije. Čak i kad je postavljeno u samo središte nekog događaja, ono će ostati mjesto bez događaja. Njegova je površina bez traga, njegova je dubina bez stvarne dimenzije (Brečić 1997: 90).

Služeći se zrcalom kao opozicijom, Brečić govori o historiji: *Mada je zrcalo mjesto bez historije, ono je u historiji, točnije – ono je protiv historije /.../ Historija samoj sebi često postavlja zrcalo. Svaka historija ima neko ogledalo, ali nijedno ogledalo nema historiju /.../ Život uhvaćen u varku zrcala, ostaje okamenjen, zamrznut, paralizirano zagledan u sebe /.../ zato onaj tko se ogleda ničim ne upućuje na sutra* (Brečić 1997: 90-91).

Zrcalo je na neki način, tvrdi Brečić, osmrtnica onome koji se ogleda (Brečić 1997.: 91). Baš kao i autoportret: koji uključuje smrt, ukočenost zagledanosti u sebe. Zrcalo nije tu za drugoga, ono je bijeg od drugog.

Ali, zar književnost, koja je sva od metafora, nije puna ogledala i njihovih načela? pita u isto vrijeme Brečić (Brečić 1997: 96). I upućuje na to kako je princip zrcala sličan pisanju po vodi, *to je pojava bez traga /.../ Gotovo bi se reklo da zrcalo čini ono što bi učinilo Ništa kad bi moglo izaći* (Brečić 1997: 91) .

Jasna slika zrcala uvijek se priviđa, baš kao što se priviđa i sama jasnoća zrcala. *U čistoći njegova odraza kao da ima neke mračne tajne* (Brečić 1997: 96) – upravo tako Brečić vidi i teatar.

Oksimoronski spoj (pokazanog i zakrivenog, odjevenog i nagog, socijalnog i personalnog), manirističko oruđe, svijet kojeg crno sunce osvjetljava / privodi / otvara spoznaji.

LITERATURA

Petar Brečić, *Jedan okvir za zrcalo*. Priredila Mani Gotovac. Biblioteka Hrvatski radio, knjiga 15, Zagreb 1997.

Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika*. Prevela Mirjana Jovanović. Biblioteka Svetovi, Novi Sad 1989.

Emil Staiger, *Temeljni pojmovi poetike*. Preveo Ante Stamać. Ceres, Zagreb 1996.

BAROKNO DUHOVNO KAZALIŠTE KORČULE U KRITIČKOJ VIZURI MILJENKA FORETIĆA I NIKOLE BATUŠIĆA

Srednjovjekovne korčulanske laude i dijaloške, osobito pasionske pjesme bratovština, iz kojih su se, kao što je to ustanovio Franjo Fancev u svojem radu *Hrvatska crkvena prikazanja*¹ razvila pučka crkvena prikazanja, pokazuju da je i na otoku Korčuli, kao i u drugim središtima jadranske obale i otočja, kroz srednjovjekovno razdoblje živjela sakralna dramska umjetnost u izvedbama pučkih crkvenih prikazanja na hrvatskom jeziku.² Navedenu tvrdnju svjedoči i dijaloški karakter pojedinih himnodijskih paraliturgijskih pjesama koje je objavio Vid Vuletić-Vukasović u zbirci *Čakavske starinske pjesme na čast svetiem i sveticama Božjim* u Zadru 1880., a koje su se od srednjeg vijeka rukopisno prepisivale, pjevale i očuvale unutar *Zbornika crkvenih pjesama bratovštine Svih svetih u Korčuli* od 15. st. nadalje.³ Međutim, pored Dubrovnika i Hvara, Korčula svoj scensko-dramski kontinuitet nastavlja i u potonjim razdobljima kasne renesanse i baroka, a ovaj rad će posvetiti pozornost upravo djelima korčulanskih autora tj. upozorit će se na rad malo poznatog Ivana Ostojića iz 16. st., a potom u naše vrijeme sve intenzivnije istraživanog Petra Kanavelića iz 17. st., kojemu su svoj važni teatrološki doprinos pružili Nikola Batušić i Miljenko Foretić.

O književnom radu Ivana Ostojića (? – umro 1574.) imamo vrlo malo podataka, iako njegovi stihovi predstavljaju preko sačuvanih autografa prve autorske pjesničke zapise na hrvatskom jeziku na otoku Korčuli. Ivan Ostojić bio je svećenik i najveći

¹ Franjo Fancev, *Hrvatska crkvena prikazanja*, "Narodna starina", XI, Zagreb, 1932.

² U najranija izdanja sačuvanih rukopisa i prijepisa ubrajamo izdanje *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI. i XVII. vijeka*. Priredio Matija Valjavec. Stari pisci hrvatski, XX, Zagreb, 1893.

³ Pored ovoga najpoznatijega tiskanog izdanja, manje je poznato da je jedan dio rukopisnih prijepisa stare pasionske baštine spasio od zaborava i korčulanski opat Ivan Matijaca u knjizi *Starodrevne pjesme koje se pjevaju u nekim župama otoka Korčule u procesiji na Veliki petak ujutro "preko gora" i "od večer"*. Korčulanska tiskara, Korčula 1930.

dio svoje službe proveo je na otoku Korčuli i poluotoku Pelješcu. Prema sačuvanim podacima rodoslovlja plemićka obitelj Ostojić postoji u Blatu na Korčuli od 1420. godine i nekoć je imala svoje posjede u Blatu, Korčuli i Žrnovu, a danas potomci obitelji još žive samo u Blatu na Korčuli.⁴ Ivan Ostojić je bio pranećak znamenitoga krbavskog biskupa Vida Ostojića kojeg opisuje Danielle Farlati u svojoj povijesti, a unutar obitelji više se članova obitelji Ostojić posvetilo duhovnom zvanju: u 18. st. kao duhovnici su se istaknuli don Bernardin i don Frano Ostojić, a svi su posebno pridonijeli skupljanju podataka za Arhiv Ostojić, te kolekcioniranju rijetkih knjiga i pjesničkih rukopisa. Pjesnička ostavština Ivana Ostojića sadrži osam rukopisnih pjesničkih sastava (sveukupno 1200 stihova) koji su sačuvani u obiteljskom Arhivu Ostojić, pohranjenom 1972. nakon smrti don Ive Ostojića mlađeg unutar samostana Družbe kćeri milosrđa u Blatu na Korčuli. Budući da je stvaralaštvo renesansnog Ivana Ostojića sačuvano u teško čitljivom i oštećenom rukopisu, ostalo je izvan pogleda hrvatske filologije. Vrlo ga oskudno registrira rad Stjepana Kastropila *O prvim, dosada nepoznatim hrvatskim književnim tekstovima na otoku Korčuli*, "Radovi", Zadar, 1963. / 1964., 5. svezak, u kojem bez donošenja pjesničke građe, autor tek zaključuje da je poezija nabožne naravi, te da je *više pod utjecajem brevijara i homilija, nego pod utjecajem dubrovačke umjetničke poezije*. Nešto opširniji prilog o Ivanu Ostojiću pronalazimo u knjizi Gorana Kalogjere *Hrvatsko pjesništvo na otoku Korčuli*, Rijeka, 1993., str. 265-266 koji smatra da Ostojić predstavlja *neiscrпно vrelo korčulanske pjesničke tradicije*, te unutar svoje knjige po prvi put objavljuje u kraćim fragmentima i pojedine iščitane rukopisne odlomke iz djela. Međutim, nitko od navedenih autora niti istraživača dosad nije dokraja dospio pročitati, niti rekonstruirati sve Ostojićeve pjesničke sastave. Iz tog razloga ostalo je neuočeno da naizgled pjesnički sastav u paralelno rimovanim osmercima pod nazivom *Razgovor Blažene Dive Marije s grišnikom svetoga pozdravljenja anđelskoga*⁵ sadrži izrazitu dijalošku podjelu na dramska lica i predstavlja jednostavni oblik scenskog prikazanja koji je inspiriran prikazivanjem teme pokajnika te Bogorodičinih mirakula i uslišanja. Kroz prikazanje autor želi zorno i apelativno djelovati na vjernike, te bira temu u kojoj grešnik nakon mnogih i dugotrajnih grijeha iskreno postaje pokajnik, te kroz posredništvo Bogorodice zadobiva oprost i postiže vlastito obraćenje. Tekst sadrži podjelu na lica, te gestikulaciju barokne manire pokajanja i interne didaskalije (drhtanje, preklinjanje, uzdisanje, padanje na koljena, gorko

⁴ Branko Nadilo, *Arhiv porodice Ostojić i njegova pristupačnost istraživačima i javnosti*. U: *Blatski ljetopis*, Blato na Korčuli, 1995., str. 257-264. Podaci preuzeti i prema rukopisu Nikole Ostojića, *Compendio storico dell' isola di Curzola*, 1878.

⁵ Puni naziv glasi *Razgovor Blaxene Dive Marie s griscnikom svetoga posdravglienja Angel-skoga, sloxeno po meni Don Ivannu Ostoichiu nedostojnomu sluzi gnie na dan svetoga Ivanna Chrixostoma u Pelisziu godischa od porognegnia Isukarstova tissuch i petsto i ssesdeseto i sesta od Boxic slavne Divicze Marie majke gnegove*.

plakanje) koje su uz deklamiranje teksta pogodne i za scensko uprizorenje. Stoga je navedeni Ostojićev dijaloški spjev važan za povijest kazališnih istraživanja jer se u njemu spaja kontinuitet srednjovjekovnih korčulanskih prikazanja s razvojem renesansno bogatijega metaforičkoga ukrasnog izraza, a ujedno Ostojićeva djelatnost je bila i prijenosna dionica prema nastavku duhovno-religioznoga dramskog izraza unutar barokno-arkadijskog razdoblja u 17. stoljeću. Ostojićev *Razgovor* sadrži podjelu na dramska lica, te započinje i s jednostavnom didaskalijom *Počaše grišnik govoriti*, što može značiti da se na početku scene jedino lik grišnika nalazio na pozornici, a tek nakon njegova zazivanja pojavio se i lik Bogorodice. Za ilustraciju navodimo prvi početni zaziv, pisan s dva osmerca u istom redu kao i kod Ostojića:

GRIŠNIK:

*O vele si ljubezniva, jer si rad nas bolezniva
Kad zgrišimo ti se bojiš, ter se za nas Sinku moliš
Plačeš rad nas ljudih suze da odrišiš griha uze
S kima jadni i mi sužnji sad koji smo poći dužni
U paklenim dolim stati, u tavnici uze znati.
Plači koji grih učini i sluga si grihu crni!
Ti s' divica Gospe dobra, sve uze nam Eve obra.
Čemu suze rad nas puštaš, nezdrave nas ne napuštaš,
Buduć sada zvana zdrava, čemu ištem sarca prava.*

MARIA:

*Ja sam zvana pomoćnica, svita jesam likarica,
Jere kad ki daje pomoć, nema se kriti daje moć,
Cić pokoru grišnik čini, za grihi koje jest učini
Angeli na Nebi više, rad njega se uzletiš
Tvoje kajanje veseli me, s Nebi sjaja ražali me....⁶*

Kao najizrazitije obilježje renesansnog poimanja i glorificiranja prirodnosti i ljepote ljudskog tijela možemo izdvojiti odlomak Ostojićeva pjesničkog variranja motiva *Maria lactans* u kojem Bogorodičino dojenje Krista postaje slikovita poredba koja prikazuje moć i obilje njezinoga milosrđa:

GRIŠNIK:

*Blažena ti utroba bi, u trudnosti trudna ne bi.
Blažena si ti s dojkami meju svimi djevojkami,
Zač djevojka svaka nikad da u prsi ima mlika,
A u tebe li djevojke pune mlika biše dojke,
Prsi tvoje pune mlika grihom našim daše lika.“*

(stihovi 277-282)

⁶ Str. 1-2, početak prikazanja, rukopis, Arhiv Ostojić.

Drugi, možemo reći najopsežniji i najvažniji korčulanski autor, pjesnik, epik i dramski pisac Petar Kanavelić zadobio je važno mjesto u istraživačkom radu brojnih književnih povjesničara, a posebice teatrologa.

Petar Kanavelić rodio se na Korčuli 27. 12. 1637. u uglednoj patricijskoj korčulanskoj obitelji pisanoj u mletačkoj upravi kao Canavelli i de Canavellis, koja je po cijeloj Korčuli posjedovala imanja i kuće.⁷ Po životnom zvanju Kanavelić se opredijelio za odvjetničku službu i diplomatsko-pravnu ulogu, a bio je i član Velikog vijeća Korčule. O njegovom odvjetničkom ugledu svjedoči podatak da je 1663. u Rimu obavljao pravne poslove i za samoga korčulanskog biskupa. Putujući s mletačkim providurom po Dalmaciji tijekom 1667., upoznao je i proputovao jadransko priobalje od Kotora do Venecije i sastavljao izvješća mletačkoj upravi, ali je usporedo bio i u iznimno dobrim odnosima s dubrovačkim senatom, te im je služio kao povjerljivi pouzdanik. Međutim, iako je po profesionalnoj struci bio zaokupljen pravnim poslovima, Kanavelić je jedan od najplodnijih kasnobaroknih književnika, a njegovo stvaranje se realiziralo u više različitih tematsko-strukturnih vrsta: u ljubavnoj poeziji, začinkama (popijevkama koje su se pjevale na piru i drugim slavljeničkim prigodama), epsko-povijesnim spjevovima, satirično-šaljivoj poeziji, religioznoj poeziji i prigodničarskoj poeziji, te u scensko-dramskim djelima, od kojih je posebice opsežan i još do danas definitivno autorski neutvrđen njegov komediografski rad. Razlog tome treba tražiti u činjenici da je većina Kanavelićevih djela ostala neobjavljena u rukopisnim prijepisima, a pored toga jedan dio komediografskog rada ostao je nepotpisan. Kanavelić je bio rado viđen gost u domaćem korčulanskom plemstvu, vješt u ophođenju s venecijanskom upravom na Korčuli, no usprkos tomu, većinu svojeg života Kanavelić je proživio u slobodnoj Dubrovačkoj republici, iako je to opredjeljenje od pjesnika zahtijevalo i određenu žrtvu, budući da nije mogao napredovati u državnoj službi do najviših funkcija, iz razloga što su to mogli isključivo dubrovački plemići. U Dubrovniku se je Kanavelić i dva puta ženio, 1681. i 1706. Svojim jezičnim izrazom Kanavelić se priklonio dubrovačkoj književnoj tradiciji. U Dubrovniku je Kanavelić proživio svoje najbolje godine života, a boraveći na svom dubrovačkom posjedu uključio se u pjesničke salone i skupove, stvarao je za potrebe dubrovačkih dramskih družina, sklopio je prijateljske i književne veze i djelovao kao ugledan član akademije *Ispraznijeh* (nastale prema uzoru na rimsku *Arcadiu* iz 1690.) koja je osnovana u Dubrovniku krajem 17. st. a djelovala je do 1725. U književnopovijesnim okvirima i određenjima stilske manire barokno-marinističkih, arkadijskih neopastoralnih i historijsko-klasicističkih uzusa strukturiranja i oblikovanja književne riječi ponajviše se očituje Kanavelićevo lirsko, epsko i

⁷ Podaci o posjedima preuzeti prema radovima Vid Vuletić-Vukasović, *Il testamento di Pietro Canavelli, "Estratto del Bulletino di archeologica e storia dalmata"*, Spalato, Zanoni, 1893., Nikola Ostojić, *Compendio storico dell' isola di Curzola per Nicola Ostoiich da Blastta di Curzola*, Zara 1878., str. 72-73

dramsko književno stvaranje. Pojedini književni kritičari i kroničari⁸ olako su nazivali Kanavelića epigonom ranijega baroknog stvaralaštva, ali bez dovoljnog sluha za razdoblje u kojem je književna stilska formacija i konvencija u velikoj mjeri unaprijed određivala raspon motiva i ornamentacijsku formu književnog oblikovanja. Naši raniji historici (Mihovil Kombol, Branko Vodnik, Dragutin Prohaska) nipošto nisu promatrali odabir Kanavelićevih književnih motiva s obzirom na činjenicu da u manirizmu, pa i u arkadijskom idiličnom pjesništvu, nije bio primaran novitet teme, već ukrasni i elegantno perifrastični – figuralni način pjesničkog oblikovanja fiksiranih tematskih područja. U kronološkom tijeku promijenjeni odnos razmišljanja hrvatskih književnih povjesničara prema seičentističkim obilježjima stvaranja ponajviše je došao do izražaja u teoretskoj analizi baroknih stilskih odrednica Zorana Kravara, koji je upozorio na figurativno-retorički primat kao preduvjet seičentističkog stila.⁹

Svoju sklonost prema poeziji i kazalištu Kanavelić je rano iskazao. Dokumentacija iz korčulanskih arhivskih knjiga pokazuje da je već kao dvadesetogodišnji mladić Kanavelić sudjelovao u gradskim ophodnjama s glazbom, u kojima su mladići deklamirajući stihove i pjevajući serenade osvajali naklonost svojih izabranica, a arhivske knjige pokazuju da su zbog remećenja noćnog mira često slijedili protesti i zabrane takvog noćnog pjesničkog života (*Spisi kneza P. Balbi 1649.-1651.* i *Spisi kneza P. Pasqualigo 1677.-1679.* sačuvani u Arhivu HAZU). Na rodnoj Korčuli 1663. izvedeno je i prvo pjesnikovo dramsko djelo *Muka i smrt Gospodina našega Isusa Isukarsta*, kao svjedočanstvo kazališnog života Korčule, koje je ostalo sačuvano u 12 različitih rukopisnih prijepisa, da bi 2009. doživjelo i svoje tiskano izdanje koje se oslanja na najpotpuniji dvanaesti novopronađeni prijepis Đure Ferića, namijenjen dubrovačkom bibliofilu Ivanu Ksaveru Altestiju, a sačuvanom unutar knjižnice Župnog ureda sv. Stjepana na otoku Šipanu.¹⁰

Posebno plodno poglavlje Kanavelićeva rada predstavlja njegov scenski i komediografski rad, koji svoj rascvat doživljava u dubrovačkom scenskom životu. Kanavelićevom izvedbom tragikomedije *Vučistrh* u izvedbi družine *Nedobitni* otvoren je u Dubrovniku 5. veljače 1682. prvi javni teatar. Spomenutu pseudo-historicističku dramu Kanavelić je napisao služeći se motivskim predlošcima iz libreta *Oronte* Giacinta Andreje Cicogninija iz 1649. i Calderonove drame *La vita*

⁸ Primjerice, priličito strogo i pojednostavljeno mišljenje o Kanavelićevom radu daje Stjepan Kastropil u radu *Nacrt za književnu povijest otoka Korčule do sredine prošlog stoljeća*, "Zadarska revija", br. 2, Zadar, 1965., str. 117-146.

⁹ Zoran Kravar, *Evropska obilježja u stilu hrvatskog baroknog pjesništva*, "Zadarska revija", 5 / 6, Zadar, 1975., Isti. *Studije o hrvatskom književnom baroku*. Zagreb 1975.

¹⁰ Hrvojka Mihanović-Salopek i Vinicije Lupis: *Doprinos Petra Kanavelića hrvatskoj pasionskoj baštini*, Ogranak Matice hrvatske Split, Split 2009. (1. tiskano izdanje rukopisa Kanavelićeve *Muke Isukrstove*).

è sogno (*Život je san*) iz 1664.¹¹ koje je spojio s ljubavno-viteškim zapletima i intrigama poznatim iz ranije dubrovačke scenske tradicije. Tragikomedija *Vučistrah* na smion je i dramski inovativan način postavila na scenu problematiku kraljevske vlasti i vladanja 1688.¹² što je kao posebnu vrlinu istaknuo Slobodan P. Novak, priređivač ove drame. Od iste kazališne družine prikazivan je i Kanavelićev prijevod pastore Gianbattista Guarinija *Pastor fido* (*Vjerni pastir*). Međutim, više netiskanih i neizvedenih kazališnih djela pripisivano je također Kanaveliću, a kazališna historiografija dugo je polemizirala i kolebala se oko utvrđivanja autorstva pojedinih Kanavelićevih scenskih djela. Upravo, najveći doprinos u temeljitom utvrđivanju Kanavelićevih djela pružio je Miljenko Foretić u svojoj knjizi *Bibliografija radova o Petru Kanaveliću*,¹³ jer kako je to napisao Nikola Batušić: *Miljenko Foretić (Dubrovnik, 1939. – Dubrovnik, 2003.), prema službenim dokumentima svoje sveučilišne edukacije povjesničar i likovni povjesničar, uza svu je ljubav prema užoj, recimo tako čistoj historiografskoj struci, u velikom dijelu svoje znanstvene osobnosti i privatnih preferencija bio, zapravo – teatrolog*.¹⁴ Foretić je, nedvojbeno, preuzeo složen zadatak, u kojem je trebalo proučiti sve prethodne filološke i teatrološke studije, a potom i komparativno razmotriti sve postojeće rukopisne prijepise. Brojni prijepori prisutni oko Kanavelićeva kazališnog rada započeli su vrlo rano.

Već Šime Ljubić, prvi hrvatski iscrpniji povijesni istraživač Kanavelićeva života i djela, donosi promjenjiva stajališta: u prvom ranijem radu *Petar Kanavelić i Bartol Kašić*¹⁵ iz 1845. oslanja se na Franju M. Appendinija¹⁶ i spominje od kazališnih djela prepjev *Vjernog pastira* i *Muku Isukrstovu*, a potom u svojem pregledu *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, navodi da je Kanavelić napisao *zbirku drama i komedija razne vrste*,¹⁷ ali ne precizirajući sve njihove naslove (osim što izdvaja *Andra Stitikecu*, smiješnu narodnu povijest u dubrovačkom narječju) i ne navodeći izvor njihove pohrane. U 3. svom književnopovijesnom pregledu *Ogledalo književne povijesti jugoslavjanske*¹⁸ Ljubić uz *Vjernog pastira* i *Muku Isukrstovu* imenuje Kanavelića kao pisca još nekoliko komedija, a među ovimi

¹¹ Ne znamo da li je Kanavelić poznao Calderonovo djelo izravno ili posredno u prerađama mletačkog dramatičara Cicogninija.

¹² Slobodan Prosper Novak, *Petar Kanavelić*, u knjizi *Petar Kanavelić: Vučistrah*, Zagreb 2004., str. 159.

¹³ 2. ponovljeno izdanje - Matica hrvatska ogranak Dubrovnik, Dubrovnik 2008.

¹⁴ Nikola Batušić, *Miljenko Foretić – prijatelj, urednik, teatrolog, (Pogovor)*, u knjizi: Miljenko Foretić, *Kazalište u Dubrovniku*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 2008.; str. 231

¹⁵ Šime Ljubić, *Petar Kanavelić i Bartol Kašić, "Zora dalmatinska"*, 1845., br.16, str. 125-126

¹⁶ Fr. M. Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità de Ragusei*. Dubrovnik, 1803., sv. II, str. 250

¹⁷ Tiskano u Beču, 1856., str. 72

¹⁸ Tiskano u Rijeci, knj. I, 1864., knj.II, 1869.

jedna smiješna pod naslovom Andro Stitikeca u pučkom narječju dubrovačkom, a u njoj podaje živu sliku ondašnjih dubrovačkih plemića. Zahvaljujući Ljubićevom arhivskom radu rukopis Kanavelićeva epa *Sv. Ivan biskup trogirski i kralj Koloman* stigao je do biskupa Strossmayera koji je kroz uredničku redakciju Janka Jurkovića potpomogao objavljivanje ovog djela 1858. u Osijeku. I u predgovoru ovog izdanja pronalazimo Jurković / Ljubićevo uvrštavanje Kanavelićeva *Andra Stitikece* u Kanavelićev skup igrokazah.

Najsnažniji iskorak u pogledu nedohvatnog uvida u Kanavelićev dramski opus napravio je Vid Vuletić-Vukasović koji je u dva svoja rada¹⁹ ponovio podatak da je 25. travnja 1827. g. Teodor Španić (jedan od nasljednika Kanavelića) na molbe arhidijakona Foretića iz Hvara poslao istome dvadeset komedija Kanavelića, ali nakon nagle Foretićeve smrti, te su se komedije zagubile, a možemo opravdano smatrati i izgubile kao rukopisna cjelina.

U potonjem periodu povjesničari hrvatske književnosti (Đuro Šurmin, David Bogdanović) ponavljali su rezultate Ljubićevih istraživanja.

Znatn pomak u otkrivanju, ali i smutnji za sagledavanje Kanavelića kao dramskog pisca napravio je Milan Rešetar, koji je iz prijepisa Inocencija Čulića priredio vrijedno izdanje *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. veka* (unutar kojega se nalaze *Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Benó Poplesija*, *Vučistrah*) i objavio ih 1922.²⁰ U početku svojega uvodnog komentara Rešetar je isprva postavio tezu da bi se sva četiri dramska djela (tri komedije i drama *Vučistrah*) mogla pripisati autorstvu Petra Kanavelića i to zbog toga što su sve četiri sačuvane u istom rukopisu i što su sve prikazivane 1699., da bi potom na završetku svojeg rada napravio obrat: *Nego, Kanavelića ja samo tako spominjem kao eventualnog pisca, a inače trebalo bi stvar tek ispitati, a prije svega isporučiti njegovu tehniku i dikciju i njegov jezik s tehnikom, dikcijom i jezikom ovijeh drama*.²¹ Međutim, kao povijesni i jezični stručnjak Rešetar se nije upustio u oblikotvornu analizu navedenih djela.

Branko Vodnik je u svom prikazu Rešetarova izdanja teoretski postavio borbu između različitih književnih pravaca renesansne komedije nasuprot kasnije protureformatorske romantičarske tragikomedije, te je prihvatio Kanavelićevo autorstvo za *Vučistrah*a, ali ne i za tri objavljene komedije.²²

¹⁹ V. Vuletić-Vukasović, *Pabirci po historiji književnosti hrvatske*, "Vijenac", 1891., br. 16 - 23, str. 362 ; također i u radu: *Il testamento di Pietro Canavelli ed altri documenti attinenti all' eredità dello stesso Canavelli*, "Bullettino di archeologia e storia Dalmata", Split, 1892. (prilog časopisa)

²⁰ M. Rešetar, *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. veka*. Zbornik za istoriju, jezik i književnost, Prvo odeljenje, knj. 6, SANU, Beograd, 1922; str. VII-XXII.

²¹ M. Rešetar, *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII. veka*, Ibid., str. X.

²² Br. Vodnik, *Četiri dubrovačke drame*, "Jugoslavenska njiva", br. 6, Zagreb, 1922., str. 276-278.

Nasuprot tome, Petar Kolendić, koji je prvi napisao osvrt na Rešetarovo izdanje pod naslovom *Komedije Petra Kanavelovića*,²³ ne samo da je automatski priznao Kanavelićevo autorstvo, već je sve do tada pojedinačno objavljene anonimne komedije (smješnice) iz tog razdoblja pripisao Kanaveliću (među ostalim: *Ljubovnike* ili *Lukreciju*, *Jerka Škripala*, *Pijera Muzuvijera*, *Bena Poplesiju*, *Vučistraha* ili *Krunoslavu*, *Andru Stitkeca*), te se založio da se otvore i istraže privatne knjižnice.

Đuro Körbler je na temelju više sačuvanih prijepisa dugo radio na priređivanju izdanja komedije *Andro Stitkeca* koja je nakon njegove smrti objavljena 1938.²⁴ i za koju je čvrsto smatrao da je Kanavelićeva,²⁵ budući da je na rukopisnom prijepisu dobivenom od gosp. Dominkovića iz Dubrovnika Kanavelić napisan kao autor, a pored toga i drugi prijepis Ambroza Kapora s Korčule nosi naslov *Komedija Petra Kanavelichia*.

Nakon što se 1929. Vinko Radatović u svojoj raspravi²⁶ zalagao da komediju *Šimun Dundurilo* također treba pripisati Kanaveliću, Franjo Fancev je u svojim radovima *Dva dubrovačka komediografa*²⁷ i *Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. st.*²⁸ ukazao na čitav niz predstavnika dubrovačke dramske književnosti iz druge polovice 17. st. koji su pored Kanavelića mogli također biti autori dubrovačkih komedija ili smješnica pripisivanih pretežito Kanaveliću.

U svom radu Korčulanin Stjepan Kastropil²⁹ naglasio je da književna povijest još nije potpuno rasvijetlila udio u obnovi dubrovačke renesansne komedije na prijelazu iz 17. u 18. st., a Kanavelićevom radu je pripisao *Muku*, *Vjernog pastira*, *Vučistraha*, *Andru Stitkeca*, te i komediju *Šimun Dundurilo*, priklanjajući se mišljenju Petra Kolendića i Vinka Radatovića. Naznačio je pritom i mogućnost da se još poneka komedija može smatrati Kanavelićevim uratkom.

Cjelokupan dotadašnji povijesni pregled pratio je i kritički opatrnio Jakša Ravlić u referatu *Dramski rad Petra Kanavelića*,³⁰ zaključivši da je potrebno da tadašnja

²³ P. Kolendić, *Komedije Petra Kanavelovića*, "Život" (list dalmatinskih demokrata), god. IV, br. 766, 29. VII.; Split, 1922., str. 766-767.

²⁴ *Andro Stitkeca*, Priopćio: Gjuro (Đuro) Körbler, Građa za povijest književnosti hrvatske, knj. XIII, JAZU, Zagreb 1938., str. 1-42.

²⁵ Đuro Körbler, *Andro Stitkeca, komedija Petra Kanavelovića*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, II, br. 2, Beograd 1922.

²⁶ V. Radatović, *Petar Kanavelović kao pisac komedija*, Prilozi za književnost, istoriju i jezik, knj. IX, I, Beograd 1929., str. 32-70.

²⁷ F. Fancev, *Dva dubrovačka komediografa*, Prilozi za književnost, istoriju i jezik, knj. VIII, Beograd 1928., str. 160-161.

²⁸ F. Fancev, *Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. st.*, "Nastavni vjesnik", Zagreb, 1930 / 1931., str. 136-164.

²⁹ S. Kastropil, *Nacrt za književnu povijest otoka Korčule do sredine prošlog stoljeća*, "Zadarska revija", br. 2, Zadar, 1965., str. 117-146.

³⁰ J. Ravlić, *Dramski rad Petra Kanavelića*, Zbornik otoka Korčule (*Radovi o Petru Kanaveliću*), Korčula 1973., sv. 3, str. 129-144

JAZU organizira znanstvenu analizu djela koja bi odvojila djelatnost dubrovačkih komediografa od Kanavelićeva dramskog rada.

Miljenko Foretić detaljno je pratio i poznao cijelu navedenu historiografsku polemiku vezanu uz utvrđivanje Kanavelićevih djela, te je prvi sustavno pristupio najuvjerljivijem povijesnom i filološkom poslu – sustavnom pronalaženju, proučavanju i kompariranju svih postojećih rukopisnih prijepisa i sastavljanju autorove bibliografije koja je prvi put objavljena kao zaseban separat i unutar *Zbornika otoka Korčule*.³¹ U finaliziranju pojedinih Foretićevih zaključaka svakako je udio imala i građa pronađena na Korčuli, koju je iznio Ambroz Kapor i objavio unutar istoimenog zbornika.³² Međusobna talijanska korespondencija kolekcionara i istraživača s Korčule Matije Kapora i prepisivača Kanavelićevih djela franjevca Inoćenca Čulića (koji je prema navodu pisma imao Kanavelićeve autografe) donosi njihova svjedočanstva od 1814. do 1819. iz kojih se uočljivo spominje Kanavelićevo ime inkorporirano uz naslove scenskih djela *Vučistrah*, *Andro Stitikeca*, *Muka Isukrstova*, *Vjerni Pastir*, a spominje se čak i nesačuvana komedija *Spadafranka* koja je bila izvedena u Korčuli. U složenom pokušaju identificiranja cjelokupnoga književnog Kanavelićeva rada Miljenko Foretić se pri popisu rukopisa suočio s brojnim problemima kao što su interni i nepotpuni popisi pojedinih lokalnih arhiva i knjižnica, rascijepljenost rukopisa po više različitih gradova i mjesta pohrane, dok je posebnu teškoću predstavljala anonimnost pojedinih rukopisa i netočno atribuiranje pojedinih pretežno pjesničkih naslova, što znači da su Kanavelićevi naslovi omaškom ili krivom predajom pripisivani drugim piscima i obratno, djela drugih dubrovačkih ili korčulanskih pisaca zabunom su uvrštavana u Kanavelićev opus. U svom neumornom traganju za Kanavelićevim rukopisima, Foretić je obišao i dugotrajno ispregledao i pojedine manje poznate lokalne župne, samostanske i privatne zbirke kao što su npr. Arhiv Kapor u Korčuli, Arhiv Fisković u Orebiću, Arhiv opatsko-nadžupni u Korčuli, Knjižnica Biskupskog sjemeništa u Dubrovniku, Bogišićeva knjižnica u Cavtatu, Arhiv Ostojić u Blatu na Korčuli, Knjižnica Slade-Šilović u Trogiru, Knjižnica Fanfogna-Garagnin, arhivi obitelji Arneri i Franasović, ostavština Šime Ljubića pohranjena u Historijskom arhivu Zadar, a nije mu bilo teško otputovati niti do Vatikanske knjižnice u Rimu, niti do Praga gdje je proučio arhivsku ostavštinu Milana Rešetara. U određivanju dramskih djela Foretić je uvažio tri bitna kriterija:

³¹ M. Foretić, *Bibliografija radova Petra Kanavelića, Zbornik otoka Korčule (Radovi o Petru Kanaveliću)*, Korčula 1973., sv. 3. separat.; 2. ponovljeno izdanje, nadopunjeno predgovorom Zorana Kravara objavljeno je nakon Foretićeve smrti u izdanju Matice hrvatske Dubrovnik, u Dubrovniku 2008.

³² A. Kapor, *Književno stvaralaštvo Petra Kanavelića u korespondenciji Matije Kapora i Inoćenca Čulića, Zbornik otoka Korčule (Radovi o Petru Kanaveliću)*, Korčula 1973., sv. 3, str. 147 - 170

1. podatke iz rukopisne građe u kojima je napisano, odnosno posvjedočeno Kanavelićevo autorstvo;

2. uvažavanje uvjerljivih mišljenja iz postojeće znanstvene literature usprkos navedenim kolebanjima i polemikama u pogledu definiranja autorstva Kanavelićeva dramskog rada;

3. poredbeno ispitivanje leksika i stila.

Budući da su se dotadašnji istraživači Kanavelićeva dramskog rada prvenstveno držali rukopisa poznatih iz Dubrovnika, Zagreba, Zadra, te Beograda – (u kojeg su dospjeli nakon što ih je 50-tih godina tamo otuđio iz Dubrovnika Miroslav Pantić), Foretić je napravio znatan iskorak proučivši Arhiv opatsko-nadžupni u Korčuli, gdje je pronašao rukopisni prijepis iz 1817. / 1818. s naslovima u kojima je uključeno ime Petra Kanavelića kao autora komedija *Andro Štitikeca* i *Šimun Dundurilo*.³³ Nakon tog otkrića Foretić je uvrstio u Kanavelićeva dramska djela sljedeće naslove: *Muku Isukrstovu*, *Vjernog pastira*, pastirsku igru, *Vučistraha*, tragikomediju, *Zorislavu*, nezavršenu melodramu, dramsku scenu: *Venera*, *Kupido*, *Elena* i *Paride*, komedije *Andro Štitikeca*, *Šimun Dundurilo*, a iako je uvrstio u Kanavelićeva djela tragikomediju *Sužanjstvo srećno*, za nju je istovremeno izrazio i dvojbu, iz razloga što se uz njen rukopis ne veže pojava Kanavelićeva imena, već samo korčulansko porijeklo rukopisa i procjene Miroslava Pantića i Mihovila Kombola da bi navedeno djelo moglo biti Kanavelićevo. Proučavajući Kanavelićevu *Muku Isukrstovu* Foretić je pronašao čak 11 njenih prijepisa,³⁴ a žanrovski ju je odredio kao *nabožnu tragediju* (*Bibliografija*, str. 101) iako se u rukopisima ona navodi ili kao tragedija ili kao žalostivo prikazanje. Međutim, u svom radu *Žanrovska raznolikost dramskog i kazališnog djela Petra Kanavelića*³⁵ Foretić je upravo zahvaljujući Batušićevoj analizi ovoga Kanavelićeva djela nadopunio svoje određenje o scenskom djelu *pisanom u duhu pobožnih drama 17. stoljeća, s utjecajima klasicističke drame, pogotovo melodrame*, što je naposljetku upućivalo na zaključak *da je Kanavelić sročio na zakašnjelo crkveno prikazanje, već višeslojno strukturirano tkivo*.³⁶ U svojoj *Bibliografiji*, kao i u navedenom radu izloženom na Krležinim danima 2002. Foretić je bio sklon mišljenju da je rukopis *Muke* u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (sa-

³³ Naslov rukopisa iz 1817. / 1818. u cjelini glasi: *Andro Stitikezza – Le due Comedie Illiriche Andro Stitichezza ed il Dundurilo del celebre Sig. r Pietro Canavelli*.

³⁴ Zadnji dvanaesti prijepis, spomenuti *Šipanski* ili *Altestijev prijepis* pronašao je 2008. dr. sc. Vinicije Lupis na Šipanu, što svjedoči da traganje za Kanavelićevim rukopisnim tragovima nije još iscrpljeno, kako je naglasio i Miljenko Foretić u svojoj *Bibliografiji*. Međutim, danas se više ne nalazi na mjestu prijepis *Muke* pohranjen u Državnom arhivu Hrvatske, kojega je Foretić zabilježio pod sign. Msc-77 (I.36 - 76)

³⁵ M. Foretić, *Žanrovska raznolikost dramskog i kazališnog djela Petra Kanavelića*, *Krležini dani u Osijeku 2002.*, Zagreb – Osijek 2003., str. 60-67.

³⁶ M. Foretić, *Krležini dani u Osijeku 2002*. Ibid. str. 61.

čuvan pod sign. R 3164 unutar knjižnice Velimira Gaja iz 1873.), a koji nema navedeno ime svojeg prepisivača, Kanavelićev autograf, dakle i najmjerodavniji rukopis. Tu hipotezu teško se može obraniti, a njoj u prilog ne svjedoči grafija rukopisa, tj. potpis Kanavelića koji je sačuvan u njegovim službenim pravnim spisima nije identičan njegovom potpisu iz Nacionalne i sveučilišne knjižnice, a pored toga autor se u pravnim spisima uvijek potpisivao Canavelli, dok je u naslovu spomenutog rukopisa potpisan: Kanavelli.³⁷ U svojim teatrološkim istraživanjima Miljenko Foretić je kao povjesničar uvijek temeljito i predano polazio od arhivskog rada i utvrđivanja povijesno-faktografskih činjenica, te je viziju scenske izvedbe Kanavelićeve *Muke* i interpretirao iz oslonjenosti na korčulansku kazališnu tradiciju, koja se razotkrivala u dostupnim arhivskim podacima. U najvažnija arhivska svjedočanstva ubraja se dokument o kojem je pisao Cvito Fisković,³⁸ u kojem se izrijeком govori da se 1583. uređivala pozornica i gledalište za prikazivanje komedija u Općinskoj zgradi u Korčuli. U svojoj rekonstrukciji scenske vizije izvedbe Kanavelićeve *Muke* Foretić se priklonio povijesnoj tradiciji Korčule u pogledu izvođenja religioznih prikazanja od srednjeg vijeka nadalje, pa je zaključio da se *Muka: izvela na glavnom gradskom trgu ispred katedrale*.³⁹

Najznačajniji iskorak u analiziranju i scenskoj rekonstrukciji Kanavelićeve *Muke* napravio je Nikola Batušić, a priznanje njegovoj analizi istaknuo je i sam Foretić: *Jedini je dosad napravio teatrološku raščlambu dotičnoga djela Nikola Batušić, u svojoj Povijesti hrvatskog kazališta (1978.), podosta detaljno za značaj takvog sintetskog pregleda, i ukazao na zanimljivost i složenost scensko-tehničkih odrednica, u kojima je piščeva maštovitost dosta izrazita*.⁴⁰ Već u početnoj definiciji ovog Kanavelićeva djela Batušić je naglasio da je *Muka* samo po izboru teme crkvena drama, ali nije prikazanje, niti se dramaturgijski nadovezuje na nasljeđe hrvatske srednjovjekovne dramatike, te se u nastavku usredotočio upravo na isticanju baroknih scenskih komponenata dramskog teksta. U određenju mjesta izvedbe Batušić je ostavio mogućnost da se *Muka* mogla izvesti u zatvorenom kazališnom prostoru, ali i na otvorenom kao javna predstava na trgu, ali svakako na baroknoj a ni u kom slučaju na srednjovjekovnoj-simultanoj pozornici.⁴¹ Kroz teatrološku raščlambu teksta, s posebnim

³⁷ Kanavelićev rukopis moguće je naći i u spisima korčulanskog biskupa Frana Manole kod kojeg je u mlađim danima radio kao službenik biskupske kancelarije, a potom ga pratio na putovanju u Rim. Taj Kanavelićev rukopis (pohranjen u Opatskom arhivu Korčule) ne podudara se s rukopisom prijepisa iz Nacionalne i sveučilišne knjižnice.

³⁸ C. Fisković, *Pokladne svečanosti i kazališne igre 16. stoljeća u Korčuli, "Mogućnosti"*, br. 5, Split, 1975., isto u *Dani hvarskog kazališta*, Split 1975.

³⁹ M. Foretić, *Krležini dani u Osijeku* 2002. Ibid. str. 61.

⁴⁰ M. Foretić, *Krležini dani u Osijeku* 2002. Ibid. str. 62.

⁴¹ N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978., str. 136.

sagledavanjem svih didaskalija, Batušić je prvi rekonstruirao scenske imperitive Kanavelićeva djela te je došao do zaključka da djelo nije bilo moguće izvesti bez opremljene barokne pozornice: *Muka Isukrstova mora imati pozornicu na kojoj su moguće brze promjene s pomoću stražnjega prospekta, jer se kao glavna prizorišta u sva tri čina i u određenom ritmu spominju "grad", "sala i kamara kraljevska", "sala i kamara s odrom", a i to su tipične oznake baroknog glumišta za standardna mjesta zbivanja*.⁴² Ako promotrimo Kanavelićev omjer odnosa prema pasion-skoj hrvatskoj tradiciji i unos potpuno nove, iznenađujuće i scenski raskošne barokne dramske postave, možemo zaključiti da dominira pojava novih kazališno-scenskih postupaka, a pored toga, kao što je naglasio Batušić i produbljenija karakterizacija ustaljenih likova. Kanavelićevo djelo Batušić je prvi postavio u komparativni europski kontekst baroknoga glumišta, te je uočio Kanavelićevo poznavanje najpoznatijega baroknoga scenskog priručnika iz 17. st. *Pratica di fabricator Scene e Machine ne' Teatri i Nicole Sabbattinija* (prema kojem u *Muci* pronalazimo mogućnost uporabe sprava za letenje likova, barokno *propadalište*, tipični barokni tehnički i zvučni efekti svjetlosnih munja i grmljavine, rušenje kulisa u sceni završnog potresa). Iako zbog faktografskog nedostatka notnog materijala Batušić nije *Muku* povezivao s melodramom, on je ipak iz didaskalija ispravno očitao sve njene glazbene sastavnice: sekvence baroknih zborova, pjevanje anđela u kombinaciji solo, duet, tutti ili *svikolici* kako to u didaskalijama zanimljivim terminom navodi Kanavelić. Batušićeva komparacija s europskim kazališnim baroknim inovacijama potaknula me na ispitivanje mogućih Kanavelićevih utjecaja. U doba Kanavelićevoga pravnog usavršavanja u školovanju i potonjih diplomatsko-pravnih putovanja po Italiji, autor je imao prigode vidjeti scenske barokne spektakle koji su se odvijali u prvim javnim profesionalnim kazalištima kakva su primjerice bila: najranije Teatro Olimpico u Vincenzi, otvoreno prvi put 1585., Teatro degli Uffizi u Firenci, kazalište Farnese u Parmi, ili prvo javno venecijansko kazalište Teatro di S. Cassiano, otvoreno 1637. Prema tome, autor je mogao crpiti i iz postojeće barokne dubrovačke kazališne tradicije, a i neposredno iz talijanskih baroknih predložaka crkvene drame tipa *rappresentazione*. Protуреformacijska aktivnost na nov je način nastojala oživjeti crkvene teme, te je pasionska tematika imala svoj procvat u Španjolskoj, gdje su bila popularna crkvena prikazanja tipa *auto sacramental* i hagiografske predstave *La comedia de santos*, a pisao ih je i glasoviti Pedro Calderón de la Barca, čije je djelo Kanavelić poznao, što je razvidno iz Calderónova utjecaja na Kanavelićevu tragikomediju *Vučistrah*. Krajem 16. i početkom 17. st. i u Francuskoj su bili popularni moraliteti i crkvene drame, a među kazališnim izvođačima u tome se naročito isticalo pariško bratstvo laika – glumaca pod nazivom Confrérie de la Passion

⁴² Nikola Batušić, *Crkvene drame u 17. i 18. stoljeću kao pretpostavka baroknom duhovnom kazalištu izvan Dubrovnika*, u knjizi istog autora *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978., str. 136-137

(Bratstvo Kristove muke).⁴³ U protureformacijskom scenskom oživljavanju sakralnih tema bogato razrađeni scenografski i kostimografski postupci služili su u funkciji mistične simbolike. U tom razdoblju nastale su mašine za lebdenje i uzdizanje glumaca, a scena postavljena u okomitim nivoima označavala je uzdizanje po stupnjevima pakla, zemlje i neba, te su španjolske putujuće družine za scenske potrebe koristile i putujuća kola umjesto fiksirane pozornice. Barokna predstava provocirala je na nepoznate i dotad teško zamislive pothvate, a na pozornici je često dominirala scenska tehnika kao teatarska *meraviglia*, a upravo na te oznake upućuju pojedine didaskalije i likovi u Kanavelićevoj *Muci*.

Veliki utjecaj na obnovljeni barokni procvat pasionske tematike imalo je i barokno propovjedništvo. Slikovite i teatralne propovijedi talijanskog isusovca Paola Segnerija Starijeg (1624. – 1694.) utjecale su na egzaltirane pokorničke propovijedi čitavog niza južnih hrvatskih homiletičara među kojima su se istaknuli Đuro Bašić, Ardelio Della Bella, Bernardo Zuzorić i Arkandeo Kalić.⁴⁴ Poticaj baroknoj pasionskoj mistici pružilo je i djelo Daniela Mallonija *Jesu Christi crucifixi stigmata*, objavljeno u Veneciji 1606.⁴⁵ koje je pružilo opširno teološko i mistično tumačenje simbolike Kristovog mučenja.

I kao najprivlačnije, najteatralnije obilježje Kanavelićeva duhovnog djela Batušić u svom prikazu navodi primjenu scenske fantastike u sceni pakla gdje se *pojavljuju Pluton, Megera, još neka podzemna božanstva i čudovišta iz poganske mitologije (što je čudna kontaminacija i osebujnost na koju u hrvatskoj dramatici nećemo tako često naići, da ne kažemo kako je izuzetna!) a sva su ona Kanaveliću potrebna kako bi ostvario baroknu scensku sliku, makar došao i u svojevrсни tematski sukob s temeljnom namišlju djela*.⁴⁶ Kao potvrdu i detaljnu ilustraciju Batušićeve sjajne teatrološke opservacije proučila sam prvu scenu 3 čina s opisom pakla, da bi se uočilo svo bogatstvo poticaja za maštovita scenografska i kostimografska rješenja, koja je Kanavelić predvidio u realizaciji scenske fantastike. Na prijestolju se nalazi starorimsko božanstvo, vladar podzemnog svijeta mrtvih – Pluton, a neposredno pored njega su prisutna antička mitološka bića: sve tri Erinije ili starorimske Furije, boginje bijesa i osvete: Megera, Tessifone (Tizifona) i Alleto (Alektio). U Plutonovom tekstu pozivaju se još i antička bića Kerber, troglavi pas koji čuva ulaz u podzemlje mrtvih, rijeka Flegetont koja u antici dijeli svijet živih i mrtvih, zmijoglavo čudo-

⁴³ Cesare Molinari, *Melodrama omiljeni kazališni oblik baroka*, u knjizi *Istorija pozorišta*. Beograd 1982., str. 141-157.

⁴⁴ Opširnije podatke o baroknoj homileatici u knjizi H. Mihanović-Salopek *Iz duhovnog perivoja*, Ljevak, Zagreb 2006.

⁴⁵ Izdanje ovog djela na latinskom sačuvano je u knjižnici Metropolitana, Zagreb, sign. 7934

⁴⁶ Nikola Batušić. *Crkvene drame u 17. i 18. stoljeću kao pretpostavka baroknom duhovnom kazalištu izvan Dubrovnika*, u knjizi istog autora *Povijest hrvatskog kazališta*, Ibid., str. 136.

više sedmoglava Hidra, zatim Himera, koja je bila kombinacija lava, koze i zmaja, Gorgona – ženska nakaza sa zmijama umjesto kose od čijeg se pogleda skamenjivalo, Harpije – napola žene, napola ptice grabežljivice, koje opisuje Vergilije u *Eneidi* kao utjelovljenja nezasićne grabežljivosti. Mitološka bića prikazana su u dinamičnom prizoru straha od Kristove pobjede koja će uzrokovati propast njihovih moći. Pri kulminaciji prizora Pluton priziva čudovišta iz antičke mitologije i likove iz životinjskog svijeta koji imaju funkciju stvarati buku i time izražavati svoje odupiranje i bjesnilo nad ulaskom Krista kao otkupitelja u pakao, što je pružalo mogućnosti za izvođenje grotesknih onomatopoejskih zvučnih efekata:

*Sve što je vrana i Arpija
Žaba, ljiljak i Gorgona
Prasac, zmaja, miša, zmija
I Himera i pitona
Neka graču, skviče, laju
Revu, reže, zavijevaju.*

Barokna scena pakla kao mjesta *locus horridus*, obogaćena zastrašujućim zvučnim efektima i kostimografskom radionicom rekvizita strave i užasa, u ovom prizoru doista doživljava svoj efektan groteskni crescendo. Ovakav prizor pravi je refleks barokne manire u kojoj dominira kazališna *meraviglia*.

Veliki pomak u sagledavanju baroknoga korčulanskog i dubrovačkog glumišta Nikola Batušić je napravio u znanstvenoj vizuri, koja nije isključivo i primarno (kao u primjeni starijih filologa) promatrala tekst kao književno djelo za čitanje, već se njegova metoda uvijek koncentrirala na teatrološki aspekt tj. dramski tekst se detaljno iščitavao u nezamjenjivom odnosu s uputama i faktorima kazališne izvedbe (didaskalijama, oznakama scenografije, muzičkim indicijama, podacima iz sačuvanih kritika ili kroničkih arhivalija i dr.). U onim kazališnim djelima gdje su scenske indicije bile oskudne ili izgubljene, Batušić se utjecao komparaciji prema srodnim europskim žanrovskim djelima, pomno sagledavajući koliko utjecaja je europska kazališna moda ostavila na hrvatske pisce, a u kojoj mjeri su naša djela odstupala od eventualnih stranih uzora, predložaka i tvorila svoje zasebnosti i lokalne specifičnosti.

Možemo zaključiti: Nikola Batušić je svoje oštroumne teatrološke rekonstrukcije baroknog dramatičara Kanavelića stvarao prateći i uvažavajući povijesno-bibliografska istraživanja Miljenka Foretića, a Foretić je pronalazio nadogradnju svojih vrijednih povijesno-pozitivističkih postavki u Batušićevim maestoznim teatrološkim interpretacijama duhovnog baroknoga kazališnog života na Korčuli. Obojica su na navedenome području, posebice u proučavanju dramskog djela Petra Kanavelića, pružila svoje nezaobilazne prinose.

NIKOLA BATUŠIĆ O KAZALIŠNOJ PUBLICI

Konačni cilj svoga rađanja, postojanja, opstanka, napretka i jedinoga učinka, ostvaruje kazališna umjetnost u recepcijskom polju gledatelja. /.../ Nasuprot kolektivitetu pozornice stoji kolektivitet gledališta. U njihovoj se interferenciji rađa kazališna umjetnost.¹

UVOD

Osnovna je intencija ovoga rada vratiti se na početke znanstvenog tematiziranja kazališne publike u Hrvatskoj, bilo da je riječ o domaćem gledateljstvu ili o nekim općim, teorijskim aspektima. Danas se još uvijek o publici, u našoj zemlji, relativno malo piše i malen je broj znanstvenika koji toj temi posvećuju više prostora u svojim studijama.

Premda se, kako kaže sam Nikola Batušić, o gledateljstvu u nas pisalo i prije nego se on prihvatio te teme,² mišljenja sam da je doprinos toga uglednog teatrologa, kada se radi o znanstvenom proučavanju publike, u hrvatskoj teatrološkoj znanosti ipak pionirski. On je, u periodu kad su njegovi znanstveni radovi nastajali, bio jedini hrvatski teatrolog koji se u nekim svojim djelima, između ostaloga, bavio i proučavanjem publike.

Tako je u svojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta*, pišući o prošlosti hrvatske kazališne umjetnosti posvetio pažnju publici gotovo svakog perioda, bilo da se pritom, kao vrelom, poslužio dramskim tekstom, kazališnim kritikama ili nekim drugim raspoloživim izvorima.

U *Uvodu u teatrologiju*, studiji u kojoj se autor opširno bavi gledateljstvom, u sam pojam kazališta uključuje tri konstitutivne sastavnice: predložak predstavi,

¹ Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991., str. 106. i 107.

² Što se tiče novijih radova o publici (do početka devedesetih godina 20. stoljeća kada nastaje ova Batušićeva studija), autor izdvaja *Hrvatsku pozornicu* Slavka Batušića, *Planetu Držić* Slobodana Prosperova Novaka i *Hrvatsku dramu do narodnog preporoda I i II* (S.P. Novak i J. Lisac) te svoju znanstvenu monografiju *Povijest hrvatskoga kazališta*.

kazališni prostor i publiku. U istom djelu autor također ističe da bi tema publike trebala postati predmetom proučavanja svih teatroloških disciplina, te se zalaže za to da proučavanje gledateljstva postane nova teatrologijska disciplina, ali istodobno i interdisciplinarno istraživačko područje.

Najzad, u svom članku *Istraživanje publike. Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije* eminentni teatrolog nastoji teze iz svojih ranijih znanstvenih monografija produbiti i ukazati na još pokoje neriješeno pitanje ili istraživački problem koji mladim znanstvenicima nudi dobru teorijsku i hipotetsku podlogu za njihova istraživanja.

Batušićevi znanstveni doprinosi hrvatskim istraživanjima kazališne publike dobivaju na važnosti ako ih se promatra u svjetlu inozemnih istraživanja u razdoblju od kraja sedamdesetih do početka devedesetih godina prošlog stoljeća. Autor je, naime, u svojim tadašnjim studijama izrazito suvremen, a neke su njegove spoznaje i promišljanja aktualni još i danas. Primjerice, isticanje teorijskog pluralizma te utjecaja drugih humanističkih i društvenih znanosti na teatrološka istraživanja, implicira njihov posljedični utjecaj i na istraživanja kazališne publike:

*Ostale poticaje u svom teorijskom diskursu i metodološkim smjernicama teatrologija je preuzimala iz srodnih područja i disciplina, u blizini ili u okrilju kojih je rođena. Prvenstveno od znanosti o književnosti, ali i od niza filozofijskih disciplina. Tako se u njoj, od pozitivizma s početka našeg stoljeća, preko pojava strukturalizma a kasnije i semiotike – pa sve do najnovijih teorijskih refleksija (aktancijalni modeli, naratološke interpretacije i dr.) ili postmodernističkih tendencija mogu pronaći, dakako primijenjeni i adaptirani na specifično kazališno područje, gotovo svi bitni teorijski pravci iz književnoznanstvene oblasti. No u teorijskim zasadama teatrologije novijega vremena naći ćemo i vrlo mnogo poticaja iz sociologije, a sve razvijenija teorija komunikacija upravo će paradigmatiski postati snažnom uzdanicom nekih dijelova teorije, zagovarajući kompleksno proučavanje kazališnog fenomena kao bitnog komunikacijskog prostora između članova određene društvene zajednice*³

Tako i poznati teatrolog Marvin Carlson vrlo snažno apostrofira semiotičku teoriju koja je upravo osamdesetih godina zaokupljena kazališnom publikom⁴. I Susan Bennett ističe nekoliko posebno značajnih suvremenih teorija koje se jednim dijelom posvećuju kazališnom gledateljstvu. Među tim teorijama koje se bave baš teatrom, ona naglašava teoriju recepcije, izvedbenu teoriju i pogotovo semiotiku.

³ N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991., str. 34.

⁴ M. Carlson, *Kazališne teorije 3. Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997.

U spomenutom razdoblju dosta se radi i na empirijskim istraživanjima publike koja svoju metodologiju, većim dijelom, crpu iz društvenih znanosti ne zanemarujući pritom ni teatrološke aspekte. To su istraživanja o kakvima govori i Batušić, naročito onda kada želi istaknuti njihovu vrijednost u kontekstu suvremenog kazališta:

*Od nekadašnjih skromnijih prinosa analizi ove kazališne povijesti i zakonitosti koji su se uglavnom kretali povijesnim tokovima istražujući položaj i ulogu gledatelja u pojedinim kazališnim razdobljima, doprlo se do sve kompleksnijih istraživanja. Ona se kreću od socioloških podataka do brojčanih analiza, što posebno za novije vremenske odsječke i nakon sustavnih proučavanja, može pružiti uvid u razmjerno preciznu sliku kazališne publike pojedinih kazališta, gradova, naroda ili čak i većih državnih terena. Time se, dakako, u teatrološkom smislu proširuje i spoznaja o bitnim obilježjima pojedinoga scenskog događaja, potpunije se može vrednovati prostor u kome se zbilo te se razmjerno točno određuje posredni ili neposredni odjek kazališnog čina u javnosti.*⁵

I doista, u vrijeme kad Batušić govori o važnosti empirijskih istraživanja publike, u svijetu se ona provode u nekoliko osnovnih pravaca. To su istraživanja sociokulturnog profila publike, istraživanja recepcije te funkcionalna istraživanja socio-psihologijske orijentacije. Metodološki najsloženija istraživanja uključuju sve tri spomenute vrste analiza.⁶

Empirijska istraživanja publike, inspirirana metodologijom društvenih znanosti, u Hrvatskoj, u vrijeme kad je objavljen *Uvod u teatrologiju*, u nas još ne postoje. No empirijskih istraživanja ima i u humanističkim znanostima, a često se odnose na proučavanje različitih činjeničnih izvora, građe, vrela. U tom se smislu može reći da je Nikola Batušić, što se tiče istraživanja publike, prvi hrvatski teatrolog koji se njima bavio, uviđajući relevantnost spoznaja o publici za našu nacionalnu i kulturnu sredinu.

ASPEKTI FENOMENA PUBLIKE KROZ TEATROLOGIJSKE DISCIPLINE

Kompleksnost Batušićevog viđenja kazališne publike očituje se u njegovom tematiziranju tog fenomena u različitim teatrolozijskim disciplinama. Sukladno svom shvaćanju gledateljstva kao konstitutivnog elementa kazališta, on drži da se fenomenom kazališne publike trebaju baviti sve teatrolozijske discipline.⁷

Povijest kazališta i publike. Osnovna je zadaća povijesti kazališta rekonstruirati minuli kazališni čin što je, smatra Batušić, nemoguće cjelovito i precizno

⁵ N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991., str. 295.

⁶ Vidi istraživanja Anne-Marie Gourdon, Viveke Hagnell te Willmara Sautera.

⁷ Više o teatrološkim disciplinama (kako ih definira Batušić) vidi u studiji *Uvod u teatrologiju*.

napraviti ukoliko se ne analizira jedna od temeljnih sastavnica kazališnog čina, a to je kazališna publika. Povijest kazališne publike ne smije se iscrpljivati u pukom nizanju činjenica dobivenih proučavanjem povijesnih izvora, već ih mora pokušati promatrati u njihovu društveno-povijesnom kontekstu i utvrditi njihov značaj za rekonstrukciju kompletne kulture jedne epohe:

*Povijest scenske umjetnosti može i mora biti shvaćena jedino kao dio kulturne povijesti. U suvremenim teatrološkim istraživanjima postaje, naime, sve očiglednije kako se umjetnička ostvarenja na pozornici, pa čak i one scenske manifestacije koje se ne bi mogle podićiti atributom artističkoga, ni u kom pogledu i ni u kojem povijesnom trenutku ne mogu odvojiti od političkoga, sociološkoga, filozofskoga te uopće kulturnopovijesnoga razvitka nekog naroda, skupine raznoraznih naroda ili čak supkontinentalnih odnosno kontinentalnih civilizacijskih gibanja.*⁸

I suvremenici Batušićevih istraživanja imaju, po prilici, iste ili slične stavove o povijesnom pristupu publici koji nastoji otkriti obilježja kazališne publike u prošlim vremenima u različitim kulturnim sredinama. Središnjim pitanjem postaje tko je i u kojim prilikama sačinjavao gledalište te kako je publika minulih razdoblja reagirala na pojedine kazališne predstave.

Da bi došli do tih spoznaja, istraživači se moraju koristiti različitim izvorima (naš bi teatrolog rekao vrelima) među kojima su razni traktati, kritike i ostali članci o kazalištu, uspomene, zabilješke, financijski izvještaji, ali i izvješća cenzure i policije o nemirima u kazalištu, gradski dokumenti te zakoni.⁹

Naravno, i takva se istraživanja moraju pozabaviti rekonstrukcijom socio-kulturnih uvjeta u kojima egzistira kazalište i kazališna publika kao što to stalno ističe Susan Bennett.¹⁰ Teatar, današnji kao i onaj minulih vremena, ne može se razumjeti bez konteksta u kojemu se odvija. I zato povijesni pristup kazališnoj publici mora spajati empirijske metode kao što je analiza dokumenata (radi utvrđivanja točnih podataka o publici), s teorijskim promišljanjem radi rekonstrukcije povijesnoga razdoblja i utvrđivanja međuovisnosti socio-kulturnih okolnosti te kazališne proizvodnje i recepcije.

Određena područja sociologije, historiografije i religijske povijesti mogu dati odgovor na bitno pitanje o socijalnom i kulturnom profilu gledateljstva u pojedinom povijesnom razdoblju. Iz kojih slojeva i s kakvim pobudama publika dolazi u kazalište? Kazališna arhitektura može otkriti približan broj gledatelja, a demografski i

⁸ N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991., str. 98.

⁹ Angela C. Pao, *Levels of Context in Historical Reconstruction*. U: *Performance Theory, Reception and Audience Research. Advances in Reception and Audience Research* 3. Tijdschrift voor Theaterwetenschap – International Comitee for Reception and Audience Research. Amsterdam 1992.

¹⁰ S. Bennett, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, Routledge. London-New York 1997.

statistički podaci kao i sociološka istraživanja upućuju na njezinu socijalnu strukturu, financijske mogućnosti, a otkrivaju i određene kulturne i obiteljske krugove ili pojedince koji su bili u bliskim vezama s kazališnim zbivanjima pojedinih sredina.

*Brojnost publike, njena sociološka struktura, njeno vladanje u gledalištu za vrijeme izvedbe, ali i njen odnos prema viđenom nakon predstave, glas u javnosti što ga upravo ona tvori prihvaćajući ili odbacujući ponuđeno i prikazano, jednako su bitni elementi u procjeni značajnosti scenskoga zbivanja, kao i književna, odnosno glazbena obilježja njegova predloška ili pak stilski obrisi kolektivne interpretacije. Sociopolitička slika publike, te važne i presudne odrednice predstave, bitno je područje teatrološkoga ispitivanja, jer će se u njemu pronaći možda najzanimljiviji podaci o promjenjivosti recepcije pojedinoga djela na pozornici i u sinkronijskom i u dijakronijskom promatranju njegova scenskoga trajanja.*¹¹

Batušić smatra da se relevantna vrela kod proučavanja povijesti kazališne publike u Hrvatskoj razlikuju od razdoblja do razdoblja.¹² Stoga će se na primjerima nastojati upozoriti na različitost metodoloških izbora u ovisnosti od obilježja svake pojedine epohe.

Slika srednjovjekovne publike može se detektirati iz predložaka predstavama. Najviše se saznaje iz prologa Anđela koji se bitno ne razlikuju u različitim dijelovima Hrvatske. Prolog Anđela u *Muci spasitelja našeg* ističe potrebu da publika kroz zajedništvo pozornice i gledališta spozna vlastite grijeha te da se zbog njih pokaje.

I renesansni prolozi spominju publiku pred kojom će igrati predstave pa govore o vlasteli, vladikama, knezovima te puku i seljanima. Vetranović, primjerice govori o običajima svojih gledatelja pa se čak i brine o njihovom povratku kućama budući da su ulice pokladnoga Dubrovnika prilično nesigurne.

Držićevi pak tekstovi puni su osvrtu na publiku kojoj su namijenjeni i to ne samo u prolozima već i tijekom odvijanja dramske radnje. Tako saznajemo da su njegovi gledatelji bili različite životne dobi, a na predstave su dolazile i žene, i građanke i vladike. Doznaje se ponešto i o ponašanju publike, pa i o njezinim neprimjerenim ispadima. Držićev odnos prema gledateljima i opis njihovih mogućih i stvarnih reakcija proizlazi iz autorova kazališnog iskustva. U njegovo vrijeme nit-

¹¹ N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991., str. 92

¹² Naša teatrološka vrela, bilo posredna bilo neposredna mogu biti poticaj za istraživanja publike, pogotovo u povijesnom segmentu koji se odnosi na rekonstrukciju kazališnog čina. Od neposrednih vrela koja nude takvu mogućnost bitna su kazališna zgrada (ili mjesto izvedbe), kazališne cedulje i kazališni administrativni spisi te u novije vrijeme fotografije, filmovi i video-vrpce koji osim pozornice, pokazuju i gledalište. U novije vrijeme, na raspolaganju su i DVD diskovi te snimke na Internetu. Posredna vrela su, između ostaloga, kritike i sudski spisi, a zanimljive informacije pružaju i zapisnici, godišnjaci, almanasi, časopisi, popisi stanovništva, liste pretplatnika, pisma, dnevnici, memoari, biografije, anegdote, beletristika s kazališnom temom, tehnika kazalište u kazalištu i slično.

ko od europskih suvremenika nije na taj način govorio o publici, a tek će Shakespeare i Molière puno kasnije kroz svoja dramska djela progovoriti o publici svoga doba.

Držić na svoje pozornice unosi stvarnost svoga grada i njegove okolice. Tako se događalo da se spominju Dubrovčani imenom i nadimcima, navode se lokaliteti, ulice, običaji, jela, zanimanja ljudi te posebnosti prigradskih stanovnika. Sve to govori o čvrstoj povezanosti Držićeva kazališta sa sredinom iz koje je poteklo i kojoj je namijenjeno. Pisac očito zna da reakcija njegove publike može biti i negativna – poznaje, dakle, prilike svojega grada. Rijetko je koji dramatičar u povijesti hrvatskog kazališta tako dobro poznao svoje gledatelje poput Držića.

U 17. stoljeću publika u predstavi počinje tražiti spoj informativnog, zabavnog i umjetnički oplemenjenog, a takve su predstave bile moguće samo u dubrovačkoj sredini koja je imala scensku kulturu na visokom nivou. Dubrovačka publika ima veća i drugačija očekivanja prema kazalištu, nego publika u sjevernoj Hrvatskoj koja poznaje tek školsko isusovačko kazalište. Ni njihove predodžbe o kazalištu, dakako, ne mogu biti iste.

Zahtjevi i mogućnosti publike će se, međutim, polako izjednačavati, a tome svakako doprinosi prodor stranoga profesionalizma, talijanskoga u južnohrvatsku sredinu, a njemačkog u sjevernohrvatsku. Upravo će ti novi dojmovi biti presudni za daljnu sudbinu nacionalnog kazališta. U 18. stoljeću, dubrovačka publika bila je već navikla na Talijane i preferirala ih pred domaćim amaterima. U sjevernoj Hrvatskoj dramska se literatura razvijala kontinuirano od kajkavskih početaka do sredine 19. stoljeća usporedo s prodorom njemačkih glumaca. Gledateljstvo naviknuto na strano kazalište, nakon što je splasnulo nacionalni zanos, više nije zanimalo nacionalno kazalište ni nacionalna drama, već se vraća kazalištu na njemačkom jeziku.

Ipak, sustavno istraživanje publike moguće je tek od hrvatskoga narodnog poroda i početka kazališnog profesionalizma. Od četrdesetih godina 19. stoljeća raspolaže se raznovrsnim podacima koji posve jasno ocrtavaju hrvatsku kazališnu publiku i to ne samo onu prisutnu na predstavama već i sliku ljudi koji su financijski potpomagali kazalište. Poznata su i imena, prezimena i socijalni status prvih kazališnih pretplatnika. Može se izračunati udio kazališne publike u ukupnom stanovništvu grada, a može se ustanoviti i njihova nacionalna i vjerska struktura. Sedamdesetih godina mijenja se socijalna struktura Zagreba pa predstave počinje posjećivati socijalno raznovrsnija publika (grupice književnika, malobrojno patriotsko plemstvo, nešto hrvatskih svećenika, časnika i trgovaca).

O gledalištu piše i kazališna kritika pa ona postaje relevantno i nezaobilazno vrelo za proučavanje publike toga vremena. Demeter, Šenoa, Miletić i kritičari moderne puno govore o ulozi gledališta kod recepcije scenske umjetnosti. Od osamdesetih godina 19. stoljeća pojavljuju se i memoari koji su također bitno vrelo za analize publike.

U preporodno doba većina publike prihvaća kazalište kao najmoćnije oružje za pokazivanje nacionalne osviještenosti i antigermanskog protesta. U doba Bachova apsolutizma kazališna publika postaje militantni zagovornik nacionalne slobode i samostalnosti teatra.

Nakon što se patriotizam u kazalištu razvodnio, zagrebačka kazališna publika vratila se starim navadama i ponovo se okrenula austrijskom te njemačkom profesionalnom kazalištu. Šenoa je nastojao publiku *preodgojiti* forsirajući slavenski, talijanski i francuski repertoar te, dakako, domaće drame i predstave. Ta mu misija nije uspjela budući da se stalno zagrebačko gledateljstvo opiralo novom repertoaru jer je bilo zadovoljno bečkom lakrdijom. Estetski sud javlja se tek krajem 19. stoljeća u dijelu publike koji je bio upoznat s novim kazališnim tendencijama. Publika nadilazi prvi stupanj estetskog odgoja pa novu naturalističku i simbolističku dramu gledatelji više ne promatraju kao nevježe. Publika je u 19. stoljeću doživjela preobrazbu pa je pred kraj stoljeća njezina želja za estetsko-kritičkim sudom zauzela mjesto domoljubnog oduševljenja.¹³

Estetika kazališta kao teatrologijska disciplina nastoji objasniti fenomen glume i režije te računa na ulogu gledatelja u stvaranju kazališne umjetnosti. Do sličnih spoznaja nezavisno dolaze različiti kazališni teoretičari. Njemački teatrolog Siegfried Melchinger smatra glumu željom za suigrom. I prije Melchingera do skoro istog zaključka dolazi još tridesetih godina dvadesetog stoljeća Branko Gavella, ističe Batušić.¹⁴ Gluma je, kaže naš veliki redatelj, Mitspiel, odnosno suigra između glumca i gledatelja zato što se u gledatelju javljaju paralelni osjećaji kakve glumac doživljava na pozornici. Batušić upozorava da i Max Hermann, osnivač znanstvene teatrologije, u svom poznatom berlinskom predavanju iz 1920. godine kaže da je u kazalištu publika uvijek faktor suigre odnosno sudionik u oblikovanju kazališnog događaja te da tu činjenicu teatrologija ne smije zanemariti.¹⁵

Što se pak tiče **teorijske dramaturgije**, nijedna značajna dramaturgijska teorija nije mimoišla pitanje publike. Kazalište u kazalištu temelji svoje dramaturgijsko ustrojstvo upravo na aktivnom sudjelovanju publike u stvaranju scenske umjetnosti, ali i u destrukciji njezinih iluzija. U tom kontekstu, Batušić ispituje kako se publika zrcali u dramskom tekstu odnosno predlošku predstavi te kakvo joj je mjesto

¹³ N. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978.

¹⁴ Nikola Batušić, *Istraživanje publike – Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb 1992.

¹⁵ Nikola Batušić, *Istraživanje publike – Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb 1992., str. 260.

u nekim teorijskim razmišljanjima o drami i kazalištu, dajući primjere različitih teoretičara i dramatičara, od Platona do Ionesca.

Tako Platon drži da tri vrline – razboritost, hrabrost i pravednost – trebaju potisnuti bol i strah koji se, međutim, rađaju za vrijeme prikazivanja tragedija i komedija. Stoga, po njegovu mišljenju, iz uzorne države treba izbaciti kazalište.

Aristotel, pak, pretpostavlja aktivno sudjelovanje gledatelja u predstavi. Dva temeljna uporišta na kojima se temelji kazališna suigra su sažaljenje i strah. Te emocije dovode do katarze, pročišćenja, koje treba biti temeljni učinak tragedije.

Rimljanima nije bila obaveza ići u kazalište, tako da ih je onamo trebalo privući. Stoga su rimski pisci nastojali što je moguće bolje zabaviti publiku uz stanovito podilaženje. To posebno vrijedi za Plauta, dok Terencije više računa na obrazovaniju publiku te želi pobuditi u njoj i neka moralna čuvstva.

Liturgijska drama, osim ponekih iznimaka, ne računa na aktivno sudjelovanje publike, dok crkvena prikazanja nedvosmisleno podrazumijevaju spoznajno-emocionalnu aktivnost publike. Prolozi prikazanja, u kojima se redovito pojavljuje anđeo, potiču gledatelje na pozorno i pobožno praćenje predstave te na spoznaju vlastitih grijeha i pokajanje.

U renesansi je publika uključena u zbivanja na pozornici te se od nje ipak očekuje pa i zahtijeva neki oblik suradnje. Tako publiku treba uputiti u osnovne scenske konvencije te joj objasniti kako i na koji način ući u iluziju koja se odvija pred njezinim očima. Talijanski se renesansni komediografi uglavnom obraćaju imaginarnom gledatelju kao kazališnoj konvenciji i gotovo nikada nemaju na umu stanovništvo nekoga grada. Držić, pak, ciljano rabi pojedina imena i konkretne gradske lokacije kako bi svoju publiku uvjerio u njezin suživot s njegovim stvaralaštvom. Stoga se Grad upravo preko publike zrcali u Držićevim djelu što se ne može ustvrditi za njegove suvremenike i mnoge europske nastavljače.

Scenski iluzionizam i nova kazališna arhitektura dovode u kazalište posve drugačiju publiku. Raspored joj je strogo hijerarhijski u baroknim feudalnim kazalištima te na dvorskim svečanostima scenskih obilježja. Razmjerno demokratski bio joj je raspored u pučkim ambijentima i gradskim kazalištima. Poticano baroknim iluzionizmom, kazalište će sve više, na različite načine, otkrivati brojne aspekte vlastitog funkcioniranja. Jedan od načina na koji to u baroku pa nadalje čini jest teatar u teatru.

Kazalište u kazalištu može se naći, primjerice, kod Shakespearea, Molièrea, Tiecka, Goethea, Schnitzlera i Pirandella. Kod Shakespearea postupak teatra u teatru možemo naći u *Ukroćenoj goropadnici* gdje priča o goropadnoj Katarini predstavlja umetnutu radnju dok je glavna priča ona o Lordu koji se pomalo okrutno našalio na račun pijana kotlokrpe. U *Snu ivanjske noći* se, pak, priprema predstava za vjenčanje Tezeja i Hipolite pri čemu nezgrapnost i neukost obrtnika – izvođača izaziva smijeh u aristokratskoj publici.

Forma kazališta u kazalištu, osim što razotkriva scenski mehanizam, može imati polemičku notu. Tako se pojavljuju improvizacija ili *impromptu*. Radi se o tipičnoj francuskoj scenskoj vrsti. U tim jednočinkama publika nije aktivan sudionik scenskog zbivanja, no nazire se unutar tekstova gdje sam autor izražava vlastite kazališne stavove. Tako Molière u svojoj *Versailleskoj improvizaciji* govori i o svojim gledateljima i kritičarima te konstatira da ga se ne tiče što oni o njemu misle. Stalo mu je do stavova određenih ljudi koje poštuje i za koje je želio da im se svide njegove komedije.

Teatar u teatru u njemačkom romantizmu ima posve nova obilježja. On je u službi razaranja scenske iluzije. Primjeri takvih komedija su *Mačak u čizmama* i *Princ Zerbino ili putovanje ka dobrom ukusu* Ludwiga Tiecka. Temeljni cilj tih komedija je ironijski odnos prema mehanizmima funkcioniranja same kazališne umjetnosti što dakako uključuje i publiku. Tieckovo destruiranje iluzije u svrhu stvaranja nove imalo je presudan utjecaj na kasnija razdoblja koja su njegov temeljni postupak usavršavala i transformirala. To se vidi na primjeru Schnitzlerovih komada. Romantička ironija prema publici produbljuje se do groteske. Takav pogled upućuje na Schnitzlerovu sumnju u funkciju i opstanak kazališta.

Veliki prinos uloji publike u stvaranju i razaranju kazališne iluzije dao je svakako Pirandello. Pomoću kazališta u kazalištu, on demontira kazališni mehanizam koji bi inače stvarao privid. Publici se jasno pokazuje kako taj ustroj funkcionira i kako se u njemu teško može naći prostora za istinsku ljudsku dramu.

Iako u Brechtovim dramama nema odraza gledališta, publika je vrlo važan segment njegovih kazališnih spisa. Najpoznatiji je, u tom smislu, njegov pojam V-effekta ili efekta začudnosti. Gledatelj ništa od onoga što se na sceni događa ne smije promatrati kao normalno i prirodno, već se mora početi čuditi onomu što vidi i čuje. Da bi se to postiglo, mora se kontinuirano razbijati kazališna iluzija koja je karakteristična za aristotelovsko kazalište.

Nadalje, po Batušićevu mišljenju, teorijska dramaturgija kao dio teatrologije razvila je razne metode analize strukture dramske radnje i likova, pa bi se tako valjalo potruditi i oko analize recepcijskih strategija.¹⁶ Takva istraživanja nam ne daju sliku konkretne kazališne publike, ali upućuju na unutarnje horizonte očekivanja koji se kroz recepciju susreću s vanjskima. Ona se čine graničnim područjem između znanosti o književnosti i teatrologije jer u užem smislu dodiruju problem čitanja, ali u širem smislu dotiču i problem gledanja jer u kazalištu baziranom na govoru, tekst predložka ulazi u interakciju sa scenskom interpretacijom, ali i sa publikom koja komunicira sa svim elementima kazališne predstave. Stoga bi se uvjetno rečeno ovakav pristup dramskom tekstu mogao smatrati dijelom teorijske dramaturgije kao teatrološke discipline.

¹⁶ N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.

Pristup kazališnoj publici kroz dramski tekst sastoji se u traženju implicitnih recepcijskih strategija u dramama.¹⁷ Batušić se ne bavi takvim traženjem recepcijskih naznaka u književnim djelima, premda je s tim postupcima upoznat i govori o njihovoj važnosti. Naš teatrolog zaključuje o publici na temelju ulomaka i rečenica kojima se neki dramski autor obraća publici ili pak, poput Držića, iz iskustva govori o svojim gledateljima.

INTERDISCIPLINARNA ISTRAŽIVANJA KAZALIŠNE PUBLIKE

Empirijska istraživanja publike, kako ih definiraju društvene znanosti, mogu biti dio teatrologije, smatra Batušić, ako se proučavanja kazališnoga gledateljstva shvate kao posebna teatrološka disciplina koja uključuje metode i spoznaje drugih znanosti u proučavanju kazališta (psihologije, sociologije, antropologije, povijesti, filozofije). Čim se iz većeg broja posrednih i neposrednih vrela počnu crpiti podaci o publici – istraživanja nužno moraju postati interdisciplinarna pa u njima trebaju sudjelovati sociolozi, demografi, antropolozi i statističari.

Kako bi razumjela **recepcijski udio** u vrednovanju kazališnoga čina, teatrologija preuzima i neke pojmove iz filozofije. Iz hermeneutike Batušić posuđuje pojam prethodnog suda ili jednostavnije, predrasude. Svako prethodno iskustvo pa i predrasuda ishodište su sudu publike. Tijekom predstave prethodno kumulirana iskustva mogu se mijenjati te čak i drastično promijeniti. Publika, međutim, istodobno čini kolektiv koji može djelovati bilo u pozitivnom, bilo u negativnom smislu. Osjećaj zajedništva i pripadnosti skupini, koja na svoj način dekodira znakovni sustav predstave, u određenim okolnostima može postati korektiv individualnim sudovima.

Svaki gledatelj dolazi na predstavu sa specifičnim, vlastitim teatarskim iskustvom bez obzira na njegova obilježja. Ono može biti rezultat dugogodišnjeg odlazanja u kazalište, čitanja dramskih tekstova, slušanja radija ili gledanja televizije, ili pak potaknuto izvjesnim civilizacijskim zasadama.

¹⁷ Susan Bennett navodi nekoliko primjera takvog pristupa. Jedan od njih je knjiga Davida Baina *Glumci i publika (Actors and Audience)* koja analizira govor u stranu i slične konvencije u grčkoj drami te ukazuje na ugovor između dramatičara i publike. Više primjera pristupa gledatelju kroz dramski tekst može se pronaći u šekspirskim studijima, primjerice u knjigama Ann Pasternak Slater *Redatelj Shakespeare (Shakespeare the Director)* te Jean E. Howard *Shakespeareova umjetnost orkestriranja (Shakespeare's Art of Orchestration)*. Howard, tako, analizira kako pojedine scene ili dijelovi scena u Shakespeareovim dramama funkcioniraju kao priprema za nadolazeće događaje. Neki su dramski segmenti, dakle, temelji koji stvaraju određena očekivanja i evociraju određene emocije. Ta očekivanja i osjećaji bivaju potvrđeni ili negirani iskustvom narednoga segmenta uvjetuju reakciju publike na tu prethodnu scenu (Bennett, isto, 1997.).

Osim općih *predrasuda* postoje i one koje se odnose na lokalne uvjete, prethodna znanja o nekom glumcu, redateljski stil, scenografski postupak ili pak na reper-toar tj. na pretpostavku da je on u određenoj kazališnoj kući očekivanih obilježja.

Scenski znakovi neke predstave, dakle, nemaju jedinstveno značenje za sve gledatelje. Svaki od njih će, s obzirom na vlastito iskustvo i druge zadanosti pred-stavi pridati osobno značenje. Ne postoji smisao koji bi bio jednakovrijedan za sve gledatelje budući ga svaki pojedinac kreira sam za sebe.

BATUŠIĆ – SUVREMENIK I PRETHODNIK DANAŠNJIH STUDIJA PUBLIKE

Nikola Batušić je bio među prvima u hrvatskoj teatrologiji, ako ne i prvi, koji je u svojem opusu znanstveno tematizirao kazališnu publiku. Pogotovo se to očituje u njegovoj studiji *Uvod u teatrologiju* gdje je dotaknuo probleme koji su i danas, kad je riječ o gledateljstvu, aktualni. Ugledni hrvatski teatrolog prvi u nas naznačuje složen pristup proučavanjima publike koji ne uključuje samo kazališno-povijesne aspekte i analize, već i interdisciplinarna istraživanja, teorijske, ali i empirijske naravi.

Jedan od njegovih ključnih stavova bio je da nijedan kazališni događaj ne može biti smatran cjelovitim ukoliko mu nedostaje dimenzija suživota s publikom. I to s gledateljima kao višeslojnim i raznorodnim kolektivitetom. Bez osvrta na funkciju publike, njezinu ulogu, značenje i prinos ne može se suditi o učinku i dometima pojedine predstave. Nema gotovo nijedne teatrologijske škole ili teorije, tvrdi Batušić, koja zaobilazi taj fenomen.

Batušić je, i sam koristeći termin kazališni događaj, predvidio kasniju uporabu toga pojma (pogotovo u anglosaksonskoj teatrologiji) u značenju interakcije između scene i gledališta. Neki teatrolozi ističu kako je upravo koncept kazališnog događaja ta nova paradigma u pristupu kazalištu koja će biti relevantna u suvremenom diskursu o teatru.¹⁸ Govoreći pak o gledateljima kao o skupini međusobno različitih subjekata, Batušić je dao naslutiti uporabu pojma kazališnih publika umjesto kazališne publike. Taj se koncept u novije vrijeme pojavljuje i u hrvatskoj teatrologiji.¹⁹

¹⁸ W. Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press, Iowa City 2000.

¹⁹ U knjizi *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti. Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*, Darko Lukić konstatira da je istraživanje kazališnih publika relativno nova pojava u hrvatskoj teatrologiji. U Hrvatskoj se o publici ili publikama piše malo i usputno. Među hrvatskim istraživačima koji su se nešto više bavili (ili se bave) publikom, Lukić posebno ističe Branka Gavellu, Nikolu Batušića, Borisa Senkera, Ladu Čale Feldman, Natašu Govedić, Sibilu Petlevski, Marina Blaževića i Ozanu Iveković te, dakako, i svoje studije koje se bave tim fenomenom.

Kada se radi o empirijskim istraživanjima kazališne publike, u smislu istraživanja pomoću metoda i tehnika društvenih znanosti, Batušić naglašava da bavljenje publikom uvijek mora biti interdisciplinarno te da se teatrologija treba poslužiti spoznajama društvenih znanosti kako bi došla do relevantnih rezultata u bavljenju gledateljstvom. Teatrologija se doista sve više bavi proučavanjem publike. Od nekadašnjih povijesnih istraživanja o položaju i ulozi gledatelja u pojedinim kazališnim razdobljima, došlo se do analiza suvremenog kazališta. One se kreću od socio-demografskih podataka do kvantitativnih i kvalitativnih analiza za novija vremenska razdoblja, pružajući uvid u publike pojedinih kazališta, gradova, naroda ili čak država. Time se proširuju spoznaje o bitnim obilježjima pojedinoga scenskog događaja te njegovog odjeka u javnosti.

Premda sam Batušić istraživanja recepcije ne smatra temom empirijskih istraživanja, vezuje ih uz hermeneutiku što će znanstvenici tek kasnije koristiti u tematizaciji događajnosti u kazalištu. Zanimljivo je pritom navesti primjer švedskog teatrologa Willmara Sautera koji je osamdesetih godina prošlog stoljeća provodio sustavna empirijska istraživanja da bi svoje spoznaje kasnije tumačio upravo hermeneutički. Batušić nastoji spoznati kako se publika zrcali u dramskom tekstu posebno ističući, pritom, fenomen teatra u teatru. U svijetu postoje studije sličnog tipa koje iz dramskog teksta nastoje iščitati nešto o publici koju dramatičar ima pred očima ili pak utvrditi potencijalnu recepciju dramskog teksta načinom na koji je pisac upisuje u svoj tekst.

Batušić i sam daje značajan prilog povijesnim istraživanjima kazališne publike, govoreći o Držićevoj publici, publici u 17. stoljeću, no najveći doprinos daje tematizirajući kazališnu publiku od Preporoda do Miletića. Obilje izvora za istraživanja devetnaestostoljetne publike spominje i drugdje,²⁰ ali najviše se povijesnih podataka i relevantnih interpretacija može naći baš u knjizi *Povijest hrvatskoga kazališta*.

Premda se nije sveobuhvatno bavio teorijskim i empirijskim istraživanjima kazališne publike, Batušić je utabao i konceptualne i metodološke staze kojima mogu ići kasniji istraživači koje ta tema osobito zanima. Posebno se to odnosi na definiranje uloge i povijest publike, no ne smije se zanemariti ni sva ostala područja istraživanja koja je Batušić zacrtao ponudivši čak i konkretne putanje. Hoće li te putanje novije znanstvene generacije prihvatiti ostaje otvorenim pitanjem, no sigurno je da neće moći zaobići i Batušićeve doprinose u području znanstvenih istraživanja kazališne publike.

²⁰ Nikola Batušić, *Istraživanje publike – Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije*. U: Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. *Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek-Zagreb 1992.; N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.

LITERATURA

1. Nikola Batušić, *Istraživanje publike – Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991. Krležino kazalište danas / Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Pedagoški fakultet, Osijek; Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb 1992., 259-269.
2. N. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978.
3. N. Batušić, *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1991.
4. Suzan Bennett, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. Routledge, London – New York 1997.
5. Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3. Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*. Hrvatski centar ITI, Zagreb 1997.
6. Anne-Marie Gourdon: *Theatre, Audience, Perception. Surveys about Parisian Theatre Audiences*. U: *New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2*. Tijdschrift voor Theaterwetenschap – International Comitee for Reception and Audience Research. Utrecht 1988., 27-39.
7. Viveka Hagnell, *Children as Spectators: Audience Research in Children's Theatre*. U: *New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2*. Tijdschrift voor Theaterwetenschap – International Comitee for Reception and Audience Research. Utrecht 1988., 53-62.
8. Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti. Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*. Leykam international, Zagreb 2010.
9. Angela C. Pao, *Levels of Context in Historical Reconstruction*. U: *Performance Theory. Reception and Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 3*. Tijdschrift voor Theaterwetenschap – International Comitee for Reception and Audience Research. Amsterdam 1992., 19-26.
10. Willmar Sauter, *The Eye of the Theatre. The Audience Meets the Performance-Experience, Repertoire, Habits*. U: *New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2*. Tijdschrift voor Theaterwetenschap – International Comitee for Reception and Audience Research. Utrecht 1988., 17-26.
11. W. Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, University of Iowa Press, Iowa City 2000.

WILFRIED POTTHOFF KAO POVJESNIČAR HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA

I.

Njemački slavist, rusist i kroatist Wilfried Potthoff ((Duisburg, 30. 10. 1945. – Bonn, 17. 10. 2009.)¹ znatan dio svojega znanstvenog rada i interesa, osim ruskoj kulturi i književnosti,² te drugim slavenskim književnostima (poljskoj, češkoj, slovenskoj, ukrajinskoj, bugarskoj i srpskoj), posvetio je hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, posebice njezinu ranonovovjekovnom, i to pretežito dubrovačkom segmentu.

Dvije knjige W. Potthoffa uvelike su zadužile kroatistiku. Obranivši godine 1971. na Sveučilištu u Bonnu disertaciju o dramama Junija Palmotića, ubrzo ju je

¹ Prerano preminuli W. Potthoff studirao je od 1965. do 1971. u Marburgu i Bonnu slavicu, anglistiku, filozofiju, pedagošku psihologiju i fonetiku. Studijsku godinu 1968. / 1969. proveo je na Sveučilištu u Zagrebu radeći u hrvatskim arhivima (Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Knjižnica Male braće u Dubrovniku, Državni arhiv u Dubrovniku i drugdje). Bio je redoviti profesor slavenske filologije u Bonnu, na kojem mjestu ga je zatekla smrt. Prije toga predavao je u Heidelbergu i Saarbrückenu. Bio je i dopisni član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti od godine 2004. Često je dolazio u Zagreb kao predavač, a bio je i sudionikom brojnih skupova diljem Hrvatske. U Hrvatskoj je prijateljevao s brojnim znanstvenicima i kolegama starije i srednje generacije. Bio je neobično srdačan i topao u komunikaciji, te nadasve gostoljubiv domaćin. U Bonnu je W. Potthoff organizirao dva međunarodna skupa o Dalmaciji: *Dalmatien als Raum europäischer Kultursynthese* (Bonn, 6. – 10. listopada 2003.) te *Städtische Kultur in Dalmatien. Die Genese eines europäischen Kulturraums* (Bonn, 9. – 13. listopada 2006.). Radovi s tih skupova objavljeni su u zajedničkom zborniku (sam organizator nije dočekaio izdanje tog zbornika) pod naslovom *Dalmatien als europäischer Kulturraum*. Hrsg. W. Potthoff, A. Jakir, M. Trogrlić i N. Trunte. Filozofski fakultet u Splitu – Odsjek za povijest, Split 2010.

² W. Potthoff habilitirao je radom *Dante in Russland* koji je objavljen 1991. godine u Heidelbergu pod naslovom *Dante in Russland: zur Italien Rezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus* (Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1991.). Godine 1989. organizirao je skup o Vjačeslavu Ivanovu i potom uredio zbornik *Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph* (Heidelberg 1993.).

objavio pod naslovom *Die Dramen des Junije PalmotiĆ. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, u poznatoj slavistiĉkoj ediciji Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, sv. 2 (ur. H. Rothe i H.-B. Harder, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden 1973.).

Druga nezamjenjiva knjiga W. Potthoffa pod naslovom *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts. Paskoje Primojević, Ivan Guĉetić d.J., Vice Pucić Soltanović, Ivan Šiškov Gundulić, Junije Palmotić*, u dva sveska, objavljena je takoder u ediciji Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven (ured. H.-B. Harder i H. Rothe, Band 5,1 i 5,2),³ nastavak je njegova interesa za dubrovaĉku dramu i kazalište 17. stoljeća. Osim opsežna uvoda ova knjiga u dva sveska donosi dotad neizdane ili davno izdane drame manje poznatih dubrovaĉkih dramatiĉara. Ova dvosveščana knjiga rezultat je autorova marljiva i akribiĉna rada u hrvatskim, posebice dubrovaĉkim i zagrebaĉkim bibliotekama i arhivima, ali i u talijanskim (neke je tekstove Potthoff pronašao u Vatikanskoj biblioteci).

U kroatistici intrigantnim pitanjem autorstva nekih srednjovjekovnih prikazanja, njihovom adespotnošću odnosno pripadnošću M. Maruliću W. Potthoff pozabavio se u studiji *Zu den geistlichen Schauspielen Marko Marulićs*,⁴ u središtu koje je analiza *Skazanja od nevoljnoga dne do suda ognjenoga*. Uspoređujući to djelo s Araldijevim i Belcarijevim *Rappresentazione del dì del giudizio*, ukazujući na cijeli niz divergencija, amplifikacija i promjena u smjeru jaĉanja moralistiĉko-rigorozne koncepcije hrvatskog djela u odnosu na predlozak, istiući u preradi prepletanje znaĉajki europskog srednjovjekovlja i ranog humanizma, Potthoff je sklon mišljenju da je rijeĉ o autorskom djelu, i to možda upravo Marulićevu.

Osim navedenih radova, W. Potthoff zadužio je kroatistiku objavivši kao pretisak Posilovićev *Cviet od kriposti*, poprativši ga relevantnim predgovorom.⁵

Zainteresiran za retoriku i retoriĉku literaturu, posebice onu baroknu, W. Potthoff objavio je i opsežnim predgovorom popratio djelo Nikole Guĉetića *In Primum Librum Artis Rhetoricorum Aristotelis Commentaria*. Editio princeps.⁶ Djelo, datirano 1600. godine, izdano je na temelju autografa urbinske biblioteke, a predstavlja iznimno znaĉajno retoriĉko i poetiĉko djelo koje istie vaŹne barokne poetološke kategorije kao što su *acumen*, *ingenium* i *passiones*. Priređivaĉeva je namjera bila nastaviti s izdavanjem retoriĉkih djela hrvatskih pisaca, pa je kao drugo djelo u nizu predvidio Lukarevićevu retoriku *Eloquentia, sive de inventione et dispositione rhetorica*, djelo koje bi kao dubrovaĉka školska retorika osvijetlilo brojna pitanja o naobrazbi dubrovaĉkih baroknih autora.⁷

³ W. Smitz Verlag, Giesen 1975.

⁴ *Colloquia Maruliana*, V, Split 1996., str. 21-30.

⁵ Peter Lang, Frankfurt ..., 2002.

⁶ Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2006.

⁷ Usp. o tome: W. Potthoff, *Počeci hrvatske retorike*. U: *Tropi i figure*. Ur. Ź. Benĉić i D. Fališevac. Zavod za znanost o knjiŹevnosti, Zagreb 1995., str. 53-64.

II.

Monografija *Die Dramen des Junije PalmotiĆ, [...]* jedina te vrste u svjetskoj kroatističkoj literaturi, u kojoj je Potthoff *podrobno i minuciozno s mnogo filološke akribije i komparatistički uzorno postavljene metodologije analizirao mnogobrojne Palmotićeve drame, situiravši ih u hrvatsku dramsku i kazališnu tradiciju [...]*,⁸ predstavlja ne samo prvu monografiju o Juniju Palmotiću, nego i na temeljima književnopovijesne komparatistike i strukturalističke metodologije uzornu monografiju o nekom piscu uopće. Oboružan preciznim uvidima u brojne rukopise raznih arhiva i biblioteka diljem Hrvatske, dobrim poznavanjem antičke (posebice rimske) i onodobne talijanske ne samo drame, nego i književnosti uopće, Potthoff je svoju monografiju komponirao ovako: *I. Uvod; II. Biografija; III. Odgojno-obrazovna biografija; IV. Dramski kodeksi; V. Pitanje teksta; VI. Rane drame* Došašće od Ene k Anhizu njegovu ocu, Atalanta, Ipsipile, Armida, Pavlimir i Andromeda (*do 1634*). *VII. Drame srednjeg razdoblja* Elena ugrabljena, Akile i Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo (*od 1634/37 do 1639*). *VIII. Kasne drame* Danica, Alčina, Lavinija, Captislava i Bisernica (*od 1644*). *IX. Zaključak*. Nakon toga slijedi popis kratica, popis literature te kazalo imena i djela kao i predmetno kazalo.

U *Uvodu* se prvo određuje predmet istraživanja, a to je dramski korpus Palmotićeve djela, pri čemu autor napominje da će se na ostale žanrove Palmotićeve korpusa osvrnati samo utoliko ukoliko su oni povezani s njegovim dramskim radom. Zatim slijedi potpoglavlje naslovljeno *Dubrovački barok* u kojem autor ističe postojanje dva oblika, dva modusa baroka na dubrovačkom tlu, jedan formalno-artificijelan, nastao pod utjecajem sećentističkog stila i senzualistički strukturiranog pjesništva (njegov je najznačajniji predstavnik Ivan Bunić Vučić), i drugi, oblikovan pod utjecajem protureformacije koji se manifestira u pojačanim težnjama vjerskom životu i antiturskim tendencijama, a označavan kao barokni slavizam (taj tip baroka najjasnije se manifestira u Gundulićevim djelima). Palmotićevo djelo, zaključuje autor, ujedinjuje oba modusa baroka, i onaj formalno-virtuozan i onaj emocionalno-tendenciozan. U potpoglavlju *Istraživanja* Potthoff daje iscrpan pregled prijašnjih istraživanja i ocjena Palmotićeve drama, od Stjepana Gradića pa do A. Pavića koji je uspostavio kanon Palmotićeve dramskih djela i dao prvu možebitnu kronologiju njegovih drama. Navode se i svi ostali proučavatelji Palmotićeve drama te se na temelju prikaza stanja prijašnjih istraživanja kao postavljena pitanja na koja će monografija o Palmotiću nastojati odgovoriti, a koja nisu obrađena do Potthoffova vremena, navode ova: formalna analiza dramskih djela i proširenje tekstovnog materijala; pitanje o žanrovskoj pripadno-

⁸ N. Batušić, *Wilfried Potthoff (1945.–2009.)*, nekrolog. U: *Ljetopis Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 2009.*, knjiga 113, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2010., str.586.

sti Palmotićeve djela i značajkama baroka u njima; kao treće pitanje ističe se određivanje statusa i mjesta J. Palmotića kao dramatičara između baroka i klasicizma. Kažimo odmah da je Potthoff u svojoj monografiji ne samo odredio kanon dramskih djela i njihovu kronologiju na inovativnim načelima, različitima od onih A. Pavića, nego da je i prvi opisao žanr tragikomedije te prvi istaknuo ne samo barokne, nego i neke naznake klasicizma u njegovim dramama. Sva su ta obilježja Palmotićeve dramskog rada jasno i precizno istaknuta te su potaknula daljnja istraživanja o žanrovskoj pripadnosti njegovih djela, dok je teza o elementima klasicizma s nepravom ostala zanemarena u stručnoj literaturi. Nakon iscrpne Palmotićeve biografije slijedi poglavlje o dramatičarevu obrazovanju i utjecajima: tu Potthoff ističe Palmotićevo poznavanje i utjecaj jezuitske klasicističke drame (osobito je bio važan utjecaj Stjepana Gradića), dok pitanje značenja dubrovačkih akademija za Palmotićeve rad ostavlja otvorenim. Kao tri najvažnija autora koja su ostavila traga u Palmotićeve radu, uz Testija čiju je *Alcinu* preveo / preradio i time direktno slijedio onodobnu talijansku tragikomediju, Potthoff ističe Sofokla, M. G. Vidu i A. Donatija. Utjecaj G. Vide, jasno prepoznatljiv u Palmotićevoj preradi njegova epa *Christias*, isto je tako značajan i na retoričko-poetičkoj razini: Palmotiće je usvojio Vidine zahtjeve o klasičnom epu (posebice Vergilijevu) kao građi za dramska djela kao i njegove koncepcije o ograničenoj uporabi ukrasa i čistoći predstavljanja dramske građe. No, i utjecaj Donatijevih poetičkih shvaćanja, osobito onih o drami, točnije o tragediji sa sretnim završetkom, bio je od odsudne važnosti za Palmotićeve dramski rad.

U potpoglavlju *Pretpostavke* osvrće se Potthoff na dramsko stvaralaštvo i kazalište u Dubrovniku prije Palmotića i na žanrovski sastav dramskog korpusa prije Palmotića. Autor pritom posebice detaljno i precizno upućuje na talijanske izvore pojedinih žanrova, na izgled scene i publiku, njezinu sociološku komponentu. Posebnu pozornost posvećuje različitim tipovima tragedije i tragikomedije, a nije zanemario ni intrigantno pitanje zastupljenosti glazbe u tragikomediji, kako u Italiji tako i u Dubrovniku.

U poglavlju IV. donosi se popis svih Palmotićeve djela kao i hipotetička kronologija njegova dramskog rada. V. poglavlje bavi se tekstološkim pitanjima, odnosno raznim varijantama Palmotićeve drama, prepisivačima i prijepisima i drugim važnim pitanjima koja se odnose na tekstološku tradiciju.

Centralna poglavlja Potthoffljeve monografije o dramama J. Palmotića, tj. VI., VII. i VIII., a koja govore o ranim, srednjim i kasnijim dramama, strukturirana su identično: prvo se analiziraju izvori svake pojedine drame (*Quellenfrage*), zatim se propituje izgradnja fabule, slijedi analiza žanrovske pripadnosti pojedine drame, komentar o tematici, o poetici svake drame. U potpoglavljima o konstrukciji svake pojedine drame propituje se izgradnja djela, prolog, radnja, osobe, konstelacija likova, oblikovanje dramskog konflikta, umijeće dramskog konflikta, način njegova razrješenja, epiziranje i retardacija, podjela na činove, mogući izgled

scene, funkcija kora, funkcija poslanikova izvješća, funkcija monologa, dijaloga i poliloga, stih, motivika, jezik i stil, te se iznosi konačni zaključak i interpretacija svake pojedine drame u kojoj se iznose žanrovske finese, svjetonazorske sastavnice i ideološke tendencije.

Potthoffova analiza Palmotićevih dramskih tekstova nedvojbeno je ukazala i pokazala da od ranih preko srednjih pa do kasnih drama postoji razvitak u smislu položaja, statusa i oblika drame. Dok je razdoblje ranih i srednjih drama obilježeno utjecajem tragedije i ponekad pastorage, na završetku razvoja stoji kao tip drame čvrsto oblikovana tragikomedija s uzvišenim dramskim likovima, sretnim razrješenjem radnje koja je na svojem vrhuncu pokazivala krizno stanje i tragičan položaj junaka, te istodobnim tragičnim razrješenjem sudbine protivnika. Jednom riječju, Palmotićeve drame nastale u kasnijem razdoblju oblikovale su u dubrovačkoj dramatici prototip tragikomedije. U dramama srednjeg razdoblja, kako se u analizi pokazuje, nije se tragikomedija kao žanr odlučno uspostavila, za to je razdoblje karakterističnija tragedija i određene varijante pastorage koje su se oslanjale na renesansnu dubrovačku pastoralu. Dok su najranije drame preuzimale klasičnu građu, mahom grčku i latinsku, najčešće mitološku, u kasnijim drama sve se više rabi građa talijanskih epova, ponajprije Tassova i Ariostova, što je Palmotiću omogućilo otvaranje romantičkih i fantastičnih svjetova te zahtijevalo scenske inovacije u smjeru začudnosti. Isto tako, u kasnijem razdoblju Palmotić svoju građu često slavenizira i oblikuje na pseudopovijesnom materijalu, dok se u prijašnjim razdobljima jedino u *Pavlimiru* rabila slavenska građa. Dalja analiza pokazuje da se u ranijim drama fantastični elementi manifestiraju jedino u pojavi vilenica, u kasnijim dramama jačaju elementi nevjerovatnog i fantastičnog te se *meraviglia* pojačava. Kršćanski motivi su na kraju razdoblja česti, dok primjerice u srednjem razdoblju uopće nisu zastupljeni. Mitološki bogovi, česti u ranijim dramama, u kasnijima se dramama javljaju samo sporadično, najčešće u prolozima i nemaju funkciju dramskogagona. U dramama svih razdoblja prisutna je *passio*, ali samo u obliku najjednostavnih emocija. Postojanje privatnoga ljubavnog konflikta uvijek je prisutno tako da drame na prvi pogled izgledaju kao da tematiziraju privatnu problematiku, no iza tog konflikta uvijek se krije nadsubjektivna, religiozna i ideološka (antiturska) tendencija. Sve drame oblikovane su izrazito antitetički. Posebnu pozornost Potthoff je posvetio analizi konstelacije likova (antagonist: protagonist) te ulozi kora u čijim se replikama, kao i u antičkoj drami, očituje dramski intendirana perspektiva. U dramama svih razdoblja ističe se didaktičnost i oblikovanje likova kao egzemplarnih figura. Autor se pozabavio i formalnim obilježjima dramskih djela svih razdoblja (broj činova i scena, prolozi itd.). Sve navedeno jasno pokazuje da je Potthoffova monografija u metodološkom pogledu oblikovana kao precizan i detaljan strukturalistički opis svake pojedine drame te kao vrstan književnkomparativni uvid u svako pojedino analizirano djelo, njegove uzore, ponajprije talijanske i antičke, ali

i domaće. Polazeći od stilsko-periodizacijske usidrenosti Palmotićevih drama u barok, autor ukazuje i na stilsko-retoričku razinu tih drama, a isto tako i na njihove značajke koje pokazuju karakterističnu svjetonazorsku pripadnost razdoblju protureformacije i baroknog slavizma.

Potthoffova monografija o dramama Junija Palmotića uvelike je inovativna u odnosu na prethodna istraživanja. Prvo, ona donosi novu kronologiju njegovih drama, kronologiju koja te drame dijeli na rane, srednje i kasne, a takvu kronologiju potvrdit će i strukturalna analiza svake pojedine drame. Dijeleći drame na one koje crpu svoju građu iz klasičnog materijala, te na one koje se oslanjaju na građu iz talijanske epike, opisujući svaku dramu s obzirom na žanrovsku ustrojenost, u rasponu od mitološke i pastoralne drame do tragikomedije, Potthoff je uvelike unio reda u dotadašnju žanrovsku nomenklaturu ne samo Palmotićevih drama, nego i dramske produkcije hrvatskoga baroka uopće. On je prvi u kroatističkim istraživanjima detaljno i iscrpno obradio pitanje tragikomedije, njezina odnosa prema aristotelovskim i neoaristotelovskim pravilima onodobnih poetika, pokazao koje je funkcije taj žanr u razdoblju baroka obnašao, njegove svjetonazorske intencije, te detaljno opisao dramsku strukturu tog žanra, njegovu radnju, odnos protagonista i antagonista, ulogu kora, tročinsku ili petočinsku strukturu itd. S obzirom na ideološke i svjetonazorske sastavnice Palmotićevih drama autor ističe slaveniziranje dramske građe čime podupire i učvršćuje sadržaj pojma baroknog slavizma, termina koji je do njegova istraživanja bio podosta fluidan i nedefiniran. Isto tako, prvi je od svih proučavatelja uočio romantiziranje dramske građe, kao i sve veću prevlast nevjerojatnih i fantastičnih elemenata, koji elementi do tada nisu bili elaborirani u dramaturškim istraživanjima, a koji su u Palmotićevim dramama uvelike zastupljeni. Posvećujući znatnu pozornost meraviljznosti kasnijih Palmotićevih drama, Potthoff je istaknuo važnost te konstitutivne barokne značajke ne samo za dramsku radnju nego i za scensko-izvedbenu tehniku. Nije mu promakla ni crta egzotičnosti u nekim dramama (pigmeji, vilenici), a isto tako ni poštivanje / nepoštivanje staleške klauzule. Isto tako, uočio je svojevrstnu shematičnost u oblikovanju radnje, jednostavnost u rješavanju dramskih sukoba itd. Detaljno je za svaku dramu analizirao odnos dramske radnje i izvješćivanja o njoj, te istaknuo da u ranim dramama govor prevladava nad radnjom dok se u kasnijim radnjama taj odnos mijenja te radnja prevladava nad govorom. Pozabavio se Potthoff i odnosom monologa i dijaloga, samopredstavljanjem protagonista, funkcijom kora i izvješća glasnika itd.

Osim vrlo preciznog i detaljnog opisa svake pojedine Palmotićeve drame, Potthoff je cjelokupan njegov dramski korpus postavio u relaciju prema prethodnicima i nastavljateljima s obzirom na dramsku strukturu i žanrovske dominante. S obzirom na sociološke sastavnice tih drama kao i njihovu publiku, autor ističe njihovu visoku rangiranost (kazalište za, aristokratski ukus).

Druga Potthoffova knjiga pod naslovom *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*. Paskoje Primović, Ivan Gučetić d.J., Vice Pucić Soltanović, Ivan Šiškov Gundulić, Junije Palmotić,⁹ objavljena je u dva sveska i popraćena opsežnim predgovorom (I-XCI). U predgovoru se prvo ocrtava kulturna situacija u doba baroka, posebice u Dubrovniku, zatim se raspravlja o drami u doba baroka, a u trećem poglavlju predgovora detaljno se opisuje nastanak, razvoj i glavna obilježja tragikomedije. Sljedeće poglavlje komparativno je utemeljeno te prikazuje tragikomediju u Italiji i u Dubrovniku. Slijedi osvrt na predstavljene pisce u dubrovačkoj književnoj povijesti i njihove biografije. Zatim se autor vraća na sam žanr tragikomedije, od njegovih početaka do nestanka, a u tom kontekstu opisuju se tradicionalisti i inovatori. Slijedi prikaz P. Primovića, njegova rada, a posebno tragikomedije *Euridiče*, zatim Ivana Gučetića mlađeg, Vice Pucića Soltanovića, Ivana Šiškova Gundulića i Junija Palmotića. U posebnom poglavlju prikazana su tekstološka načela kojih se autor pridržavao, podaci o izvorima (rukopisi, vrijeme nastanka, mjesto gdje se nalaze itd.). Nakon popisa kratica, popisa literature i kazala imena slijede sami tekstovi.

Paskoje Primović zastupljen je dramom *Euridiče*, Ivan Gučetić mlađi tragikomedijom *Leon filozof* i mitološkom dramom *Io* (u knjizi se donosi njezina talijanska i paralelno hrvatska verzija), Vice Pucić Soltanović dramom *Sofronija*, a Ivan Šiškov Gundulić dramom *Oton*. Na kraju se donosi latinski panegirik Junija Palmotića Ivanu Baptisti Bargioccu te oda, također na latinskom jeziku, posvećena istom isusovcu.¹⁰ Za svaki tekst donose se i najvažnije tekstološke inačice s kritičkim aparatom, onako kako je to uobičajeno u Akademijinoj ediciji Stari pisci hrvatski. Na taj način ova Potthoffova knjiga, opremljena vrsnim predgovorom i s kritičkim izdanjem dotada neizdanih ili samo u ranom novovjekovlju izdanih tekstova (što je slučaj s Primovićevom *Euridiče*), lijepo se uklapa i upotpunjuje seriju Stari pisci hrvatski Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Opsežan, književnopovijesno i književnokomparativno utemeljen predgovor svjedoči o autorovu dobru poznavanju ne samo hrvatske nego i talijanske književnosti, posebice o oblicima, vrstama i podvrstama barokne drame, te o vrsnom poznavanju tekstoloških načela za djela hrvatskoga ranog novovjekovlja. Respektirajući hrvatsku književnopovijesnu tradiciju, polazeći od nje, autor iznosi i relevantna vlastita zapažanja o navedenim djelima. Posvjedočivši već u svojoj knjizi o Juniju Palmotiću da je svestran poznavatelj barokne drame u europskim okvirima,

⁹ Ova knjiga također je objavljena u seriji Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, Band 5,1 i 5,2 (ur. H.-B. Harder i H. Rothe), W. Schmitz Verlag, Giessen 1975.

¹⁰ Panegirik i oda sačuvani su u malom broju primjera, a tiskani su u Anconi u povodu dolaska Bargioccu u Dubrovnik. Autor se odlučio tiskati ovaj nedramski tekst iz dva razloga: prvo, jer je taj tekst dugo smatrao izgubljenim, a drugi stoga što je tekst lijepo svjedočanstvo obrazovanosti, posebice književne, dubrovačkog plemstva, a i svjedočanstvo o prisutnosti isusovaca u kulturnom životu Dubrovnika.

a posebice strukturnih sastavnica žanra tragikomedije, njezinih značajki, njezinih motivsko-tematskih sastavnica, stila i scenskih obilježja, Potthoff i u ovoj knjizi pokazuje vrsno poznavanje hrvatske književnosti, posebice drame 17. stoljeća kao i konteksta u kojem je nastala. Posebnu pozornost autor posvećuje strukturalističkoj analizi svake drame, a ukratko predstavlja i svakoga pojedinog dramatičara. Oslanjajući se na onodobne najviše dosege u tumačenju i razumijevanju baroka i kao stila i kao perioda (R. Alewyn, W. Weisbach, G. Schnürer, A. Hübscher, W. Barner, M. Windfuhr, L. Fischer, G. Getto i drugi), Potthoff u svim objavljenim tekstovima ukazuje na barokna obilježja, scensku meraviljoznost i druge relevantne značajke, a isto tako za svaki tekst nastoji naznačiti mogući ili dokazani talijanski predložak, ali i odstupanja od njega.

Jednom riječju, i ovo Potthoffovo djelo kao i monografija o Juniju Palmotiću predstavlja i u književnopovijesnom i u tekstološkom pogledu jedno od vrhunskih kroatističkih djela iz pera jednog stranog kroatista. Nastavljajući ne samo na rad hrvatskih povjesničara i tekstologa (od V. Jagića, A. Pavića do M. Rešetara i M. Kombola) nego i njemačkih kroatista – mislim ponajprije na J. Holthusena, koji je pretilisak *Dubrovnik* ponovljenog popratio vrsnim predgovorom,¹¹ te na radove R. Lachmann o I. Đurđeviću i Ivanu Buniću Vučiću,¹² Potthoff se upisao u naše kulturno pamćenje kao entuzijast i znanstvenik koji je veći dio svojega rada posvetio književnosti i kulturi jednoga malog naroda. A i s drugim stranim kroatistima Potthoffov se doprinos kroatistici može uspoređivati, primjerice s vrsnim studijama J. Rapacke o hrvatskoj književnosti i kulturi uopće.¹³

Iz sadašnje perspektive čini se da je vrijeme interesa za probleme hrvatske književnosti i kulture zamrlo. U suvremenom svijetu, nesklonu humanistici, posebice studiju humanistike malih naroda, doprinos prerano preminulog W. Potthoffa ističe se kao svijetla točka relevantnog dijaloga između kulture velikog i malog naroda.

¹¹ Jaketa Palmotić, *Dubrovnik ponovljen*. Nachdruck der Ausgabe Dubrovnik 1878 mit einer Einleitung von Johannes Holthusen. Wilhelm Fink Verlag, München 1974. Djelo je objavljeno u poznatoj seriji Slavische Propyläen koje je izdanje izašlo pod uredništvom D. Tschizewskog.

¹² R. Lachmann, *Uvod (Einleitung)*, u knjizi: Ivan Bunić-Vučićević, *Gedichte. Nach der Ausgabe im Almanach "Dubrovnik" 1849 von O. Pucić mit einer Einleitung von Renate Lachmann*. München 1965; R. Lachmann-Schmohl, Ignjat Đorđić. *Eine stilistische Untersuchung zum Slavischen Barock*. Böhlau Verlag, Köln 1964.

¹³ Navest ću samo neke radove J. Rapacke o starijoj hrvatskoj književnosti: *Złoty wiek sielanki chorwackiej. Studia z dziejów dubrownickiej literatury pastoralne. / Zlatno stoljeće hrvatske pastorale, Studija iz povijesti dubrovačke pastoralne književnosti*, Wydawnictwa Uniwersytetu warszawskiego, Warszawa 1984. J. Rapacka, *"Osman" Ivana Gundulicia. Bunt świata przedstawionego / "Osman" Ivana Gundulića. Pobuna predstavljenoga svijeta* /. Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973. J. Rapacka, *Zaljubljeni u vilu. Studije o hrvatskoj književnosti i kulturi*. Književni krug, Split 1998. J. Rapacka, *Leksikon hrvatskih tradicija*. Preveo D. Blažina. Matica hrvatska, Zagreb 2002.

KAZALIŠNA KRITIKA IVANA JINDRE (RIJEČKI TISAK I TJEDNIK “HRVATSKO SLOVO”)

Značajnije promjene u gospodarsko-političkoj, sociološkoj, odnosno demografskoj slici grada Rijeke (nakon stoljetne pripadnosti inozemnim državnim upravama), a uslijed kojih se ovaj grad i primiće hrvatskom ideološkom i geografskom teritoriju – nastupaju neposredno pred kraj, odnosno po završetku Drugoga svjetskoga rata. Riječ je o događajima koji su svoje eksplicitne posljedice očitovali u kulturološkom segmentu, pa samim time i u kazališnoj umjetnosti. Zakinuto, naime, tradicijom izvođenja na hrvatskom jeziku, riječko se nacionalno profesionalno glumište formiralo tek nakon 1946. godine što ga, dakako, istaknutom specifičnošću i izdvaja od ostalih teatarskih središta u zemlji. Ovom se prilikom, međutim, nećemo zaustavljati na problematici organizacije scenskoga izričaja na riječkom području, no činjenica jest kako je nepostojanje toga segmenta umjetničkoga djelovanja utjecalo i na onu tematiku kojom ćemo se u nastavu teksta pretežito baviti, a odnosi se u prvome redu na kazališnu kritiku. Nepostojanje kontinuiteta kazališnoga predstavljanja na hrvatskom jeziku rezultiralo je i izostankom ove, za teatarski život, neizostavne djelatnosti koja (izuzev svoje analitičko-znanstvene i obavještajne dualnosti iz koje proističu teme brojnih rasprava i nesuglasica) svoje začetke bilježi usporedo s organizacijom teatarskoga života.¹

U razdoblju pak od 1957. do 1961. godine kazališna je kritika na riječkom području pretrpjela najteže godine od oslobođenja grada pa je, uskraćena i za onaj minimum teatrološkoga instrumentarija potrebitoga u analizi kazališnoga čina, bila svedena uglavnom na dnevne listove koji su objavljivali tekstove mahom informativnoga karaktera. U nedostatku osnovnoga analitičkog instrumentarija te potrebi-

¹ Iz toga razloga, kako upozorava Rošić, na samom početku rada teatra u gradu dolazi do abnormalne situacije. Jer, u razdoblju kada su bile savladane početne poteškoće administrativno-estetske prirode, riječka kazališna kritika *većinom manifestira primjere dezadaptacije, nesprema da u sebi izmiri ono jučerašnje i današnje s onim sutrašnjim i da se ma u čemu othrvla načelima trenutno važećih društveno-estetskih postaoiki* (1980: 59). Detaljnije o poratnoj riječkoj (dramskoj) kazališnoj kritici u Rošić 1980: 58-73.

toga teatrološko-književnog, odnosno kulturološkoga znanja kojim bi trebao operirati svaki osvrt na minuli teatarski čin – takvi su novinski napisi uglavnom bili usklađeni s temeljnim ideološkim stremljenjima koja su u to doba i bila osnovom za objavljivanje. Jednako tako, *osjećajući se imunima od svake zamjerke pod zaštitom tada vladajuće parole da “svatko može sve”, ovi riječki kritičari-impresionisti brzo su zaboravljali na svoju nestručnost i prelazeći često u neosnovano i diletantsko kritikovanje opravdano su* (Rošić 1980: 67) izazivali negodovanje riječkih intendantata i ravnatelja ansambala u prvom poratnom desetljeću.² Takav status kazališne kritike držimo odrazom onih ograničenja novinskoga pisma koja su, riječima Übersfeld, vezana za materijalne uvjete novina: *oblik izvještavanja kojeg su prostor i svrha a priori zadani* (1989: 675). S jedne, dakle, strane dužna, kako smo netom i istaknuli, podčiniti se ideološko-političkom opredjeljenju svojega izdavača, s druge, pak, ograničena recipijentovom kulturno-kazališnom kompetentnošću, riječka se poslijeratna kritika našla utoliko u nezavidnoj situaciji, ukoliko i njoj samoj pridodamo nestručnost, nerijetko, upravo diletantizam.

Prve značajnije promjene bilježe se zapravo tek nakon 1961. godine kada se otvaraju mogućnosti objavljivanja prikaza predstava i u drugim časopisima, a evidentan je i progresivni stav redakcije “Novoga lista” u koncipiranju kazališnih osvrta. Ovu je povoljnu klimu, kako upozorava Rošić, nastojao iskoristiti Ivan Jindra surađujući najprije u “*Riječkoj reviji*” (sezona 1963/64 i 1964/65), zatim u stalnim rubrikama (*Scena, Kulturna zbivanja*) “*Novoga lista*” (svibanj 1967 – listopad 1968) i u “*Prologu*” (1968) (isto, 64) te je uskoro među riječkim kazališnim kritičarima zauzeo istaknuto mjesto. Uzgred spomenimo kako je u razdoblju od 1969. do 1972. godine bio i ravnateljem ansambla Hrvatske drame Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca. Godine su to zatvaranja kazališne zgrade u svrhu sanacije koje je poradi spekulacija i makinacija različitih naravi, prvenstveno političko-financijske prirode, ugrozilo opstanak riječke kazališne umjetnosti pa je tijekom punih dvanaest godina (1970.–1982.) riječka drama funkcionirala na alternativnim lokacijama. U toj, u najmanju ruku nimalo zahvalnoj situaciji, podnio je glavninu tereta oko organizacije kazališnoga života, a za njegova su mandata režirala nekolicina tada najznačajnijih hrvatskih redateljskih imena – G. Paro, D. Radojević, V. Gerić (usp. Gašparović, 2011.).³ Netom iznesena digresija u službi

² Slučaj je to i s intendantom Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, Ferdom Delakom, koji je za 15. prosinca 1953. godine u “*Vjesniku*” istaknuo: *Rijeka sve do danas još nije imala pravu i stručnu kazališnu kritiku. Mjestimična registriranja koja se nađu u lokalnoj štampi, svojom nestručnošću, a često i nekulturnim načinom pisanja nanose veliku štetu, tako da bi bilo bolje da ih nema* (u Rošić 1980: 67).

³ O težini je takve situacije i sam govorio u ondašnjem “*Novom listu*”: *Tko je nezadovoljan postignutim temeljno je u pravu jer od učinjenog uvijek treba i može biti učinjeno više. Ipak, kritičar koji tvrdi da vodstvo Hrvatske drame djeluje u pravcu razaranja samog smisla kazališta, možda, pogrešno pristupa kazališnom fenomenu, a možda je, neoptere-*

je situiranja Ivana Jindre u kulturološko-kazališnu klimu Rijeke, osobito specifičnu tijekom druge polovice šezdesetih, odnosno tijekom prve polovice sedamdesetih godina pa budući da njezina složenost zahtijeva poseban osvrt, ovoga smo je puta tek naznačili te ukazali na mogućnost nekoga idućega istraživanja.

Međutim, od neizmjernoga je značaja upozoriti na činjenicu kako je kazališna kritika, izuzev determiniranosti ideološkim trenutkom i političkim opredjeljenjem tiska u kojem izlazi, uvjetovana i problemom primatelja i jezičnoga čina koji mu je upućen.⁴ Poradi ove njezine osobitosti povijesno-političku, odnosno kulturološku specifičnost trenutka u kojem se formira i nastaje ne bi trebalo u potpunosti zanemariti. Specifičnost je, pak, Ivana Jindre kao kritičara u činjenici što su njegovi novinski osvrti u riječkoj povijesti ove djelatnosti, napokon, odavali rukopis dobrog poznavatelja kako komparativne književnosti, tako i za analizu kazališnoga čina neizostavnoga temeljnoga teatrološkog aparata. Spomenuto poznavanje nacionalne i svjetske književnosti, sklonost polemičnom tonu što ga je mahom naslijedio od svojega učitelja Ive Hergešića,⁵ utjecalo je, između ostaloga, da se u svojim estetičkim opredjeljenjima prikloni *novim scenskim tendencijama* suvremenoga dramaturškoga kazivanja (usp. Rošić 1980: 64). Valja, pak, upozoriti kako među tekstovima u "Riječkoj reviji" nailazimo i na književne osvрте, odnosno književne kritike mahom iz područja svjetske (ali i nacionalne) književnosti pa je i u tom segmentu moguće govoriti o Hergešićevu utjecaju. Ovi tekstovi (o npr. Josephu Conradu, Dragi Gervaisu) mahom esejističkoga karaktera, oslobođeni akademskoga / znanstvenoga diskursa zanimljivi su iz razloga što rasvjetljavaju neke manje poznate činjenice o radu i djelovanju pojedinih književnika. Pišući, nadalje, primjerice o Kafki u svojem tekstu objavljenom u "Riječkoj reviji" (1963.) osobito naglašava dimenziju snova, fantastičnosti i apsurdnosti svijeta što, u dominaciji književno-povijesnoga diskursa, nagovješćuje i teorijsko propitiva-

čen problemima funkcioniranja kazališnoga mehanizma, nestrpljivo. Međutim, nama u Kazalištu nije ništa lakše čekati. Osobno očekujem smjenu kojoj ni najzagrižljiviji zlonamjernik neće moći prišiti takvu objedu, čak ni u šali (I. Jindra, *Nije lako čekati. Dopis iz kazališta o kazalištu*, u: "Novi list", travanj 1971.).

⁴ Jer, prema Übersfeld, specifičnost je kazališne kritike u postojanju dvostrukoga primatelja – čitalac s jedne, odnosno kazališni stručnjak s druge strane (usp. 1989: 675). U odnosu na čitatelja djelovanje je kritičkoga jezika također dvostruke prirode, tj. *usmjeravajuće i ukazujuće*. Usmjeravajući aspekt sastoji se u uputi: "pogledati ili ne pogledati ovu predstavu"; u tom je trenutku kritički diskurz u biti okrutan i odgovoran, ali je onakav kakav najviše odgovara očekivanju čitaoca. Ukazujući aspekt: "prikazujem vam, pokazujem vam različite aspekte onoga što ćete vidjeti (ili nećete vidjeti)"; jezični čin koji implicitno usmjerava: "pogledajte, shvatite" (isto).

⁵ O nekim temeljnim odrednicama Hergešićeve kazališne kritike s osobitim osvrtom na njegovu novinarsku djelatnost u "Obzoru" (koja nastaje usporedo s formiranjem, riječima Batušića, Hergešića komparatiste u znanstveno-akademskom smislu), "Vjesniku", "Borbi", te prijelazu na mjesto ravnatelja zagrebačke Komedije, detaljnije u Batušić 1995: 198-203.

nje subjektiviteta, odnosno identiteta, a na temelju čega nam neće biti teško uočiti njegovu zaokupljenost upravo značenjskom dimenzijom književnoga djela:⁶

Vjerojatno se svi slažu u tome, da je Kafkin svijet siv i ukočen, izgrađen od ljudi. Događaji se odvijaju neumoljivo; po nekim krutim i neumoljivim zakonima: u tim kućama, sobama, na stepeništima, hodnicima i na tavanima, u dvorištima i na ulicama. Priroda ostaje neopisana "vani", a odnos čovjeka i prirode je otuđenje /.../ On je u njoj usamljen, upućen sam na sebe /.../ Svuda samo konstrukcije, svuda samo kavezi, koji čekaju otvoreni, da zarobe čovjeka, izgubljenog u tom strašnom svijetu /.../ Iza Kafkinih zagonetnih sadržaja osjeća se jedan smisao koji dira u sam bitak čovjeka ... (I. Jindra, 1963: 762-763).

Na temelju iznesenoga zaključujemo kako u tekstovima ove vrsti nastoji otkriti cjelinu poruke književnoga teksta, mjeru transcendencije koju ono dosiže (Pavličić 1983: 100) pa na taj način i ograničava semantičku razinu u namjeri jednoznačnoga definiranja, tj. vrednovanja cjeline umjetničkoga djela (usp. isto). No, i iz ovih, književnom tematikom zaokupljenih esejističkih tekstova, prodire konstantno njegovo zanimanje upravo za kazališnu problematiku. Izuzet, dakle, nekih poveznica koje donosi na relaciji Kafka – teatar, a koje nam odaju i njegovo poznavanje inozemnih kazališnih tijekova,⁷ kao i šire kulturološko znanje, u ovom nam je kontekstu zanimljivo spomenuti i prikaz Kottove knjige – *Shakespeare naš suvremenik* – objavljen u "Riječkoj reviji" 1964. godine, a na temelju kojega zaključujemo kako su ipak najbolje stranice u Jindrinoj riječkoj novinarskoj povijesti one u kojima je čitateljstvo upoznao kako sa situacijom u teatru, tako i s nekim najznačajnijim dramskim predstavama igranim tijekom njegove aktivne djelatnosti u ovom gradu.

Valja, dakako, upozoriti kako sa sustavnim, iako doduše vrlo kratkim, izvještavanjem o kazališnom životu u Rijeci započinje tijekom po mnogo čemu prijelomne upravo šezdeset i osme godine prošloga stoljeća, pa ga i držimo prenositeljem onih

⁶ Još nam jednom tako potvrđuje eksplicitno nasljedovanje Hergešićeva pristupa koji se, primjerice u feljtonu *Problemi Jamesa Joycea* (1929.), ističe Helena Perić, zanima semantičkom razinom Joyceova književnoga stvaralaštva te se gotovo i ne dotiče *izražajnoga sustava djela* (1997: 142). No, za razliku od Jindre, Hergešić ipak pokazuje utjecanje teorijskom instrumentariju, prvenstveno psihoanalizi (u interpretaciji likova), odnosno ideologiji (primjerice u tumačenjima katolicističke komponente, povezanost s grčkom mitologijom, i sl. (usp. isto, 143).

⁷ Upozorava, primjerice, na Gideove, odnosno Barraultove dramatizacije i prerade *Procesa* (1950.), Brodova *Dvorca*, kao i na Wellesovu ekranizaciju *Procesa*. Jednako tako, zanimljiva je i interferencija narativnoga izričaja s onim tipičnim kazališnim, odnosno izvedbenim pa u tom kontekstu i zaključuje: *Mimikom i kretnjom nadao se izraziti više od unutarnjeg zbivanja, nego što bi to bilo najjučenijom psihološkom raspravom. /.../ Kao što je glumcima potrebna pozornica tako je potrebna i Kafkinim junacima. /.../ (Jindra 1963: 671).*

dogaćanja svojstvenih onodobnoj zagrebačkoj sredini. O nastojanjima je i specifičnostima autora iz kruga tzv. *hrvatske mlade kritike*⁸ što se formirala upravo tijekom 1968. godine iscrpno pisala autorica Lada Čale-Feldman u tekstu *Kazalište šezdesetih i "hrvatska mlada kritika"* pa nam nije ovdje namjera detaljno eksplicirati spomenutu problematiku. Poradi, pak, bo-ljega razumijevanja Jindrine pozicije u kulturološko-kritičarskoj klimi Rijeke, osvrnut ćemo se tek na neke najznačajnije momente. Razdoblje je to specifično radi svojih eksplicitnih zahtjeva za promjenom u promišljanju teatra pa je ugledanje u inozemne scenske tijekove i rezultiralo sve češćim spominjanjem tzv. *novokazališnih strujanja*. Doduše, ta potreba za novim i drugačijim očitovala se istodobno na svim razinama socijalnoga ustrojstva i djelovanja, samim time i u kontekstu kritičarske aktivnosti, prvotno, ipak one književne.⁹ Situacija je nadalje u nacionalnom glumištu pa i kritičarskoj djelatnosti tih godina, u najmanju ruku, paradoksalna. S jedne je strane nedostatak suvremenoga domaćega dramskog teksta u repertoarnoj organizaciji hrvatskih teatarâ izazivao javno negodovanje gotovo svih značajnijih onodobnih tekstova o kazalištu, dok se s druge, pak, eksplicite govorilo o potrebi za promjenom, infiltracijom onih scenskih načela svojstvenih tzv. novoteatarskom valu, primjerice jednom Grotowskom, Brooku, kao i teorijskih postulata kakve su propagirali primjerice Melchinger, Sartre, Barthes, itd. Tih godina i u takvim okolnostima započinje s djelovanjem i časopis "Prolog" kojega su tekstovi zapravo eksplicitni odraz kaotičnoga stanja hrvatskoga glumišta s kraja šezdesetih što se poradi direktnoga utjecaja ideoloških instanci nije uspjelo usredotočiti na repertoarnu organizaciju, a kamo li na prisvajanje teorijsko-praktičnih postulata karakterističnih europskom teatru toga doba. Iz toga razloga, složiti ćemo se s Ladom Čale-Feldman, ni kazališno-kritički tekstovi nisu uspjeli razviti svjestan i *samobitan kritički odnos prema svojem predmetu* pa su se autori, sputani spomenutom problematikom, u svojim kritikama mahom i koncentrirali na analize u prvome redu dramskih tekstova.¹⁰ Međutim, koncem šezdesetih, odnosno

⁸ Detaljnije o navedenoj sintagmi u kontekstu istoimenoga zbornika, a koju autorica Čale-Feldman koristi u kontekstu cjelokupnoga novoga kritičarskog obzora formiranoga koncem šezdesetih godina prošloga stoljeća, prvenstveno iz rakursa značajnijih imena (Z. Mrkonjić, V. Zuppa, A. Stamać), predstavnika novih strujanja i koji ne progovaraju isključivo o kazališnoj kritici – u njezinu tekstu *Kazalište šezdesetih i "hrvatska mlada kritika"* http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf.

⁹ Doba je to zaziva ne samo novog kazališta nego i formulacije ideja o novome društvu i novom mjestu javnog intelektualca u njemu, nakon što su se u Europi slegle poslijeratne neuralgije, a u Hrvatskoj, tj. onodobnoj Jugoslaviji, ne samo popustila stega socrealističkog poetičkog dictuma, nego i prvotna sreća nad oslobođenjem od njega i pukim "otvaranjem svijetu" (http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).

¹⁰ Tako je simptomatično da je i Mrkonjić, inače po profesiji dramaturg u kazalištu Gavella, svoje ponajbolje tadašnje kazališno-kritičke refleksije posvetio upravo dramskim djelima, pišući, pri-

početkom sedamdesetih godina, u vremenu u kojem hrvatska intelektualna scena prevodi značajnije teorijske tekstove (uglavnom je riječ o dekonstrukciji i post-strukturalizmu), javlja se grupa autora čije su kritike manje-više rabile popularne teorijske spoznaje. Imalo je to i svojih izravnih reperkusija na kazališno-kritičarsku djelatnost koja je nerijetko razvijala sasvim zasebni odjeljak kojega provizorno ovdje nazivamo svojevrsnim diskursom o diskursu. Na taj su način autori, poput primjerice Darka Suvina, Petra Brečića, Vjerana Zuppe, napokon uspjeli aktualizirati i komunikaciju na relaciji estetička djelatnost – ideologijska svijest. Kako nam nije namjera precizirati spomenutu problematiku, tako ovom prilikom ponovno upućujemo na spomenuti tekst autorice L. Čale-Feldman koja ovaj novi kritičarski diskurs komparira sa stajališta onih stavova što ih je u *Nultom stupnju jezika* proklamirao R. Barthes.

Ovaj vrlo kratko iznijeti sukus događanja što su obilježila konac šezdesetih godina u zemlji važan je iz toga razloga što je, doduše, znatno slabijih razmjera i u nedostatku eventualne teorijske komponente – svoje odjeke pokazivao i u riječkoj novinarskoj djelatnosti. Prije zapravo sljedbenik onih vizija o kazalištu kakve su zastupali tada novoformljeni *prologovci*, Ivan je Jindra, bez obzira na u principu maleni broj kazališnih kritika objavljenih u riječkom tisku, specifičan poradi svojega pogleda kako na teatar, tako i na zadaću, ulogu, odnosno uopće očekivanja što ih je postavljao pred kazališno-kritičke tekstove. Nadalje, iz bloka je tekstova, odnosno *Bilježaka o kazalištu* objavljenih u “Riječkoj reviji” 1965. godine, razvidno i očito kritiziranje aktualne kazališne situacije u gradu. Članci su to potkrijepljeni aktualnom domaćom teatrološkom literaturom (prvenstveno tekstovima Petra Selema), a koji u esejističkoj intonaciji donose i osvrte na izvedene predstave. Riječ je o upravo za Jindru specifičnoj formi kojom će, nastojeći kazališni čin uvrstiti u širi teatarsko-kulturološki kompleks, nastaviti i (kako ćemo vidjeti) tijekom svoje izvjestiteljske aktivnosti u “Novom listu”. Usporedimo li ove tekstove s onim Hergešićevim stavovima kojih je potonji iznio primjerice u *O drami i kazalištu* (u Pavletić, 1965.) zaključujemo kako je riječ o gotovo identičnoj tradiciji koja njeguje, Batušićevim riječima rečeno, mirnoću i *akademske pedagogičnosti dobrohotno-superiorne promatrača* (1995: 201). Poput tekstova njegova učitelja, Jindrini su izvještaji vitalni i angažirani pa je u svojim intimnim istupima uvijek i bio djelotvornim teatarskim sugovornikom. Tako već 1965. godine kritizira repertoarsko zapostavljanje domaće dramske riječi, što će nakon Fabrijevih *Reformatora*, odnosno njegova mirakula *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* – potpunu stagnaciju, oso-

mjerice – paradoksalno – o Držićevoj virtualnoj, dramaturški ugrađenoj, no ne i eventualno izvedbeno ostvarenoj ili ostvarivoj “teatralnosti” (http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).

bito u riječkoj prikazivačkoj politici, doživjeti upravo tijekom 1972., odnosno 1973. godine.¹¹

Jednako tako, njegovom je esejističkom diskursu specifično i jasno iznošenje vlastitih ideološko-političkih stavova što se dade naslutiti već u onih tekstova objavljenih tijekom druge polovice šezdesetih godina prošloga stoljeća. Očito je to i iz završetka kritike Fabrijevih *Reformatora* objavljene u "Novom listu", 8. ožujka 1968. godine koju je, nakon detaljnoga opisa i analize predstave, zaokružio ističući važnost *vlačičevskoga* elementa kao nositelja nacionalnoga, istinskoga pa kao takvoga i jedinoga prihvatljivoga momenta u aktualnoj društveno-političkoj situaciji. Primjeri su to koji pokazuju kako kazališna kritika ima sposobnost politizirati sebe samu, zajedno s kazalištem koje je analizirala, komentirala, odnosno promovirala (usp. Pfister 1999: 106).¹² Bez obzira, stoga, na osjetljivost ideološkoga pa i kulturološkoga trenutka u kojem nastaju (skorašnji događaji u kontekstu Hrvatskoga proljeća, zatvaranje zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca), njegovi osvrti u "Novom listu" usredotočeni su na scenski događaj, odnosno dramaturške osobitosti literarnoga teksta postavljenoga na sceni. Takav kritički diskurs odaje dimenziju znanja, preciznije, znanosti i to znanosti koja ne isključuje dozu subjektivnosti, što je, mišljenja smo, u kontekstu ovoga žanra¹³ ipak dopušteno. Prema tome, rekla bi Übersfeld, u slučaju primatelja-stručnjaka čija je profesija kazališno usmjerena, Jindrin bi rukopis mogli približiti sljedećim određenjem: *zahvaljujući mom diskurzu vidite ono što ste sami stvorili i kako smo mi (ja i moji čitatelji) shvatili smisao i učinkovitost rezultata*

¹¹ Izvadak iz *Bilježaka o kazalištu* i potvrđuje ove naše iznijete misli: *Na srcu nam je procvat domaće drame, a sezona bez ijednog našeg izvornog komada čini se žalosno pusta. Činjenica jest da naša suvremena literatura mnogo bolje stoji s pjesnicima i prozaistima nego s dramatičarima, ali i njih ima, pa ako to i nisu Shakespeare ipak im treba pružiti šansu, treba ih igrati. Samo takva repertoarna politika može donijeti ploda i samo se tako stvara jak nacionalni teatar* (1965: 41).

¹² Spomenimo u tom kontekstu i njegova zalaganja i konstantno ukazivanje na potrebu reorganizacije upravljačke politike kazališta. Jednako tako, osobito je podržavao i gostujuće izvedbe pa je u "Novom listu" od 12. travnja 1968. godine zabilježio gostovanje splitskoga Hrvatskoga narodnog kazališta predstavom *Kate Kapuralica*, odnosno Istarskoga narodnog kazališta s izvedbom *Tko će spasiti orača*?

¹³ Kazališnu kritiku, bez obzira na specifičnost katkada i višeslojnoga njezina (meta) diskurzivna ustrojstva, smatramo (svjesni, pritom, činjenice kako je riječ o području koje interferira s teorijom i povijesti književnosti, teatrologijom, odnosno kulturalnim teorijama) – žanrom. U tom je kontekstu pripisujemo u manju skupinu djela, u našem slučaju književno-teorijski intoniranih, unutar vrsta koje u principu pripadaju odgovarajućoj struji, odnosno određenom razdoblju. Sadrži sve osobine njoj svojstvene te predstavlja, Pavličićevim riječima rečeno, interpretaciju vrste svojstvenu, u našem slučaju, nekoj književno-kazališnoj struji, odnosno nekom razdoblju (usp. 1983: 101). Podvrgava se svojim posebnim pravilima pa na njima i gradi vlastiti identitet (usp. isto). *Žanr je interpretacija vrste: ako su pravila vrste formula, onda su pravila žanra stvarne vrijednosti uvrštene u tu formulu* (isto).

vašeg rada (jezični čin: aksiološka tvrdnja i vrijednosni sud); stoga evo što treba da u budućnosti radite: usmjerite rad u tom smjeru, pažljivije izabrati tekst, suradnike ili glumce (usmjeravajući jezični čin) (Übersfeld 1989: 676). Njegov je pristup ipak zahtijevao obrazovanoga čitatelja, istodobno, učinak mu je bio pedagoški te je upućivao glumce i redatelje na promišljanje vlastitih scenskih postupaka i eksplicite ukazivao na potrebu eventualnih korekcija. U spomenutom je i pronalazio svrhu kritike upozoravajući kako je *preduvjet kritike istina* (pa) *polazimo li od uvjerenja da je loša predstava nenadoknadviva kulturna šteta* (kritika takvo stanje može popraviti i) *donekle ublažiti tu štetu ukazujući na nju, orijentirajući publiku i vršeći izvjestan pritisak na teatar* (I. Jindra, "Novi list", 17. kolovoza 1968.).

Specifičnost, nadalje, njegova kritičkoga diskursa karakterizira u principu vješto balansiranje između analize književnoga predloška s jedne, odnosno nekih temeljnih režijskih načela (u tom kontekstu i glumačkih ostvarenja) s druge strane. Slično je tako Hergešiću stvorio vlastiti izričaj, ne suviše kompliciran i opterećen teorijskim instrumentarijem, ali istodobno prikladan, u ocjeni književne i glumačko-redateljske, odnosno likovne komponente kazališnoga čina. Zanimanje scenografskim rješenjima dolazi tako do izražaja osobito u spomenutoj kritici *Reformatora* u kojoj je u potpunosti precizno iznio opis scene (iz kojega se dađu naslutiti i temeljna mizanscenska rješenja),¹⁴ a što je, držimo, danas nadasve važan teatrološki podatak:

Scenski prostor polukružno je zatvoren masivnim zidom što se uspinje u nedovršeni svod, a donjim svojim lukom u dnu pozornice otvara novi prostor natkriljujući djelomice stepenice. U dnu, leđima nam okrenut stoji Matija Vlačić, a nad stalkom, u prvom planu, pored golemog globusa s kojeg svjetluca bakrom obilježeno kopno, zadubljen je u rad povjesničar Bugenhagen. Oko stola, prekrivenog knjigama i listovima, tiho razgovara grupa studenata s Melanchtonom ispunjavajući suprotnu stranu, nešto uvučeno ka dubini pozornice, dok se ispred nalazi crna izrezbarena stolica. Smeđi i zlatni tonovi. Crnina (I. Jindra, *Kazalište kao govornica. Nedjeljko Fabrio: "Reformatori"*, u: "Novi list", 8. ožujka, 1968.).¹⁵

Bilo kako bilo, baš poput svojega učitelja, bez mnogo velikih fraza i učenoga okolišanja, uspijevao (je) izreći sva bitna obilježja problema što ih bijaše načinjao (Batušić 1995: 200), a iz čega i proizlazi naše mišljenje kako njegova uloga (kao kritičara) nije bila isključivo izvjestiteljska. Razvio je vlastitu taktiku oslobođenu eksplicitnih poruga i napada te je, do u detalje analizirajući kazališni čin, zagovarao potrebne promjene u promišljanju strukturiranja događaja na pozornici. Kao primjer navedenom donosimo u nastavku izvadak iz kritike o premijeri *Gorskih divova*

¹⁴ Redatelj: Tomislav Tanhofer.

¹⁵ Specifičnost je ove kritike do u tančine iznijeti opis scene i to za svaku fresku zasebno.

L. Pirandella (režija: Vlado Vukmirović) izvedenih na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci 20. siječnja 1968. godine¹⁶:

Nesretnjakovići obitavaju vilu "Belaj", odvojeni od svijeta, plašeći se svijeta njih sedmero pronašli su utočište među duhovima a na odmak gorskim divovima "gotovo na rubu života". Ta su čudno nestvarna bića možda simboli, a možda samo propale egzistencije; režija ostaje neopredijeljena. Njihovu će tužnu idilu prekinuti pojava putujuće glumačke družine koja se putem osipa a i moralno raspada o čemu govori čitav prvi čin. Ima u tom činu neobjašnjivih replika, kao ona vraća i predvodnika Nesretnjakovića, Cotronea, o goloj ženi s "crvenom kosom prosutom kao krv u tragediji", potpuno nespojiva s karakterom Cotronea pa se pitam treba li u tome tražiti neku simboliku ili se valja zadovoljiti s "mašta igra" kao odgovorom... (I. Jindra, L. Pirandello: "Gorski divovi", mit o umjetnosti, u: "Novi list", siječanj 1968.).¹⁷

Iznijeto otkriva i Jindrin temeljni kritički postupak – interferenciju narativno-ga diskursa i opisa (metonomija) – koji nas navodi na činjenicu kako u prosudbi kazališnoga čina kreće od dramskoga teksta kao temeljnoga polazišta u rekonstrukciji scenskih događanja. Književni predložak drži pritom i uzročnikom onih dramaturško-redateljskih nastojanja koje nam njegova aktualizacija na sceni napokon i otkriva. Potvrđuje nam to i nastavak navedene kritike koja uočava pretjeranu režijsku usredotočenost na dramski predložak, a što je osobito došlo do izražaja u prvom činu koji Pirandello donosi kao parabolu samoga izričaja, literarnu ekspoziciju dok se dramaturška okosnica iscrpljuje prije svega u irealnosti i iracionalnom, u nesputanom, ludističkom i nelogičnom, gotovo mitskom. Opisi, dakle, scenskih događanja odaju nam Jindrino izvrsno poznavanje Pirandellova teksta pa samim time i djeluju usmjerujuće upozoravajući pritom na režijske, odnosno glumačke nedostatke.¹⁸ Drugim riječima, njegov rad na kritici ocjenjujemo

¹⁶ Dodajmo tek usput kako je riječ o prvom prikazivanju ove drame na prostoru ondašnje Jugoslavije. Spriječen smrću Pirandello *Divove* nije nikada dovršio, no pred kraj je života ispričao svoju viziju posljednjega, trećega čina koji je zapisao njegov sin Stefano. U Rijeci su *Gorski divovi* izvedeni u prijevodu Nedjeljka Fabrija.

¹⁷ Kritiku ove predstave objavio je I. Jindra 26. siječnja 1968. godine u "Telegramu", pod naslovom: *Premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc u Rijeci – Gorski divovi Luigija Pirandella. Oporuka jednog diva*. Spomenimo ovdje i činjenicu kako je tada "Telegram" kao novouspostavljeni list objavljivao, upozorava Čale-Feldman, ambicioznije kazališno-kritičke napise (usp. http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).

¹⁸ *Konačno, čitav prvi čin jedna je krajnja monotona ekspozicija, nije bolje ni s drugim – moglo bi se drastično kazati da prava drama i ne počinje – a redatelj uvodnom i zaključnom nakalemljenom slikom potencira to nedogađanje a da ništa ne dobiva. Nesretno je rješenje i Pripovjedač nenapisanog čina, ne samo zato što smrtna ozbiljnost, crni frak, crna knjižurina i Ivan Bibalo ne idu zajedno (a najmanje svemu pristaje ležerno zaklapanje knjige, pa i knjiga uopće ako se radi o pripovjedaču a ne o čitaču!) nego i zato što je od devedeset i devet mogućih načina ovaj najotrcaniji ("Novi list", siječanj, 1968.).*

kao *rad na cjelini*, karakterizira ga totalizacija koja se sastoji u tome *da se dovedu u odnos tekst i scenska praksa, prostor i udio glumca, nastojeći "tipologizirati" moduse i klasificirati predstavu* (Übersfeld 1980: 676). Postupak je to koji neće rezultirati bijegom u naraciju, a koji bi kao takav analizu teksta /predstave ostavio tek na površini. Iz toga razloga njegov diskurs i pokazuje jasne naznake odmaka od dogmatičnosti i nikako ne pretendira usredotočenju na samo jedan element što bi u takvom slučaju prijetio narušiti ravnomjerno predstavljanje / prosudbu preostalih elemenata scenskoga znakovnoga sustava (usp. isto). Za razliku od književne kritike u kojoj se, kako smo vidjeli, nije usredotočivao na izražajnu/formalnu razinu strukturne komponente, u iskazima o kazalištu to nije slučaj. Opisom funkcioniranja gotovo svih aspekata scenskoga izražajnog sistema, osvrtnom na njihov odnos spram cjeline dolazi i do interpretacije značenjskoga sistema. Unatoč, pak, činjenici što se ne utječe niti jednoj teorijskoj, odnosno poetološkoj struji, njegovi su kritički iskazi značajni iz razloga što se vrednovanje temelji na uvjerljivosti koja proizlazi iz relevantnosti iznijetih podataka o određenom scenskom događaju.

Prema tome, kazališne su kritike iz ovoga Jindrina riječkoga razdoblja doista i značile nešto novo i drugačije. Erudicijom i sposobnošću analitičke prosudbe scenskoga čina često prožetoga polemičnim tonom i finom dozom ironije – ovoj je djelatnosti, konačno, i dodijelio dignitet kojega do tada, na riječkom području, nije imala. Njegova je kritička misao dala naslutiti odmak od utonulosti u sfere intelektualne logike pa kao takva ipak nije pripadala onom krugu autora čije bismo iskaze mogli okarakterizirati sintagmom *kritičke istinolikosti* (Barthes 2009: 12).¹⁹ I bez obzira što u ovim tekstovima ne nailazimo na utjecaj tzv. teorijskoga metajezika, njegovi iskazi otvaraju komunikaciju na nekolicini sasvim različitih razina. Razvidno je to i u *Bilješkama o kazalištu (1 – 3)* objavljenima u "Novom listu" (15., 16., i 17. kolovoza 1967.), koje karakterizira istupanje protiv onodobne repertoarne politike; argumentiranje, primjerice, vlastitih stavova događanjima u svjetskom teatru te, istodobno, otkrivanje poznavanja nacionalne teatarske povijesti; otvoreno polemiziranje s režijom (netolerantnost osobito spram realističkim inscenatorskim

¹⁹ Aristotel je, upozorava Barthes, tehniku hinjene riječi utemeljio na postojanju *istinolikosti* svojstvene tradicionalnim shvaćanjima, tradicionalnim društvima, općim mišljenjima i sl. *Istinoliko* u principu ne pretendira proturječiti tradiciji, niti autoritetima. Ono se nužno ne podudara s onim što je bilo (to se tiče povijesti) niti s onim što mora biti (to se tiče znanosti), nego jednostavno s onim što publika misli da je moguće i što se može posve razlikovati od povijesne zbilje ili onoga što je znanstveno moguće (Barthes 2009: 11). Na taj je način, nastavlja spomenuti autor, Aristotel stvorio neku vrstu estetike publike pa bi se u tako pojmljenom poretku kritika držala kao kritika za mase, kritikom koja *vлада* na književnim stranicama nekoliko velikih časopisa i kreće se unutar intelektualne logike u kojoj se ne može proturječiti onome što nam pristiže iz tradicije, od Mudraca, općeg mišljenja, i tome sličnog. Ukratko, postoji neka kritička istinolikost (isto, 12).

rješenjima), glumcima pa i publikom; kompariranje, nadalje, situacije u zagrebačkom teatru s riječkim scenskim događanjima itd. Nadalje, u *Bilješkama o kazalištu (II)* (1 – 5) u rujnu 1967. godine, u kojima izvještava o angažmanu Studentskoga centra oko međunarodnih susreta mladih kazališnih entuzijasta (IFSK), razvidno je i njegovo zalaganje u promociji novokazališnih tijekova, odnosno predstava eksperimentalnoga teatra svojstvenih zagrebačkoj klimi koncem šezdesetih godina prošloga stoljeća. Prožimajući tako svoje stavove znanjem i činjenicama iz povijesti, estetike, opće kulture, ovi iskazi nerijetko otkrivaju polemičan ton pa čitajući ih nailazimo u principu na različitost smisla što je, držimo, tek nagovještaj onih specifičnosti na kojima će se temeljiti tzv. novokritički osvrti, aktualni nakon 1960. godine.

Osobitost je takvih tekstova, pa u tom kontekstu i ovih Jindrinih, odustajanje od konformizma što ih odvodi gotovo do pojma institucije, odnosno uporabe jezika ne u svrhu *suđenja*, nego u nastojanju da se kritika *razlikuje, odvoji, udvoji* (isto, 11). Karakterizira je autoreferencijalna kategorija, drugim riječima, nastoji progovoriti o sebi samoj, postaviti si ciljeve i ostvariti učinke.²⁰ Nerijetko, ona upleće ideološku komponentu, izravno joj se obraća, dijalogizira i protestira, odnosno eksplicite iznosi svoju potvrdu ili negaciju establišmenta bez obzira na njegovu dominantnu orijentaciju. Inzistiranje na tako jasnom iznošenju vlastitih ideoloških stavova pratimo u Jindrinu novinarskom radu, konkretnije zapravo nakon druge polovice devedesetih godina prošloga, kao i tijekom prvih deset godina novoga stoljeća. Riječ je o godinama koje su obilježile novinarsku aktivnost u “Hrvatskom slovu” (od dvanaestoga broja surađuje kao kazališni kritičar, a od 2000. godine bio je i glavnim urednikom ovoga tjednika), a koje karakterizira interferencija netom spomenuta segmenta s promišljanjem kazališta, odnosno kulture uopće.²¹ No, njegova se preokupacija književnošću, odnosno teatrom bez obzira na, sada, izravno upletanje ideološko-političke komponente, a iz koje će i nastati tekstovi sasvim drugačije prirode – ipak očituje dominantnom karakteristikom kritičarskih tekstova objavljenih u ovom tjedniku. Izvještavajući, mahom, o svim značajnijim predstavama iz zagrebačkoga profesionalnoga kazališnog života, temeljne osobitosti njegova diskurza koje njeguje još iz riječkih dana, prepoznajemo i u ovoj novoj fazi. No, budući da političku komponentu

²⁰ *Danas se novoj kritici ne prigovara toliko “novost” koliko to što je u punom smislu “kritika”, što preraspodjeljuje uloge autora i komentatora te time napada poredak jezika* (Barthes 2009: 11). Jednako tako, ova autoreferencijalna komponenta potvrđuje činjenicu kako kritika procjenjuje vlastiti društveni status, i to, riječima Pavličića, njezin status kao žanra, njezin ugled, rezultate koje je dotada dala, popularnost, teme kojima se bavi i relevanciju tih tema, itd. (usp. Pavličić 1983: 105).

²¹ O čemu je i sam svjedočio u intervjuu Gordana Dujica: *Čemu politiku sužavati? /.../ Politiku doživljavam kao sastavni dio kulture. Mogao bih štoviše reći da je danas u politici i pravo kazalište /.../ (Hrvatsko slovo ide dalje Ivan Jindra, glavni urednik Hrvatskog slova. Pritisnuto jače, sve to više skače!, “Dom i svijet”, 372, 4. veljače 2002.)*.

u našem radu mahom ostavljamo po strani, važno nam je upozoriti na jednu drugu činjenicu. Naime, Jindrini su tekstovi signifikantni iz razloga što o kazalištu progovaraju otvoreno i bez susprezanja u ocjeni date situacije, pa Pfisterove tvrdnje kako dramatičari, kazalištarci, odnosno kritičari nerijetko dijele mišljenje da je u svakom teatarskom događaju u pitanju mnogo više nego li samo kazalište, držimo u potpunosti ispravnima.

Svjestan, nadalje, činjenice kako kritika u principu nije znanost, nego u prvom redu stvaralačka djelatnost koja nastoji proizvesti smisao, Jindra plasira tekstove koji zauzimaju posrednički položaj u odnosu na znanost i čitanje. Namjera mu nije bila, kako bi to rekao Barthes, prevesti ili pak razjasniti djelo, nego u prvom redu pružiti čitatelju jedan od mogućih smislova koji prvenstveno izvodi iz forme, redateljskoga strukturiranja scenskoga čina. Udvostručuje smislove i to na taj način da *ponad prvotnog jezika* (kazališnoga djela) *lebdi drugotni jezik, naime suvisla povezanost znakova. Posrijedi je ukratko neka vrsta anamorfoze, s time da djelo, razumije se, s jedne strane nije moguće potpuno odraziti (nije to objekt podložan zrcaljenju kao jabuka ili kutija), a s druge da je sama anamorfoza nadgledna preobrazba, podvrgnuta optičkim prisilama: ona mora preobraziti sve što odražava, te preobraziti isključivo prema nekim pravilima, i to preobraziti uvijek u istom smjeru* (Barthes 2009: 55). Iz navedenoga tako proizlazi općenito mišljenje kako kritika, pa u tom kontekstu i kazališna, nije djelatnost neograničena pravilima i formalnim ograničenjima vlastitoga jezičnoga, uopće stilističkoga ustrojstva. Upravo suprotno, njezina je zadaća obavještajna, pedagoška, a uz to još i služi struci kao važan izvor u produbljivanju vlastitih znanja i mogućnosti. Sve navedene elemente i nalazimo u Jindrinim tekstovima, no ovom prilikom moramo upozoriti i na uočene nedostatke koje, mišljenja smo, suvremena kritika ipak ne bi smjela ostavljati po strani.

Utvdili smo kako u Jindrinu slučaju analiza kazališnoga čina ne zapostavlja formalnu stranu predstave pa u tom kontekstu, onim prethodno spomenutim postupcima kojima smo nastojali približiti neke temeljne specifičnosti njegova pisma, valja pridodati i naznake *aksiološko-vrijednosnoga*, odnosno *semiološkoga diskursa* (Übersfeld 1989: 676). Potonji podrazumijeva analizu kazališnoga znakovnoga sustava kojega se, držimo, ovaj kritičar manje-više ipak pridržavao. Postupak je to koji ne odvodi *a priori* do svojevrstne, riječima Übersfeld, igre kulturnim referencama, ali ga svako suvremeno promišljanje kazališne kritike ipak podrazumijeva. Izbjeći, naime, susret sa sadržajima koji, upozorava i Barthes, pristižu iz povijesti ili *psyché, ukratko iz onoga "onkraj" djela samog* (2009: 30) i koji kao takav podrazumijeva interpolaciju bilo psihoanalitičkoga, bilo feminističkoga, bilo intelektualističkoga ideološkoga, uopće kulturološkoga znanja – smatramo temeljnim nedostatkom svakoga suvremenoga

kritičkoga čina.²² Uzmemo li u obzir činjenicu kako je svoju kritičarsku djelatnost nastavio i tijekom prvoga desetljeća 21. stoljeća, izostanak ovoga segmenta predstavljamo kao osnovni nedostatak Jindrine novinarske prakse. No, bez obzira na netom iznijetu digresiju njegova je važnost (posebice u riječkoj povijesti ove djelatnosti) značajna pa mu iz toga razloga, zaključujemo, i pripada istaknuto mjesto u historiji hrvatske književne, odnosno kazališne kritike.

LITERATURA

- Barthes, Roland, *Kritika i istina*. Algoritam, Zagreb 2009.
- Batušić, Nikola, *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*. Interpretacije i ogle-di, Zagreb 1995., 198-203.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Ivanu Jindri, prijatelju*, "Hrvatsko slovo", XII/832, Za-greb 2011., 21.
- Carlson, Marvin, *Razmišljanja o ulozi kazališnoga kritičara*, "Glumište", 3-4, Zagreb, 1999., 112-116.
- Čale-Feldman, Lada, *Kazalište šezdesetih i "hrvatska mlada kritika"*, U: http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Cale-Feldman_Kazaliste.pdf).
- Dujić, Gordan, *Hrvatsko slovo ide dalje Ivan Jindra, glavni urednik Hrvatskog slova. Pritisnuto jače, sve to više skače!*, "Dom i svijet", 372, 4. veljače 2002.
- Gašparović, Darko, *In memoriam – Ivan Jindra (1940-2011)*. Odlazak kazališnoga pre-gaoca, "Vijenac", 7. travnja 2011.
- Hergešić, Ivo, *O drami i kazalištu*, U: *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*. Priredio V. Pavletić. Stvarnost, Zagreb 1965., 663-673.
- Hrvatska književna kritika između dva rata*. Urednik J. Ravlić. Matica hrvatska, Za-greb 1966., 297-311.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu 1*, "Riječka revija", 1-2, Rijeka 1965., 38-46.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu 2*, "Riječka revija", 3-4, Rijeka 1965., 164-169.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu 3*, "Riječka revija", 4-5, Rijeka 1965., 260-265.

²² Što, dakako, aktualizira problematiku o potrebi i važnosti teorije u kazališnoj kritici, analogno, i o postavljanju nužne distinkcije između novinskih kritika od onih što se objavljuju u stručnim časopisima. Detaljnije o spomenutoj temi vidi primjerice Nikče-vić 2011., Pfister 1999: 104 - 112, Carlson 1999: 112 - 116.

Mišljenja smo kako "Hrvatsko slovo" kao tjednik koji diskutira kulturološke teme, ograničenost (prostor, prioritet svojevrsnoga izvjestiteljskoga diskursa, itd.) dnevnih novina ne bi trebao podrazumijevati.

- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (1). Pitanje repertoara*, "Novi list", 15. kolovoza 1967.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (2). Umjetnici i oni drugi*, "Novi list", 16. kolovoza 1967.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (3). Publika, kritika, teatar*, "Novi list", 17. kolovoza 1967.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (II) (1). Ljubav, a ne rat!* IFSK 7 (3.-9. rujna 1967.), 6. rujna 1967.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (II) (2). Organizacija je zakazala*. IFSK 7 (3.-9. rujna 1967.), 8. rujna 1967.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (II) (3). Jedinstvena zvučna kulisa*. IFSK 7 (3.-9. rujna 1967.), 12. rujna 1967.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (II) (4). Kako oživjeti mrtvaca*. IFSK 7 (3.-9. rujna 1967.), 14. rujna 1967.
- Jindra, Ivan, *Bilješke o kazalištu (II) (5). Odjeci*. IFSK 7 (3.-9. rujna 1967.), 20. rujna 1967.
- Jindra, Ivan, *Đukić bez sjaja*, "Novi list", 7. lipnja 1967.
- Jindra, Ivan, *Fantazmagorija bez dovoljno fantazija*, "Novi list", 23. siječnja 1968.
- Jindra, Ivan, *Između mladosti i zrelosti*, "Riječka revija", 12, Rijeka, 1963., 1032-1033.
- Jindra, Ivan, *Kako utući vrijeme*, "Novi list", 19. prosinca 1967.
- Jindra, Ivan, *Kazalište kao govornica*, "Novi list", 8. ožujka 1968.
- Jindra, Ivan, *Knjižarski izlog*, "Novi list", 3. i 4. lipnja 1967.
- Jindra, Ivan, L. Pirandello: *"Gorski divovi"*, mit o umjetnosti, "Novi list", siječanj 1968.
- Jindra, Ivan, *Na domaku uspjeha*, "Novi list",
- Jindra, Ivan, *Nije lako čekati. Dopis iz kazališta o kazalištu*, "Novi list", travanj 1971.
- Jindra, Ivan, *Pet plodnih desetljeća*, "Novi list", 6. i 7. svibnja 1967.
- Jindra, Ivan, *Pismo mladiću s književne večeri. Da čitaju i drugi*, "Novi list", 30. svibnja 1967.
- Jindra, Ivan, *Portret komediografa Gervaisa*, "Riječka revija", 1-2, Rijeka, 1964., 108-111.
- Jindra, Ivan, *Premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc u Rijeci – Gorski divovi Luigija Pirandella. Oporuka jednog diva*, "Telegram", 26. siječnja 1968.
- Jindra, Ivan, *Pristup Kafki*, "Riječka revija", 10, Rijeka, 1963., 759-769.

- Jindra, Ivan, *Uz gostovanje Crnog teatra iz Praga u Opatiji. Biseri na crnoj podlozi*, "Novi list", 1. rujna 1967.
- Jindra, Ivan, *Vrijeme prošlo u sadašnjem vremenu*, "Hrvatsko slovo", 25. srpnja 2003.
- Jindra, Ivan, *Za daljnje susrete*, "Novi list", 12. travnja 1968.
- Nikčević, Sanja, *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Leykam international, Zagreb 2011.
- Pavličić, Pavao, *Književna genologija*. SNL, Zagreb 1983., 97-129.
- Peričić, Helena, *Ivo Hergešić – posrednik engleske književnosti u hrvatskoj kritici u razdoblju između dva rata*, "Glasje", 7/8, Zadar, 1997., 132-154.
- Pfister, Manfred, *Koliko je teorije potrebno kazališnoj kritici?*, "Glumište", 3-4, Zagreb, 1999., 104-112.
- Rošić, Đuro, *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Liburnija, Rijeka 1980.
- Übersfeld, Anne, *Preobrazba kritike. Teorijske bilješke o metadiskurzu kazališne kritike*, "Quorum", 5 (28), Zagreb, 1989., 675-678.

MARIJAN SUSOVSKI KAO NAŠ PRVI TEORETIČAR UMJETNOSTI PERFORMANSA

Svojim radovima i kustoskim djelovanjem, kojima slovi kao jedan od prvih teoretičara novih medija u našoj sredini, Marijan Susovski (1943. – 2003.) promicao je avangardne, neoavangarde, postavangardne i postmodernističke pojave u vizualnoj kulturi. Autor je antologijskih izložbi – izložbe *Nova umjetnička praksa* 1978. godine, izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina prošlog stoljeća* 1982. godine kao i izložbenoga projekta *Konstruktivizam i kinetička umjetnost* 1995. godine, sve u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Pored navedenih izložbi svakako valja spomenuti npr. i njegovu izložbu o EXAT-u 51 i Novim tendencijama kojom se naša likovna praksa predstavila u Lisabonu 2001. godine (*Umro povjesničar umjetnosti...*, [http; usp. EXAT 51 i Nove tendencije](http://usp.exat51.hr), katalog izložbe, Cascais, 2001.).¹ No, u ovome ćemo se članku zadržati, kao što i naslov sugerira, na Marijanu Susovskom kao našem prvom teoretičaru umjetnosti performansa.

AVANGARDNI PERFORMANS

Što se tiče avangardnoga performansa, navedenu je izvedbenu praksu Marijan Susovski zamijetio u izvedbama skupine srednjoškolaca Traveleri. Istražujući ostavštinu Josipa Seissela, priredio je izložbu i objavio monografiju *Josip Seissel: Nadrealističko razdoblje* 1997., i pritom je, među ostalim, interpretirao ulične akcije Travelera kao dadaističke akcije kao što je interpretirao i njihovu dadaističku predstavu *I oni će doći* 16. prosinca 1922., kao naš prvi *happening*.² S obzirom na to da se pojam *performans* primjenjuje i retrospektivno, kao povijesna oznaka za umjetničke eksperimente u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkoga

¹ Usp. podatke za Personalni arhiv MDC-a i intervju snimljen 10. srpnja 2002. (*Marijan Susovski*, [http](http://)).

Ujedno na pojedinim podacima iz kustoske prakse Marijana Susovskog zahvaljujem povjesničarkama umjetnosti Leonidi Kovač i Jadranki Vinterhalter.

² Nažalost, autorova doktorska disertacija *Josip Seissel – konstruktivističko razdoblje 1921. – 1924.* ostala je nedovršena.

kabareta, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala (Šuvaković 1999: 241), jednako tako i pojam *akcija* možemo promatrati retrospektivno, gdje se spomenute ulične akcije, provokacije grupe Traveleri mogu shvatiti kao začetak akcionizma u našem avangardnom kontekstu (Marjanić 2009: 138). Naime, tih su dvadesetih godina prošloga stoljeća, i to još kao srednjoškolci, Traveleri radili ulične provokacije tako da su skidanjem šešira pozdravljali konje, a ne dakle kočijaše. Navedenu je svakodnevnu gestu provokacije Marijan Susovski odredio upravo kao dadaističku. Ujedno, grupa Traveleri organizirala je i neobične sastanke i druženja u privatnim stanovima, pozirajući za grupne fotografije u duhovitim kostimima (Susovski 1997: 19).³

Što se tiče spomenute predstave *I oni će doći*, koju su Traveleri izveli u gimnastičkoj dvorani (gombaoni) Prve realne gimnazije u Zagrebu (današnji muzej Mimara, V. gimnazija), Susovski je tu predstavu-happening interpretirao kao dadaističku. Kako navodi – bila je to treća predstava Josipa Seissela koja će ga usmjeriti konstruktizmu i nadrealizmu (usp. Susovski 1997: 14).⁴ Naime, dok je Vladimir (Vlado) Bužančić u monografiji o Josipu Seisselu atribuirao *zenitističkom*, Susovski ističe da povezivanje Travelera u to doba s Micićevim zenitizmom nije nimalo uvjerljivo s obzirom da izvođači, srednjoškolci tada nisu bili povezani sa zenitizmom; oni su, pridodaje, samo u *taj kolaž predstave uzeli već objavljene tekstove iz časopisa "Zenit", koji im je tada bio najdostupniji avangardni časopis* (Susovski 1997: 22).⁵ Nadalje Susovski zamjećuje da zbog činjenice što je u prvom činu u kolaž drugih tekstova uklopljena i Marinettijeva drama predmeta *I oni će doći*, često su je pojedini kritičari određivali i kao dadaističko-futurističku, što, opet, pridodaje Susovski, nikako tu predstavu ne može svrstati u futuristički milje

³ Poznato je i da su u nekim prigodama Traveleri performativno, kao jedan od aspekata njihove umjetnosti ponašanja, nosili naočale bez stakala (Ožegović 2007: 108).

⁴ Tako je za drugu predstavu *Posljednji Zrinski*, koju je Seissel organizirao u Krapini 1920. godine, izradio scenografiju, a kao inovaciju uveo je pomične kulise (Susovski 1997: 14). Sve je to vodilo prema stilskim odrednicama treće predstave *I oni će doći*. Naime, za tu drugu predstavu Seissel je okupio kazališnu trupu dječaka i djevojčica svojih godina i počeli su uvježbavati Ibsenovu *Noru* ili *Lutkinu kuću*. *No dvoranu za predstavu mogli su dobiti samo od amaterskoga pjevačkoga društva "Ljudevit Gaj", koje je umjesto "Nore" tražilo prikazivanje "Posljednjeg Zrinskog"* (Susovski 1997: 14).

⁵ Branimir Donat spominje i tzv. filmski scenarij Travelera te ističe da je taj tekst nalik dadaističkom teatru, *no na žalost, nikada nije realiziran. Možda bi ga trebalo dati kazalištu Daska da ga postavi na scenu (prema Ožegović 2007: 112)*. Istina, možda je navedeno mogao učiniti sredinom devedesetih i Schmrtz teatar s obzirom na kontekstualizaciju ondašnje situacije u određenju Marija Kovača, osnivača Schmrtza: *Ono što se nama događalo u razdoblju Schmrtza, od njegova osnutka 1995., pa i u razdoblju prije Schmrtza – dakle, mislim na razdoblje oko 1993., imali smo vrstu energije za koju tada nisam imao osvijestenu činjenicu koliko je u performansima imala sličnosti sa situacijama dadaista* (Kovač 2005: 32).

(Susovski 1997: 22). Susovski, dakle, zaključuje kako je najprikladnije navedenu predstavu atribuirati dadaističkom jer je bila zamišljena *po principu dadaističkoga provokativnoga kolaža* (Susovski 1997: 16) kao i dadaističkih kabareta u kojima je pisac bio i glumac i redatelj.

Inače, Marinettijeva drama predmeta *I oni će doći* (usp. Kirby 1986: 55-56) objavljena je u 14. broju "Zenita" 1922. godine u Micićevu prijevodu, i pritom valja istaknuti kako je u slučaju spomenute izvedbe, koju su Traveleri izveli neposredno pred maturu, riječ o prvoj izvedbi Marinettijeve drame predmeta izvan Italije. Tek nešto kasnije razdoblje djelovanja Josipa Seissela Susovski određuje zenitističkim u okviru kojega je mladi umjetnik načinio i konstruktivistički kolaž *Pafama*, kao prvu apstraktnu sliku o ovom dijelu Europe (Susovski 2000.).⁶

Osim toga i u scenografskom i kostimografskom smislu Susovski u toj čakloj predstavi prepoznaje elemente dade. Naime, Jo Klek (Josip Seissel) zagrebačke je gimnazijalce kostimirao u geometrijsku scensku odjeću, kako je bila zamišljena i zavjesa pozornice;

crne geometrijske figure na višebojnoj osnovi... visoki neboderi u zelenom i crvenom, plavom i žutom, mijenjali su položaj na sceni ritmom plesača, pa je tako kubističko načelo razmicanja, presijecanja i preklapanja usporednih i raznosmjernih planova animirano u scenskom prostoru, ali u duhu dade (Susovski 1997: 17).⁷

Uglavnom, ta je dadaistička predstava strukturirana kao kolaž različitih tekstova objavljenih u "Zenitu". Naime, kako bilježi Vera Horvat-Pintarić, izvedena je najprije Marinettijeva drama predmeta *I oni će doći*, a slijedili su odlomci Micićeva *Aeroplana bez motora* te stihovi Branka Ve Poljanskog i Iv(w)ana Golla (Horvat-Pintarić 1978.).

Nadalje, pored toga što navedenoj predstavi negira futurističke i zenitističke stilske osobine, Marijan Susovski navedenu izvedbu atribuirao *našim prvim happeningom* (pri čemu ipak odrednicu *happening* postavlja u navodnike)⁸ koji je završio dovođenjem živog magarca na scenu *za kojeg je jedan od dva protagonista*

⁶ Mladen Vukić u svojoj režiji predstave *Latinovicz, povratak* (2012.) Krležinoj je estetici suprotstavio Seisselovu sliku *Pafama* koja se uzima, kako to redatelj pojašnjava u programskoj knjižici, kao prva apstraktna kompozicija naše suvremene umjetnosti, konstruiranoj na suprematizmu, odnosno kako ju je Marijan Susovski odredio kao remek-djelo hrvatskoga konstruktivizma i kao prvu apstraktnu sliku u ovom dijelu Europe.

⁷ Usp. zapis Marijana Susovskog (1997: 59) o navedenoj dada-predstavi koju su izveli gimnazijalci neposredno pred maturu.

⁸ Naime, uz odrednicu *happening* Marijan Susovski povezuje namjere Travelera s obzirom da su željeli izazvati gledateljstvo, njihove reakcije i šok, uključujući galamu i zviždanje (Susovski 1997: 17), što dakako ne ulazi u odrednicu *hepeninga* kako ga je odredio njegov tvorac Allan Kaprow 1959. godine sa svojim prvim *hepeningom 18 hepeninga u šest dijelova* (*18 Happenings in 6 Parts*).

na pozornici pitao odakle je došao, dok je drugi odgovorio “iz gledališta”, nakon čega je magarac odveden s pozornice kroz gledalište u kojem su sjedili profesori gimnazije. Scena s magarcem bila je za profesore vrhunac provokacije i đačkog “avangardizma”, te je izvođačima već sljedećeg dana savjetovano da školovanje završe negdje drugdje. Većina sudionika predstave školovanje je morala završiti u Beogradu (Susovski 1997: 17).

Dakle, kako su tu bili i profesori, ta prva dada-predstava završila je, kako prenosi Vera Horvat-Pintarić, tako što je sutradan direktor gimnazije mladom Seisselu i drugovima rekao: *Dečki, najbolje da bežite*.⁹

Međutim, kao što smo već istaknuli – povjesničar umjetnosti Vladimir Bužančić navedenu predstavu određuje prvom i jedinom cjelovečernjom zenitističkom predstavom (Bužančić 1989: 151), i pritom je podjednako atribuirao i dadaističkom i zenitističkom predstavom.¹⁰ Ističe kako su Seisselovi nacrti, koji su objavljeni u “Zenitu” (broj 24, 1923.), tek djelomično realizirani za tu predstavu (zbog kazališno neosposobljene pozornice i financijski vrlo skućene produkcije). Nadalje Bužančić dodaje kako je samo nekoliko dana prije bila praiizvedbena Krležina *Golgota* u režiji Branka Gavelle; naime, praiizvedena je 3. studenoga 1922. godine, dakle, četrdesetak dana prije ovoga zenitističkoga skandala te zaključuje da su Seissel i drugovi bili daleko neugodniji od Krleže, i to na sasvim neodgovarajućem mjestu – *Plaća im je bio buran, dugi, urnebesni aplauz ali neprilike* (Bužančić 1989: 154).

Završno Susovski navodi kako je navedena predstava imala i neke nadrealističke karakteristike s obzirom da su nadrealističke predstave odbacivale sve literarne konvencije, a *nisu imale ni sadržaj ni karakterne likove – nosioce neke radnje* (Susovski 1997: 18).¹¹

⁹ Nepotpisani članak *Zenitističko pozorište*, objavljen u 24. broju “Zenita” 1923. godine (str. 6-7), donosi opis spomenute zenitističke točke, koja je sastavljena od raznih fragmenata iz djela Ljubomira Micića, njegova mlađega brata Branka (pseudonimi: Virgil, Valerij, Vij ili Ve Poljanski), Filipa Tommasa Marinettija (drama predmeta *I oni će doći*) i Iwana Golla. Pritom je zamjetno da se navedena scena s magarcem, koja je očito bila ključna za isključivanje spomenutih sudionika iz zagrebačke gimnazije, ne spominje.

¹⁰ Odnosno, Vlado Bužančić (1989: 151) naglašava da je to prva i jedina cjelovečernja zenitistička predstava.

Vidosava Golubović i Irina Subotić (2008: 127-128) navedenu predstavu određuju kao zenitističko kazalište koje je s obzirom na scenu, njene elemente i na glumu, bilo /.../ prožeto dadaizmom (čitani su tekstovi iz dnevnih novina, kostimi su po tipu slični mehano-dadi), zatim zenitizmom, futurizmom i konstruktivizmom: na primjer, zavesa je koristila konstruktivistički princip organizacije ploha u prostoru.

¹¹ O drugim avangardnim performansima na našoj sceni kao i o avangardnim teorijskim performansima usp. Donat 2004., Brlečić-Vujić 1991., 2004., Marjanić 2011.b.

NEOAVANGARDNI, POSTAVANGARDNI I POSTMODERNISTIČKI PERFORMANS

U okviru nove umjetničke prakse (1966. – 1978.) Marijan Susovski zamijetio je da je performans 70-ih godina podrazumijevao istup umjetnika *u prvom licu*, kada je kao česta tema figuriralo razotkrivanje ili traženje vlastitoga identiteta, te najavu navedene forme prepoznaje u statičnome obliku izložbe *Psihokibernetički superautoportret* (Galerija SC, Zagreb, 1973.) Željka Borčića.¹² Naime, u toj izložbi Susovski detektira elemente autobiografskog performansa (okrenutost vlastitome liku i privatnome svijetu) za razliku od socijalno angažiranih intervencionističkih akcija koje su dominirale u sklopu nove umjetničke prakse (Susovski 1982: 28), čime (*indirektno*) upućuje i na razlikovnu odrednicu između akcija kao socijalno angažiranog intervencionizma i performansa kao izvedbene strategije koja je upućena na *privatno Ja*.¹³ Navedena izložba kao dokumentarni prikaz umjetnikova života uključivala je autorove fotografije nagoga (*razotkriveno / oslobođeno*) tijela i odjećom (*sakriveno / prekriveno*) tijelo ili u Jungovu određenju *persona*), obiteljske fotografije i *sve* što se odnosilo na njegovo *Ja* kao *privatno i javno (društveno)*, uključujući primjerke *izlučevina /.../ tijela, kose, noktiju, igračaka iz djetinjstva, knjiga, osobnih iskaznica itd.* (ibid.).

U okviru proučavanja neoavangardnoga performansa zamjetno je da kao i Richard Schechner i Susovski zamjećuje da je jedna od čestih tema umjetnosti performansa u njegovim začecima 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća, što se tiče razdoblja konceptualne umjetnosti, konstrukcija identiteta (Schechner 2006: 158, Susovski 1982: 28). Pritom se članak Susovskog o umjetnosti performansa u katalogu izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina prošlog stoljeća* iz 1982. godine može uzeti kao obrazac za rekonstrukciju umjetnosti performansa nove umjetničke prakse (usp. Susovski 1981: 28-30). Zaustavimo se stoga na njegovu shvaćanju umjetnosti performansa, pri čemu se zadržava samo na specifičnim tipovima performansa koji podrazumijevaju istup umjetnika u prvom licu.

Performanse su odraz umjetnikova odbacivanja tradicionalnih materijala i pokušaj pretvaranja vlastitoga tijela u ekspresivni materijal ili u jedan od materijala u sklopu performanse, odnosno želje da se umjetničko djelo ne zatvori u statičan objekt. /.../ U procesualnim performanskim situacijama umjetnik govori u "prvom licu", što znači da su eksponirani njegov Ja i svi subjekti psihološki pa i biološki momenti potrebni za prenošenje intimnih poruka u kojima se često prelamaju i veoma relevantne društveno-kritičke opaske (Susovski 1981: 38).

¹² Davor Matičević kao naslov navedene izložbe bilježi *Prvi svjetski psihokibernetički superautoportret* (usp. Matičević 1978: 25). Usp. tekst *Superautoportret* Željka Borčića u: "Novine" Galerije SC, broj 42, 1973., str. 172.

¹³ O podvojenosti zagrebačke umjetničke sredine na intervencioniste i konceptualiste usp. Matičević 1978: 28.

I pored spomenute izložbe Željka Borčića koja je najavila problem identiteta i pokušaj njegova sagledavanja unutar vremena Susovski to tematsko sagledavanje pridaje i nekim drugim umjetnicima: npr. Tomislavu Gotovcu, Braci Dimitrijeviću, Sanji Iveković i Daliboru Martinisu, izložbama-akcijama Grupe šestorice autora te npr. zajedničkim performansima Željka Jermana i Vlaste Delimar.¹⁴ Pritom je Susovski, među ostalim, autor i dvaju kataloga izložbi Vladimira Dodiga Trokuta,¹⁵ u kojima je pisao o umjetnikovim akcijama iz 1968. i 1969. godine, npr. *Izložba pod morem* 1968., *Uzimanje otisaka valova* 1969., *Refleks neba* 1969., *Paljenje mora i kopna* 1969. te *Trokut izlaže svijet* 1969., za koje zamjećuje kako je tog multimedijalnoga umjetnika zanimalo rad s prirodom i *moгуćnost uvlaćenja neobuhvatnog, velikog, prostranog i elementarnog u djelo*, a akcija *Ispisivanje poruka na vlakovima* 1968., je podrazumijevala magijska značenja (Susovski 1980., Susovski 1982: 115).

TOMISLAV GOTOVAC: PRVI EU STREAKER

Uostalom, Susovski je među prvima od povjesničara umjetnosti, ako ovom prigodom nepravedno izostavimo beogradskoga povjesničara umjetnosti Jerka Denegrija (Split, 1936.), pisao o Gotovčevim izvedbenim praksama. U okviru prve naše akcionističke ritualne izvedbe (usp. Denegri 2003: 6), koja je osmišljena kao scenski mixtum happeninga i fluxusa, kako *Happ naš – Happening* (10. travnja 1967. – pridodajem da je datum namjerno odabran s ciljem provokacije onodobne politosfere, moći na vlasti), određuje Marijan Susovski, a kao jedne od najranijih procesualnih akcija na ovim prostorima, koja je ostala *jedini happening koji je bio zamišljen s elementima destrukcije* (Susovski 1982: 28), Tomislav Gotovac zajedno s Ivom Lukasom i Hrvojem Šercarom te fotomodelom u Podrumu poezije RKUD-a “Pavao Markovac”, a uz asistenciju Ivice Gorjupa, izvodi umjetnički čin u kojemu su sudjelovale (naravno, tautologijski pridodajem, ne svojom voljom) i kokoši (Trbuljak, Turković 2003: 30). Susovski zapisuje kako je to ostao do 1982. godine jedini hepening uopće izveden u nas a pritom, istaknimo ponovo, i jedini hepeninig zamišljen s elementima destrukcije (Susovski 1982: 29). Naravno, nakon objavljivanja monografije o Josipu Seisselu, prvenstvo hepeninga Susovski ipak pripisuje spomenutoj predstavi *I oni će doći* 1922. godine Travelera, gdje dakako odrednicu hepening ipak postavlja u navodnike. Remake akcionističke ritualne priredbe *Happ naš – Happening*, kako je određuje Jerko Denegri (2003: 6), ponovljen je godinu dana kasnije za potrebe sni-

¹⁴ Napominjem da se u ovome članku zadržavam samo na radovima Marijana Susovskoga posvećenima umjetnosti performansa.

¹⁵ Usp. Vladimir Dodig Trokut, *Amuleti, čini, arkane*, Marijan Susovski – predgovor izložbi, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 14. studenoga – 7. prosinca 1980., Vladimir Dodig Trokut, *Solve*, Marijan Susovski – predgovor katalogu, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 9. rujna – 2. listopada 1982.

manja filma *Slučajni život* Ante Peterlića, iz kojega je jedna scena ugrađena i u film *Plastični Isus* 1971. godine Lazara Stojanovića.

Ipak, usprkos tome u jednom je izvedbenom obračunu 2005. godine, na promociji *Performance tapes 1, 2, 3 & 4*, koju su pratile i izvedba Gotovčeva rođendanskoga performansa *Joe gevera Williams* kao i premijera njegova filma *César Franck – Wolf Vostell*, u Galeriji Nova, Zagreb na svoj 68. rođendan 9. veljače 2005. godine, kada se Tomislav Gotovac predstavio pod novim imenom i prezimenom kao Antonio G. Lauer (“G.” kao trag očeva prezimena ostaje zbog zahtjeva državne administracije), Antonio G. Lauer verbalno je negirao i vrlo grubo (u okviru verbalnoga performansa *Joe gevera Williams*), među ostalim, Susovskog kao kustosa i povjesničara umjetnosti. Pritom je kao povjesničara umjetnosti koji je valorizirao njegov rad spomenuo Jerka Denegrija, kao jednoga od glavnih kustosa nove umjetničke prakse, koji je zaslužan za njegov proboj na scenu vizualne kulture.¹⁶

Unatoč navedenoj Gotovčevoj negaciji, bez sumnje Marijan Susovski je valorizirao Gotovčevu umjetnost, i to prvenstveno njegove akcije, akcije – objekte, performanse i hepeninge, i pritom se danas te valorizacije vrlo često citiraju. Spomenimo neke; naime, s obzirom na to da je Gotovac / Lauer ostao upisan u našoj *kunsthistoriji*, zbog izvedbenoga dijela njegova opusa, kao prvi *streaker* na području ex-YU, odnosno kao što je istaknuo Marijan Susovski da je riječ o prvom EU (europskom) *streakeru* (Susovski 1982: 29), s obzirom na prvo Gotovčevo javno ogoljavanje *Streaking – Trčanje gol u centru glavnog grada*, što ga je izveo 12. svibnja 1971. u beogradskoj Sremskoj ulici. Među ostalim, Susovski je zabilježio u monografiji *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* i jednu Gotovčevu neizvedenu akciju u kojoj je umjetnik mislio dijeliti letke na Trgu Republike u Zagrebu prolaznicama s otisnutom nedovršenom rečenicom *Pun mi je kurac...*, i pritom bi oni nadopisivali kime ili čime nisu zadovoljni (Susovski 1982: 41).

Inače, katalog, monografiju izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* Marijan Susovski okvirno zaokružuje 1981. godinom, kada, kako ističe, nova zbivanja nagovještavaju novo umjetničko desetljeće. Godina je to Gotovčeva performansa drugog javnog ogoljavanja u srcu Zagreba (nakon zvukovnog objekta *100, Fućkanje* izvedenoga na Muzičkom bijenalu 1979. godine) – *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta* (Zagreb, volim te!), *Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari, 1961.*, njegove izvedbene posvete Zagrebu.

¹⁶ Poslušajmo što je Gotovac na tom rođendanskom performansu izjavio o Denegriju: *Jerko Denegri, jedan od glavnih kustosa nove umjetničke prakse, zaslužan je za moj proboj u likovne vode. Godine 1976. napravio mi je prvu likovnu izložbu u Studentskom centru i uveo me u establishment. Svi su popizdili: Dimitrije Bašičević, Dado Matičević i Marijan Susovski, ta banda oko Vere Horvat-Pintarić. Bašičević je bio genijalan umjetnik, ali kao čovjek... Sve do nedavno, Knifer, Kožarić i Vaništa bili su moja tri najdraža živuća hrvatska umjetnika (usp. Gotovac 2005: 4-5).*

SANJA IVEKOVIĆ: FEMINISTIČKI PERFORMANS

Nadalje, zapis Marijana Susovskog o performansima Sanje Iveković u katalogu Sanje Iveković *Performans – instalacije* iz 1980. godine slovi kao prvi stručan zapis o njezinim izvedbenim radovima i instalacijama od kojega su mnogi kasnije kretali u retrospektivna pisanja o njezinim izvedbama. Naime, u tom tekstu Susovski ističe njezinu feminističku problematiku kojom umjetnica *kritički analizira kompleksan odnos masovni mediji – svakodnevni život žene* te pregledno formuliра da su središnji problemi tih performansa konvencije u ponašanju i komuniciranju: npr. konvencija u fizičkoj pojavnosti osobe kao u njezinu prvom performansu *Un jour violente* iz 1976. godine, u ponašanju u intimnom kontaktu kao u performansu *Inter nos* iz 1978. godine ili pak u javnom nastupu kao u *1. beogradskom performansu* iz iste godine. Jezik medija, ponašanje i ophođenje, predmet su opservacije, ali ujedno i sredstvo – zamjećuje nadalje spomenuti kustos, povjesničar, teoretičar i kritičar suvremene umjetnosti – u njezinim performansima koje atribuirao kao analitičko-kontekstualne (u smislu da zbivanja određuju okolnosti i situacije u kojima se autorica nalazi i koje propituje), dok s obzirom na bitnu ulogu medija označava ih kao medijsko-bihevioralne (Susovski, prema Iveković 1980.).¹⁷

Ipak, što se tiče stvaralačke dozvole za feminističkim performansom, umjetnica je jednom prigodom istaknula kako je *jedva iznudila* od pokojnoga Marijana Susovskog da u tekstu kataloga o njezinim performansima, koji je objavila tadašnja Galerija suvremene umjetnosti (danas Muzej suvremene umjetnosti), istakne da se bavi feminističkom problematikom. Odnosno, umjetničnim komentarom iz 2000. godine, kojim kao da ulazi u kontradikciju s prethodnom konstatacijom o “iznudićivanju”:

– *Sigurna sam da će danas tvrditi da nije imao nikakvih problema s upotrebom termina “feminizam”. I reći će istinu. Bitke su se vodile oko manje “ozbiljnijih” tema, o tome na primjer, da li je ono što radimo mi konceptualci uopće umjetnost.* (Iveković 2000: 24).¹⁸

Zadržimo se ukratko na performansu *Inter nos*, što ga je izvela u zagrebačkom MM centru 1978. godine, a prema interpretaciji Marijana Susovskog iz spomenutog kataloga izložbe. Po prvi puta u strukturu performansa umjetnica uključuje i video (Susovski, prema Iveković 1980.), čime je dodir, taktilnu komunikaciju uki-

¹⁷ Opise pojedinih performansa Sanje Iveković usp. Iveković 1980., Iveković 2001.

¹⁸ Godine 1971. bila je pozvana na 7. pariški bijenale mladih umjetnika, što je ujedno bila prva međunarodna izložba na kojoj je sudjelovala. U jednoj je retrospekciji na to svoje prvo međunarodno priznanje Sanja Iveković istaknula kako je u sklopu Bijenala postojao i konceptualni dio, te da nije bila baš impresionirana konceptualnom umjetnošću. *Smatrala sam je previše cerebralnom, previše “znanstvenom”* (Iveković 2001: 59).

nula video-preprekom / intermedijem. Prostor performansa činile su tri prostorije &TD-a. Umjetnica se pritom nalazila u zatvorenoj sobi, posjetitelji su pojedinačno ulazili u drugu sobu, a između umjetnice i njih nalazio se *video link* (Susovski, prema Iveković 1980). Radi se o videu zatvorenoga kruga koji računa na realno vrijeme u kojem se događaj odvija i pritom ne koristi snimku već se na ekran ili projekcijom prenosi slika događaja u stvarnom vremenu (Milovac 2008.: 59).

Dakle, Marijana Susovskog možemo odrediti kao našega prvog teoretičara umjetnosti performansa s obzirom da je u tim procesualnim praksama konceptualnih umjetnika(ica) prepoznao umjetničku komponentu za razliku od pojedinih povjesničara umjetnosti koji su tim radovima oduzimali estetsku dimenziju i ponekad ih i tumačili kao izraz *psihički oboljelih umova*. Tako je npr. u "Vjesniku" 24. siječnja 1978. godine za Jermanovu umjetnost zabilježeno da pripada pojavama koje bi bile u svakom slučaju zanimljivije za psihopatologiju nego za likovnu umjetnost te kako su te pojave sve šire i sve upornije javljaju u kontekstu umjetničkog.

Pritom, što se tiče naših teatrologa, povjesničara književnosti, među prvima su umjetnost performansa promišljali – nešto manje – Nikola Batušić i – nešto više – Branimir Donat (usp. Marjanić 2011., 2011a), no, što se tiče povijesti umjetnosti zasigurno to mjesto pripada Marijanu Susovskom koji uz Davora Matičevića slovi kao prvi povjesničar umjetnosti koji je u našoj regiji pažnju usmjerio i na akcije, akcije – objekte, hepeninge i performanse.¹⁹ Tim je odrednicama (što se tiče spomenutih teatrologa, povjesničara književnosti, odnosno povjesničara umjetnosti) pomirena teorijska granična crvena nit umjetnosti performansa koja se nalazi *između* vizualnih i izvedbenih umjetnosti (usp. Šuvaković 2001.: 76), kao i zajednička kreativna kustoska praksa Davora Matičevića (usp. Matičević 2011., Bertek 2012.) i Marijana Susovskog, gdje Marijana Susovskog, što se tiče teoretizacije, valorizacije i kustoske promocije umjetnosti performansa, akcija, akcija – objekata i hepeninga, s obzirom na rečeno, možemo zasigurno istaknuti na prvo mjesto.

¹⁹ Svakako valja spomenuti kako je Davor Matičević 1974. godine u Galeriji suvremene umjetnosti priredio izložbu radova Marine Abramović u okviru koje je umjetnica izvela performans *Ritam 2* (usp. Matičević 2011: 147). Usp. Marina Abramović, *Katalog Galerije suvremene umjetnosti* (tekst: Davor Matičević), Zagreb, 14. – 22. listopada 1974.



Foto: Marijan Susovski i Marina Abramović, 1974. Atelje Marine Abramović, Beograd. Umjetnica pokazuje dokumentaciju svoga performansa Rhythm 10 (preuzeto s web-stranice: <http://demarco.herokuapp.com/images/09180>), fotografirao: Richard Demarco

LITERATURA

- Bertek, Tihana. 2012. *Predgovor kao dokument vremena*. "Zarez", 10. svibnja 2012., str. 18.
- Brlenić-Vujić, Branka. 1991. *Dadaistička matineja u Osijeku 1922. godine*. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti Zbornik IV*. (ur. Franjo Grčević), Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 263-279.
- Brlenić-Vujić, Branka. 2004. *Orfejeva oporuka: od moderne do postmoderne*. Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek.
- Bužančić, Vlado. 1989. *Josip Seissel*. Galerija umjetnina "Branko Dešković", Bol.
- Donat, Branimir. 2004. *Performans kao oblik komunikacije hrvatske dade i njenih inačica s javnošću*. U: *Dani Hvarškoga kazališta: Hrvatska književnost, kazalište i avantgarda dvadesetih godina 20. stoljeća* (ur. Nikola Batušić...et al.), HAZU, Književni krug, Zagreb – Split, 5-12.
- Golubović, Vidosava i Irina Subotić. 2008. *Zenit 1921-1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, Beograd – SKD Prosvjeta, Zagreb.
- Gotovac, Tomislav. 1991. *Art-projekt Jugoslavija*. (Razgovarao Ilica Župan). "Slobodna Dalmacija – Forum", 5. listopada 1991., str. 29-30.

- Gotovac, Tomislav. 2005. *Hrvatskom kulturom drmaju kreteni*. (Razgovarala Jelena Mandić). "Novi list – Mediteran", 13. veljače 2005., str. 4-5.
- Horvat-Pintarić, Vera. 1978. *Josip Seissel*. Galerija Nova, Zagreb.
- Iveković, Sanja. 1980. *Performans – instalacije*. (tekst Marijan Susovski). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.
- Iveković, Sanja. 2001. *Personal Cuts*. Wien: Triton Verlag. (Ausstellung / exhibition – Galerie im Taxispalais, 7. April – 20. Mai 2001.).
- Kirby, Michael. 1986. (1971.). *Futurist Performance*. Pay Publications, New York.
- Kovač, Mario. 2005. *Od skandala do strogo kontroliranih izvedbi*. (Razgovarale Suzana Marjanić i Višnja Rogošić). "Zarez", 25. veljače 2005., broj 149, str. 32-33.
- Marijan Susovski. (http://www.mdc.hr/hr/mdc/arhiv/personalni-arhiv-zasluznih-muzealaca/?muzea_lacId=67).
- Marjanić, Suzana. 2009. Akcionistički intervencionizam ili akcije, akcije-objekti i izložbe-akcije. "Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost", 37-38, 138-149.
- Marjanić, Suzana. 2011. *Performans i kinizam ilili izvedbena linija otpora*. U: *Trajnost čina. Zbornik u čast Nikoli Batušiću*. (ur. Boris Senker, Sibila Petlevski i Marin Blažević). Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 180-191.
- Marjanić, Suzana. 2011a. *Branimir Donat – kritičar bez klape i / ili njegova posljednja knjiga* Od svjetla sufitu do tame propadališta. U: *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari: Prvi dio. U spomen Nikoli Batušiću / Krležini dani u Osijeku 2010*. (priredio Branko Hećimović). Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, Filozofski fakultet, Osijek 2011., str. 225-236.
- Marjanić, Suzana. 2011b. *Zenitističke večernje i dadaističke provokacije, kao prvi hrvatski (teorijski) performansi*. "Književna republika" 7-9, 121-135.
- Matičević, Davor. 1978. *Zagrebački krug*. U: "Nova umjetnička praksa 1966-1978". (ur. Marijan Susovski). Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, str. 21-28.
- Matičević, Davor. 2011. *Suvremena umjetnička praksa. Ogledi 1971-1993*. (ur. Marija Gattin i Radmila Iva Janković). Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA, Zagreb.
- Milovac, Tihomir. 2008. *Paradoks nevidljivosti*. U: *Insert. Retrospektiva hrvatske video umjetnosti*. (ur. Tihomir Milovac). MSU, Zagreb, str. 13-107.
- Ožegović, Nina. 2007. *Traveleri – najveća tajna hrvatske umjetnost. Epohalno otkriće zagrebačkog kolekcionara Marinka Sudca*. "Nacional", 627, str. 104-116.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, Taylor & Francis Group, New York, London.

- Susovski, Marijan. 1997. *Josip Seissel: nadrealističko razdoblje: slike, crteži, akvareli, tempere, pasteli, crtači blokovi od 1920. do 1987.* Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.
- Susovski, Marijan. 2000. *Josip Seissel (1904.–1987.) akvareli i tempere, 1918.–1986. godine: donacija Silvine Seissel Muzeju suvremene umjetnosti Zagreb.* Galerija umjetnina, Slavonski Brod.
- Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine.* SANU & Prometej, Beograd – Novi Sad.
- Šuvaković, Miško. 2001. *Paragrami tela / figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnumetnosti.* CENPI, Beograd.
- Trbuljak, Goran, Hrvoje Turković. 2003. (1978.). *Sve je to movie.* Razgovor s Tomislavom Gotovcem. U: Denegri, Ješa. *Tomislav Gotovac.* Tekstovi Ješa Denegri, Goran Trbuljak, Hrvoje Turković (ur. Aleksandr Battista Ilić i Diana Nenadić). HFS, MSU, Zagreb, str. 15-33.
- Umro povjesničar umjetnosti Marijan Susovski.* (<http://www.index.hr/vijesti/clanak/umro-povjesni-car-umjetnosti-marijan-susovski-/165478.aspx>).
- Zenitističko pozorište.* 1923. "Zenit", 24, 6-7.
- Zenitističke večernje.* 1924. "Zenit", 25, 6.

PRILOZI

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2011.

Odluka da se krovna tematika znanstvenog skupa XXI. Krležinih dana u Osijeku 2011. *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* prolongira i da bude, zbog njezina neiscrpljenog opsega, krovnom temom i znanstvenog skupa 2011., kao i recesijska ograničenja pri sastavljanju repertoara komplementarne kazališne smotre koja su umnogome diktirala izbor predstava, unaprijed su obilježili XXII. Krležine dane u Osijeku, održane od 5. do 8. prosinca 2011.

Već odavno tradicionalna osječka kazališno-teatrološka manifestacija započela je otvaranjem izložbe *Hrvatski kazališni plakati 2009. / 2010. – 2010. / 2011.* Izložbu, postavljenu u foyeru osječkog teatra, otvorili su prigodnim riječima, u predvečerje 5. prosinca, detektirajući značenje kazališnog plakata u kazališnoj i likovnoj kulturi, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Božidar Šnajder i njezin autor Marijan Varjačić. Potom je dramom Damira Petričevića *Prolaznici* u izvedbi osječkog teatra uslijedilo svečano otvorenje Krležinih dana i četverodnevne kazališne smotre.

Kao i svih dotadašnjih godina Krležinih dana znanstveni skup *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari* udomljen je u Svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta, Osijek, gdje su se prvog dana zasjedanja, 6. prosinca, osim referenta, uzvanika, gostiju, fakultetskih nastavnika, kazališnih umjetnika i predstavnika informativnih javnih medija okupili i brojni studenti.

Prema već ustaljenom običaju prije radnog dijela zasjedanja znanstvenog skupa njegove sudionike, utemeljitelje i suutemeljitelje sve prisutne pozdravili su u ime Ministarstva kulture, Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Društva hrvatskih književnika, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Filozofskog fakulteta, Osijek prof. Dubravka Đurić Nemec, akademik Ante Stamać, prof. dr. Vladimir Sigmond, prof. dr. sc. Darko Gašparović, intendant Božidar Šnajder i prof. dr. sc. Stanislav Marijanović.

Za znanstveni skup programom je najavljeno trideset i četiri referata, a na skupu ih je podneseno dvadeset i tri. Njihovi autori su prema redoslijedu programa: Zlata Šundalić, Ivan Trojan, Elen Biskupović, Marijan Varjačić, Helena Peričić,

Dubravko Jelčić, Lucija Ljubić, Ante Stamać, Željko Uvanović, Boris Senker, Martina Petranović, Anđelka Tutek, koreferentice Kristina Peternai Andrić i Marica Grigić, Antun Petrušić, Ivan Bošković, Divna Mrdeža Antonina, Hrvoje Ivanković, Vlatko Perković, Dubravka Crnojević-Carić, Hrvojka Mihanović-Salopek, Ozana Iveković i Suzana Marjanić.

Po završetku sesije prvog dana znanstvenog skupa njegovi sudionici i slušatelji, većinom studenti, uputili su se u Park kralja Petra Krešimira IV., gdje je pred spomenik Miroslava Krleže položen vijenac, a prigodno slovo je izgovorio akademik Dubravko Jelčić. Studenti pak Umjetničke akademije u Osijeku izveli su zatim pod vodstvom Tatjane Bertok-Zupković *Recital iz djela Miroslava Krleže*.

U predvečerje istog dana u svečanom foyeru osječkog teatra predstavljena su nova reprezentativna teatrološka izdanja i zbornik *Krležini dani u Osijeku 2010.* posvećen Nikoli Batušiću. O knjizi Borisa Senkera *Uvod u teatrologiju*, I., govorili su prof. dr. sc. Sanja Nikčević i autor, a o izdanju *O smješnicama & smješnice* Zlate Šundalić i Ivane Pepić dr. sc. Branko Hećimović i prof. dr. sc. Milovan Tatarin te autorice. Zbornik *Krležini dani u Osijeku 2010., Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, predstavila je prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban.

Na repertoaru kazališne smotre istog dana navečer bilo je prvo od dva gostovanja iz inozemstva. Iz Mađarske, Hrvatsko kazalište Pečuh, od osnutka djelatno povezano s osječkim teatrom, izvelo je *Šetnju grobnicom mrtvog djetinjstva Miroslava Krleže* Slobodana Šnajdera postavljenu u matičnom kazalištu u povodu tridesete obljetnice smrti Miroslava Krleže.

Nakon drugog zasjedanja znanstvenog skupa, utemeljitelj Krležinih dana i domaćin ove kazališne-teatrološke manifestacije Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku upriličilo je za sudionike skupa, goste i medijske izjavitelje posjet Kutjevu, gdje se i ručalo, te obilazak čuvenoga vinskog podruma.

Toga istog dana, navečer, slijedilo je drugo gostovanje iz inozemstva. Atelje 212, Beograd, izveo je svoju uveliko razglašenu predstavu *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže.

Treća sesija znanstvenog skupa, održana 8. prosinca, upotpunila je dojam da je posve opravdana bila odluka Odbora Krležinih dana da se krovna tematika iz 2010. prolongira i na 2011. jer se zaista imalo, a i ima još, podosta istražiti i reći o našim i stranim povjesničarima hrvatske drame i kazališta, teatrolozima i kritičarima koji su sastavni dio hrvatske kazališne kulture.

U svečanom foyeru osječkog kazališta to je ponovno potkrijepljeno u predvečerje predstavljanjem novih prinosa nacionalnoj kazališnoj literaturi, predstavljanjem monografije *Marin Carić* o kojoj su govorili Dubravka Crnojević-Carić i priređivač monografije Hrvoje Ivanković te knjige Hrvoja Ivankovića *Joško Juvančić* koju su predočili Ivica Prlender i autor.

Četvrta, zadnja predstava kazališne smotre *Enciklopedija izgubljenog vremena* Slobodana Šnajdera u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, bila je i zadnji, završni čin Krležinih dana u Osijeku 2011.

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2011.

Dosljedno svojem trajnom dvokomponentnom ustrojstvu, kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku i u 2011. godini temeljila se na znanstvenom skupu i kazališnoj smotri. Od 5. do 8. prosinca na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta izvedene su četiri predstave. Osječko kazalište izvelo je povijesnu dramu Damira Petričević *Prolaznici*, Hrvatsko kazalište, Pečuh Šnajderovu *Šetnju grobnicom mrtvog djetinjstva*, Atelje 212, Beograd Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi*, a Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin *Enciklopediju izgubljenog vremena* Slobodana Šnajdera.

Predstave prikazane tijekom Krležinih dana u Osijeku 2011. obrađene su prema ustaljenim načelima prijašnjih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Umj. savjetnica – umjetnička savjetnica. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Gl. – glazba. Gl. suradnik – glazbeni suradnik. Obl. svjetla – oblikovanje svjetla. Kor. – koreograf. Pom. redatelja – pomoćnik redatelja. Pom. scenografa – pomoćnik scenografa. Pom. kostimografa – pomoćnik kostimografa. Pom. skladatelja – pomoćnik skladatelja. Surad. – suradnik. Jez. savjetnik – jezični savjetnik. Sc. govor – scenski govor. Lek. – lektor.

Petričević, Damir: PROLAZNICI. Povijesna drama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Borna Baletić. Dram. i autorica tekstova songova Marijana Nola. Sc. Mi-ljenko Sekulić. Kost. Saša Došen. Gl. Tamara Obrovac. Obl. svjetla i projekcije Željka Šavaranja Fabijanić.

Izvođači: *Josip Ćizmarević* – Aljoša Čepl. *Adela Deszathy* – Sandra Lončarić Tankosić. *Klaus Brauer* – Aleksandar Bogdanović. *Krešimir Novak* – Vjekoslav Janković. *Markica* – Miroslav Čabreja. *Vedran Perić* – Davor Panić. *Vođa orkestra* – Petra Blašković. *Đuro Ciganin* – Hrvoje Seršić. *Ciganin* – Ivan Čačić. *Ciganka / Zsuzsa* – Antonija Šašo.

05. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Damir Petričević, *Prolaznici*. Adela Deszathy – Sandra Lončarić Tankosić. Vedran Perić – Davor Panić. Klaus Brauer – Aleksandar Bogdanović. Krešimir Novak – Vjekoslav Janković. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Damir Petričević, *Prolaznici*. Markica – Miroslav Čabraja. Vedran Perić – Davor Panić. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Šnajder, Slobodan: ŠETNJA GROBNICOM MRTVOGA DJETINJSTVA / SÉTA A HALOTT GYERMEKKOR SÍRBOLTJÁBAN. Preveo Ivan Tomek.

Hrvatsko kazalište Pečuh / Pécsi Horvát színház.

Red. Slaven Vidaković. Dram. Stjepan Lukač. Kor. Balázs Vincze. Pom. redateljica Đula Beri. Lek. Katja Bakija.

Izvođači: Zsolt Lipics, Stipan Đurić. Plesači Pečuškog baleta: Edit Domoszlai, Zsolt Molnár, Marton Szabó.

06. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Slobodan Šnajder, *Šetnja grobnicom mrtvoga djetinjstva*. Prizor iz predstave.
Hrvatsko kazalište Pečuh.



Slobodan Šnajder, *Šetnja grobnicom mrtvoga djetinjstva*. Prizor iz predstave.
Hrvatsko kazalište Pečuh.

KRLEZA

"Šeta a halott gyermekkor sírboltjában"
"Šetnja grobnicom mrtvoga djetinjstva"

Színművészek: • Glumci:
Lipics Zsolt • Zsolt Lipics
Gyurity István • Stipan Đurić

A Pécsi Balett táncművészei: • Pécsei Pečúskog baletta:
Domszalai Edit • Edit Domszalai
Molnár Zsolt • Zsolt Molnár
Szabó Márton • Márton Szabó

Koreográfus: • Koreográf:
Vincze Balázs koreográfus-énekes
Balázs Vincze énekes koreográfus „Karamazov"

Színpadra állította: • Postavio na scenu:
Vidákovich Sziláves • Staven Vidaković

Bemutató: 2011. március 25-én 19 órákor
Premijera: 25. október 2011. g. u 19 óráig

Információ / Informacije: 7621 Pécs, Anna utca 17. • Tel.: (72) 210-197, 514-305 • e-mail: szorvases@pecsiszabaten.hu

Pécsi Horvát Színház • Hrvatsko kazalište Pečuh

Slobodan Šnajder, *Šetnja grobnicom mrtvoga djetinjstva*. Hrvatsko kazalište Pečuh.

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI.

Atelje 212, Beograd. Srbija.

Red. Jagoš Marković. Sc. Miodrag Tabački. Kost. Zora Mojsilović. Sc. govor Ljiljana Mrkić Popović. Umj. savjetnica Mani Gotovac. Pom. redatelja Biserka Savić. Pom. kostimografinje Dragoslav Rajičić.

Ivođači: *Naci (Ignjat) Glembay* – Boris Cavazza. *Barunica Castelli-Glembay* – Anica Dobra. *Leone Glembay* – Nikola Ristanovski. *Angelika Glembay* – Jelena Đokić. *Titus Andronicus Fabrczy-Glembay* – Vlastimir Đuza Stojiljković. *Puba Fabriczy-Glembay* – Branislav Trifunović. *Paul Altmann* – Tanasije Uzunović. *Alojzije Silberbrandt* – Svetozar Cvetković. *Oliver Glembay* – Mladen Sovilj. *Ulanski Oberleutnant von Ballocsanszky* – Stefan Trikoš. *Kamerdiner* – Aleksandar Đurđić.

07. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*. *Leone Glembay* – Nikola Ristanovski. *Naci (Ignjat) Glembay* – Boris Cavazza. Atelje 212, Beograd.



Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*. *Barunica Castelli-Glembay* – Anica Dobra. *Naci (Ignjat) Glembay* – Boris Cavazza. Atelje 212, Beograd.

Šnajder, Slobodan: ENCIKLOPEDIJA IZGUBLJENOG VREMENA. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Snježana Banović. Dram. Darko Lukić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Denisa Pecotić. Skladatelj Mate Matišić. Obl. svjetla Marijan Štrlek. Pom. redatelja Zdenko Brlek. Pom. skladatelja Siniša Medved. Pom. scenografkinje Darko Avar. Pom. kostimografkinje Mladen Jerneić.

Izvođači: *Gregor Samsa* – Mladen Vasary. *Renči* – Ljiljana Bogojević. *Tobias* – Marinko Prga. *Anica* – Sunčana Zelenika Konjević. *Anđelina Des Todes* – Leona Paraminski. *Unuk* – Matija Kezele. *Unuka* – Hana Hegedušić. *Milan Nemakuća / Medvjed / Ruski tajkun* – Stojan Matavulj. *Gradonačelnik / Bog* – Darko Plovanić. *Ujak / Biskup* – Zdenko Brlek. *Komandir Žeravica* – Zvonko Zečević. *Rođakinja / Zborovođa* – Beti Lucić. Rođaci, policajci, svatovi, radnici, egzekutori, građani, dječji crkveni zbor.

08. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.



Slobodan Šnajder, *Enciklopedija izgubljenog vremena*. Prizor iz predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.



Slobodan Šnajder, *Enciklopedija izgubljenog vremena*. Prizor iz predstave. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

POZDRAV KRLEŽI

Došli smo se pokloniti uspomeni na jednoga od zacijelo najkontroverznijih i najizazovnijih hrvatskih književnika. Od samih svojih književnih početaka potkraj Prvoga svjetskog rata Krleža je bio pisac o kojem su se sporili njegovi laudatori i njegovi osporavatelji, pri čemu su i njegovi slavitelji kadikad postajali njegovi protivnici, a njegovi protumišljenici prilazili krugu njegovih branitelja i poštovalaca. Nema boljeg dokaza, da je njegova, Krležina, uvijek dinamična, samosvojna i neukrotiva misao permanentno bila u žarištu aktualnih zbivanja. Time je dao značajnu pouku – i poruku – današnjim *misliocima*, među kojima ima i nevjerodostojnih *krležijanaca* naših dana, da književnost nije anemični cvijet koji se njeguje u stakleniku, nego umjetnost, živi organizam koji nastaje i živi u realnim životnim okolnostima i uspostavlja, na različite načine, izravno ili neizravno, živi odnos s aktualnim životnim pojavama i pitanjima. Poučio nas je i poručio nam, da autentična književnost nije izvanvremenska, da književnik, ako je svjestan smisla i odgovornosti svoga poziva, ne živi u zrakopraznom prostoru, u nekakvoj svojoj sjajnoj izolaciji, da apolitičnost nije niti može biti odlika istinske, a ponajmanje velike književnosti.

Hvala vam, Krleža, što ste svojim životom i svojim djelom potvrdili ovu istinu. Hvala vam, iako nisam uvijek pristajao uz vaša mišljenja i prosudbe o ljudima i događajima, kojima smo bili suvremenici.

Jednom svome dugogodišnjem suradniku, koji je uživao – s pravom, uostalom – vaše neskrivene simpatije i povjerenje, rekli ste, a on je to zabilježio, da je golem nerazmjer između onoga što bismo htjeli biti i onoga što činimo i što jesmo. Znakovito je da ste to rekli 1977., dakle pred kraj svoga životnog puta, što nam daje pravo da te riječi shvatimo kao osobnu ispovijest i summu vašega životnog iskustva. Vjerujem da je to bio i samokritički trenutak istine, istine koju ste uvijek tražili i kojoj ste uvijek težili, a da ste pritom znali i zalutati u zablude, to niste osporavali ni sami.

Velike su bile njegove zablude, ali je velika bila i moć njegove književne riječi, kojom ih je najprije zagovarao i promicao, a zatim ih se, kasnije, odricao.

Bio je velikan hrvatske književne riječi, kojega ne smijemo umanjivati, ali ni idealizirati. Nimalo ravnodušan prema zbivanjima u svome vremenu, uvijek kritičan, samostalan i nedogmatičan u svome mišljenju, gubio je sve više svoje mladenačke ideale, ostajao bez mnogih svojih iluzija, a ipak je ostajao, formalno i više po inerciji, suputnik *svoje* partije, iako se s njom često i otvoreno razilazio. Držao se oportunističkog pragmatizma, da treba misliti svoje, a djelovati u okviru danih mogućnosti. Držeći se tog načela učinio je dvostruku korist pretvorivši Leksikografski zavod u svojevrсни *refugium peccatorum*, dokazavši da se nije uzalud, bez razloga i opravdanja, jednom zgodom sâm nazvao liberalom.

Stoga nas ne čudi da je i u *svoj* partiji, u nekim povijesnim trenucima, pa i dramatičnim situacijama, nailazio na otpore, prigovore, napade, pa i diskvalifikacije, kao strano tijelo, koje se ne može pokoriti i stopiti s bićem partije. Pokazalo se, da je tada imao najviše pravo.

Jest, Krleža, bili ste meta grubih protivnika, ali i žrtva latentnih otpora, žestokih, često i nepravednih prigovora, hušakačkih napada, pa i totalnih političkih diskvalifikacija. Pokazalo se, da ste upravo u tim i takvim situacijama, ostavši u manjini među svojim ortodoksnim sumišljenicima, imali uvijek pravo.

Oprostite mi, Krleža, moju (rekli biste možda: drsku) iskrenost, zacijelo pomalo i neprimjerenu ovom svečanom trenutku, ali bi još neprimjereniji bio nekritički, neiskreni i licemjerni, svečarski hvalospjev. Naslušali ste ih se u životu, kao i nekritičkih prigovora i osporavanja. Griješili su često i jedni i drugi. Ne bih htio biti i nisam vaš laudator a tout prix, ali jednako tako ni vaš negator, nego sam jednostavno vaš poštovatelj. Možda sam i ja u manjini sada, kada to kažem, ali niste li i vi imali pravo uvijek, kad god ste bili manjina?

I na kraju: upravo s ovog stajališta, Krleža, reći ću uvjeren: Vaša književna riječ nije obogatila samo hrvatsku književnost. Njeno značenje i vrijednost nadmašuje i prelazi granice naše nacionalne književnosti. Svi mi, koji sada stojimo pred Vama, vjerujemo da će ovi teatrološki dani u Osijeku, posvećeni Vama, pridonijeti da se Vaše ime i Vaše djelo dostojno i pravedno cijeni ne samo u Hrvatskoj nego i u svijetu.

NAPOMENA

Za znanstveni skup *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, vladalo je, nakon usvajanja i objavljivanja krovne tematike, veliko zanimanje te je Odbor Krležinih dana na temelju pristiglih prijava uvrstio u program trideset i četiri prijavljene teme. Na skupu je, međutim, zbog objektivne zapriječenosti većine izostalih najavljenih sudionika, sudjelovalo samo dvadeset i tri izlagača, a za zbornik je predano dvadeset i sedam referata koliko ih je i tiskano.

Redosljed priopćenja u zborniku nije, kao što je to uglavnom slučaj, istovjetan s redosljedom najavljenim programom znanstvenog skupa koji se kao i na prethodnim znanstvenim skupovima Krležinih dana u Osijeku temelji na kronologiji istraživane tematike. Budući da u fokusu istraživačkog interesa referenata nisu, naime, bile teme kojima su se bavili naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari već oni sami u doba svoje intenzivne i eksplicitne djelatnosti, njihova metodologija, povijesne i teorijske spoznaje, kao i njihova moguća kontekstualizacija u hrvatsku i europsku kazališnu kulturu, tek je naknadnim uvidom u usredotočenost referenata došlo do stanovitih redosljednih promjena, koje su u skladu s primjenjivanim načelima sastavljanja programa znanstvenih skupova i sadržajnim rasporedom zbornika.

Kao i u prethodnim zbornicima i u ovom je maksimalno poštovana integralnost autorskih priloga. Redaktura i lektura ograničeni su uglavnom na evidentne greške i previde te na usuglašavanje primijenjene pravopisne konvencije i na najnužnije intervencije, bez zadiranja u osobni izraz autora, kao i na grafičko i likovno ujednačavanje. No ujednačavanje nije bilo moguće sprovesti i kod bibliografskih jedinica u fusnotama, literaturi i bilješkama jer su, unatoč dostavljenim *Uputama* priređivača zbornika, nerijetko korišteni različiti načini njihova pisanja.

B. H.

KAZALO IMENA

- Abramović, Marina 359, 360
Achard, Paul 254
Adamić, Marija 259
Ady, Endre 212
Adžić, Mila 120
Aericalchus, Sebastian 174
Ajtay, Andor 218
Aksmanović, Vladoje 208
Albrecht, Dragutin 29
Aleksej, car 177
Alewyin, Richard 335
Aliger, Amand 168
Allende, Salvador 224
Altesti, Ivan Ksaver 305
Anagosti, Pavle 269
Andreis, Josip 60
Andreis, Trankvil 17
Andrić, Nikola 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 68, 72, 78, 99, 205, 206, 239
Anđelinović, B. G. 97, 101
Anić, Josip 135
Anouilh, Jean 166
An-Ski (Rappoport, Samuel A.) 130, 134
Antonini, Marco 63
Appendini, Franjo Maria 306
Appia, Adolphe 250
Araldi, Antonio 329
Aretino, Pietro 280
Ariosto, Ludovico 332
Aristofan 132
Aristotel 60, 84, 322, 345
Arno, Mihajlo 201
Augustinčić, Aleksandar 261
Avar, Darko 372
Babić, Ljubo 130, 134, 150, 182, 275
Babić, Nada 133
Bach, Alexander 321
Bach, Johann Sebastian 220
Bach, Josip 78, 107, 135
Bačić, Radoslav 205, 206, 208
Badalić, Ivo 72, 78, 133, 135, 167, 275
Badurina, Natka 238
Bagossy, László 225
Bain, David 324
Bajamonti, Julije 260
Bajza, Ivana 62, 77
Bajza, József 212
Bakija, Katja 369
Baldelli, Ignazio 284
Baletić, Borna 367
Bálint, András 216, 217
Balta, Ivan 96, 110
Bandobranska, Darinka 34, 39, 40, 43
Banović Dolezil, Snježana 182, 184, 372
Barabás, Tamás 220
Barac, Antun 87
Baranović, Krešimir 182
Baras, Frano 271, 273
Bargiocco, Ivan Baptista 334
Barjaktarović, obitelj 206
Barner, Wilfried 335
Barthes, Roland 85, 91, 340, 341, 345, 346, 347, 348

- Bartoszyński, Kazimierz 21, 28
 Bartučević, Jerolim 16
 Bašičević, Dimitrije 357
 Bašić, Đuro 313
 Bašić, Mira 259
 Bašić, Relja 292
 Bataille, Georges 104
 Battista Ilić, Aleksandar 362
 Battitorre, Marin 9, 10, 12, 15, 30
 Batušić, Nikola 20, 21, 28, 53, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 83, 101, 110, 119, 125, 127, 129, 138, 140, 148, 149, 150, 151, 163, 164, 165, 167, 170, 173, 175, 177, 182, 184, 193, 209, 233, 243, 265, 282, 287, 301, 306, 310, 311, 312, 313, 314, 315-319, 321, 323-327, 338, 341, 343, 348, 359, 360, 361, 366
 Batušić, Slavko 33, 63, 64, 150, 169, 171, 183, 315
 Baudelaire, Charles 97, 141, 249, 250
 Baumgarten, Jean 183, 184
 Bayerdörfer, Hans-Peter 169, 184
 Beck, Wolfgang 184
 Bedenić, Ante 113
 Begović, Božena 131, 166
 Begović, Milan 77, 87, 88, 106, 127, 155, 158, 166, 242, 243, 272, 276
 Bek (Beck), Viktor 124, 165
 Belcari, Feo 329
 Benčić, Živa 329
 Benešić, Julije 92, 125, 150, 182, 242
 Benetović, Martin 272
 Bennett, Susan 316, 318, 324, 327
 Benja, Šimun 16
 Berčić, Vojdrag 276
 Bereményi, Géza 219
 Beri, Đula 369
 Berinac, Đuro 202
 Berkhofer, Robert F. 83, 84, 91
 Berkowitz, Joel 183, 184
 Bernardić, Dragutin 261
 Berndt, Phillipp (Filip) 200, 201
 Bernhardt, Sarah 73, 168
 Bernstein, Henry 72, 78, 104, 116, 132
 Bersa, Josip 13
 Bersa, Vladimir 13
 Bertek, Tihana 359, 360
 Bertok Zupković, Tatjana 366
 Bessenyei, Ferenc 217, 218
 Bezić Božanić, Nevenka 265
 Bial, Henry 54, 68
 Bibalo, Ivan 254
 Bićanić, Sonia 157
 Bielen, Otto von 166
 Bielski, Marcin 175
 Bilderbeck, Ludwig Franz Freyherr von 191
 Birch Pfeiffer, Charlotte 43
 Birinski, Lev (Lav) G. 116, 120
 Biskupović, Alen 111, 243, 365
 Biti, Vladimir 81, 82, 83, 84, 91
 Bizantić, Juraj 17
 Bizet, Georges 269
 Blau, Josip Gustav 207
 Blažević, Marin 325, 361
 Blažina, Dalibor 335
 Blumenthal, Oscar 116
 Bobaljević Mišetić, Sabo 7, 11, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30
 Boban, Ivica 274
 Bobek, Josip 128, 129
 Bobić, Ljubinka 133
 Bobinac, Marijan 242
 Boccaccio, Giovanni 280, 282, 285
 Bogdan, Tomislav 7, 8, 28, 30
 Bogdanova, Mila 124
 Bogdanović, Aleksandar 367, 368
 Bogdanović, David 10, 13, 14, 28, 307
 Bogić, Vitomir 121
 Bogner Šaban, Antonija 193, 198, 209, 210, 265, 348, 366, 367
 Bogojević, Ljiljana 372
 Bogović, Mirko 48, 90
 Boguslawski, Wojciech 179
 Bohanec, Mirjana 259
 Boić, Gemma 72, 78
 Bombardelli, Silvije 269, 270, 272
 Bonito Oliva, Akile 296, 300
 Borčić, Željko 355, 356

- Borić, Hasija 299
 Börnstein, Heinrich 137, 138, 180
 Börnstein, Karl 180
 Borštnik Zvonarjeva, Sofija 72, 73, 78, 107, 168
 Borštnik, Ignjat 32, 33, 106
 Bösendorfer, Josip 186, 188, 190, 192, 196, 197, 209, 210
 Bošković Stulli, Maja 9, 19, 28
 Bošković, Ivan 265, 366
 Bošković, Ruđer 86
 Bošnjak, Mario 128
 Bracco, Roberto 72, 78
 Brandeis, Franz 191
 Brani, Petar 32, 43, 135
 Brannigan, John 84, 91
 Bratulić, Josip 286
 Braudel, Fernand 83
 Brauneck, Manfred 170, 171, 172, 184
 Brecht, Bertolt 323
 Brečić, Petar 275, 295-300, 341
 Breier, Eduard 127
 Brešan, Ivo 272
 Breyer, Blanka 136, 138, 191
 Brezovački, Tituš (Tito) 134, 179, 283
 Bridge, Ann 154, 157, 158, 162
 Brkanović, Ivan 263
 Brlek, Zdenko 372
 Brlenić Vujić, Branka 354, 360
 Brnčić, Ivan 113
 Brod, Max 339
 Brody, Sándor 221
 Brook, Peter 340
 Bručić, Marijan 259, 260
 Bruschi, Balthasar 174
 Büchner, Georg 166
 Buća, Dominik 16
 Buća, Vinko 16
 Budak, Mile 167
 Budislavić, Toma Nadal 9, 11, 12, 18, 30
 Bukva, Asim 254
 Bulat, Gajo 266, 268
 Buljan, Bogdan 265-278
 Bunić Babulinov, Miho 29
 Bunić Vučić, Ivan 330, 335
 Burešić, Marin 11, 29
 Burina, Frano 11
 Buvein, Milka 206
 Buzančić, Boris 292
 Bužančić, Vladimir 352, 354, 360
 Byron, George Gordon 154, 156, 158, 161
 Calderón de la Barca, Pedro 33, 266, 267, 305, 306, 312
 Calmo, Andrea 280
 Campanus Wodnansky, Johann 174
 Cankar, Ivan 145, 166
 Canning, Charlotte 54, 68
 Car Mihec, Adriana 336
 Carić, Marin 286, 299, 366
 Carlson, Marvin 316, 327, 348
 Cavazza, Boris 371, 372
 Cecchi, Giovanni Maria 280
 Certeau, Michel de 54
 Cesarec, August 166, 235, 241, 242
 Cesarić, Dobriša 249, 250
 Cicognini, Giacinto Andrea 305, 306
 Ciekliniski, Piotr 175
 Ciglar Žanić, Janja 81, 91
 Cihlar Nehajev, Milutin 53, 56, 63, 68, 127, 150, 164, 240, 242, 243
 Cilić, August 164
 Cindrić, Pavao 33, 53, 55, 56, 58, 59, 63, 65, 67, 68
 Cnapius, Gregorius 175
 Cogen, Jakob 201
 Conrad, Joseph 155, 158, 338
 Cornis Pope, Marcel 82
 Craig, Edward Gordon 250
 Crijević, Saro (Seraphinus Maria Cerva) 13
 Crnobori, Marija 192
 Crnojević Carić, Dubravka 295, 366
 Croce, Benedetto 282
 Cronia, Arthuro 280, 281, 282
 Cronin, Archibald 157
 Csáki, Judit 216
 Csuka, Zoltán 213, 218, 219, 222, 224
 Cuculić, Kim 232

- Curti (Korty), Franjo 202
 Cuvaj, Slavko 113
 Cvetković, Svetozar 371
 Cvitković, Živan 260
- Čabreja, Miroslav 367, 368
 Čabrajec, Miroslav 247-258
 Čačić, Ivan 367
 Čaki, Lili 261
 Čakić, Aleksandar 277
 Čale Feldman, Lada 286, 325, 340, 341, 344, 348
 Čale, Frano 170, 184, 281, 282
 Čavrak, Alaksandar 201
 Čengiđ, Enes 257
 Čepl, Aljoša 367
 Čevapović, Grgur 188
 Čičin-Šain, Ćiro 276
 Čolić, D. 263
 Čoralić, Lovorka 10, 30
 Čubelić, Tvrtko 9
 Čubranović, Andrija 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 25, 26, 28, 29, 30
 Čulić, Ćiro 272
 Čulić, Inocencije 307, 309
- D'Amico, Sandro 184
 D'Amico, Silvio 170, 183, 184
 Damjanović, Stjepan 183, 184
 Daničić, Gjuro 17, 29
 Dauber, Jeremy 184
 De Bartholomaeis, Vincenzo 284
 De Filippo, Eduardo 272
 De Marinis, Marco 60, 68
 De Medici, Lodovico 280
 Deeping, George Warwick 156, 157, 158, 159, 160, 162
 Delak, Ferdo 337
 Delavigne, Kasimir 122, 266
 Delimar, Vlasta 356
 Della Bella, Ardelio 313
 Demarco, Richard 360
 Demeter, Dimitrija 47, 49, 50, 52, 61, 69, 90, 125, 136, 231, 232, 235, 237, 242, 266, 320
- Denegri, Jerko 356, 357
 Denegri, Ješa 362
 Derenčin, Marijan 267
 Derrida, Jacques 54, 295
 Despres, Suzana 72, 78
 Detoni Dujmić, Dunja 30
 Dežman, Milivoj 150, 156, 242
 Dietrich, Margaret 170, 184
 Dietrichstein, Franz Josef 189
 Dimitrijević, Braco 356
 Dimitrijević, Mila 106, 135
 Dimitrijević, Miša 32, 33, 134, 267
 Dimitrović, Nikola 11, 17, 29
 Dirnbach, Ernest 111, 243
 Dlustuš, Ljuboje 113, 114
 Dobra, Anica 371, 372
 Dobrić, Stjepan 120
 Dobronić, Antun 263
 Dobrosavljević, Dušan 254
 Dodig Trokut, Vladimir 356
 Dolce, Ludovico 280
 Domoszalai, Edit 369
 Donadini, Ulderiko 147
 Donat, Branimir 352, 354, 359, 360, 361
 Donati, A. 331
 Dos Passos, John 158
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 166
 Došen, Saša 367
 Dovizi da Bibiena, Bernardo 280
 Doyle, Connan 155
 Drach, Vanja 292
 Dragman, Ervina 275
 Dragutinović, Štefanija 120
 Drašković, Ivan 48
 Drašković, Janko 59
 Držić, Džore 8, 11
 Držić, Marin 11, 28, 46, 53, 69, 166, 173, 175, 182, 242, 274, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 293, 319, 320, 324, 326, 341
 Dudás, Kálmán 213, 215, 221, 223
 Dujjić, Gordan 346, 348
 Dujšin, Dubravko 133, 275
 Dulibić, Božo 56
 Dumas sin, Alexandre 167, 266

- Durbešić, Tomislav 255
 Duse, Eleonora 73, 168
 Dvornik, Boris 273, 274
- Đokić, Jelena 371
 Đurđević, Ignjat 11, 12, 19, 28, 335
 Đurić Nemec, Dubravka 365
 Đurić, Aleksandar 371
 Đurić, Stipan 369
 Đuza Stojiljković 371
- Else, G. F. 84
 Emőd, György 216
 Erenburg, Ilja 141
 Esih, Ivan 150
 Euripid 167
 Ézsiás, Erzsébet 216
- Fabrio, Nedjeljko 251, 341, 342, 343, 344
 Fališevac, Dunja 8, 19, 27, 28, 286, 287, 328, 329
 Fancev, Franjo 7, 173, 209, 284, 286, 301, 308
 Farago Blau, Antonija 207
 Farlati, Daniele 302
 Féher Pál, E. 224, 225
 Fehling, Jürgen 142
 Feld, Leo 116
 Feldman, Miroslav 131, 134, 166
 Ferdinand I. 174
 Ferić, Đuro 12, 305
 Fernec, Simon Gy. 218
 Ferrari, Paolo 43
 Fiamengo, Jakša 286
 Fielding, Henry 152
 Fijan, Andrija 32, 33, 37, 42, 94, 266, 267, 268
 Filić, Krešimir 56
 Firingier, Josip 113
 Firingier, Kamilo 56, 114, 186-211
 Firmin, Stjepan 49
 Firstmon, Ivan 192, 197
 Fischer Lichte, Erika 55, 68, 170, 184
 Fischer, L. 335
 Fisher Sorgenfrei, Carol 60, 70
- Fisković, Cvito 311
 Flaker, Vida 88
 Flod, Ivan 196, 199, 205
 Flor, Vilim 200, 201, 202
 Foglar, Zlatko 260
 Földes, Anna 215
 Földes, Imre 116, 122
 Foretić, Dalibor 164, 275
 Foretić, Miljenko 301, 306, 309, 310, 311, 314
 Forko, Josip 188
 Fortier, Mark 68
 Fotez, Marko 28, 166, 182, 265, 275, 276, 281
 Fraccaroli, Arnald 133
 Frakes, Jerald C. 183, 184
 Franci, Ivan 261
 Franci, Rudolf 261
 Frangeš, Ivo 9, 28, 85, 86, 87, 88
 Franičević Pločar, Jure 268, 271
 Franičević, Marin 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 28
 Franić Tomić, Viktorija 183, 184
 Franko, Josip 101
 Franjo Josip I. 49, 50
 Frauenheim, Stjepan 189, 196, 199, 209
 Freudenreich Grahor, Dragica 53
 Freudenreich, Carolus Francius 179
 Freudenreich, Dragutin 106
 Freudenreich, Josip 32, 40, 47, 50, 51, 52, 61, 137, 237, 266, 267
 Fridrik Vilhelm IV., kralj 34
 Friml Antunović, Oskar 199, 204
 Fron 122
 Frye, Northrop 237
- Gabarić, Vilko 140
 Gabel 122
 Gaj, Ljudevit 152
 Gaj, Velimir 311
 Galgoczy-Klementova, Eugenia 206
 Galli, Dina 133
 Galović, Fran 87, 90, 92-97, 99-110, 125, 140, 242
 Galsworthy, John 152, 153, 154, 156, 158, 159, 161

- Gašparović, Darko 60, 68, 247, 337, 348, 365
 Gattin, Marija 361
 Gavault, Paul 116
 Gavella, Branko 33, 36, 45, 64, 83, 98, 99, 110, 130, 150, 167, 182, 242, 243, 245, 248, 275, 276, 292, 321, 325, 354
 Gavrilović, Marija 121
 Gehri, Alfred 132
 Gelli, Giambattista 280
 Genet, Jean 271
 Georg II. Meiningen 238
 Gerić, Vladimir 252, 257, 337
 Gervais, Drago 338, 349
 Gesemann, G. 175
 Getto, Giovanni 335
 Gillming Blau, Matilda 207
 Gindl, Lorenz 200
 Giraldi Cinzio, Gian Batista 281
 Giricz, Mátyás 224, 225
 Gjalski, Ksaver Šandor 89
 Glunčić Bužančić, Vinka 73, 75
 Goethe, Johann Wolfgang von 105, 106, 118, 136, 322
 Gogola, Franz Joseph 177
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 33, 133, 166
 Gojković, Gordana 193
 Goldoni, Carlo 166, 179, 272, 274
 Goll, Ivan (Iwan) 159, 353, 354
 Golubović, Vidosava 354, 360
 Goodwin, Jonathan 83
 Gorjan, Zdenko 129
 Gorjup, Ivica 356
 Gorki, Maksim 216
 Gortan, Veljko 30
 Gotovac, Jakov 260, 261, 269, 276
 Gotovac, Mani 296, 297, 300, 371
 Gotovac, Tomislav 356, 357, 360, 361, 362
 Gottfried Gregorij, Johann 177
 Gourdon, Anne-Marie 317, 327
 Govedić, Nataša 325
 Gradić, Stjepan 330, 331
 Grazzini, Anton Francesco 280
 Grbić, Paula 106
 Grčević, Franjo 360
 Green, Keith 80, 91
 Gregor, Joseph 136
 Greiner, János 221
 Grigić, Marica 80, 366
 Grillparzer, Franz 103, 136
 Grisogono, Fridrik 16
 Grom, Eduard 122
 Gross, Frida 122
 Gross, Mirjana 97, 110
 Grotowski, Jerzy 340
 Grubišić, Josip 199
 Grund, Arnošt 135
 Grune 122
 Gryphius, Andreas 177
 Guarini, Gianbattista 306
 Guberina, Špiro 253, 254, 292
 Gučetić Bendešević, Savko 11, 30
 Gučetić, Ivan 329, 334
 Gučetić, Nikola 329
 Gulin, Valentina 9, 28
 Gundulić, Ivan 33, 45, 53, 136, 176, 286, 330
 Gundulić, Ivan Šiškov 329, 334
 Guttenberg, A. J. von 191
 Haase, Friedrich 33, 34
 Haasenhunt, Josip 192, 197
 Habunek, Vlado 271
 Hagemann, Carl 142
 Hagnell, Viveka 317, 327
 Halévy, Ludovic 204
 Halévy, Milo 204
 Hamon (Hossmann, Hosman), Josip 201
 Harambašić, August 119
 Harambašić, Željko 32
 Harder, H.-B. 329, 334
 Harmoš, Oskar 270
 Harshav, Benjamin 183, 184
 Haunstädter, Ivan 200, 202
 Hauptmann, Gerhart 71, 78, 90, 104, 105, 106, 130, 136
 Häusler, Karlo 140
 Hawks, Howard 357
 Hebbel, Friedrich 138

- Hebbel-Enghaus, Christine 138
 Hećimović, Branko 65, 68, 101, 110, 116,
 193, 232, 233, 277, 361, 365, 366, 376
 Hedervary, Khuen 88, 113
 Hegedüs, Géza 215
 Hegedušić, Hana 372
 Heidegger, Martin 295
 Hein, Anton (Antun) 200, 201
 Heine, Heinrich 97
 Hektorović, Petar 16, 17, 18, 20, 28, 29,
 274
 Hengl Gillming, Matilda 207, 208
 Hengl, Vjekoslav 205
 Hennequin, Alfred 116
 Hercigonja, Eduard 286
 Herder, Johann Gottfried 178
 Hergešić, Ivo 127, 149, 150, 151, 159,
 338, 339, 341, 343, 348, 350
 Hermann, Max 321
 Heurteur, Nikolaus 138
 Hilbert, Jaroslav 74
 Hinković, Hinko 129
 Hirschler, Žiga 134
 Hofstädter 122
 Holbo, John 83
 Holland, Peter 54, 69, 70
 Holthusen, J. 335
 Horvai, István 223
 Horvat Pintarić, Vera 353, 354, 357, 361
 Horvat, Joža 234, 235
 Horvath (Horvat), Josip 127, 128, 149-161
 Horvath, Ljudevith 206
 Howard, Jean E. 324
 Hržić, Dragutin 262
 Hržić, Vera 134
 Huber, Ana 202
 Hübscher, Arthur 335
 Hulfeld, Stefan 169, 184
 Hutcheon, Linda 81, 91
 Huxley, Aldous 154, 156, 157, 160, 161,
 162
 Ibsen, Henrik 72, 73, 78, 90, 92, 103,
 104, 105, 106, 108, 109, 117, 118,
 122, 136, 214, 215, 222, 248, 249, 352
 Iffland, August Wilhelm 179
 Ihering (Jhering), Herbert 142
 Ilakovac Hercog, Dunja 254
 Illés, Jenő 222
 Illés, Sándor 213, 214, 218
 Ionesco, Eugène 322
 Ivakić, Joza 120, 125
 Ivanišević, Drago 241, 242
 Ivanišević, Matija 16
 Ivanković, Hrvoje 366
 Ivanov, Vječeslav 328
 Iveković, Mladen 242
 Iveković, Ozana 315, 325, 366
 Iveković, Sanja 356, 358, 359, 361
 Jagić, Vatroslav 17, 29, 30, 335
 Jakir, Aleksandar 328
 Jakovljević, Ilija 114
 Jandroković, Vjera 259
 Janković, Radmila Iva 361
 Janković, Vjekoslav 367, 368
 Javorska, Lidija 72, 78
 Jelačić, Josip 49, 50
 Jelaska, Ante 272, 273, 274
 Jelčić, Dubravko 15, 29, 87, 88, 89, 91,
 163, 187, 196, 366, 374
 Jeličić, Živko 28, 242
 Jeričević, Dinka 372
 Jerman, Željko 356, 359
 Jernei, Mladen 372
 Jessner, Leopold 142
 Ježić, Slavko 14, 29
 Jindra, Ivan 336, 338-350
 Jireček, Konstantin 282, 286
 Josip II. 189
 Jovanović, Mirjana 300
 Jovanović, Toša 41, 42
 Jović, Milica 292
 Joyce, James 158, 159, 160, 161, 339
 Jurić Zagorka, Marija 87, 131
 Jurić, Frane 272, 274
 Jurišić 148
 Jurišić, Šimun 164, 233, 244, 265, 273,
 277

- Jurković, Janko 242, 307
 Juvančić, Joško 257, 366
- Kačić Miošić, Andrija 237
 Kafka, Franz 338, 339, 349
 Kalan Kumbatović, Filip 171, 181
 Kalić, Arkandeo 313
 Kalin, Boris 259
 Kalogjera, Goran 302
 Kamov, Janko Polić 140, 274
 Kampuš, Ivan 114
 Kanavelić, Petar 301, 304- 314
 Kandinski, Vasilij 141
 Kapić, Juraj 266
 Kapor, Ambroz 308, 309
 Kapor, Matija 309
 Kaprow, Allan 353
 Karadžić, Vuk 237
 Karađole, Edita 254
 Karner, Doris A. 183, 184
 Karpati, Tibor 209
 Karshin (Karšin), Gustav 191, 200, 202
 Karšin, Martin 202
 Kastropil, Stjepan 302, 305, 308
 Kašić, Bartol 306
 Katalin, Imre 216
 Katalinić, Vjera 31
 Katunarić, Ante 274
 Katušić, Blaž 207
 Kelemen, Milko 264
 Kenfelj, Stjepan 208
 Kernic, Anka 72, 73, 78, 133, 134
 Keršovani, Otokar 241, 242
 Kezele, Matija 372
 Kindermann, Heinz 169-184
 Kirby, Michael 353, 361
 Klabund (Alfred Henschke) 130, 134
 Klausner, Karl 207
 Klobučar, Anđelko 259
 Kloptowski, Jan 176
 Kluger, Karl 200
 Kljaković, Vanča 272, 274
 Kneisel, Josip 41
 Knifer, Julije 357
 Kochanowski, Jan 175
- Kojić, Branko 150
 Kolar, Slavko 234, 235, 259
 Kolarić Kišur, Rudolf 108
 Kolčav, Karel 176
 Kolek, Adam 175
 Kolendić, Anton 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 29
 Kolendić, Petar 19, 209, 286, 308
 Kolumbić, Nikica 279-283, 286
 Kombol, Mihovil 7, 8, 10, 14, 29, 293, 305, 310, 335
 Komensky, Jan Amos 176
 Konjović, Jovan 64
 Konjović, Petar 182, 275
 Kopp 192, 197
 Koppány, Márton 225
 Körbler, Đuro 308
 Kosor, Josip 85, 87, 89, 116, 131
 Kostić, Lazar 119
 Košćević, Antonija 144
 Košuta, Leo 282
 Kott, Jan 339
 Kotzebue, August von 179, 180
 Kovács, Dezső 221
 Kovač, Leonida 351
 Kovač, Mario 352, 361
 Kovačević, Vladimir 113
 Kovačić, Ante 97
 Kovačić, Branko 277
 Kovačić, Krešimir 97
 Kovačić, Vladimir 163-168
 Kowzan, Tadeusz 287
 Kozačinski, Emanuel 179
 Kozarac, Josip 88
 Kozarčanin, Ivo 149
 Kožarić, Ivan 357
 Kralj, Ivka 71, 77, 79
 Kraljeva, Božena 133, 168
 Kranjčević, Silvije Strahimir 101
 Krasiński, Zygmunt 179
 Kravar, Zoran 305, 309
 Krišković, Vinko 149, 153, 156, 158, 161, 162
 Krklec, Gustav 142
 Krleža, Bela 167, 168

- Krleža, Miroslav 88, 130, 151, 166, 167, 182, 212-227, 234, 235, 240, 241, 242, 243, 246, 252, 254, 255, 256, 257, 270, 274, 275, 353, 354, 366, 371, 372, 374, 375
- Krnic, Ivan 149, 159, 242
- Krstulović, Zdravka 273, 276
- Krúdy, Gyula 221
- Kudrjavcev, Anatolij 269, 270, 273, 274, 275
- Kuhač, Franjo Ksaver 13, 31, 262
- Kuhn, Thomas 54
- Kukuljević Sakcinski, Ivan 15, 29, 49, 136, 231
- Kukuljević, Ambroz 259
- Kulundžić, Josip 127, 147, 150, 242
- Kuljiš, Tomislav 270
- Kumičić, Eugen 88, 90, 266, 267
- Kunc, Melita 261
- Kunc, Zinka 269
- Kunčević, Ivica 299
- Kuns (Kunz), Ana 202
- Kunst, Johann Christian 177
- Kunšt, Marijan 261
- Kurt, Josip 200, 202
- Kutleša, Stipe 183, 184
- Kuzmić, Mladen 234
- Kvapilova, Hana 72, 73, 74, 78
- Kvrgić, Pero 293
- Labatt 122
- Labiche, Eugène 130, 204
- Lacan, Jacques 295
- Lachmann Schmohl, Renate 335
- Lahman, Ivo 275
- Lambert, grof 38
- Lange, Sven 104
- Lasta, Višnja 259
- Laubner, Dragutin 208
- Laurenčić, Jozo 134, 275
- Lawrence, David Herbert 158
- Lay, Antun 207
- LeBihan, Jill 80, 91
- Lederer, Ana 184
- Lehár, Franz 123
- Lehmann, Hans-Thies 95
- Lejeune, Philippe 35
- Lepetić, Zvonko 276
- Létay, Vera 219, 222
- Levinas, Emmanuel 295
- Lewis, Sinclair 158
- Lhotka Kalinski, Ivo 262, 263
- Libkovitz, Ivan 199
- Ličina, Jovan 292
- Linhart, Anton Tomaž 179
- Lipics, Zsolt 369
- Lisac, Josip 286, 315
- Lisinski, Vatroslav 259, 262
- Livadić, Bраниmir 56, 63, 68, 150
- Lockhart, Bruce 157, 161
- Lockyer, Margaret 156, 157, 158, 161
- Loening, Richard 118
- Lomnický, Simon 174
- Lončarić Tankosić, Sandra 367, 368
- London, Jack 152
- Lonza, Tonko 292
- Lope de Vega, Félix Arturo 175
- Lorković, Ivan 113
- Louis, Anton 201
- Lovrić, Božo 89, 130, 141
- Löwe, Ludwig 138
- Lucić, Beti 372
- Lucić, Hanibal 16, 285, 286, 299
- Lučić, Ivan 8
- Lukač, Stjepan 212, 369
- Lukarević, Ivan 329
- Lukas, Filip 68
- Lukas, Ivo 356
- Lukić, Darko 325, 327, 372
- Lunaček, Vladimir 36, 37, 38, 40, 45, 108, 150, 156, 239, 243
- Lunardović, Toma 9
- Lunardović, Vicko 9
- Lupis, Vincije 305, 310
- Lytard, Jean-François 298
- Ljubić, Lucija 73, 75, 76, 127, 366
- Ljubić, Šime 13, 14, 15, 29, 306, 307, 309
- Machiavelli, Niccolò 274, 281

- Maeterlinck, Maurice 74, 90, 92, 103, 104
 Magelssen, Scott 54, 68
 Maixner, Rudolf 150, 151
 Majer Bobetko, Sanja 111
 Maksimilijan, vojvoda 41
 Malbaša, Marija 116, 186
 Malinar, Smiljka 285, 287
 Malloni, Daniel 313
 Malpera, Ivica 260
 Mandić, Jelena 361
 Mandrović, Adam 32, 33, 40, 42, 45, 46,
 135, 137, 266, 267, 268
 Mann, Paul de 81
 Mann, Thomas 144, 216, 217
 Mannstädter, Ivan 202
 Mansvjetova, Lidija 269, 275
 Marchiori, Jolanda 280
 Maričić, Danilo 254
 Maričić, Josip 167
 Maričić, Veljko 168
 Marija Terezija 189
 Marijanović, Stanislav 66, 186, 193, 195,
 203, 209, 210, 365
 Marinetti, Filippo Tommaso 352, 353,
 354
 Marinković, Ranko 166, 241, 242, 243,
 274
 Marjanić, Suzana 351, 352, 354, 359,
 361, 366
 Marjanović, Ivo 271, 272, 274, 277
 Marković, Franjo 46, 90, 136, 166, 242
 Marković, Jagoš 371
 Marković, Mihajlo 123
 Marković, Milka 78
 Martin, E. 204
 Martinis, Dalibor 356
 Marulić, Marko 173, 283, 329
 Marušić, Vjekica 261
 Masleša, Veselin 241, 242
 Maštrović, Tihomil 66, 286
 Mataušić, Mirko Juraj 128
 Matavulj, Stojan 372
 Matičević, Davor 355, 357, 359, 361
 Matić, Tomo 58, 188, 189, 192, 196, 197,
 199, 209, 210, 281
 Matijaca, Ivan 301
 Matišić, Mate 372
 Matković, Marijan 28, 150, 151, 160,
 242, 243, 274
 Matoš, Antun Gustav 75, 76, 89, 90, 97,
 141, 142, 235, 238, 239, 240, 242,
 243, 246
 Matoš, Mira 259
 Matvejević, Predrag 256
 Maximilian II. 174
 Mayer, Georg 200, 202
 Mažibradić Šuljaga, Maroje 11, 29
 Mažibradić, Horacije (Oracio) 7, 8, 11,
 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
 29
 Mažuran, Ive 113, 186, 187
 Mažuran, Lav 259
 Mažuranić, Ivan 48
 Mažuranić, Vladimir 56, 69
 McConachie, Bruce 60, 69, 70
 Meandžija, Stevo 254
 Medini, Milorad 10, 14, 16, 19, 20, 27, 29
 Medved, Siniša 372
 Međimorec, Miro 275
 Meić, Perina 69
 Mejerholjd, Vsevolod 67, 142, 250
 Melchinger, Siegfried 321, 340
 Melkus, Dragan 111, 114, 115-126
 Menčetić (Vlahović), Šiško (Šišmundo)
 11
 Menzel, Jeri 274
 Mesarić, Kalman 127, 132, 166
 Mešeg, Branko 168, 269
 Metzger, Baptist 201, 202
 Michler, Josip 202
 Micić, Branko 353, 354
 Micić, Ljubomir 352, 353, 354
 Mickiewicz, Adam 175, 179
 Midžor, Slavko 261
 Mihanović Salopek, Hrvojka 301, 305,
 313, 366
 Mihičić, Milica 43, 71, 72, 79, 107, 134,
 267, 275
 Mikszát, Kálmán 221
 Milan Simeonović, Nikola 32-52, 53, 55,
 56, 57, 58, 59, 61, 62, 69, 267

- Milčinović, Adela 108
 Milčinović, Andrija 97
 Miles, K. 152
 Miletić, Stjepan 33, 34, 37, 45, 46, 47, 61, 83, 90, 91, 102, 109, 135, 182, 235, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 320, 326
 Miličević 43
 Milković, Josip (Đipica) 143, 144
 Milković, Zvonko 140-142, 144-148
 Miloš, Petar 272
 Milovac, Tihomir 361
 Milovanović, Mihajlo 119
 Minarzik, Alojz 200
 Miškatović, Josip 242
 Mitrović, P. 175
 Moguš, Milan 8
 Möhrmann, Renate 184
 Mojsilović, Zora 371
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 116, 166, 177, 253, 254, 269, 320, 322, 323
 Molinari, Cesare 170, 313
 Molnár, Zsolt 369
 Monaldović, Miho 11
 Moretty, Franco 83
 Moricz, Zigmund 221
 Morić, Andre 114
 Moser, Gustav 266
 Mošković, Armin 128, 129
 Mozart, Wolfgang Amadeus 250
 Mrdeža Antonina, Divna 279, 366
 Mrduljaš, Igor 233, 244
 Mrkić Popović, Ljiljana 371
 Mrkonjić, Zvonimir 340
 Mucić, Dragan 56, 58, 186, 193, 197, 209, 210
 Müller, Péter P. 226, 227
 Muradbegović, Ahmed 166

 Nádas, Péter 219
 Nadilo, Branko 302
 Nagy, Ibolya Cs. 220
 Nagy, László B. 215, 216
 Nagy, Miklós 222, 223
 Nagy, Péter 218
 Nalješković, Nikola 17, 18, 19, 28, 29, 30
 Nator, Vladimir 234, 249
 Nedić, Ljubomir 118
 Nemec, Krešimir 234, 238
 Nenadić, Diana 362
 Nestroy, Johann Nepomuk 181
 Netzl 122
 Neubauer, John 82
 Neumann, Dragutin 113
 Neumann, Josip 202
 Niccodemi, Dario 147
 Nietzsche, Friedrich 118
 Niger, Toma 16
 Nigretić, Franjo 17
 Nigrinova, Vela 72, 78
 Nikčević, Sanja 231, 233, 237, 245, 348, 350, 366
 Nikolić, Mihovil 125
 Nikolić, Rikard 89
 Nikolić, Zlata 254
 Nitsch, Johann Hugo 200, 202
 Nola, Marijana 367
 Novak, Božidar 128
 Novak, Grga 30
 Novak, Slobodan 271
 Novak, Slobodan Prosperov 19, 20, 21, 22, 29, 86, 87, 91, 170, 184, 282, 286, 287, 306, 315
 Nučić, Hinko 104, 133
 Nušić, Branislav 116, 131, 166

 Njirić, Nikša 259

 Obad, Vlado 193, 198, 211
 Obrovac, Tamara 367
 O'Casey, Seán 253
 Ogrizović, Milan 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 66, 69, 71-74, 76-78, 85, 86, 97, 100, 102, 103, 104, 116, 124, 269
 Ohnet, Georges 266
 Olivier, Laurence 292
 Orešković, Želimir 257
 Ostojić, Bernardin 302
 Ostojić, Frano 302
 Ostojić, Ivan 301, 302, 303
 Ostojić, Ivo 302

Ostojić, Nikola 302, 304
 Ostojić, Vid 302
 Ostrovski, Aleksandar Nikolajevič 181
 Ovidije 17, 20
 Owen, Wilfred 157
 Ožegović, Nina 352, 361

 Palmotić, Jaketa 335
 Palmotić, Junije 176, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335
 Panić, Davor, 367, 368, 368
 Pantić, Miroslav 310
 Pao, Angela C. 318, 327
 Papratović, Franjo 114
 Paraminski, Leona 372
 Parmačević, Stjepan 140
 Paro, Georgij 257, 337
 Párožić, Dživo 17
 Pasternak Slater, Ann 324
 Paul, A. 116
 Paulik, Dalibor 56
 Pavičević, Borka 275
 Pavić, Armin 56, 60, 69, 330, 331, 335
 Pavić, Josip 106, 107, 134, 206
 Pavletić, Vlatko 164, 165, 166, 341, 348
 Pavličić, Pavao 339, 342, 346, 350
 Pavlović, Dragoljub 14, 15, 18, 30, 286
 Pecotić, Đenisa 372
 Pejačević, Adolf 207
 Pejačević, Eleonora 202
 Pelc, Stjepan 188, 196, 209, 211
 Pelegrinović, Julija 17
 Pelegrinović, Livia 17
 Pelegrinović, Marijan 16
 Pelegrinović, Mikša (Miša) 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
 Pelegrinović, Nika (Nikolica, Kolica) 16
 Pepić, Ivana 366
 Perićić, Helena 149, 152, 161, 339, 350, 365
 Peris, Maca 32, 44
 Perkins, David 81, 82, 84, 91
 Perković, Rade 271, 274
 Perković, Vlatko 269, 271, 273, 288, 366

 Perlić, Zlata 252, 254
 Peršić, Jovan 100
 Pessoa, Fernando 297
 Petar Veliki 177
 Peterlić, Ante 357
 Peternai Andrić, Kristina 80, 366
 Petković, Milivoj 8, 10, 12, 14, 15, 30
 Petlevski, Sibila 83, 92, 98, 101, 110, 325, 361
 Petranović, Martina 53, 366
 Petričević, Damir 365, 367, 368
 Petrović Pecija, Petar 147, 204
 Petrović, Gordana 254
 Petrović, Ilija 149
 Petrović, 147
 Petrović, Strahinja 133, 275
 Petrušić, Antun 259, 366
 Petrušić, obitelj 259
 Pfeiffer, Julije (Julius) 189, 196
 Pfister, Manfred 342, 347, 348, 350
 Pičuljan, Mirjana 252
 Pilić, Damir 234
 Pinterović, Ante 113, 208
 Pinterović, Danica 186
 Pirandello, Luigi 166, 322, 323, 344, 349
 Pirandello, Stefano 344
 Pirnath, Zlata 72, 78
 Piscator, Erwin 142
 Platon 322
 Plaut 280
 Plovanić, Darko 372
 Podgorska, Vika 72, 77, 79, 134, 167, 248, 249, 275
 Podvinec, Marija 261
 Poe, Edgar Allan 92, 118
 Pogliès, Zdenka pl. 206
 Polić, Nikola 140
 Politeo, Dinko 242
 Polocki, Simeon 177
 Poljanski, Branko Ve *vidi* Micić, Branko
 Pomykalo, Ferdo 260, 261
 Popadić, Momčilo 270
 Popović, Pavle 11, 281, 286
 Popp 122
 Posilović, Pavao 329

- Postlewait, Thomas 54, 56, 68, 69
 Poth, Istvan 214, 227
 Potter, Paul 116
 Potthoff, Wilfried 328-335
 Prampolini, Enrico 142
 Prejac, Gjuro 99
 Preradović ml., Petar 129
 Prga, Marinko 372
 Pribojević, Vinko 16, 17, 30
 Priestly, John Boynton 156, 157, 162
 Primović, Paskoje 329, 334
 Prlender, Ivica 366
 Probst (Propst), Ana 200, 201
 Probst, Leopold 201
 Prodan, Janja 224, 227
 Prohaska, Dragutin 209, 305
 Prokopović, Feofan 177
 Przybyszewski, Stanisław 72, 78, 90, 117
 Puccini, Giacomo 261
 Pucić Soltanović, Vice 329, 334
 Pupačić, Josip 188
 Pušić, Barbara 66, 69
- Rabadan, Vojmil 167, 276
 Rački, Franjo 16, 17, 28, 29, 30
 Radatović, Vinko 308
 Radev, Marijana 261
 Radica, Branko 277
 Radica, Raul 170
 Radić, M. 209
 Radić, Stjepan 88, 150
 Radojević, Dino 255, 270, 337
 Raić, Ivo 62, 106, 132, 135, 182
 Raimund, Ferdinand 179
 Rajičić, Dragoslav 371
 Rajković, Sava 41
 Ranjina, Dinko 11
 Rapacka, Joanna 335
 Rapanić, Željko 269, 270
 Rašković, Borivoj 106, 107
 Rauch, Pavao 95, 96, 99, 102
 Ravlić, Jakša 28, 308, 348
 Reiner, Franjo 192, 197
 Reinlet, Janelle G. 69
 Rem, Goran 83, 91
- Rešetar, Milan 28, 281, 282, 286, 307, 308, 309, 335
 Rhodius, Theodor 174
 Ristanovski, Nikola 371
 Ristić, Marko 256
 Riškov, Viktor Aleksandrovič 120
 Rišner, Višnja 21, 30
 Roach, Joseph R. 69
 Roggers, Henrieta 72, 79
 Rogošić, Višnja 361
 Rogoz, Zvonimir 167
 Rojas, Fernando de 254
 Roje, Ana 270
 Roje, Nando 261
 Róna, Katalin 223
 Rosanda Žigo, Iva 336
 Rosenau, Ferdinand 199
 Rostand, Edmond 104
 Rostovski, Dmitrij 177
 Rošić, Đuro 247, 248, 253, 258, 336, 337, 350
 Rošić, Neva 252
 Rothe, H. 329, 334
 Rousseau, Jean-Jacques 158
 Rovetta, Gerolamo 116
 Rubin, Drago 270
 Ružička Strozzi, Marija 32, 42, 71, 79, 144, 167, 168, 267, 268
 Ružić, Igor 231
- Sabadoš, Dionizije 259
 Sabbattini, Nicola 312
 Sablić Tomić, Helena 83, 91
 Sajević, Ivana 32
 Sardou, Victorien 33, 266
 Sartre, Jean Paul 340
 Sasin, Antun 11, 19, 30
 Sassoon, Siegfried Loraine 156, 157, 159, 160, 161
 Sauter, Willmar 317, 325, 326, 327
 Savić, Biserka 371
 Savić, Tonka 71, 78, 267
 Schechner, Richard 64, 67, 69, 355, 361
 Schiller, Friedrich 33, 90, 103, 116, 132, 133, 191

Schlegel, August Wilhelm 118
 Schlegel, Josip 129
 Schlesinger, Franz 207
 Schleuderer, Vilhelmina 202
 Schmid (Schmidt), Josip 202
 Schmid, Terezija 202
 Schmidt, Siegfried 84
 Schnitzler, Arthur 72, 78, 322, 323
 Schnürer, Gustav 335
 Schönherr, Karl 71
 Schopenhauer, Arthur 256
 Schrott, Antun 201
 Schweigert, Christine 138
 Scribe, Eugène 33, 266
 Sebastian, Slade Dolci 15
 Secchi, Nicolò 280
 Segneri, Paolo, otac 313
 Seissel, Josip 351, 352, 353, 354, 356, 360, 361, 362
 Seissel, Silvana 362
 Sekulić, Miljenko 367
 Selem, Petar 341
 Senečić, Geno 166
 Senelick, Laurence 66, 69
 Senker, Boris 32, 40, 41, 60, 69, 73, 75, 114, 233, 238, 267, 287, 325, 361, 366
 Serdar, Ivo 292
 Seršić, Hrvoje 367
 Shakespeare, William 33, 92, 103, 105, 116, 118, 119, 132, 154, 156, 158, 162, 167, 175, 237, 266, 267, 320, 322, 342
 Shaliner (Shallner), Josip 192, 197
 Shaw, George Bernard 108, 130, 154, 156, 159, 161, 166, 247, 250
 Sherwood, Robert Emmet 152
 Sigmond, Vladimir 365
 Simhandl, Peter 142
 Sinclair, Upton 158
 Skjavetić, Julije 260
 Skok, Joža 282
 Skrbinašak, Milan 145, 146
 Slamnig, Ivan 282
 Slavik (Slavick), Karlo (Carl) 200, 201
 Slovačić, Vladoje *vidi* Tausk, Viktor
 Slowacki, Juliusz 179
 Smetana, Bedřich 269
 Smoje, Miljenko 271, 272, 273, 274
 Sobieski, Jan 176
 Sobjeska, Georgina 43, 44
 Sofoklo 331
 Solar, Milivoj 91
 Somerset Maugham, William 157
 Sotošek, Franjo 133
 Sovilj, Mladen 371
 Spaić, Kosta 293
 Spiró, György 216, 219, 221, 222, 224, 225, 227
 Staiger, Emil 298, 300
 Stamać, Ante 28, 300, 340, 365, 366
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 142, 146, 182, 238, 292
 Stankova, Anđelka 260
 Stanković, Kristofor 47, 48, 49, 137
 Stanojević, Ljubomir 193
 Starčević, Ante 152
 Stegmayer, Karl 187
 Stein, August 200, 201
 Stein, Gertrude 95
 Sterija Popović, Jovan 147, 236
 Stodolius, Daniel 174
 Stöger, Franjo 200
 Stojan, Slavica 286
 Stojanović, Lazar 357
 Stransky, Paul 174
 Strauss, Botho 219
 Strauss, Johann 204
 Stravinski, Igor 144
 Stražnycky, Milorad 89
 Strindberg, August 90, 166, 214, 216
 Strozzi, Leopold 144
 Strozzi, Maja 144
 Strozzi, Tito 142, 143, 144, 166, 167, 182
 Stulli, Vlaho 247, 274
 Stupica, Bojan 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 276
 Subotić, Irina 354, 360
 Sudac, Marinko 361
 Sudermann, Hermann 72, 116, 121, 266
 Supilo, Frano 152

- Suppan, Arnold 96, 110
 Susovski, Marijan 351-362
 Suvin, Darko 341
 Szabó, Marton 369
 Szikora, János 219, 220, 221
- Šarić, Tatjana 234
 Šašo, Antonija 367
 Šaula, Đorđe 263
 Šavaranja Fabijanić, Željka 367
 Šegedin, Petar 234, 235
 Šegvić, Nenad 252
 Šenoa, August 46, 56, 77, 163, 164, 232, 235, 237, 238, 239, 242, 243, 246, 320, 321
 Šercar, Hrvoje 356
 Šestak, Slavko 252, 254
 Šicel, Miroslav 87, 89, 90, 91
 Šidak, Jaroslav 97, 110
 Šimunović, Dinko 90
 Šinko, Ervin 242
 Škiljan, Mladen 293
 Škreb, Zdenko 28
 Šnajder, Božidar 365
 Šnajder, Slobodan 366, 367, 369, 370, 372, 373
 Šokčević, Jelka 168
 Šovagović, Fabijan 288-293
 Španić, Teodor 307
 Špoljarić, Vladimir 259
 Šram, Ljerka 34, 43, 71, 72, 75, 76, 79, 267
 Šrepel, Milivoj 242, 281
 Štefanac, Josip 106
 Štefančić, Vlado 261
 Štefanić, Vjekoslav 286
 Štefanini, Nikša 260
 Štetić, Slavko 273, 276
 Štimac, Anđelko 252
 Štimac, Jasminka 148
 Štrlek, Marijan 372
 Šubašić, Ivan 151
 Šundalić, Zlata 7, 14, 18, 23, 365, 366
 Šurmin, Đuro 13, 31, 307
 Šuvaković, Miško 352, 359, 362
- Švacov, Vladan 20, 28
 Švajcer, Oto 111, 115
 Švelec, Franjo 28, 279, 283-286
 Švrljuga, Ivan 114, 115
- Tabački, Miodrag 371
 Tadić, Jorjo 286
 Tadić, Tejo 276
 Tairov, Aleksandar 142
 Tamás, Koltai 217, 221
 Tanhofer, Tomislav 268, 272, 274, 275, 343
 Tasso, Torquato 332
 Tatarin, Milovan 366
 Taube, Friedrich Wilhelm von 196
 Tausk, Viktor 101, 110
 Tepavac, Branko 133, 142, 143, 144, 145, 146
 Terencije 322
 Terry, Ellen 73
 Tesák Mošovský, Jiří 174
 Testi, Fulvio 331
 Testoni, Alfredo 120
 Thoma, Ludwig 116, 120
 Tieck, Ludwig 34, 118, 322, 323
 Tijardović, Ivo 272, 274, 277
 Tolnay, Klara 218
 Tolstoj, Aleksej 181
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 90, 120
 Tomandl, Mihovil 204
 Tomasović, Mirko 73, 75
 Tomašek, Andrija 272
 Tomašić, Hinko 146, 147, 148
 Tomek, Ivan 369
 Tomić, Josip Eugen 46, 204, 242, 266
 Torbarina, Josip 149, 159
 Torjanac, Dubravko 170
 Toschi, Paolo 284
 Trajer, Zdenka 254
 Trattinig, Ignac 201
 Trbuljak, Goran 356, 362
 Tresić Pavičić, Ante 87, 90, 100, 101
 Treščec Branjski, Vladimir 93, 108, 109
 Tretinjak, Igor 231
 Trifunović, Branislav 371

- Trikoš, Stefan 371
 Trnski, Ivan 46
 Trogrlić, Marko 328
 Trojan, Ivan 71, 365
 Trunte, Nikolaos 328
 Tschizweski, Dmitrij 335
 Tucić, Srgjan (Srđan) 61, 71, 86, 106, 107, 121, 204
 Turkalj, Nenad 263
 Turković, Hrvoje 356, 362
 Tušek, Miroslava 140
 Tutek, Anđelka 212, 366
 Tutek, Nikola 212
- Übersfeld, Anne 337, 342, 343, 345, 347, 350
 Ujes, Alojz 171
 Ujević, Tin (Augustin) 97, 140
 Uljanišček, Vasilij 134
 Urbany, Johann Ludwig 200
 Uvanović, Željko 169, 366
 Uzunović, Tanasije 371
- Valović Sorkočević, Valo (Valentin) 18
 Valjavec, Matija 301
 Vaništa, Josip 357
 Varanini, Giorgio 285
 Varjačić, Marijan 140, 365
 Vasari, Rugero 141
 Vasary, Mladen 372
 Vavra Bach, Nina 75, 107, 133, 167
 Veidlinger, Jeffrey 183, 184
 Veljačić, Zvonko 168
 Verdi, Giuseppe 269, 272
 Vergilije 314, 331
 Verli, Alfons 132, 141, 275
 Verneuil, Louis 133
 Vernić, Zdenko 129
 Vetranović, Mavro 11, 17, 19, 53, 173, 319
 Vida, Marco Girolamo 331
 Vidaković, Albe 259
 Vidaković, Antun 225, 226
 Vidaković, Slaven 369
 Vidan, Ivo 157
- Vidrić, Vladimir 89, 90
 Vilhar, Bogumila 72, 106
 Vinaj, Marina 112, 113, 114, 186
 Vince, Balázs 369
 Vinković (Weinberger), Hinko 127-139
 Vinterhalter, Jadranka 351
 Viskiće, Joško 277
 Vladić 148
 Vodnik, Branko 8, 10, 14, 30, 305, 307
 Vojnović, Ivo 85, 86, 87, 88, 90, 91, 103, 106, 116, 136, 204, 242, 266, 267
 Vončina, Ivan 51
 Vončina, Josip 286
 Vranicani-Dobrinović, Ambroz 49
 Vrbanić, Milan 140
 Vučetić, Šime 231, 233-244, 246
 Vujičić, Stojan 218, 219
 Vujić, Petar 207
 Vukelić, Vilma 129
 Vukić, Mladen 353
 Vukmirović, Vlado 254, 257, 344
 Vuković 120
 Vuksan Barlović, Zora 72, 78
 Vuletić Vukasović, Vid 301, 307
 Vuzem, Jasna 112
- Walden, Herwarth 141
 Wallace, Edgar 153, 154, 155, 161
 Walpole, Hugh 160, 162
 Wedekind, Frank 216
 Weisbach, Werner 335
 Weismayer, Oskar 208
 Wells, Herbert George 153, 154, 156, 158, 160, 161
 Wells, Orson 339
 Wentz, Milan 206
 Werner, Vilém 131, 132
 Wiesner, Ljubo 92, 140
 Wilde, Oscar 72, 78, 106, 116, 154, 204, 216
 Williams, Gary Jay 60, 70
 Wilmer, Stephan Elliot 55, 68, 69
 Windfuhr, Manfred 335
 Wolzogen, Ernst 204
 Worthen, W. B. 54, 66, 69, 70

Wrána, Nikolaus 174

Zajc, Ivan 204, 262

Zajčić, Kamilo 267

Zappa, László 225

Zarrilli, Philip 60, 70

Završki, Josip 259

Zečević, Zvonko 372

Zelenika Konjević, Sunčana 372

Zelenka, Antun 113

Zelewitz, Klaus 171

Zlatař, Andrea 35

Zlatař, Andrija 15

Zlatarić, Dominko 18, 30

Zlodre, Jakša 272

Zmajlović, Zvonimir 259

Zola, Emile 118, 215, 219, 242

Zoranić, Petar 30

Zore, Luka 11, 12, 13, 14, 17, 28, 29, 30

Zovko, Ilija 272

Zuppa, Vjeran 340, 341

Zuzorić, Bernardo 313

Žebre, Demetrij 263

Žepić, Sebastijan 17, 28, 29, 30

Žeravica, Katarina 195

Žigo, Bože 270

Živić, Tihomir 193, 211

Živon, Nikola 11

Župan, Ivica 360

Župan, Jakob 179

Županović, Lovro 259-263

SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. Throughout the twenty-two years, from 1990 to 2012, twenty-two conferences were held (**Krleža's theatre today**, 1990; **Tasks and achievements of contemporary Croatian theatre studies**, 1991; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian history**, 1992; **Krleža our contemporary**, 1993; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part one, 1995; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part two, 1995; **Osijek and Slavonia – Croatian dramatic literature and theatre**, 1996; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part one, 1997; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part two, 1998; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian literature**, 1999; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part one, 2000; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part two, 2001; **Genres in Croatian dramatic literature and professions in Croatian theatre**, 2002; **Croatian dramatic literature and theatre in the light of aesthetic and historical standards**, 2003; **Native and European in Croatian drama and theatre**, 2004; **Body, word and space in Croatian drama and theatre**, 2005; **Time**

and space in Croatian drama and theatre, 2006; 100 years of Croatian national theatre in Osijek / History, theory and practice – Croatian dramatic literature and theatre, 2007; Text, subtext and intertext in Croatian drama and theatre, 2008; Croatian drama and theatre and society, 2009; Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics, part one, 2010; Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics, part two, 2011) and twenty-one proceedings of the conference published.

The proceedings of the conference **Krleža's Days in Osijek 2011 – Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics**, part two, held in Osijek from 5-8th December 2011 consist of twenty-seven papers, chronology, theatre repertoire, the speech held in front of Miroslav Krleža's monument, editor's note and index. The authors of the papers are penmen, literary and theatre scholars, musicologists and theatre artists.

Even before the first conference **Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics** was held and its proceedings published, there were numerous reasons for organizing a conference about the people who directly, coexisting with the theatre and dramatic literature or indirectly, studying its past, evolution, national and European context, themselves became a part of national theatre culture and its often overlooked – due to ignorance and neglect – but nevertheless integral component. The 2010 Conference and proceedings not only substantiated those reasons but also provided a fruitful incentive to further explore the subject. The result is the 2011 Conference and proceedings.

The opening paper, delivered by Zlata Šundalić, deals with the four century long misunderstanding in the Croatian literary historiography regarding the authorship of Mikša Pelegrinović's *Jeđupka*. Boris Senker discusses the stage director and actor Nikola Milan Simeonović as an author of two books on theatre, and categorises him as theatre chronicler. Martina Petranović offers an overview of Croatian theatre historians from Nikola Andrić to Nikola Batušić. Ivan Trojan opens the series of papers dedicated to different Croatian theatre critics and reviewers such as Fran Galović, Dragan Melkus, Hinko Vinković, Zvonko Milković, Josip Horvat, Vladimir Kovačić, Miroslav Čabrajec, Petar Brečić, Ivan Jindra and Marijan Susovski written by Sibila Petlevski, Alen Biskupović, Lucija Ljubić, Marijan Varjačić, Helena Peričić, Darko Gašparović, Dubravka Crnojević-Carić, Adriana Car-Miheć, Iva Rosanda Žigo and Suzana Marjanić. Croatian theatre and drama historians are in the focus of Kristina Petrernai Andrić and Marica Grigić who are discussing the Croatian modernist plays in the context of contemporary Croatian literary histories, Željko Uvanović who is polemically examining the Croatian theatre topics in Heinz Kindermann's *Theatergeschichte Europas*, and Stanislav Marijanović and Katarina Žeravica who are examining the opus of Osijek theatre historian Kamilo Firingier. Ivan Bošković discusses the Split theatre historian and publicist Bogdan Buljan, Di-

vna Mrdeža Antonina studies the work of Franjo Švelec and Nikica Kolumbić, and Dunja Fališevac examines Wilfried Potthoff's contribution to Croatian drama and theatre history.

Somewhat different, but still related to the overall conference topic, are Anđelka Tutek's paper on Miroslav Krleža's reception in Hungary, Sanja Nikčević's paper on Šime Vučetić's role in Croatian theatre criticism, Vlatko Perković's paper on Fabijan Šovagović's book *Glumčevi zapisi (Memoires of an actor)*, and Antun Petrušić's paper on composer and musicologist Lovro Županović. Hrvojka Mihanović Salopek considers Miljenko Foretić and Nikola Batušić's views on baroque sacral theatre in Korčula, and Ozana Iveković discusses Nikola Batušić's writings on theatre criticism.

In conclusion, the two proceedings covering the topic of Croatian and foreign drama and theatre historians, theatre scholars and critics, serve both as contribution to deeper understanding of national drama and theatre historiography, and motivation for further studies of this specific part of national theatre culture.

SADRŽAJ

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

Zlata Šundalić: <i>Jeđupke</i> i hrvatske povijesti književnosti	7
Boris Senker: Kazališni kroničar Nikola Milan Simeonović	32
Martina Petranović: <i>Od Nikole Andrića do Nikole Batušića</i>	53
Ivan Trojan: <i>Glumice u kazališnoj kritici Milana Ogrizovića</i>	71
Kristina Peternai Andrić, Marica Grigić: <i>Drama moderne u suvremenim povijestima hrvatske književnosti</i>	80
Sibila Petlevski: Peti red balkona – Fran Galović kao kroničar hrvatskog glumišta	92
Alen Biskupović: Kazališna kritika Dragana Melkusa u “Narodnoj / Hrvatskoj obrani” od 1909. do 1917.	111
Lucija Ljubić: Kazališni kritičar i kroničar Hinko Vinković	127
Marijan Varjačić: Homo absconditus Zvonko Milković i kazalište	140
Helena Perićić: Josip Horvath kao kritičar britanske književnosti i interkulturalni posrednik	149
Dubravko Jelčić: Vladimir Kovačić i kazalište	163
Željko Uvanović: Heinz Kindermann (i Slavko Batušić) o hrvatskoj drami i kazalištu u (južno)slavenskom kontekstu od srednjeg vijeka do impresionizma	169
Stanislav Marijanović: Dva fragmenta iz kazališnopovijesnih prioriteta Kamila Firingera	187
Katarina Žeravica: Teatrološke rasprave Kamila Firingera – svjedoci u rasvjetljavanju kazališne povijesti Osijeka	195
Anđelka Tutek: O dramama Miroslava Krležu u mađarskoj periodici	212
Sanja Nikčević: Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić <i>O našoj dramsko-kazališnoj kritici (1949.)</i>	231
Darko Gašparović: Miroslav Čabrajec – literarni pratitelj riječkoga glumišta	247
Antun Petrušić: Lovro Županović o hrvatskim glazbeno-scenskim djelima	259
Ivan Bošković: Doprinos Bogdana Buljana hrvatskoj teatrologiji	265

Divna Mrdeža Antonina: O priložima Franje Švelca i Nikice Kolumbića istraživanju povijesti hrvatske drame i kazališta	279
Vlatko Perković: Na tragu zapisa Fabijana Šovagovića u knjizi <i>Glumčevi zapisi</i>	288
Dubravka Crnojević-Carić: Petar Brečić i Crno sunce	295
Hrvojka Mihanović-Salopek: Barokno duhovno kazalište Korčule u kritičkoj vizuri Miljenka Foretića i Nikole Batušića	301
Ozana Iveković: Nikola Batušić o kazališnoj publici	315
Dunja Fališevac: Wilfried Potthoff kao povjesničar hrvatske drame i kazališta	328
Adriana Car Mihec – Ivana Rosanda Žigo: Kazališna kritika Ivana Jindre (Riječki tisak i tjednik “Hrvatsko slovo”)	336
Suzana Marjanić: Marijan Susovski kao naš prvi teoretičar umjetnosti performansa	353

PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2011	365
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2011	367
Dubravko Jelčić: Pozdrav Krleži	374
B. H.: Napomena	376
Martina Petranović: Kazalo imena	377
Summary	394

Za nakladnike:

Akademik Pavao Rudan, glavni tajnik
Ana Pintarić
Božidar Šnajder

Na naslovnici:

Prizor iz drame Slobodana Šnajdera
Šetnja grobnicom ratnoga djetinjstva,
u izvođenju Hrvatskog kazališta Pečuh

Likovno uređenje:

Branko Hećimović

Lektura:

Mercedes Robek Paradžik

Korektura:

Branko Hećimović

Grafički urednik:

Ranko Muhek

Tisaki prijelom:

Tiskara Zelina d.d.

Naklada:

300 primjeraka

Tiskanje dovršeno:

Studen 2012.

Priredio

Branko Hećimović

Suradnici

Alen Biskupović

Ivan Bošković

Adriana Car Mihec

Dubravka Crnojević-Carić

Dunja Fališevac

Darko Gašparović

Marica Grigić

Ozana Iveković

Dubravko Jelčić

Lucija Ljubić

Stanislav Marijanović

Suzana Marjanić

Hrvojka Mihanović-Salopek

Divna Mrdeža Antonina

Sanja Nikčević

Helena Peričić

Vlatko Perković

Kristina Peternai Andrić

Sibila Petlevski

Martina Petranović

Antun Petrušić

Boris Senker

Zlata Šundalić

Ivan Trojan

Anđelka Tutek

Željko Uvanović

Marijan Varjačić

Katarina Žeravica

Ivana Rosanda Žigo

ISBN: 978-953-154-168-8



9 789531 541688

