

Dr. IVANA BATUŠIĆ

FRANCUSKI UMJETNICI NA ZAGREBAČKOJ POZORNICI OD 1891. DO 1940. GODINE

(Prihvaćeno na 3. sjednici V. odjela, 21. III. 1953.)

UVOD

Zagrebačko kazalište vršilo je od prvih svojih početaka veliku i značajnu ulogu u kulturnom razvitku hrvatskog naroda. To kazalište nije bilo samo mjesto, kamo je publika dolazila da se razonodi i pozabavi, ono je često bilo središte vatrenih političkih borba, ogledalo javnog života, svjedok kulturnih manifestacija. Pa ako se za kazalište može reći, da je ono uvijek odraz stvaralačkih težnja i ideja nekoga naroda, onda se, studirajući povijest zagrebačkog kazališta, dobiva jasna slika o političkom i kulturno-umjetničkom zbivanju u našem javnom životu kroz dugi niz godina.

Sudbina je malih naroda, da se često hotice, a često i nehotice oslanjaju na velike i jače. A ti veliki i jači kadšto iskorišćuju svoj položaj i nameću manjim susjedima svoju premoć bilo direktno u obliku državnoga, političkog i ekonomskog podčinjavanja, bilo kulturnim utjecajem, koji je često snažniji od samoga političkog. Taj nametnuti utjecaj izazivao je gotovo uvijek otpor, a posljedica mu je bila orijentacija prema oprečnim tendencijama. Za vrijeme najžešćih austrougarskih i njemačkih ugnjetavanja zagrebačko se kazalište, kao i ostala žarišta hrvatske kulture, orijentiralo ili prema romanskim ili prema slavenskim literarno-umjetničkim nastojanjima. »Bliže smo svakako svojim temperamentom romanskoj kulturi nego li germanskoj. Uz to bi jakoj snazi i realizmu modernih Talijana naš narod mogao pridati nešto od svoje slavenske mekoće, svojeg sentimentaliteta – snazi Michel-Angelovoj srce Turgejeva.« (Miletić, Hrvatsko glumište, str. 52.).

I tako se u dinamičkom razvitku zagrebačkog kazališta zaista osjeća čas veliki val scenskih dostignuća zapadne kulture, a čas utjecaj ruskoga i češkog teatra.

No ne smijemo zaboraviti, da se usred tih utjecaja često u vrlo teškim prilikama razvijao snažan autohtoni domaći teatar, koji je težio za tim,

da stekne svoje vlastito narodno obilježje, forsirao domaći repertoar, i da je cijeli niz prvorazrednih domaćih autora, glumaca, redatelja i ostalih kazališnih umjetnika pridonio svoj dio razvitku hrvatske drame. Posljedica tih triju komponenata jest, da je Zagreb, po broju stanovnika relativno malen grad, postao snažan kulturni centar, a zagrebačko kazalište moglo je po umjetničkom nivou izvjesnih svojih dramskih i muzičkih ostvarenja stajati uz bok mnogim evropskim kazalištima.

Prateći rad zagrebačkog kazališta od 1797., t. j. od godine, kad je Zagreb dobio prvu prikladnu kazališnu dvoranu u palači grofa Amadea (današnji Prirodoslovni muzej, Demetrova ul. 1), pa dalje kroz staru kazališnu zgradu na Markovu trgu, koju je podigao zagrebački trgovac Hristofor Stanković (1834.), jedan od predstavnika nove buržoazije, koja je počela dobivati veći utjecaj u javnom životu, zahvaljujući prodiranju kapitalizma, vidimo da su dobar niz godina zagrebačkim kazalištem gospodarili tuđinski elementi. Gostovanja njemačkih kazališnih družina, često vrlo slabe vrijednosti, a često i nikakve, bila su i materijalno i moralno podržavana u XVIII. stoljeću od tuđinskog i domaćeg vlasteostva, a u XIX. st. naročito u vrijeme apsolutizma (1851.–1860.) od nenarodnih vlasti, kojima je glavni cilj bio ugušiti sve, što je hrvatsko, a prisilno širiti germanizaciju. Tome je kao naročito djelotvoran faktor imala poslužiti i njemačka riječ, govorena s pozornice.

Godina 1860. znači potpun preokret u hrvatskom kazališnom životu. Te godine, 24. studenoga, prilikom njemačke predstave »Peter von Szapar«, izviđani su njemački glumci i definitivno protjerani sa zagrebačke pozornice.¹

God. 1861. donosi Hrvatski sabor zakon, kojim kazalište postaje narodna institucija pod upravom hrvatske vlade, koja mu svojom stalnom subvencijom osigurava opstanak. I tako kazalište postaje važan zemaljski zavod, kojemu je cilj da stvori dobru domaću družinu i da općinstvu pruži što bolje dramske i operne predstave. *Demeter i Freudenreich* duša su cijelog kazališnog stvaranja. Prikazuje se domaći repertoar, daju se djela velikih klasika, publika upoznaje strani repertoar, no jeftina bečka komedija još uvijek privlači najveći dio zagrebačkog općinstva. Dolaskom Augusta Šenoa, koji je god. 1868. imenovan za artistskičkog ravnatelja zagrebačkoga kazališta, nastaje nova i značajna prekretnica u hrvatskom kazališnom životu.

O Šenoi i njegovu stavu prema Francuzima i francuskoj literaturi mnogo se pisalo.² Svoju najveću aktivnost kao »frankofil« pokazao je Šenoa na kazališnom polju, gdje je kao ravnatelj, kritičar i prevodilac neprestano naglašavao vrijednost francuskog repertoara i time rušio dotadašnju kazališnu politiku Demetrovu. Žestoko napadajući njemački

¹ Do gostovanja njemačkih glumaca dolazi ponovo tek god. 1927. a 1928. gostuje u Zagrebu bečki Burgtheater sa svojim najboljim umjetnicima.

² Antun Barac: Notes sur Šenoa et les Français. (Annales de l'Institut Français de Zagreb, god. 1939., br. 10). – Petar Skok: Pravda (Beograd) 1933., br. 10.

repertoar, komedije Raupachove, Raimundove i Kotzebueove, Šenoa kaže: »Zar naši odbornici ne znadu, što pišu Sardou, Feuillet, Ponsard, Augier? Zar ne znaju za Goldonija i druge talijanske pisce? Zar im nisu poznati Poljaci Korzeniowski, Fredro, Kraszewski i Rusi Gribojedov, Gogolj i Ostrovski? — — —

Mi smo se njemačke blaženosti i njezina filistrizma dosta naužili, pa je bolje po nas da se u tom povodimo za Francezom, Talijanom i Slavljaninom, nego za Njemcem.«³

Šenoa je dakle prvi faktor u našim kazališnim upravama, koji je programatski forsirao francuski repertoar, i njegova je zasluga, da su se sedamdesetih godina u Zagrebu s velikim uspjehom davala djela Racina («Fèdre» 1871.), Scriba, Augiera, Sardoua, Feuilleta. Šenoa međutim nije forsirao samo francuski kazališni repertoar, već je u svojim kritikama od hrvatskih glumaca tražio, da se ugledaju u noviji francuski način igre i prikazivanja, »kojim se upravo francuska »comédie« razlikuje od bečke ili berlinske lakrdije«,⁴ budući da je kod nas u to doba komedija u stilu bečkih »Vorstadttheatra« bila gruba, drastična i često je prelazila granice ukusa.

Treba naglasiti, da Šenoa nije doživio direktno originalni francuski teatar, budući da nije nikada bio u Francuskoj, već se čitava njegova predodžba o interpretaciji francuskog teatra bazira na dojmovima, koje je stekao prigodom prikazivanja francuskog repertoara u Pragu, gdje je boravio za vrijeme studija, stavljajući ga kao antitezu njemačkoj patetici. Šenoa je odlučno ustao protiv njemačkog načina deklamacije, koji se bio udomio u Zagrebu, tako da su pojedini glumci izgovarali »o« i »a« kao poluglasove da bi se što više približili njemačkoj interpretaciji. Sam tekst drame gubio je svoje psihološko značenje, budući da je čitav efekt bio baziran na patetičnu akcentuaciju teksta, a svaki glumac počeo je svoju deklamaciju u duru ili molu, koji mu je bolje odgovarao.

Još je gora situacija bila kod interpretacije stiha. Šenoa tvrdi, da zagrebački glumci ne poznaju elementarnu tehniku recitacije stiha, da spuštaju glas na kraju stiha bez obzira na interpunkcije, a ne drže se ni logičnog ni gramatičkog naglaska.

Sve je te pogreške Šenoa pripisivao odviše ropskom imitiranju njemačkog teatra i držao, da je francuska kazališna umjetnost onoga doba već prošla daleko prema realizmu, pa u težnji da se riješimo utjecaja njemačkog teatra i u traženju našega stila nadao se naći u francuskoj školi idealan uzor moderne interpretacije. On je pretpostavljao, da Francuzi tumače pojedine uloge decentnije, finije i da se kod njih komika više bazira na duhovitim konverzacijom pointama u elegantnom salonu, gdje je glavno bio »esprit«. Ne smijemo međutim misliti, da je Šenoa, zaneseni poklonik francuskog teatra, držao, da je sve dobro, što dolazi iz Francuske. »On je znao oštro zamjeriti upravi kazališta, kad je izvela

³ August Šenoa: Sabrana djela, XV. str. 21.

⁴ Ibid., str. 22.

koju osrednju dramu, koja nije odgovarala Zagrebu ... ozbiljni razlozi rukovodili su njegovim dramskim sudovima.⁵

Kritizirajući glumu Šenoa je oštro zamjerio hrvatskim glumcima njihov loš jezik, kojim se služe na pozornici, i stalno im savjetovao da se ugledaju u francuske glumce, koji se već decenijama služe čistim književnim jezikom. Hrvatski su umjetnici trebali, po mišljenju Šenoe, uzeti primjer od svojih francuskih kolega u skladnoj igri družine, u kojoj svaki pojedini glumac vodi računa o svima onima, koji se u isto vrijeme nalaze na pozornici.

Igra ansambla utječe na uspjeh drama, pa se zato u Francuskoj osobito njeguje zajednička *uigrana gluma*, gdje svaki pojedinac, i onaj, koji ima i najmanju ulogu, mora biti svijestan, da uspjeh komada zavisi upravo o zajedničkoj igri ansambla.

Iako je Šenoa prvi otvorio vrata tadašnjoj suvremenoj francuskoj konverzacijskoj drami, i time utjecaju francuskog teatra na hrvatsku kazališnu umjetnost, moramo ipak s rezervom prosuđivati taj francuski duh, primjenjivan u ono doba na zagrebačkoj pozornici u obliku prikazivanja francuskog repertoara. Ne smijemo zaboraviti, da je francuska gluma u ono doba još jako teatralna, patetička i da su se u njoj naglašavali svi mogući efekti.

Ako bacio pogled na francuski repertoar od dolaska Šenoe (1863.) pa do prvoga francuskog gostovanja (1891.), opazit ćemo, da je od 1868. do 1883. igrano 137 francuskih noviteta, uglavnom Scribe, Sardou, Dumas. Među njima 1869. »Škrtac« (L'Avare), 1870. »Liječnik protiv volje« (Le Médecin malgré lui), 1878. »Tartuffe«, 1871. »Fedra« (Phèdre), 1879. »Tankred« (Tancrède), 1888. »Scapinove vragolije« (Les Fourberies de Scapin). Najveći uspjeh bio je 1885. prikazivanje Ohnetove drame »Maître de forges«. I francuski naturalisti prodrli su na hrvatsku pozornicu. God. 1886. davana je Zolina »Toljaga« (Assommoir).⁶

Dok je široka publika i dalje voljela bečke lakrdije i jeftini njemački repertoar, zagrebačko je kazalište, pod različitim upravama, nastojalo da dostojno reprezentira slavensku klasičnu i modernu francusku dramu, pa je time upotpunjavalo nastojanje za podizanjem kulturnog nivoa Zagreba onoga doba.

»Kazalište je jedan od onih posrednika, koji su pozvani da prikažu domaćoj publici, koja su došla iz inozemstva, i koja se onda nalaze na pozornici u isto vrijeme s domaćim, pa je često odlučni utjecaj bio izvršen preko kazališta. Nema vjernijeg i značajnijeg zrcala nego reper-

⁵ Antun Barac: Notes sur Šenoa et les Français. (Annales de l'Institut Français de Zagreb, god. 1939., br. 10.)

⁶ Batušić, Džakula i Hergešić pisali su o francuskom repertoaru na zagrebačkoj pozornici. Njihove se studije tiču francuskih komada, koji su davani u hrvatskom prijevodu, datuma izvedbe i broja izvedaba, njihovog uspjeha ili neuspjeha, zanimanja zagrebačke publike za francuski repertoar i t. d. Nijedan od napomenutih pisaca ne ulazi u studij gostovanja francuskih trupa. Vrlo korisne podatke od gore navedenih pisaca upotrebili smo kao statističke podatke u onim prikazima, gdje se osvrćemo na francuski repertoar.

toar kazališta, što se tiče udjela inozemstva u intelektualnoj i umjetničkoj evoluciji zemlje, u općoj orijentaciji mišljenja kod preokreta u ukusu publike. Sve se to odražuje u sastavu repertoara jednog značajnog kazališta.⁷

Ovdje smo u glavnim crtama nabacili francuski repertoar onoga doba i prikazali nastojanje pojedinih kazališnih stručnjaka, da bi se utjecaj francuske drame osjetio u našem kazališnom stvaranju. No uz taj indirektni kontakt, koji je bio literaran i uglavnom se izražavao samo u prevodenju francuskih kazališnih djela, postoji još jedan, mnogo vredniji i snažniji, a to je onaj, koji se uspostavljao samo direktno i lično. O njemu se malo pisalo, no on je često imao odlučnu ulogu u hrvatskom kazališnom zbivanju. Potkraj XIX. stoljeća odlaze naši kazališni stručnjaci na studij i naučna putovanja u Francusku, Njemačku i Italiju, dolazi do gostovanja stranih umjetnika na našoj sceni i do prikazivanja kazališnih komada u originalu, t. j. na jeziku, kojim su napisani. Čitava plejada francuskih umjetnika posjetit će u toku pedeset godina zagrebačko kazalište i u centar hrvatske kulture donositi francuski duh, živu francusku riječ i francusku literaturu u originalu.

Francuska su gostovanja počela 1891., a posljednje je gostovanje bilo 1940. god. U tom razdoblju nastupio je kod nas niz dramskih i opernih umjetnika, bilo je baletnih gostovanja i lagane francuske operete, bilo je velikih umjetnika i nezaboravnih večeri, a bilo je i manje uspjelih gostovanja francuskih gostiju, koji su podcijenili razinu našeg kazališta, držeći, da se u jednom manjem gradu na periferiji Evrope može nastupiti i sa slabim glumcima, bezvrijednim komadima i otrcanom operom.

Dati potpunu analizu tih gostovanja znači zapravo izvršiti trostruk zadatak – pisati:

- a) o samim kazališnim komadima,
- b) o scenskim ostvarenjima djela, i konačno
- c) o utjecaju tih prikazivanja na razvitak naše kazališne umjetnosti.

Prvog smo se zadatka samo dotakli, jer bi premašile okvir ove radnje analize Tartuffa, Andromaque ili Cyrano de Bergeraca, kao književnih djela. Preostalo nam je dakle, da obradimo i proučimo ono drugo dvojce.

Mi nismo mogli imati pred očima samu predstavu, umjetničko djelo glumca i redatelja, jer predstava kao pojava postoji samo u određenom vremenskom razdoblju.

Trebalo je dakle, koliko je bilo moguće, bar nekako rekonstruirati francuske predstave i njihove vanjske činjenice, i na temelju toga pokušati da se nađe eventualni utjecaj francuskih glumaca na razvitak hrvatskog kazališnog života. Za rješenje tog problema pristupili smo anketi među redateljima, glumcima, scenografima, kritičarima i studiju naše štampe, koja obaseže golem materijal, no nejednake vrijednosti, pa smo se stoga njome koristili vrlo kritički i oprezno.

⁷ Ivo Hergešić: La part de l'étranger dans le répertoire du Théâtre National de Zagreb. (Revue de littérature comparée, Paris, 1934., hr. 1. str. 108).

U svojoj knjizi »Hrvatsko glumište« *Miletić* je čitavo jedno poglavlje posvetio gostovanjima.

On je jedan od prvih naših upravitelja, koji je uočio potrebu sistematskog priređivanja gostovanja stranih umjetnika i tome pridao veliku važnost. Pitanjem historijata i organizacije turneja u zemlji i u inozemstvu bavio se čitav niz kazališnih stručnjaka u Francuskoj. Iako je Francuska jedna od onih zemalja, koje su držale da kazalište mora imati i svoju ekspanzionističku tendenciju, zemlja, koja je velik broj svojih kazališnih umjetnika slala po čitavom svijetu, ipak francuska kazališna literatura ne posjeduje nijedno značajnije djelo o problemu gostovanja i o samim gostovanjima.

Prateći razvitak francuskog kazališta vidimo da su francuski glumci već od 17. vijeka stalno težili za putovanjima. Putujuće družine, onakve kakve je opisao *Théophile Gautier* u svojem romanu »*Le capitaine Fracasse*«, zapravo su daleki preci onih družina, koje će tijekom stoljeća pronijeti slavu francuskog kazališta po inozemstvu. Pa i sam začetak najslavnijeg francuskog kazališta »*Théâtre Français*« zapravo je djelomično nekadašnja putujuća družina *Molièrovog* kazališta.

Gostovanja pariskih kazališnih umjetnika odvijala su se kroz tri stoljeća u dva pravca: Gostovanja po francuskoj provinciji i gostovanja u inozemstvu. Kako je čitava povijest francuskog kazališta često usko povezana s francuskom poviješću, mnogi su kazališni umjetnici sudjelovali po čitavoj svojoj domovini i izvan nje u proslavama pobjedonosnih ratova. *Le Kain*, veliki glumac svoga doba, nastupio je pred *Fridrihom II.*, i to je jedno od prvih značajnijih francuskih gostovanja u inozemstvu.⁸

Polovicom XVIII. stoljeća materijalno stanje članova *Comédie Française* tako je slabo, da oni stalno organiziraju gostovanja. To je išlo tako daleko, da je uprava *Théâtre Français* morala među svoje statute uvesti propis o dopustima, koji su god. 1812. naročito precizno i strogo formulirani u t. zv. »*Décret de Moscou*«,⁹ jer su se po Parizu čuli ovakvi napjevi:

Le Kain, mon cher est à Lyon
Madame Belcourt est à Lille,
Mole va partir pour Macon,
Ma femme part pour Abbeville,
A Rouen Bouret a du succès
Et Brizard récolte en Provence.
C'est bien le Théâtre Français
Car il est dans toute la France!¹⁰

⁸ God. 1808. Napoleon i Aleksandar I. sastali su se u Erfurtu. Francuski car, koji je smatrao da je klasična drama dio narodne slave, odlučio je da dade za vrijeme njihovih pregovora čitavu seriju klasičnih drama. U tu svrhu poslani su iz Pariza najbolji glumci *Théâtre Françaisa*, među njima i *Talma* (*Dussane* »*La Comédie Française*«, Paris, str. 122).

⁹ Titre VI., art. 79 i 80.

¹⁰ Jean *Valmy Baysses*: *Naissance et vie de la Comédie Française*, Paris 1945. str. 164.

Kako je sve veći broj francuskih umjetnika odlazio na gostovanja u inozemstvo, naravno da se pojavio niz problema oko organiziranja tih turneja. Premda nam je danas jasno, da se dobro organizirano gostovanje mora sastojati prije svega od homogene trupe umjetnika, od kojih nijedan ne smije biti ispod granice bar osrednjega glumca, gostovanja stranih umjetnika u Zagrebu pokazat će, da nažalost nije uvijek tako bilo, i da je upravo taj problem jedan od najvažnijih, o kojem se mnogo raspravljalo. Emanuel *Arène* u svojoj publikaciji »*Artistes en voyage*« iz 1898. god. oštro napada kazališne prvake, koji se, polazeći na turneje, okružuju slabim ansablom. Takve slabo organizirane turneje i predstave bez prave umjetničke vrijednosti dakako da su često krnjile dobar glas čitavog francuskog kazališnog stvaranja.

Nakon I. svjetskog rata, kad je opet bez teškoća omogućeno putovanje po čitavom svijetu, problem organizacije oko putovanja zainteresirao je ponovo mnoge kazališne stručnjake u Francuskoj.¹¹

Prvi i glavni problem opet je izbor umjetnika, koji treba da su svi na dostojnoj umjetničkoj visini. Međutim treba imati pred očima, u koju zemlju kreće ansambl. Po mišljenju francuskih stručnjaka ansambl, koji će gostovati u Americi, mora imati dva ili tri zvučna imena kazališnih »zvijezda«, jer je pojam »stara« vezan za američko tlo.¹² Budući da se Francuzi drže za arbitre ukusa i mode, treba da svi komadi budu prvo-razredno opremljeni, ne samo što se tiče kostima glavnih interpretata, nego i svih scenskih rekvizita. Sam izbor komada ne bi se smio preputiti izboru impresarija ili pojedinog umjetnika, već naročito žiriju, koji će prosuditi, da li su odabrani komadi literarno doista vrijedni da budu prikazivani u inozemstvu. Pariska »*Chambre Syndicale des Directeurs de Tournées de Spectacles*«, osnovana god. 1930., uzela je između ostalog sebi za zadatak i to, da takve turneje zadobiju doličan umjetnički i kulturno-propagandni karakter.

»Ako je dakle gostovanje potreba umjetnika, ono je ujedno i potreba kazališta. Strani umjetnici unose raznolikost u repertoar, to su oni, ako

¹¹ *Pawlowski*: Les tournées fantômes, Comoedia, 19. I. 1914.

»Nouvelles littéraires«, 5. IX. 1921.

Felix Huguenet: Quelques paroles sur l'utilité des tournées à l'étranger, L'Intansigeant, 2. XII. 1922., 3. XII. 1922.

Le Théâtre et la propagande française à l'étranger, Comoedia, 27. III. 1924.

Lugné Poe: La tournée bien administrée, »Les oeuvres libres«, recueil mensuel littéraire, ne publiant que de l'inédit, Avril 1929.

»Opinion«, 16. VII. 1927.

Paris Soir, 9. VIII. 1925., 6. III. 1926., 1. II. 1927., 20. III. 1927.

»Actualités françaises«, 28. VI. 1929.

»Ami du Peuple«, 8. VII. 1928.

»Le petit Journal«, 28. VIII. 1930.

»Comoedia«, 17. IV. 1930.

¹² *Lugné Poe* u svojoj knjizi »*Sous les Etoiles*«, Paris, navodi da je i u gostovanjima koje je organizirao po Evropi trebalo uvijek imati u ansamblu i jedno veliko glumačko ime.

su naravno umjetnici... koji će poučno djelovati i na općinstvo i na glumce i na kritiku, kojoj također još treba takove pouke.«¹³

U tom vidu prikazat ćemo kronološkim redom francuska gostovanja na zagrebačkoj pozornici i njihov utjecaj na razvitak naše kazališne umjetnosti. U ovom ćemo se razmatranju osvrnuti samo na dramska i operetna gostovanja, jer specifičnost opernih i plesnih gostovanja zahtijeva studij za sebe. Opereta, premda pripada muzičkoj grani, sadrži u sebi ipak znatan dio dramskih elemenata, a pogotovu francuska opereta, koja je zapravo igra s pjevanjem.

GOSTOVANJA U STAROM KAZALIŠTU NA MARKOVU TRGU

God. 1891. sa hrvatske se pozornice prvi put čuje francuska riječ. Prvi put dolaze francuski glumci da u Zagrebu pokažu svoju umjetnost. Ali već dvadeset godina prije toga, 21. siječnja 1871., »Agramer Zeitung« donosi ovu bilješku: »Kako smo obaviješteni, sutra će u kazalištu jedan Francuz nastupiti kao magičar. Treba istaći njegovu neobičnu spretnost i vještinu, kao i novost prikazanih predmeta.« Prvi predstavnik one nacije, koja će nam kasnije poslati svoje najbolje umjetnike, preteča *Coquelina* i *Sare Bernhardtove*, bio je gospodin *Méhay* ... eskamoteur, čarobnjak, putujući glumac, koji se lutajući svijetom svratio i u Zagreb, da pokaže svoju »umjetnost« pred publikom, koja je bila željna novosti, željna senzacija.¹⁴

Prošla su dva decenija od toga prvog gostovanja. U ovih dvadeset godina izmijenilo se mnogo ne samo u zagrebačkom kazalištu, već u cijelom kulturnom životu grada Zagreba. Usprkos protuslavenskoj, a naročito protuhrvatskoj, dakle politički za nas negativnoj austrijskoj pa kasnije austrougarskoj vladavini, Zagreb je uspio da položi temelj cijelom svojem materijalnom i kulturnom životu upravo u drugoj polovini XIX. stoljeća, u doba, koje je tako burno i važno za razvitak cijelog čovječanstva.

God. 1883. imenovan je banom grof *Khuen Héderváry*, koji će dvadeset godina direktno, a indirektno i trideset godina grmjeti i oblačiti nad cijelom Hrvatskom. Taj tuđinski feudalac, koji se nije osjećao ni

¹³ *Miletić*: Hrvatsko glumište, str. 184.

¹⁴ Sve, što znamo o tom gostovanju, tek je nekoliko redaka iz dnevne štampe. »Narodne novine« od 21. siječnja 1871. pišu o »sinočnjoj predstavi gospodina Méhay, koji je izveo svoje radnje s velikom vještinom«. Kritika međutim predbacuje našem francuskom gostu, da se nije držao programa, te mu je predstava bila jednostrana više, nego što je trebalo. Gospodin Méhay – ime mu ne znamo, već samo prezime – davao je u Zagrebu tri predstave, ali ne potpuno samostalne. Svake se večeri davala po jedna aktovka ili kakva vesela igra na hrvatskom jeziku, a tek poslije domaće predstave nastupio je g. Méhay da pokaže svoje umijeće. Narodne novine ističu, da g. Méhay »radi bez svakog aparata«, što treba naročito istaknuti. Kazalište je bilo slabo posjećeno.

Hrvatom, ni Madžarom, koji je bio eksponent bečkog dvora, vidno će utjecati na cijeli kulturni život grada Zagreba. Svoju reakcionarnu i nasilnu vladavinu na političkom polju, Khuen je nastojao donekle ublažiti i Hrvate zadovoljiti na kulturnom i prosvjetnom području, pa je na odgovorna mjesta u prosvjeti postavio hrvatske intelektualce, i na taj je način htio politički nezadovoljan narod zainteresirati za prosvjetna i kulturna zbivanja. Tako je na pr. za njegove ere za predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu postavljen Isidor *Kršnjava*, a za intendanta zagrebačkog kazališta Stjepan *Miletić*. I tako, unatoč svim političkim pritiscima i nevoljama, u kulturnom životu grada osjeća se snažan polet i grad se razvija sve više i više.

U ovoj epohi pretrpjelo je i zagrebačko kazalište cijelu skalu peripetija, proživjelo je mnogo dobra i zla. Godine 1880. stradalo je za velikog potresa i staro kazalište na Markovu trgu. Intendant dr. *De-renčin* brine se i poduzima sve, da se stara zgrada, već prilično trošna, što prije uredi, kako bi se predstavljanje moglo nastaviti, a usto poduzima sve, da što prije dođe do gradnje novog kazališta. Predstavljanje se nastavlja, kazalište radi dalje, ali nenarodni režim Khuenov 1889. ukida stalnu operu, i to iz »razloga štednje«. Zagreb, međutim, ne ostaje bez glazbenih priredaba, uvode se povremene stagione, dolazi do gostovanja stranih muzičkih umjetnika. U tom razdoblju bez stalne opere dolazi do gostovanja jedne francuske operetne družine, što je svakako dokaz, kako je uprava ipak nastojala, da Zagrepčanima pruži kakav-takav muzički užitek. Kazališni plakat od 31. ožujka 1891. donosi ovu obavijest: 31. ožujka prikazivat će se u Zagrebu prvi puta »La Mascotte«, šaljiva opereta u tri čina. Glazba: Edmond-a Audran-a. Sa velikim uspjehom prikazivano na kazalištu »Théâtre de la Gaité« u Parizu«. Kazališna je uprava sklopila ugovor sa francuskim operetnim društvom za dvije predstave: 31. ožujka »La Mascotte«, 1. travnja »Le Grand Mogol«, veličanstvena nova šaljiva opera u tri čina. Glazba Edmond-a Andran-a. Imala je najveći uspjeh na kazalištu »Théâtre de la Gaité«. Uspjeh toga gostovanja bio je tako velik, da se gostovanje moralo produžiti, pa 2. travnja kazališni plakat donosi ovu obavijest: 2. travnja »Ulični pjevači« (La Périhole«), šaljiva opera u tri čina od Henry-a Meilhac-a i Ludovic Halévy-a. Glazba od Jacques Offenbach-a. S velikim uspjehom prikazivana na kazalištu »Théâtre des Variétés«. 3. travnja ponavljaju se »Ulični pjevači«, 4. travnja »Le Grand Mogol«, a 5. travnja »La Mascotte«.

Uspjeh je ovih predstava kod općinstva bio golem. Zagreb nema opere, a željan je glazbenih priredaba. To je bila prva muzička kazališna priredba nakon ukinuća opere.

Mjesto predviđene dvije, Francuzi su u Zagrebu davali sedam predstava. Sve, što je znalo i nije znalo francuski, pohrlilo je u kazalište, tako da je to bio zaista »društveni doživljaj« u smislu naziranja onoga vremena. Zagreb je u ono doba poznao samo bečku operetu (Strauss, Millöcker, Suppé, Zajc), a od francuske operete još iz starijeg vremena samo Offenbacha, ali prevedenog s njemačkih preradba. Francuska ope-

retna družina donosi stvarno u Zagreb prvi put originalnu francusku operetu, koja se i po svojoj strukturi i francuskom nastojanju, da bude laka, zabavna i duhovita scenska forma razlikuje od bečke operete, koja je većinom bila građena na sentimentalnim zapletima.

Francuska je opereta doduše imala velik uspjeh, ali njezin specifični stil nije ostavio dubljih dojmova kod hrvatskih operetnih kompozitora, koji su (kao na pr. S. Albini) i dalje preferirali način i stil bečke operete. Međutim sudeći po novinskim člancima, a ti su nam za to razdoblje gotovo jedini izvor, francuski je način glume ipak povoljno utjecao na dalja prikazivanja operete kod nas. Naši operetni pjevači (naročito Micika i Zvonko Freudenreich) ipak su od francuskih umjetnika naučili neke finese i specifičnosti u njihovoj pjevačkoj i glumačkoj interpretaciji. Naši su naime umjetnici operetu smatrali za burlesku, komika je bila gruba, a što je najvažnije, sve je ovisilo o improvizaciji. Francuzi su pokazali, da i komika može biti umjetnost, da uloga mora biti izrađena i naučena, što mnogi naši glumci u ono doba još nisu smatrali važnim i potrebnim.

Francuski ansambl bio je homogen, svaka i najmanja uloga bila je precizno izrađena, umjesto grubog karikiranja vidjela se diskretna igra, koja je uvijek polučila željeni efekt.

Zagrebački su dnevници¹⁵ primijetili, da su francuski gosti unijeli ugodnu rasonodu u pustoš repertoara zagrebačkog kazališta. Ne možemo se međutim složiti u potpunosti s tim mišljenjem. Ako promotrimo repertoar, moramo priznati drami veliku aktivnost, koju je u to doba razvijala. Opera je ukinuta, ali je drama uzela za zadatak da svom intenzivnošću podržava kazališni život. Baš u to doba ona ubraja među svoje članove nekoliko najmarkantnijih pojava u povijesti hrvatskog kazališta na čelu s Marijom Ružičkom-Strozzi, Adamom Mandrovićem i Andrijom Fijanom. Daju se domaće premijere i mnoge reprize (»Dubravka«, »Graničari«, »Teuta«), slave se obljetnice i korisnice, a strani repertoar zastupan je s mnogim remek-djelima (Ibsen: »Stupovi društva«; Shakespeare: »Otelo«, »Kralj Lear«, »Mletački trgovac«, »Macbeth«, »Romeo i Julija«, »Mnogo vike ni za što«; Gogolj: »Revizor«, a francuski pisci uspješno se bore s njemačkom (napose bečkom) lakrdijom. Hrvatskom pozornicom vlada repertoar *Augiera* i *Dumasa sina*, repertoar, koji se daje na svim evropskim pozornicama. God. 1891. daju se *Jules Claretie* i *Maupassant*. Njegova »Musotte« prikazuje se u Zagrebu kratko vrijeme poslije pariske premijere (1892.), ali smjesta nestaje s repertoara, jer se malograđanska publika skandalizira zbog njezine »smionosti«.¹⁶

Godine 1894., tik pred *Miletićevu* eru, dolazi na gostovanje prvo Francusko dramatičko društvo sa *Febvreom* na čelu. To društvo nastupa dvije večeri: 14. veljače 1894. s komadom »*Le Demi-Monde*«, a 15. ve-

¹⁵ Agramer Tagblatt od 6. IV. 1891.

¹⁶ Ivo Hergešić: Francuski pisci na Hrvatskoj pozornici u Zagrebu (1840–1934), Zagreb, Hrvatsko Kolo god. 1933. str. 289.

Ijače s »*Tartuffom*« i aktovkom od *Pierrona i Lafférierea*: »*Knjiga III. poglavlje 1.*«. Svi kazališni plakati donose ovu obavijest: »Gospodin Febvre glumio je te uloge i u *Comédie Française*.« Dakle, prvi put nam dolazi francuski glumac iz kuće Molièrove i time stupamo u direktni dodir s predstavnicima francuske dramske umjetnosti.

Kakva je u to vrijeme bila situacija u zagrebačkom kazalištu? U jesen 1893. umro je mnogogodišnji »povjerenik kr. zem. vlade za narodno zemaljsko kazalište i predsjednik kazališnog odbora« Josip Kneisel.

Kneisel je bio povjerenik »dobre duše«, ali bez velike popularnosti.¹⁷ Bio je činovnik, ali nije bio umjetnik. Glavna mu je briga bila da u kazalištu ne bude deficita, a manje je mario za umjetnički nivo repertoara. Opera je zamrla, a najbolje sile kao Milka Ternina i Blaženka Kernic odlaze u inozemstvo, gdje su slavile prave trijumfe. Kazališna je uprava u to vrijeme raspolagala minimalnim financijskim sredstvima, a zahtjevi grada, koji već broji oko 40.000 stanovnika, postaju sve veći. I dok se naša dramska umjetnost još jednim dijelom razvijala bez velikih utjecaja vanjskih struja, nove ideje o scenskoj umjetnosti počinju osvajati pozornice čitavog svijeta. Scenske realizacije meiningenskog velikog vodvode Georga II. duboko su utjecale na sve njemačke pozornice. Sam knez strastveno se zanima za kazalište i provodi u njemu znatne reforme. On traži čvrst ansambl svijesnih glumaca. Scena poprima nov izgled, slikovit, historijski vjeran. Kostim i svi ostali rekviziti brižno su izabrani i nastoje da odgovaraju vremenu, u kojem se radnja komada odigrava. Glumci se osposobljavaju marljivim i sistematskim radom u interpretaciji klasičnih drama. Predstava mora biti savršeno opremljena, mora biti užitak i za oko i za uho.¹⁸

Zagrebačko je kazalište u tom pogledu još jako zaostalo.¹⁹ S jedne strane umjetnička stagnacija, a s druge strane štednja, dovele su do ozbiljne kazališne krize. Kad je opera ukinuta, sve su nade ostale na drami. Očekuje se povećanje ansambla, osvježanje repertoara, ali umjesto svega toga glumi se samo tri puta tjedno. Od smrti Kneiselove do 1. VI. 1894. bio je na čelu kazališta vladin povjerenik dr. Milorad Cuculić. U tom vremenu daje se »Koriolan«, koji uz još neke Shakespeareove drame predstavlja klasični repertoar. Zagrebačkom pozornicom vladaju *Sardou* i *Scribe*, njeguje se konverzaciona drama, genre potpuno stran našim glumcima, kod kojih je tada prevladavala sklonost prema deklamatornoj patetici, iako su se od tih glumaca neki razvili u prvorazredne dramske umjetnike (Fijan, Marija Ružička-Strozzi). U tim okolnostima dolaze prvi značajni francuski umjetnici da nas upoznaju sa svojom klasičnom dramom i jednom lakom komedijom (*Le Demi-Monde*), koja je već odavno osvojila Pariz, a i u Zagrebu imala premijeru 7. XI.

¹⁷ Nikola Andrić: Spomen-Knjiga hrvatskog zem. kazališta, Zagreb, 1895. str. 54.

¹⁸ Joseph Gregor: Weltgeschichte des Theaters, Zürich 1933.

¹⁹ Miletić navodi, da se na zagrebačkoj sceni u to doba još događalo, da su Rimljani bubnjali vodeći vojsku u boj, a grad Helsingor bio je već za vrijeme Hamletovo plinom rasvijećen. U sobi Petra Velikoga nalazili su se parobrodi, a Jakov I. imao je na svom stolu veoma lijep globus s Australijom. Miletić, Hrvatsko glumište, str. 8.

1893. (reprizu 23. XI. iste godine, a ponovo uzeta na repertoar 1901.). Na čelu trupe nalazi se poznati francuski umjetnik Alexandre Frédéric Febvre,²⁰ koji nakon svog službenog odlaska iz prvog kazališta Francuske, odlučuje da poduzme veliku turneju u inozemstvo. Kao stari iskusan glumac i redatelj on pomno sprema tu turneju, koja će mu donijeti mnogo slave, a koja će ujedno i znatno povećati njegov imetak. Trupa koja se sastojala od 15 članova, napustila je Pariz 12. listopada 1893. Pošla je na put sa slijedećim rasporedom: *Le Demi-Monde*, *Le Père prodigue*, *L'Ami Fritz*, *Julie*, *Tartuffe* i nekoliko malih aktovaka. Prije odlaska u inozemstvo trupa je davala predstave po francuskoj provinciji, a zatim se preko Belgije, Holandije, Švedske i Norveške uputila čak u Petrograd, Moskvu, Kijev i Odesu, pa preko Bukurešta i Carigrada u Zagreb, otkuda je prosljedila preko Italije natrag u Francusku, kuda se vratila u ožujku 1894. god.

Nakon povratka s turneje, Febvre se vraća u Comédie kao vice-doyen, izdaje svoje memoare »Journal d'un comédien«, knjigu »Au bord de la scène« i piše niz manjih članaka. U svom dnevniku, izdanom god. 1896., u kojem Febvre vrlo opširno piše o čitavom putu, o svojim impresijama o pojedinim gradovima, u kojima je gostovao, nalazimo i nekoliko redaka posvećenih Zagrebu. Navodimo ih iz kurioziteta, budući da Febvre nigdje ne govori ni o zagrebačkom kazališnom životu, ni o predstavama koje je u Zagrebu davao.

Utorak 13. Dolazak u Peštu u pola dva. Odlazak iste večeri u 9 sati u Zagreb.

Srijeda 14. Dolazak u Zagreb, glavni grad Hrvatske, jedno od najslikovitijih mjesta na tom dugom putu.

Petak 16. Odlazak u osam sati u jutro u Graz. Dolazak u 4 sata na večer. Odlazak poslije predstave na Rijeku.

Ponedjeljak 19. Izlet u Opatiju. Austrijska Nica, prava krasota.

Prve večeri francuski su gosti davali *Le Demi-Monde*, tip realističke komedije »de mœurs«, od Alexandre Dumasa sina. Publika je nahrupila u kazalište, iako su cijene bile znatno povišene. Dinko Politeo u Obzoru od 16. II. 1894. posvećuje veliki članak francuskim gostima, a napose francuskom načinu glume. Po njegovu mišljenju francuski je ansambl natkrililo naš, i to na prvoj predstavi svojom naravnim konverzacijom, a na drugoj, recitacijom stihova.²¹ I ostale novine slažu se potpuno s Dinkom Politeom. Zanimljivo je međutim, da Politeo, koji neobično hvali glumu g. Febvra, koji se ulozi Olivier de Janina neobično svidio,

²⁰ Alexandre Frédéric Febvre rodio se u Parizu 1834. 1860. debitira u Comédie Française, a 1867. njezin je »sociétaire«. Trideset godina vjerno služi u Molièrovoj kući, gdje tumači uloge iz klasičnog i modernog repertoara. Umiru 1916. godine.

²¹ U zagrebačkom se kazalištu još uvijek nije posvećivalo dosta pažnje govoru i načinu govora, te su se još osjećale sve one nevolje, koje Šenoa navodi u svom članku »O hrvatskom kazalištu«, str. 77 (Hrvatska književna kritika, Zagreb 1950.)

i smatra ga savršenim umjetnikom, Milicu *Mihičić* pretpostavlja francuskim glumicama i, štaviše, tvrdi, da francuska Suzanne Mme *Harris* daleko zaostaje za našom.

Milica *Mihičić* debitira u Zagrebu 1890., kad joj je bilo 26 godina. U Zagreb je došla sa Rijeke, gdje je provela svoju prvu mladost. Rijeka je u ono doba veći grad od Zagreba i u mnogom pogledu napredniji. Milica *Mihičić*, zadojena idejama Kumičića, poznavajući preko stagiona igru talijanskih glumaca, od prvih je svojih početaka energično okrenula leđa pseudoromantizmu i patetici, koji su u ono vrijeme još vladali u zagrebačkom kazalištu. Njezina se ličnost zaista našla u opreci s okolinom i čitavim ambijentom u kojem je počela djelovati. Svaka njena uloga bila je žestoka borba protiv malograđanskog shvaćanja teatarske umjetnosti. borba za psihološki produbljeni realizam, koji je ona držala jedinim ispravnim shvaćanjem kod interpretacije pojedinih uloga.

U tom previranju između dva smjera, dva nazora u gledanju na kazališnu umjetnost, u borbi između patetike bečkog Burgtheatra i reformi za ostvarenjem scenskog realizma, dolaze prvi francuski dramski umjetnici u Zagreb. Kritičnost naših recenzenata, njihova sklonost realizmu, koja će se kasnije još više ispoljiti, neobično je interesantna upravo kod ovoga prvog gostovanja. Od francuskih se gosti očekivalo nešto novo, očekivao se realizam, za kojim se toliko težilo.

Naglasili smo, da se *Febvre* okružio vrlo slabim glumcima, što je udarilo u oči našim kritičarima. Zato i recenzije hvale samo glavnog interpretu, *Frédérica Febvra*, koji je oduševio općinstvo, a sigurno ispravno pretpostavlja Milicu *Mihičić* francuskim glumicama, koje su sve bile drugorazredne sile i koje svojom naglašenom patetikom i igrom nisu mogle zasjeniti umjetnost Milice *Mihičić*, koja je svojom profinjnom realističkom glumom daleko oduševila od njih.

Čini se, da su Francuzi postigli najveći dojam svojim uigranim načinom glume, igrom bez suvišne afektacije i nepotrebnih kretnja i svojom naravnom konverzacijom, koja je u to doba još bila prilično zapostavljena na pozornici zagrebačkog kazališta, gdje je većina glumaca tako često još »gutala« riječi, a dialog između dvojice ili više protagonista (izuzevši naše prvake, Mariju Ružičku-Strozzi, Andriju Fijana i Mandrovića) nije uopće bio izrađen, tako da je jedva postojala gradacija fraze i akcentuirano naglašena pointa.

Međutim je francuska gluma sadržavala u sebi stanovitu dozu teatralnosti, tako specifičnu francuskom kazališnom shvaćanju, koja se bitno razlikovala od glume talijanskih umjetnika, koji su od 1899. dalje služili kroz dugi niz godina našim glumcima kao uzorni protagonisti.

Ovo prvo francusko gostovanje pokazalo nam je ipak kako treba izgledati na sceni francuski salon, kako se u njemu treba kretati i vladati i kako izbor kostima treba uskladiti s čitavim ambijentom. *Šenoa*, a kasnije *Miletić* prilično su nam vjerno prikazali kako je kod nas do toga doba još bio potpuno zapostavljen svaki smisao za originalnošću i historijskom vjernošću.

Možemo stoga zaključiti, da je to gostovanje moralo ostaviti dublji trag na dalje inscenacije tako zvanih komada francuskog salona, toliko prikazivanih u ono doba na zagrebačkoj pozornici. Čitava je dakle interpretacija francuskog salona dikciono, tehnički i pokretno, onakva kakva će Miletića zanesti u Parizu, i o kojoj je on u Zagrebu mnogo govorio i kušao je ostvariti, bila dolaskom francuskih gostiju pokazana i doživljena u originalu.

Druge su večeri francuski gosti prikazivali »Tartuffa« i aktovku »Knjiga III., poglavlje I.« (*Pierron i Lafférière*). Premijera »Tartuffa« bila je u Zagrebu 13. X. 1878, u prijevodu Tomislava Marčetića, djelo se sa prekidima stalno održavalo na repertoaru, doduše u različnim prijevodima (Maretić, Gjorgjević, Ježić, a tek ovaj posljednji u stihu). Gledati i vidjeti Molièrovu komediju u originalu s Febvreom u glavnoj ulozi, koji je tu ulogu glumio i u Comédie Française, za zagrebačko je kazalište svakako značilo događaj. Sve su kritike izrazile mišljenje, da to gostovanje nije bilo zanimljivo samo za publiku, već naročito za članove našega kazališta, za koje je od posebne važnosti da dođu u kontakt s velikim glumcima. »Ovakova su gostovanja«, donosi mjesečnik »Ljetopis« (svetak II., god. I., veljača 1894.) »svakako od najveće važnosti i po razvitak naših glumaca, te dramske umjetnosti, pa ih zato najtoplije preporučujemo.« Ovakve i slične rečenice možemo naći u svim recenzijama i kritikama. One nam, doduše, govore u par lijepih fraza o velikom uspjehu francuske družine, ali ne ulaze u bit same predstave. Htjeli bismo međutim upozoriti na dvije kritike, onu iz *Agramer Zeitung* od 16. veljače i na onu iz »*Agramer Tagblatt*« od istoga dana. Ove obje kritike svakako odskaču od ostalih kazališnih kritika onoga doba, pa smo iz njih zaista mogli crpiti nekoliko važnih podataka koji su interesantni s dva gledišta. Prvo, kako naši kritičari koncem XIX. stoljeća gledaju na tradicionalnu interpretaciju francuskih klasika, a drugo, kolike je značajne reforme prešla interpretacija stiha u razdoblju od 50 godina, t. j. od prvog gostovanja članova Comédie Française, pa do onog posljednjeg god. 1940.

Članovi Comédie Française onoga doba drže se još Diderotovog savjeta, koji je preporučivao glumcima, da u sitnice prouče svoju ulogu prije prve predstave, a svaka slijedeća, bit će samo kopija one prve. Glumac ne će onda ovisiti o svom momentanom raspoloženju.

Sigurno je, da je taj način glume imao svojih prednosti, ali i nedostataka. Glumac velikih kvaliteta često nije mogao razviti svoju individualnost do prave mjere, ali je zato savjesni rad pružio i manje nadarenim glumcima, uz marljivo studiranje uloge, mogućnost da se uzdignu iznad prosjeka. Igra ansambla utječe na uspjeh drame, pa se zato osobito njeguje zajednička uigrana gluma, gdje svaki pojedinac, i onaj, koji ima i najmanju ulogu, mora biti svijestan, da uspjeh komada ovisi upravo o zajedničkoj igri ansambla.

Kritičari spomenutih novina vrlo su ispravno primijetili i konstatali, kolike li je razlike bilo između tumačenja uloga francuskih gostiju

i svih ostalih domaćih ili stranih umjetnika, koji su do onoga doba prešli zagrebačkom pozornicom. Frédéric Febvre i ostali članovi njegove družine došli su u tako zvanim velikim scenama ansambla gotovo svi pred rampu i licem u lice s gledaocima odrecitali briljantno svoju ulogu, ne obazirajući se očigledno jedan na drugog. Svaki od njih bio je svjestan da je njegova uloga »arija« primadone koju treba besprijeckorno »otpjevati«. Time su postigli, da je sva koncentracija bazirala na akustičnom tumačenju teksta, a pozornost gledalaca bila više usmjerena na akustične nego na vizuelne efekte.

Da bi interpreti uspjeli u tome, da publiku zanesu što je više moguće svojom recitacijom, upotrebili su naravno svoj posve specifični način predaje stiha koji je morao zapanjiti sve prisutne.

Umjetnici Comédie Française onoga doba, još se čvrsto drže tradicionalne interpretacije stiha. Oni su ga gotovo skandirali oštro naglašavajući cezuru i rimu na koncu stiha. Samo značenje pojedinih riječi, sam sadržaj teksta, nije došao na prvo mjesto, koje je međutim zauzela efektne akustičke interpretacije.

Umjetnici te iste Molièrove kuće pokazat će nam 50 godina kasnije, koliko se modernizirala i izmijenila interpretacija francuskog aleksandrinca.

Iako obje kritike pišu oduševljeno o francuskoj družini i smatraju njihovu glumu uzornom, *Souvan* u »Agramer Zeitungu« daje na koncu svoje kritike vrlo ispravnu konstataciju. Francuzi, kaže *Souvan*, mogu nam postati uzorom u prikazivanju svojih salonskih komada, i bilo bi upravo idealno, kad bi naši glumci mogli usvojiti igru francuskih gostiju. Što se pak tiče njihove interpretacije klasične drame »oni (francuski glumci, o. p.) mogu našim domaćim silama pružiti mnogi poticaj koji bi nam dobro došao. Kažemo poticaj, jer je francuska kazališna umjetnost nastala u svojoj vlastitoj zemlji, te se od nje mogu crpiti samo poticaji.«²²

God. 1894., 11. veljače, imenovan je dr. Stjepan *Miletić* intendantom hrvatskog narodnog kazališta.²³ Taj datum znači početak nove ere u našem kazalištu, jer ono prestaje biti kazalište manjeg značenja i postepeno se počinje uzdizati na nivo pozornica srednje Evrope. Odmah nakon svoga imenovanja *Miletić* polazi na naučno putovanje preko Beča, Praga i Lwova do Bruxellesa, pa onda u Pariz i Italiju, da se upozna s novim tekovinama kazališne umjetnosti, da je prouči i da vidi, na koji način treba pristupiti reorganizaciji našega kazališnog života. *Miletićev* boravak u inozemstvu svakako je značajan i za čitav razvitak naše kazališne umjetnosti. Osvrnut ćemo se naročito na njegov boravak u Parizu, jer će nam onda biti jasnije mnoge promjene u repertoaru zagrebačkog kazališta i u čitavu njegovom djelovanju. Prvi *Miletićevi* koraci u Parizu bili su upućeni kući Molièrovoj. *Miletić*, mlad i poduzetan kazališni čovjek, želio je posjetiti *Jules Claretija*, akademika, intendanta

²² Agramer Zeitung od 16. II. 1894.

²³ To je bilo prvi put, da se jednom kazališnom upravitelju podijelio taj naslov.

ili – kako Francuzi kažu – »administrateur» *Comédie Française*. U tu svrhu ponio je još iz Zagreba pismo bana s preporukom za J. Claretija, naučio je lijep govor o Parizu kao središtu umjetnosti, no cijeli taj posjet svršio se priličnim razočaranjem za našega mladog intendanta. Miletić je doduše uspio doći do Claretija i objasnio mu, da želi uspostaviti vezu između zagrebačkog kazališta i *Théâtre Françaisa*. Kad ga je Claretie zapitao, u kojem smislu, Miletić mu je objasnio svoju želju, da bi zagrebačko kazalište što bolje izvodilo djela francuskih pjesnika, da želi prikazivati francuske klasike u tradicionalnom *mise-en-scène-u*. Claretie je brzo otpravio Miletića i uputio ga na svoga tajnika, koji mu je u svemu imao ići na ruku. Kraj toga razgovora je značajan. Kako je Miletić u svom govoru često spominjao Agram, la ville d'Agram, – a to je u ono vrijeme bio internacionalni naziv za Zagreb – Claretie ga upita: »Ah, Agram sur mer? N'est-ce pas?»²⁴

Miletić je dao da mu A. Gaillard, arhivar *Comédie Française*, prepíše točno *mise-en-scène* nekih Molièrovih komedija. Od tih neobično zanimljivih primjeraka četiri se još danas nalaze u kazališnom arhivu (*Tartuffe*, *Les femmes savantes*, *Le dépit amoureux* i *Les fourberies de Scapin*), a ostali su izgubljeni. Te su knjige originalni štampani tekstovi, no odmah u početku umetnut je u svaki plan scene s točnom oznakom smještaja pokućstva i s naznakom eventualne promjene u toku činova. Čitav je tekst ispunjen tipičnim francuskim rukopisom, crvenom tintom, točno je označeno kretanje glumaca i tu i tamo nacrtano u kojem smještaju treba da stoje na pozornici. Na pr. na str. 335. *Tartuffa*, prvi čin, prvi prizor, kad se Mme Pernelle obraća Elmiri, nalazimo ovu bilješku: »Gospođa Pernelle bijesna, silazi prema prednjem dijelu pozornice udarajući štapom o pod. Svi slijede njen pokret.« (Uz to se nalazi znak, da ostala lica stoje u tom času poredana ovako:

	Cléante	
	Marianne	Elmire
Dorine	Pernelle	Damis

Iz ovih redateljskih knjiga bilo je u Zagrebu lako rekonstruirati predstave pojedinih komada točno s onim situacijama, s kojima su se izvodili u Parizu, a za to se brinuo vjerojatno dr. Nikola Andrić, Miletićev dramaturg, izvrstan poznavalac francuskog jezika, koji je na pokusima pojedinih komada trebao samo da točno slijedi upute, upisane u francusku redateljsku knjigu, i da prema njima ostvaruje izlaze, ulaze i situacije glumaca na pozornici. Time se dakako mogla rekonstruirati i k nama prenijeti samo izvanjska, formalna, vizuelna strana francuske izvedbe, ali nikako akustična, t. j. način, kako francuski glumci recitiraju Molièrove aleksandrince. Isto je tako i u pogledu glumačkih karakterizacija ostajala našim glumcima potpuna sloboda u ostvarivanju

²⁴ Miletić: Hrvatsko glumište, str. 47.

pojedinih likova prema svojim većim ili manjim talentima i individualnim sposobnostima.²⁵

Miletić je ipak dijelom postigao ono, za čim je išao. On je doduše također nastojao, da dođe u izravnu vezu sa francuskim dramskim piscima radi nabave njihovih djela za našu pozornicu. No francuski pisci uputili su *Miletića* na njihova zastupnika u Beču, Dr. Eiricha, pa su tako francuski pisci, koji su se kod nas prikazivali, i francuski umjetnici, koji su k nama dolazili, i dalje ostali zavisni o poslovanju bečkog agenta.

S obzirom na ustupanje prava izvođenja situacija je bila ova: »Société des auteurs« u Parizu ustupalo je prava na izvođenje i prevođenje francuskih komada agencijama u pojedinim evropskim državama, a kako je Zagreb u to vrijeme bio u Austro-Ugarskoj, potpadao je u tom pogledu pod Beč i tamošnje agencije i zastupstva.

Naša ovisnost o bečkoj ili peštanskoj agenciji ponavljat će se u povijesti hrvatskog kazališta još dugi niz godina, jer je taj odnos trajao i poslije propasti Austro-Ugarske, kad su takozvane »države nasljednice« s obzirom na stjecanja prava na prikazivanje pojedinih stranih djela još uvijek bile ovisne o Beču.²⁶

Potkraj svibnja vraća se *Miletić* u Zagreb. Odmah započinje najintenzivniji rad, redaju se reforma za reformom, unose nove ideje i zagrebački teatar kroči novom stazom. Sve te reforme ne provode se bez velikih teškoća. Dolazi do nesuglasica između intendanta i glumaca, a i do toga, da prvak naše drame *Andrija Fijan* napušta Zagreb, odlazi u Beograd, ali uskoro se vraća isto tako kao i *Drugin* *Freudenreich*. God. 1894., 16. X., *Miletić* opet uspostavlja operu, brine se za dramu, njeguje strani repertoar, ali ne zaboravlja ni domaći. Uvodi balet kao samostalnu umjetničku granu. Traži i odgaja tehničko osoblje, brine se za obnovu dekoracija i kostima, reorganizira kazališnu upravu. Osniva mjesto dramaturga (dobiva ga prof. Nikola *Andrić*), koji će se brinuti za pravilan govor i akcent na pozornici. Dramaturg je imao nastojati, da za korektni hrvatski izgovor bude hrvatsko glumište jednako odlučno kao što su to Burgtheater za njemački, a Théâtre Français za francuski. Uz dramaturga se osniva redateljski kolegij, uspostavlja se mjesto tajnika, mijenjaju se formulari ugovora, propisuje se disciplinski red, otvara se glumačka škola za izobrazbu mladih glumaca. U toj se školi

²⁵ Danas se doduše »Tartuffe«, »Les femmes savantes« ili djelo bilo kojeg francuskog klasika i u Comédie Française prikazuje na moderniji način, kao što će to posljednje gostovanje članova Comédie Française pokazati, ali te redateljske knjige predstavljaju dragocjene dokumente o tradicionalnim postavama Molièra u Comédie Française.

²⁶ Kad je u periodu između dva rata B. Gavella kao direktor drame (1922.–1926.) u nekoliko navrata nastojao da sa »Société des auteurs« u Parizu uspostavi direktni kontakt, bio je uvijek upućivan, da se obrati na Beč. Pritom su se pojavljivale izvjesne teškoće. Zagrebačko je kazalište bile upućeno na izdanja »Petite Illustration«. Kazališni komadi, koji su štampani u toj seriji, mogli su se prevoditi i izvoditi, ali do francuskih rukopisa nismo mogli doći, jer su neka pariska kazališta imala monopol na pojedine komade. Tek kad je stanoviti broj predstava davan u pariskom kazalištu, moglo se dotično djelo prikazivati u provinciji i u inozemstvu.

među ostalim predmetima uči i francuski, a predviđeno je čak bilo, da se i čitave predstave glume na francuskom jeziku. Do javnih francuskih priredaba nije nikada došlo, ali pokusi su se održavali, a pojedini prizori izvodili su se u okviru školskoga rada.

Što se tiče repertoara, taj treba da nosi u prvom redu biljeg narodni, t. j. hrvatski, a zatim općeslavenski. Uz taj narodni i slavenski pravac treba ponajprije stvoriti čvrst klasičan repertoar, a mora se uzeti u obzir i lagani repertoar koji će privući i šire općinstvo u kazalište.

Nova sezona počinje s *Augierovim* komadom »*Olimpijin brak*« (»*Le Mariage d'Olympe*«, preveo E. Kumičić) i *Molièrovim* »*Kačiperkama*« (»*Les précieuses ridicules*«, preveo N. Andrić). Nova sezona dakle započinje sa dva francuska komada i nastavlja se pokusima za »*Madame Sans-Gêne*« s izvrsnom glumicom Ljerkom Šramovom.

Za čitave Mileticeve ere francuski je repertoar obilno zastupan.

- 1894.: *Adenis Eugène: Delikatan nalog* (Une mission délicate)
Mendès Catulle: Tabarinova žena (La femme de Tabarin)
Pailleron Edouard: Komedijaši (Cabotins)
- 1895.: *Coppée François: Kremonski guslač* (Le luthier de Crémone)
Coppée François: Za krunu (Pour la couronne)
Meilhac et Halévy: Grijalica (La boule)
Sardou Victorien: Gismonda (La duchesse d'Athènes)
- 1896.: *Bisson Alexandre: Zastupnik: Bombignaca* (Le député de Bombignac)
Bisson Alexandre: Gospodin ravnatelj (Monsieur le directeur)
Blau et Toche: Madame Mongodin
Dumas Alexandre Fils: Prijatelj žena (L'ami des femmes)
Curel François: Lutka (La figurante)
Meilhac et Halévy: Babje ljeto (L'été de la Saint Martin)
Musset: Listopadska noć (La nuit d'octobre)
Sardou: Marcela (Marcelle)
Sardou: Thermidor
- 1897.: *Courcy: Preokret* (Une conversion)
Eckermann et Chatrian: Prijan Fritz (L'ami Fritz)
Hervieux Paul: Muški zakoni (La loi de l'homme)
Molière: Ljubavni spor (Le dépit amoureux)
Pailleron Edouard: Iskra koja upaljuje (L'étincelle)
Rostand: Romantični ljudi (Les Romanesques)
Scribe et Lemoine: Put kroz prozor (Une femme qui se jette par la fenêtre)
- 1898.: *Bertal et Fouquier: Model* (originalni francuski naslov nije poznat)
Blum et Toche: Nervozne žene (Les femmes nerveuses)
Corneille: Cid (Le Cid)
Donnay Maurice: Ljubavnici (Les amants)

Rostand: Cyrano de Bergerac
*Rostand: Samaritanka (La Samaritaine)*²⁷

Uz velik broj francuskih premijera na repertoaru se neprestano nalazi i velik broj repriza francuskih komada, pa je potrebno prostudirati princip izbora Miletićeva francuskog repertoara i pokušati naći razlog, zašto je Miletić unio u svoj repertoar ovu ili onu dramu. *Miletićeva* sezona 1894. počinje sa »*Le Mariage d'Olympe*«. Augier je tu dramu napisao 1885., pa Miletića prema tome nije mogla privući aktuelnost. Međutim, Miletić smatra, da je »Olimpijin brak« »najkrasnija Augierova drama«, protutip lažnom sentimentalizmu drama onoga doba à la »*Dame aux Camélias*«. S druge strane, *Kumičić* je preveo dramu iz originala, a to je bila velika novost, jer su se francuske drame vrlo često prevodile iz različitih njemačkih prijevoda, pa i preradbi. *Kumičićev* prijevod bio je dobar, a Miletić je sam želio tu dramu režirati i zagrebačkoj publici pokazati, kako treba glumiti francuske konverzacione komade. Miletić je, kao intendant i kao redatelj, podijelio uloge što je bolje mogao. Ne smijemo zaboraviti, da prvak drame Fijan u to vrijeme nije bio u Zagrebu i uloga njemu namijenjena bila je dodijeljena Milošu *Cvetiću*, a ulogu Genovefe glumila je *Bandobranska*. Ansambl doduše nije bio najsretnije odabran, ali Miletić je u tu predstavu unio sve svoje znanje. Ipak, predstava se prikazivala samo tri puta: 4. i 12. IX. i 24. X. 1894. »Moralni uspjeh bio je doista i krasan, – materijalni – 37 f. 45 nov., dakle odbivši honorar za prijevode, tantieme, prijepis djela i uloga, te dnevni trošak, deficit od kojih 100–130 forinti. Uzrok mu je upravo porazna indolencija boljih naših slojeva za finiju i klasičnu dramu«.²⁸

Isto veće davale su se i »*Les Précieuses ridicules*« u *Andrićevu* prijevodu. Taj se prijevod smatrao uzor-prijevodom, iako u njemu danas možemo naći dosta pogrešaka. Miletić je vjerojatno izabrao »*Kačiperke*« zato, jer je bilo mnogo lakše prevesti francusku prozu nego stihove, a bilo mu je stalo, da prijevod bude što uzorniji. Da bi predstava bila što više nalik na prikazivanje u Comédie Française, Miletić je u režiji primijenio točnu mise-en-scène donesenu iz pariske Comédie Française, tako, da je tom Molièrovom komedijom kod nas počela nova era prikazivanja toga besmrtnog komediografa.

Sardouova »Madame Sans-Genê bio je jedan od najvećih uspjeha god. 1894. u Parizu. Miletić ju je vidio u Parizu i odmah je uvrstio u zagrebački repertoar. S jedne strane htio je biti à jour s pariskim kazalištima, a s druge, Zagreb je u to doba imao idealnu interpretkinju toga žanra, Ljerku *Šram*, za koju i kritičari i očevici tvrde, da je čak nadmašila Gabriellu *Réjane*, za koju je Sardou napisao tu dramu.

²⁷ Podaci skupljeni iz Slavko *Batušić*: Le répertoire français du théâtre national de Zagreb, Les Annales de l'Institut Français de Zagreb, god. 1944.

²⁸ *Miletić*, Hrvatsko glumište, str. 81.

Miletića je često u izboru repertoara privukao momentani pariski uspjeh. God. 1894. davao se u Parizu s najvećim oduševljenjem *Païlleron*, pa je Miletić poslao, glumca *Cvetića*, bivšeg redatelja kazališta u Beogradu, a tadašnjeg člana zagrebačkog kazališta u Pariz da tamo studira tamošnja kazališta i da se specijalno pripravi za ulogu *Pegomena* u »*Cabotinima*«. Međutim, specifični pariski karakter, i naš još neizbrušeni ansambl za predstave te vrste, bio je uzrok, da drama »*Cabotins*« kod nas nije uspjela. Ona je doduše polučila »un succès d'estime«, jer finom dijalogu i satiričkom poentiranju teksta naši glumci još nisu bili dorasli.

Coppéeova drama »*Pour la couronne*« privukla je Miletića svojim sadržajem, t. j. radnjom, koja se zbiva na izmišljenom francuskom »*Balkanu*« XV. stoljeća. Komad se prikazivao u južnoslavenskom koloritu, pa sam Miletić tvrdi, da je zagrebačka inscenacija bila kud i kamo vjernija od one u pariskom »*Odéonu*«.

Miletić je u *Comédie Française* vidio »*Le gendre de Monsieur Poirier*«, bio je oduševljen predstavom i zato je dao da se prikazuje i u Zagrebu. Opremio ju je posve prema izvedbi *Comédie Française* malo je lokalizirajući. Zahvaljujući izvrsnim interpretima predstava je imala mnogo uspjeha.

Plod boravka mladog intendanta u Parizu bio je i niz komedija, koje su stavljene na repertoar samo zato, jer su bile zabavne, i jer se Miletić nadao, da će njima napuniti kazališnu blagajnu i tako prikupiti sredstava za klasičnu dramu i komediju većeg stila. Te su komedije bile: *Païlleron*: »*Katkad milom ... a katkad silom*« (*Mieux vaut douceur et ... violence*); *Païlleron*: »*Iskra koja upaljuje*« (*L'étincelle*); *Sardou*: »*Posljednje ljubavno pismo*« (*Les pattes de mouche*); *Païlleron*: »*Miš*« (*La souris*); *Sardou*: »*Stari mladići*« (*Vieux garçons*); *Sardou et Najac*: »*Razidimo se*« (*Divorçons*); *Sardou*: »*Dobri prijatelji*« (*Nos intimes*); *Sardou*: »*Dobrićine seljaci*« (*Nos bons villageois*); *Sardou*: »*Moderni malogradani*« (*Les bourgeois de Pont Arex*) i t. d. Pri izboru za repertoar, on je veliku pažnju posvetio dramama u jednom činu, jer je smatrao, da su mnogi francuski komediografi (*Labiche*, *Scribe*, *Augier*, *Païlleron*) upravo u tim komedijama stvorili remek-djela. »Umijeće drama u jednom činu isto je kao i kod pastel slikarija. One su proračunane za intimniji krug, njihov je utisak više spritualan ... Ravnatelj glumišta, koji teži za estetskim ciljem ne smije ih nipošto zanemariti.«²⁹ Zato je Miletić stavio na repertoar *Mussetovu* »*La nuit d'octobre*« u Kumičićevu prijevodu i u izvršnoj interpretaciji Marije Ružičke-Strozzi, kao Muze, i Fijana, kao pjesnika.

Veliki *Rostandov* uspjeh na teaterskom polju ponukao je Miletića, da iznese na zagrebačku pozornicu njegova remek-djela: »*Romantični ljudi*« (*Les Romanesques*) i »*Samaritanka*« (*La Samaritaine*). Kod premijere de *Curelove* »*Lutke*« došlo je do žestokih napadaja na intendanta. Zamjeravalo mu se, da forsira samo one predstave, koje će napuniti kazališnu

²⁹ Ibid., str. 144.

blagajnu. Miletić sam priznaje, što se tiče »obzira na blagajnu«, da su ti obziri bili nužni, »jer bi inače kod ženeroznosti viših faktora i kraj nemarnoga posjeta od strane velikog dijela općinstva izgubio valjda još i veću svotu od one, koju je i onako žrtvovao«.³⁰

Ako se kritički osvrnemo na izbor Miletićeva repertoara, vidjet ćemo, koliko je važnost taj kazališni stručnjak posvetio francuskom dramskom stvaranju i kako je zagrebačko kazalište stajalo à jour s pariškim gledalištima, no moramo u isto vrijeme konstatirati, da je upravo nevjerojatno da Miletić nigdje ne spominje Antoinovu reformu. Studiraju li se njegovi različiti zapisci i kritike, nigdje ne nailazimo na bilo kakove primjedbe o revolucionarnoj promjeni francuskog teatra onoga doba, čije se posljedice još i danas osjećaju.

Miletić, bečki đak, pisac disertacije o Shakespearu, oduševljava se za francusko kazalište i želi ga pod svaku cijenu presaditi na naše tlo. Međutim sudeći po njegovim zapiscima, izgleda, da je samo Comédie Française predstavljala za njega pravi vrijedni francuski teatar... U doba kad se u samoj Francuskoj vodi borba protiv patetične glume člana Molièrova kuće, kad se teži za modernizacijom i u glumi i u repertoaru, Miletić teži za onim uzvišenim tradicionalnim stilom, tako specifičnim francuskim glumcima, koji je zapravo nemoguće imitirati. Da se Miletić bar donekle zainteresirao za Antoinovu reformu i težnju velikog broja francuskih kazališnih stručnjaka za prirodniji i realistični pravac i stil glume, sigurno bi moderniji francuski način interpretacije teksta imao značajan utjecaj na hrvatske glumce. Tako se, međutim, čitava Miletićeva reforma, što se tiče francuskog modernog teatra, odviše bazirala samo na izbor repertoara i scensku postavu djela.

PRVI FRANCUSKI GOSTI U NOVOOTVORENOJ ZGRADI

God. 1895., 14. listopada, otvorena je nova zgrada na sadašnjem trgu Maršala Tita. Svečani dani brzo su prošli, a oduševljenje Zagrepčana za novi Talijin hram počelo se polako gasiti. Publika se brzo oduševljava, ali njezin interes isto tako brzo opet jenjava – činjenica, koja će se često ponoviti u historiji kazališta. Koliko je god uprava zaista smatrala kazalište kao narodnu kulturnu instituciju, koja mora biti pristupačna širokim narodnim masama, te je u repertoaru naizmjence izvodila klasične i pučke drame, interes za teatar bivao je sve manji, a kazalište često »zijeve od praznine«. Zagrebačke novine ozbiljno su zabrinute zbog toga problema.³¹ Zovu se u posjete stanovnici susjednih provincijskih gradova, priređuju se predstave za đake i seljake, dolaze rodo-

³⁰ Ibid., str. 127.

³¹ Hrvatska, br. 5, 1895., Obzor br. 241, 1895.

ljubni Slovenci.³² Treba dakle napuniti kazališnu blagajnu, treba naći sredstva za uzdržavanje skupe opere, za inscenaciju domaćih drama, koje su ponos repertoara, ali – slabo pune kazališnu blagajnu. S nadom, da će strani glumci privući publiku i time poboljšati stanje kazališne blagajne, a još više u nastojanju, da našim glumcima i općinstvu prikaže dostignuća evropskoga suvremenog teatra, *Miletić* upriličuje čitav niz gostovanja stranih ansambla. Tako 2. i 3. siječnja 1896. gostuje *Anne Judic*³³ sa družinom. Prve večeri francuska gošća daje »*Niniche*, vaudeville – opérette en 3 actes de M. A. Hennequin et A. Milland. Musique de M. A. Boulard«. Druge večeri daje »*Divorçons*«, comédie en 3 actes de MM. Victorien Sardou et Emile Najac.« *Anne Judic* gostovala je u Zagrebu, kad njena slava više nije bila na zenitu. Međutim, zagrebačka je publika ispunila kazalište do posljednjeg mjesta. »Gostovanje gđe Judic privabilo je sinoć u hrvatsko kazalište toliko i takova općinstva, koliko i kakova bi željeli u njem vidjeti kad se daju kud i kamo bolji komadi koje smo navikli ubrajati u naše najgore.«³⁴ Iako je Mme Judic došla nekoliko godina prekasno, ipak je zagrebačkom općinstvu uspjela prikazati onu laganu francusku neprisiljenu igru, koketnu, ali u granicama pristojnosti. Ona je dočarala zagrebačkoj malograđanskoj publici pariski vaudeville. Iako je Mme Judic ovom laganom granom umjetnosti osvojila Zagrepčane, ipak je njezina veća zasluga drugo veće, kad je odigrala ulogu Cyprienne u konverzacionoj drami »*Divorçons*«. Ta je predstava doduše bila slabije posjećena od prve, – jer trebalo je ipak znati bar nešto francuski jezik, da bi se mogla razumjeti ova prava francuska komedija, a u Zagrebu u ono vrijeme francuski jezik nije bio udomaćen.

God. 1880., 25. siječnja, davala se kod nas premijera toga komada s Ivkom *Kraljevom* u glavnoj ulozi, a god. 1905. gostovala je u ulozi Cyprienne *Hermine Šumovska*, bivša članica zagrebačkog kazališta. U toj se komediji Sardou persiflirajući osvrće na pitanje, koje je oko g. 1880. bilo glavna tema mnogih francuskih pozornica: na pitanje o rastavi braka. Sardou, protivnik cijepanja braka, daje u svojoj drami glavnu ulogu mužu, a ne ljubavniku, i duhovito se obara na Naquetov zakon o rastavi, koji po njegovu mišljenju ne će ljudskom društvu donijeti ništa dobra. Zagrebačke kritike hvale igru gđe Judic i članova njezine trupe. »Sva prednost članova društva, a napose gđe Judic jest, da govore, a ne pjevaju, ne deklamiraju, ne pretjeravaju. Kad bismo mi mogli poslije gostovanja gđe Judic vidjeti ovakovu igru, naravno sa oštrom karakterizacijom, kako smo to vidjeli kod gostiju!«³⁵

Miletić je 21. srpnja 1898. razriješen dužnosti intendanta, a u toj je prilici dobio od bana pismo, kojim mu zahvaljuje za trud, što ga je

³² 24. XI. 1895. dolaze u posjete masovno Jastrebarčani, njih 150, posebnim vlakom. Njima u čast davao se Nikola Šubić Zrinski. 8. XII. dolaze posebnim vlakom Slovenci, koji provode cijeli dan u Zagrebu, a naveče prisustvuju svečanoj predstavi u kazalištu.

³³ *Anne Judic* rođena je god. 1850. U teatru stvara novi genre, genre t. zv. »Disceuse«, koja pjeva i recitira i svojim šansonima zabavlja publiku. Umire 1911.

³⁴ Hrvatska Domovina, 2. I. 1896.

³⁵ Ohzor, 3. I. 1896.

uložio u podizanje kazališta, a uz to mu izražava i svoje priznanje. To je bila jedina pohvala, koju je Miletić ikada dobio s nadležnog mjesta. Miletić je teškog srca ostavio kazalište, u koje je uložio sav svoj trud, znanje, imetak i zdravlje.

SARAH BERNHARDT U ZAGREBU

Nakon odstupa Miletića imenovan je intendantom Ivo Hreljanović. U drugoj sezoni njegove uprave dolazi na gostovanje u Zagrebu najveća glumica onoga doba Sarah Bernhardt,³⁶ ili – kako su je općenito zvali – »božanska Sarah«. Miletić je uspio da u Zagrebu priredi gostovanja najvećih tadašnjih talijanskih umjetnika, Rossija, Zacconija i Novellija, ali nije uspio da priredi gostovanje ni Sare Bernhardt, ni Coqueline, najvećih zvijezda francuskog teatra onoga doba. Miletić doduše tvrdi, da Coquelin u to vrijeme uopće nije napuštao Francusku, a Sari Bernhardt da Zagreb nije bio »usput«.

Međutim, znamenita Sarah, svjetska glumica, ekscentrična žena, dolazi ipak na gostovanje u Zagreb 20. listopada 1899. Vjerojatno nije ni znala, gdje se nalazi taj »Agram in Croatien«, no budući da ju je put vodio iz Beča i Pešte u Italiju, a željna uvijek da upozna nešto novo, a u isto vrijeme poznata kao vrlo dobar trgovac, odlučila je da dađe dvije večeri i u našem kazalištu. »I kao što su nakon ustrojstva naših najvećih prosvjetnih zavoda, akademije i sveučilišta, strani učenjaci počeli upirati svoje oči u Hrvatsku, tako je od nekoliko godina i umjetnički svijet doznao za nas i za naša nastojanja. Svi umjetnici koji su se navratili u Zagreb, ponijeli su sa sobom uvjerenje, da ovdje na jugu počinje cvjetati jedan narod koji je glede svoje darovitosti dostojan premac svakom kulturnom narodu.«³⁷

I tako je Sarah Bernhardt 20. listopada u pola dva poslije podne stigla sa svojom trupom u Zagreb i iste večeri davala svoju prvu predstavu, »*La dame aux camélias*« (Alexandre Dumas sin). Zanimljivo je, da je francuska umjetnica izabrala isti komad, koji će mnogo godina kasnije izabrati i druga velika predstavnica francuske kazališne umjetnosti,

³⁶ Sarah Bernhardt rođena je 15. X. 1844. u Parizu. Posve mlada ulazi u Comédie Française, zatim dobiva angažman na drugoj pariskoj sceni »Odéon«. Do početka I. svjetskog rata, Sarah je neprestano na turnejama, vraća se samo povremeno u Paris gdje nastupa u svom vlastitom kazalištu. Odmah nakon svršetka rata, nakon što je promijenila svoj repertoar (zbog amputirane noge), odlazi opet na turneje po Evropi i Americi. 1921. odlikovana je ordenom Legije časti. 1922. još nastupa u filmu. God. 1923. umire u Parizu. Njena smrt bila je narodna žalost.

Izdaje svoje memoare, gdje opširno govori o svojim gostovanjima, njihovoj svrsi, no nigdje ne spominje niti prvo niti drugo gostovanje u Zagrebu.

³⁷ Milan Grlović: »Prosvjeta« od 1. IX. 1899. »Sarah Bernhardt i Erneste Novelli u Zagrebu«.

Cécile Sorel.³⁸ Francuska publika, a i inozemna voljela je te sladunjave i patetične drame, kod kojih gledalac mora biti dirnut, suze se moraju prolijevati, i to one sentimentalne suze, na koje će svatko zaboraviti čim napusti gledalište.

Gomila knjiga, referata, anegdota i slika stvorila je oko Sare neku legendu, tako da je svatko sebi dočaravao posebnu sliku o slavnoj umjetnici. Međutim, kad se pojavila, bilo je to nešto drugo, no što se očekivalo. Na pozornici se pojavila glumica ostarjela, nikakve frapantne ljepote, vrlo jednostavna u kretnjama. No čim je progovorila prve riječi, njezin baršunasti timbre glasa zapanjio je sve prisutne. Sarah Bernhardt prikazala je tragediju ljubavi koja očarava, razuje i mora ganuti. Marguerite Sare Bernhardt je žena, koja nije nikad ljubila i nikad bila ljubljena. S Armandom Duvalom dolazi u njen život ljubav kao nešto novo i nevjerovatno. Marguerite Sare Bernhardt prkosi isprva tom osjećaju i čini joj se posve nevjerovatan, no ona živo želi da taj osjećaj zaista upozna. I kad se u drugom činu na ladanju osjeća potpuno sretnom, njezin glas zvuči posve drukčije, staloženije i mirnije. U sceni s Armandovim ocem, Sarah Bernhardt postiže najveće svoje umijeće. »U tom prizoru pokazuje Sara sjajno vladanje različitim vještačkim sredstvima. Zaista se ne zna što bi se više cijenilo: njeno neosporno vladanje riječima, ili njezinu izražajnost u neartikuliranim glasovima, njezine geste ili njenu mimiku.«³⁹

Odmah u prvom prizoru Sarah je očarala zagrebačko općinstvo kočetnom igrom nestašne žene. U njezinoj glumi nema romantike i patosa, već sama realnost. Najbolja je bila u posljednjem činu, gdje je sjajno odglumila prizor svoje smrti. Točno prateći njezinu igru opaža se, da je kod nje sve do u najsitnije čestice naučeno. Iako je ona, kada je stigla u Zagreb, već bila prevalila svoj zenit, još je uvijek bila interesantna i impozantna pojava. Ma da svi kazališni recenzenti dnevnih listova neobično hvalje njezinu glumu, do krajnosti izradenu ulogu i njezine toalete, ipak neki primjećuju, da Sarah nije ispunila sva očekivanja, jer ona ne glumi srcem i dušom, već samo razumom. »U konverzaciji pogađa ona najvećom elegancijom ton i tempo, nuance njenog govora pune su finoće, kretnje plastično zaobljene. No ona iznenaduje, ali ne uznosi.«⁴⁰ Studirajući različite kritike zagrebačkih novina, koje se u glavnim crtama gotovo sve slažu, dolazimo zaista do uvjerenja, da je Sarah bila tipični predstavnik francuske škole, koja se bitno razlikuje od glumačkih stilova drugih velikih naroda. Već je *Diderot* u svojem »Paradoxe sur le comédien« od francuskih glumaca zahtijevao ovo: »Koje su glavne kvalitete velikog glumca? Ja tražim od njega mnogo

³⁸ Koliko je uloga Marguerite Gauthier omiljela među glumicama, svjedoči činjenica, da je u Zagrebu u istoj ulozi gostovala na ruskom jeziku Lidija Barjatinska (9. III. 1907.), Elena Polevickaja na poljskom (6. i 8. XI. 1932.), na talijanskom Mimi Aguglia (29. X. 1910.), na francuskom Cécile Sorel (7. III. 1930.).

³⁹ Ludwig Speidel: Der Schauspieler; Sarah Bernhardt. – Wien, 1881., str. 177.

⁴⁰ Prosvjeta od 1. IX. 1899.

razboritosti. Taj čovjek treba biti miran i hladan gledalac. Zahtijevam stoga od njega oštroumnost i nikakove osjećajnosti, umijeće da sve opo-
naša, jednaku sklonost za sve vrste karaktera i uloga. Nikakove osjećaj-
nosti! Kad bi glumac bio osjećajan, kako bi mu bilo moguće da igra dva
puta za redom istu ulogu s istom toplinom.« Kad bi se glumac odviše
zagrijao kod prve predstave, morao bi se odviše ohladiti kod repriza,
koje će slijediti. Stoga treba da prije nastupa točno i savjesno prostudira
svoju ulogu, da nauči svaku kretnju i svaki mig, a sve ostale predstave
bit će onda samo točna kopija njegove prve kreacije. Pa ako je sve
unaprijed određeno, odmjereno, naučeno, onda će glumac svaki put biti
isto tako dobar kao i na premijeri. Budući da »imati osjećaja je jedna
stvar, a osjećati druga. Jedna je u vezi s dušom, a druga s prosu-
divanjem.«⁴¹

Da Sarah Bernhardt više nije bila na zenitu svoje slave, kad je došla
u Zagreb, to je sigurno, pa ipak je to bilo jedno od najznačajnijih go-
stovanja na hrvatskoj pozornici. Uspoređujući glumu Novellija⁴² i Sare
Bernhardt, dolazimo do znatnih razlika. Novelli je bio temperamentniji,
više je zagrijao i oduševio, on je gledaoce svakom svojom ulogom pot-
puno prenio u realan život. U njegovoj glumi, kao i u glumi velikih nje-
govih talijanskih suvremenika, bilo je mnogo elemenata verizma, a to
je za zagrebačke gledaoce bilo svakako nešto novo.

Koliko smo saznali iz ankete i iz razgovora s Milom Dimitrijević, koja
je bila nazočna kod predstava talijanskih umjetnika i Sare Bernhardt,
realistička gluma Talijana jače se dojmila naših umjetnika nego igra
Francuza. Ako su Francuzi bez sumnje utjecali na način igre u laganoj
salonskoj komediji, Talijani su u to doba svojom realističkom igrom
snažnije djelovali, pa su mnogi naši glumci onoga doba smatrali, da igru
talijanskih gostiju treba uzeti kao uzor. Upoznavši i usvojivši izvjesne
elemente glume talijanskih umjetnika, zagrebački su glumci počeli
shvaćati i usvajati igru francuskih umjetnika ... »Tako su se na našem
tlu u kratkom vremenu našla tri narodna elementa na dodir, od koga
mora danas sutra biti dobrih i blagoslovnih posljedica.«⁴³

Druge je večeri Sarah Bernhardt nastupila u »*Tosci*« Victoriena
Sardoua (koja se kod nas nikad nije davala u prijevodu). Ulogu Florije
Toske Sardou je napisao za Saru i smjestio je u dramu punu patosa,
nenaravnih prizora, traženih strahota i užasa. U toku čitave drame bilo
je krikova, lamanja rukama, oćajanja, izraza grozote i straha. Zato su
svi kritičari bili mišljenja da umjetnosti Sare Bernhardt nije bio po-
treban takav komad, koji nema nikakve literarne vrijednosti. A i sama
njezina igra, čini se, nije bila onakva, kakva se očekivala. »Ni časak
se nije tako zagrijala, da bi nam pružila iluziju života. Njezine toalete
su apartne i krasne, svaki njen mig, svaka riječ je neobična, no duše u

⁴¹ *Diderot*: Paradoxe sur le comédien, Edition Nord-Sud, str. 97.

⁴² *Novelli* gostuje u Zagrebu 27. X. 1899., Rossi 1895., Gustavo Salvini 1896.,
Zacconi 1897.

⁴³ Prosvjeta od 1. IX. 1899.

njoj nije bilo. Iz izbora komada – po načinu njenog gostovanja i po njezinoj igri vidi se da ju je na put više pokrenuo impresario nego umjetnost.⁴⁴ Zanimljivo je, da je Sarah vrlo rado glumila ulogu Florije Toske, i da se u francuskim kritikama i sjećanjima na Saru Bernhardt vrlo često govori o njezinoj izvanrednoj kreaciji te uloge.

Iako je Sarino gostovanje vjerojatno imalo mnogih nedostataka, ipak je ono bilo interesantno, jer su naši glumci od nje sigurno štošta naučili. Te su predstave bile zanimljive i u pogledu načina glume, režije i kostima. U čemu je Sara najviše iznenadila, to je bio njezin način govora, njezin glas, koji ona modulira prema potrebi, koji je čas plačljiv, a čas snažan, no uvijek naravan i razgovijetan.

Za vrijeme svoga boravka u Zagrebu Sarah Bernhardt, kao i ostali članovi njezine trupe bili su okruživani naročitom pažnjom i susretljivošću.⁴⁵

Francuska je umjetnica otputovala oduševljena i obećala, da će se na svojoj turneji opet navratiti u Zagreb.

Ona je zaista i održala svoje obećanje, premda tek nakon deset godina. U nedjelju 24. siječnja 1909. Sarah Bernhardt je sa svojom trupom na putu iz Beča⁴⁶ u Italiju još jedamput nastupila u našem kazalištu i izvela dramu »*La Sorcière*« od Victoriena Sardoua.

⁴⁴ Ohzor od 23. X. 1899.

⁴⁵ Prigodom ovoga gostovanja intendant Hrvatskoga narodnog kazališta Ivo Hreljanović ohjelodanio je u novinama javnu zahvalu, koja glasi ovako:

»Gospodja Sarah Bernhardt je jučer popodne sa svojim društvom prispjela u Zagreb da gostuje u hrv. zem. kazalištu. Nju je već na kolodvoru dočekalo stotine otmjena općinstva i tako su ju srdačno i dostojno pozdravile, da umjetnica – naviknuta inače na izljeve priznanja svojih štovalaca – ovaj put s te spontane zanosne dobrodošlice živo dirnuta, pred svojim pratiocima gotovo nije smogla riječi da se dosta zahvali za taj krasni doček. Pod tim dojmom podpisana uprava ovaj čas ne može ino, nego da od srca blagodari slavnom općinstvu, koje je dičeći odličnu gošću i opet dokazalo, kako Hrvat umije poštovati najveću svjetsku umjetnicu i njezine predstavnike, i time prodičilo sebe, da ne može ljepše.

U Zagrebu, 21. listopada 1899.

Uprava Hrvatskog zemaljskog kazališta

Ivo Hreljanović, intendant.«

⁴⁶ Agramer Tagblatt od 24. X. 1899. donio je sljedeću obavijest:

»Kad je Sarah Bernhardt ove godine u Beču gostovala, bio je tamo također u posjetu poznati pisac Edmond Rostand. Kad je dočuo, da Sarah Bernhardt odlazi u Zagreb, zamolio ju je, da gospodinu intendantu i članovima ovdašnjeg Narodnog kazališta izrazi njegove najsrdajnije pozdrave. »Vrlo sam se veselio« rekao je Rostand Sari Bernhardt, »kad sam dočuo, da su u Zagrebu moj »Cyrano« i moja »Samaritanka« s takvim odobravanjem primljeni, i da su, kako sam saznao od mojih zemljaka, koji su prisustvovali predstavama, vrlo dobro prikazani. Ja sam ponosan da su moja dva komada prevedena na hrvatski jezik i iskoristit ću priliku ove zime, da lično prisustvujem jednoj izvedbi mog Cyrana. Molim Vas još jednom da izručite moju najveću hvalu i najsrdajnije pozdrave gospodinu intendantu i umjetničkom osoblju.« Gospoda Sarah Bernhardt je nalog točno izvršila.

Maurice Rostand francuski književnik, sin Edmonda Rostanda, nije nam mogao dati nikakove pobliže podatke o namjeri svog oca da putuje u Zagreb i o razlogu zašto je napustio taj plan.«

Ta se drama bila s velikim uspjehom davala u kazalištu Sarah Bernhardt u Parizu u siječnju 1904. Glavna tema te drame je rekonstrukcija jednog procesa protiv vještica za vrijeme inkvizicije. I naše je kazalište prikazivalo taj komad, 26. IV. 1906. i 23. I. 1909., dakle dan prije gostovanja francuskih umjetnika, da bi publika upoznala komad u hrvatskom prijevodu i tako bolje razumjela francusku interpretaciju.

Samo pet godina nakon pariske – a tri godine nakon zagrebačke premijere, Sarah Bernhardt izlazi pred našu publiku s tom dramom.⁴⁷ Neki su kritičari prvoga gostovanja Sare Bernhardt u Zagrebu prigovorili – uostalom potpuno opravdano – da članovi njezine trupe ne samo da joj nisu ravni, već da su daleko ispod nivoa dobrih glumaca. Spominjemo, da je ovaj put Sara dovela sa sobom mnoge glumce, koji su igrali iste uloge na premijeri u Parizu. Evo uloga, kako su one bile podijeljene na premijeri u Parizu i na gostovanju u Zagrebu:

Zoraya	Sarah Bernhardt
Manuella	Blanche Dufrènc
Cléophes	M. Rebel
Dona Fabia	Mlle Duc
Farès	M. Cauroy
Zaguir	Mlle Seylor
Dona Rufina	Mlle Boulanger
Frai Ihana	M. Guide

Dakle, Sarah Bernhardt dolazi po drugi put u Zagreb s dobrim ansamblom. Već nekoliko dana prije ovoga gostovanja novine donose opsežne članke o toj najvećoj francuskoj glumici, prepričavaju različite anegdote iz njezinog ekscentričnog života, prave reklamu na sve moguće načine, no sve to nije bilo potrebno, jer je kazalište isti dan, kad su se počele prodavati ulaznice, bilo rasprodano. Sari Bernhardt se uvijek prigovaralo, da polaže odviše pažnje na reklamu, pa su je neprijatelji nazivali Sara Barnum. Članovi zagrebačkoga kazališta i zagrebačko općinstvo opet su francusku umjetnicu srdačno dočekali na kolodvoru (čuli smo od očevidaca, da je Sarah Bernhardt bila već tako slaba, stara i nemoćna, da su je na sjedalu morali iznijeti iz vagona). Radoznao svijet na kolodvoru i oni, koji su imali prilike vidjeti je pred nekoliko godina bijahu razočarani njezinim izgledom starice od 67 godina. Turneja, o kojoj govorimo, trajala je pet mjeseci. U pola tri je prispjela u Zagreb, navečer je glumila, a u pola dvanaest otputovala je u Trst.

Sarah Bernhardt imala je kod publike uobičajan veliki uspjeh, zaradila je mnogo, dakle je vanjski efekt bio postignut. Važno je međutim, kakav je utjecaj to gostovanje imalo na naše dramske umjetnike.

⁴⁷ Sarah Bernhardt je vrlo voljela ulogu Zoraye i zato je neobično često Sardonova »Vještica« figurirala na repertoaru prigodom njenih gostovanja po inozemstvu. Veliki je uspjeh s tom ulogom postigla osobito u Londonu (Suze Rueff: I knew Sarah Bernhardt. London 1951).

Sardouova je drama pisana za efekt, i cijela joj je vrijednost samo u prilici, koju daje glumcima da se istaknu. Budući da je pisana za Saru Bernhardt, najvažnije je, da se slavna umjetnica istakne, pa je glavna uloga toliko naglašena, da su sve ostale potpuno sporedne. Svaka riječ i svaka gesta Francuza bile su do u sitnice proračunane, naučene. Sve je postavljeno tako, da zapanjuje, ali ne dira gledaoca. Međutim, glas Sarin, koji joj je zapravo donio besmrtnu slavu, izdao ju je, zvučio je već starački i nije više imao onaj timbre kao nekada. Kako je spomenuto, dan prije francuske predstave davana je »Vještica« s Marijom Ružičku-Strozzi sa svrhom, da bi zagrebačka publika bolje razumjela francuskog gosta. Zato je i bilo kritičarima lako povući paralelu dviju kreacija. A i Marija Ružička-Strozzi je onda već bila u 59-toj godini života! Ako povučemo paralelu s našom predstavom »Vještice«, mora se priznati (u tom se slažu svi kritičari) da su naši umjetnici svoju zadaću vrlo dobro riješili. »U ulozi Zoraye vidjeli smo dvije glumice, Saru Bernhardt i Mariju Ružičku-Strozzi. Jednu, koja je igrala ulogu za nju pisanu i prošla daske cijeloga svijeta, i drugu, hrvatsku umjetnicu, koja je svoj život provela na domaćim daskama. Za prvu znadu s obadvije strane Oceana, drugoj ime jedva spominju preko dviju naših rijeka. Ona prva je kao Napoleon došla u Moskvu i kao Napoleon propala, a naša je ostala uz nas i čuva vatru na domaćem ognjištu.«⁴⁸ Iako sveukupni dojam Sarinog prikazivanja nije mogao posve zadovoljiti, jer je francuski način prikazivanja u biti nama stran, ipak su pojedine scene snažno djelovale. »Velike glumice kao Duse, Desprès i naša Strozzi jeva pošle su njezinim stopama. One su od nje naučile kako na sceni treba govoriti i deklamirati, one su naučile efekte, koji se postizavaju modulacijom glasa ... Još se kod ove predstave Sare Bernhardt opazalo, kako je diskretna, neusiljena i fina kretnja kadra nadomjestiti suvišne glumačke kretnje i napore. To je upravo način, koji treba da prisvoje naši glumci.«⁴⁹ O velikom utjecaju Sare Bernhardt na Mariju Ružičku-Strozzi ne može se govoriti, nego se – po sudu njezinih suvremenika i nekih kazališnih stručnjaka – umjetnost zagrebačke glumice može usporediti s umjetnošću velike Sare Bernhardt. Nakon prisustvovanja jednoj Sarinoj predstavi u Parizu *Miletić* piše: ... Radnje me, što mogu ovdje primjetiti, da i naša vrlo hrvatska umjetnica gdje Ružička-Strozzi divnim instinktom umjetnice nasljeduje način Sarinog prikazivanja, pa mi je te večeri savršena igra koli njezina, toli i dičnog našeg Fijana češće pred očima lebdila. (O pariškim glumištima, »Prosvjeta« 1. V. 1894.).

Sve kritike hvale i ostale članove francuske trupe, osobito *Mille Dufrene* kao Manuelu, pa g. *Angela*, zatim g. *Maxudiana*, koji je ulogu velikog inkvizitora odglumio tolikom vještinom, da ga je publika na otvorenoj pozornici burno pozdravila.

⁴⁸ Narodne novine od 25. svibnja 1899. (Sarah Bernhardt gostovala je u Moskvi, ali bez velikog uspjeha).

⁴⁹ Novosti od 25. I. 1909.

Predstava se igrala bez šaptaoca i bila je po mišljenju kritičara zanimljiva i s obzirom na inscenaciju,⁵⁰ jer smo komad vidjeli u originalnoj inscenaciji pjesnikovoj, interpretiran onako, kako je to Sardou želio.⁵¹

OSTALA FRANCUSKA GOSTOVANJA PRIJE PRVOGA SVJETSKOG RATA

U ovom prikazu, gdje se inače strogo držimo kronološkog reda, prekoračili smo deset godina time, što smo drugo Sarino gostovanje nadovezali na prvo. Vraćamo se sada na početak našeg stoljeća i na francuska gostovanja, koja su slijedila poslije prvog nastupa Sare Bernhardt u Zagrebu. Osvrnut ćemo se samo s nekoliko riječi na gostovanje Michelette Méaly i francuskog operetnog društva kazališta »*Théâtre des Variétés*« iz Pariza. Ta družina gostovala je dvije večeri: 8. travnja 1901. sa »*Mlle Nitouche*«, opérette-vaudeville de Meilhac et Millaud, a 9. travnja sa »*Mme Mephisto*, opérette folie en 5 actes de MM. Blondeau et Mouréal. Musique de Halévy«.

Mlle Méaly je prvu večer kao Denise u »*Mlle Nitouche*« postigla lijep uspjeh, i sve se kritike slažu, da nam je na zagrebačku pozornicu donijela malo pariskog humora i zabave. Međutim, njezin nastup u »*Mme Mephisto*« izazvao je pravu buru u redovima kritike, koja tu predstavu drži kao »sablaznjivu za hrvatsko kazalište«. Prema kritikama i pojedinim sjećanjima mogli smo konstatirati, da je francuska družina prešla granice onoga, što se može prikazivati na prvoj hrvatskoj sceni. Predstava je za tadašnje malograđanske filistarske pojmove bila lascivna i raskalašna, tako da je publika već za vrijeme predstave napuštala kazalište, iako je platila tri puta više nego za obične operne ulaznice.⁵²

Nakon odlaska Miletićeva, pa do gostovanja velikoga francuskoga umjetnika Coquelina 1904., zagrebačko je kazalište neprestano u krizi. S jedne strane kriza je sasvim materijalne prirode, ne dostaje sredstava za skupo izdržavanje velike zgrade, jer zagrebačka publika još uvijek

⁵⁰ Po sjećanju očevidaca inscenacija francuske predstave nije se u mnogome razlikovala od domaće. Bilo je nažalost nemoguće provjeriti tu konstataciju, budući da ne postoje nikakove fotografije ni bilo kakovi crteži o mise-en-scène »Vještice« na zagrebačkoj pozornici.

⁵¹ Matoš u svojim »Teatralijama« napada B. Livadića (Savremenik) i tvrdi, da to uopće nije bila Sarah Bernhardt ovaj put u Zagrebu, već neka Margot Coquelicot, pariska vratarica, slična Sari kao jaje jajetu. (U toj tvrdnji Matoš je ipak pretjerao). Hrvatsko Pravo, br. 3977 od 22. X. 1909.

⁵² Francuski glumci prisustvovali su operi »Wilhelm Tell«, a Mlle Méaly gledala je operetu »Ples u operi«. Oboje su se jako pohvalno izrazili o našem kazalištu. M. Faure, upravitelj društva, izjavio je, da ni u jednom gradu Francuske, koji je brojem stanovnika prema Zagrebu i mnogo veći, nema tako izvrsnih sila, kao na našem kazalištu. (Hrvatska, 9. IV. 1901.)

nije pokazivala dovoljno interesa za kazalište i uglavnom je ispunjavala gledalište samo onda, kad je znala, da će se na predstavama pozabaviti i nasmijati. Jasno je, da je ta činjenica imala velik utjecaj na izbor repertoara i na samu izvedbu djela. Samo u jednoj sezoni davano je 150 premijera, koje je bilo naravno nemoguće solidno uvježbati. Dvije ili tri probe, isto toliko predstava i komad je morao biti skinut s repertoara, jer je zapravo maleni dio publike pohadao kazalište.⁵³

Uprava kazališta trsila se svim silama da zadovolji i željama široke publike i kulturno-umjetničkoj ulozi hrvatskoga kazališta, ali unatoč svim njezinim naporima opera je i drugi put pala kao žrtva »štednje«, te ju je Khuenov režim 1902. ukinuo. Zagreb ima sada idućih sedam godina ponovo samo dramu, koja svim silama nastoji da bude aktualna i atraktivna, a usto na umjetničkoj visini.

Što se tiče francuskog repertoara u to doba i nastojanja uprave, da postigne što viši nivo predstava, našli smo ovu bilješku: »Uprava hrv. zem. kazališta obnovila je književne odnose sa prvim kazalištem Francuzke, Comédie Française, te je dosad primila od istog kazališta misc-en-scène za Molièrovu čuvenu komediju »Misanthrope«. Djelo će se već u rujnu prvi put prikazivati na našoj pozornici. Isto tako ima da prispije za koji dan iz Pariza tradicionalna glazba za »Les scènes de la vie des bohèmes«. Od najnovijih francuskih pisaca doći će buduće sezone na našu pozornicu prvi put do riječi Alfred Capus, Pierre Weber i George Courteline.«⁵⁴

Sva se obećanja nisu ispunila, ali ipak to razdoblje obiluje francuskim repertoarom. U tom periodu (1899.–1904.), davalo se otprilike 60 francuskih komada, što opera, opereta i drama, noviteta i repriza. Da spomenemo samo najpoznatije:

- 1862., 1904.: Scribe et Legouvé: »Adriena Lecouvreur« (Adrienne Lecouvreur).
- 1866., 1902.: Hugo Victor: »Zvonar crkve Notre Dame« (Notre Dame de Paris).
- 1868., 1903.: Scribe et Legouvé: »Priče kraljice navarske« (Contes de reine de Navarre).
- 1871., 1903.: Augier Emile: »Giboyerov sin« (Le fils de Giboyer).
- 1874., 1902.: Labiche Eugène et Malin Edouard: »Putovanje gosp. Perichona« (»Le voyage de M. Perichon«).
- 1874., 1903.: Delavigne Casimir: »Ljudevit XI« (Louis XI).
- 1874., 1901.: Dumas Alexandre: »Kean«.
- 1883., 1902.: Daudet Alphonse: »Fromont junior i Risler senior« (Fromont jeune et Risler aîné).

⁵³ Moniteur des Théâtres, 15. VI. 1902. (Paris).

⁵⁴ Tu obavijest donose sve zagrebačke novine od 22. VI. 1902.

- 1889., 1903.: *Augier Emile*: »*Bestidnici*« (Les effrontés).
- 1896., 1900.: *Bisson Alexandre*: »*Zastupnik Bombignaca*« (Le député de Bombignac).
- 1893., 1901.: *Dumas Alexandre*: »*Polusvijet*« (Demi-Monde).
- 1898., 1900.: *Augier Emile*: »*Fourchambalutovi*« (Les Fourchambault).
1899. *Beaumarchais*: »*Figarov pir ili Ludi dan*« (Le mariage de Figaro ou la folle journée).
1900. *Bizet George*: »*Biserari*« (Les pêcheurs de perles).
1901. *Becque Henri*: »*Parižanka*« (La Parisienne).
1901. *Brieux Eugène*: »*Crveni talar*« (La robe rouge).
- 1902., 1903.: *Courteline George*: »*Tihi dom*« (La paix chez nous).
1903. *Bisson Alexandre et Julien Berr de Turique*: »*Historijski dvorac*« (Château historique).
1903. *Bisson Alexandre*: »*Vrti sudija*« (Le bon juge).
1903. *Capus Alfred*: »*Puštenica*« (La Châtelaine).
1903. *Courteline George*: »*Stalan gost*« (Un client sérieux).
1904. *Flers et Caillavet*: »*Logika ženskog srca*« (Le coeur a ses raisons).
1904. *Capus Alfred*: »*Dvije škole*« (Les deux écoles).
1903. *Daudet Alphonse*: »*Arležanka*« (L'Arlésienne).
1904. *France Anatole*: »*Crainquebille*«.
1902. *Bizet George*: »*Djamileh*«. ⁵⁵

Nikola Andrić, tadašnji dramaturg, neumorno je prevodio francuske komade. Razumljivo je, da sve te predstave i one domaćih autora i one iz drugih, stranih repertoara, nisu bile uvijek na umjetničkoj visini, a nisu ni mogle biti, jer nije bilo vremena da se uvježbaju kako treba, a ni da se izbruse u toku prikazivanja, jer se svaka od njih davala tek nekoliko puta, a često je bila samo po jedna repriza. Nakon jedne predstave »*Tartuffa*« i »*Les précieuses ridicules*« Hrvatsko pravo⁵⁵ od 5. XII. 1902. donosi ovo: »Tempo kao da je zapinjao. Mislim na onu scenu Mascarille-a s kačiperkama. Imala je teći življe. Gledali smo ove godine Coqueline u ovom prizoru u Streljani (naime na kinematografskoj slici) i čuli smo (naime fonografom), kako Coquelin u svom elementu govori, govori da mu se jedva riječi stižu.«

Kakav je to bio »fonograf« i te »kinematografske slike«, teško je danas utvrditi. No, jasno je, da 1902. to još nije moglo biti tehnički

⁵⁵ Prvi datum je godina, kad je komad davan prvi put u Zagrebu, a drugi, kad je ponovo uzet na repertoar.

usavršeno, pa ipak kritike primjećuju, da postoji velika razlika u načinu govora između Coquelina i naših glumaca. Zato je shvatljivo, da je *Coquelinovo* gostovanje od 7. XII. 1904. za Zagreb značilo pravi događaj.

Francuska kazališna umjetnost poznaje tri Coquelina. Constantin Coquelin, nazvan Coquelin Ainé, Ernest Coquelin, njegov mladi brat, elegantni glumac i ljubimac pariske publike, »star« Théâtre Française, i mladi Jean Coquelin, sin Constantinov »jeune premier« modernoga francuskog repertoara.

Coquelin Ainé,⁵⁶ najpoznatiji od njih trojice, nije bio samo sjajan glumac, već također i vanredan kazališni stručnjak, koji je svaki komad, što ga je postavio na scenu savjesno prostudirao u pogledu opreme, stila prikazivanja i jedinstvenosti igre izradene u tancine. Bio je u isto vrijeme i sjajan redatelj i izvrstan glumac. Bio je učitelj mnogih glumačkih generacija. U prvom redu bio je neusporediv interpret Moliéra. Dušom i tijelom Francuz, prožeo je likove Moliéra duhom tako specifičnim francuskom narodu. Cémier je na Coquelinovu sprovodu rekao: »Onaj, tko najviše mora žaliti smrt ovoga velikog umjetnika, to je sam Molière.«⁵⁷ U francuskoj je dramskoj umjetnosti Coquelin bio posljednji potomak stare škole, starog stila, istomišljenik Sare Bernhardt i Mounet-Sullyja. Za francuski narod Coquelin je borac iz 1871., branilac Pariza, koji se istakao u borbi, bio odlikovan i stekao kasnije najveće odlikovanje, postao je vitezom Legije časti. Coquelin nije bio samo umjetnik, već pravi građanin svoje zemlje, jer u Francuskoj narod stoji u uskoj vezi sa svojim umjetnicima, bili to književnici ili glumci. Glumci ne stoje po strani u društvenom i političkom životu, oni igraju značajnu ulogu u historiji čitave nacije.

Taj tipični predstavnik francuskog duha dolazi k nama sa svoje dvije najbolje uloge (do onoga doba). Zagreb je imao prilike da vidi dvije komedije Molièrove prikazivane onako, kao što su se prikazivale u to doba u Parizu.

U svojoj knjizi »Der Schauspieler« (Berlin 1911.) Ludwig Speidel donosi studije o mnogim svjetskim glumcima, pa nekoliko stranica posvećuje i Coquelinu, naročito njegovoj interpretaciji Tartuffa, koju nije nikad uspio u cijelosti prikazati pariskoj publici.⁵⁸ Čudnovato je, da

⁵⁶ Benoît Constant *Coquelin* rodio se 27. siječnja 1841. u Boulogne-sur-Mer. Posjećuje Conservatoire u Parizu, 1863. postaje član »Théâtre Française«, a dokora i »sociétaire«. Njegove su uloge u to doba tekstovno malene, uglavnom uloge slugu, no one u njegovoj interpretaciji postaju velike i značajne. Coquelin je jedan od prvih, koji je započeo tešku borbu za »vrijednost uloge«.

Ogledao se i na literarnom polju. On izdaje studije »L'art de dire le dialogue« i »L'art et le Comédien«, gdje se opet vraća na teoriju Diderota, a kojoj je Stanislavski postavio kontra-tezu. Umire 1909.

⁵⁷ Welt und Bühne, god. 1909., str. 485. (Die drei Coquelins).

⁵⁸ Igrao je III. čin Tartuffa jedan jedini put, one večeri, kad se definitivno opraštao s Comédie Française prije odlaska u mirovinu. (Frédéric Febvre, Journal d'un comédien, Tome II. str. 109).

Speidel nigdje ne spominje, kako je publika primila tog novog Tartuffa, a ipak navodi, da se kazališni stručnjaci, koji su se nalazili uz Coquelina, kad je tumačio svoju koncepciju te uloge, nikako nisu mogli s njome složiti (str. 174.). Međutim Coquelinov impresario Schürman, pisac knjige o umjetnicima, kojih je putovanja organizirao, tvrdi, da je Coquelinov Tartuffe u Beču posve propao.⁵⁹

Molière je zamislio Tartuffa kao čovjeka, koji se vješto pretvara, kao licemjera, himbenika. Najbolji je dokaz tomu, što je sam autor nazvao dramu »Tartuffe ou l'imposteur«. Coquelinov Tartuffe suprotan je toj zamisli. Za Coquelina Tartuffe je iskren, on ga shvaća s komične strane, on je najkomičnija figura drame, lice, koje ne vara druge, već je samo prevareno. Coquelin zamjerava svima, koji prikazuju Tartuffa kao strašna čovjeka. Vjerojatno je i Coquelin bio pristalica onih, koji drže, da su Molièra drugačije shvaćali njegovi suvremenici nego buduće generacije. Nakon Rousseauovih napadaja i primjedaba Molièrove su drame shvaćene odviše ozbiljno, a glavna lica dobila su odviše krute crte. Mnoga se lica u Molièrovim komedijama prikazuju danas pod maskom tragike, dok ih je Molière sigurno zamislio, pa čak i na sceni ostvario s mnogo komike. Sam Harpagon kaže: »Ils me regardent tous et ils se mettent à rire«, a »L'Avar« je danas gotovo tragedija, svakako daleko od komedije. Svi mogući redatelji i glumci su kroz stoljeća na različite načine mijenjali Molièrovu zamisao u predodžbi glavnih lica, pa su Alcести, Tartuffi i Harpagoni zaista postali kadikad odviše tragični i posve se udaljili od zamisli autorove. Treba napomenuti, da su interpreti upravo tih nabrojanih uloga često bili oni umjetnici, koji su uglavnom interpretirali tragični repertoar. Coquelin, Mascarille i Sganarelle želi i Tartuffa prikazati komičnim licem. Svakako je takvo prikazivanje te uloge bilo posve neobično. Iako Coquelin tvrdi, da je uloga Tartuffa jedna od najtežih uloga francuskog repertoara, pa ako je i on shvaća i interpretira posve drukčije nego što smo navikli, ipak nam se čini, da je Tartuffe »imposteur«, i to već odmah u prvom prizoru, kad se pojavljuje na pozornici. Kako treba shvatiti Tartuffa i kako ga treba prikazati, ostao je i dalje jedan od problema francuskog teatra. U svojoj studiji »Pourquoi j'ai monté Tartuffe«, Jouvet se osvrće na taj problem, koji je po njegovom mišljenju nerješiv, budući da je Tartuffe kompleksno biće, koje se ne može analizirati, on je umjetno sredstvo, preko kojeg doživljujemo samog sebe (Jouvet: *Témoignages sur le Théâtre*, Paris 1952.)

S takvom koncepcijom Tartuffa nastupio je *Coquelin u Zagrebu*. Kazalište je bilo prilično prazno. Cijene su bile doduše povišene, no čini se, da zagrebačka publika usprkos tome nije pokazivala mnogo interesa za klasičnu dramu. A i kritike nisu o Coquelinu oduševljeno

⁵⁹ Schürman: *Les Etoiles en voyage*, Paris 1893.

»...Ludost, prerusiti fizionomiju spretnog hipokrita u onu naivnog i nesvijesnog komičara, odvratila je posve puriste iz Karl-Theatra, naučene na lažnog vjernika kojemu je duša isto tako crna kao odijelosa.

pisale. Svi se slažu u tome, da francuski umjetnik vlada savršenom tehnikom govora, tako karakterističnom za francusko kazalište. Međutim, istočna i srednja Evropa, po mišljenju zagrebačkih kritičara, više teži za prirodnom glumom, za jakim realizmom. U Francuskoj umjetnik želi da bude prirodan samo do stanovite granice, jer bi po mišljenju francuske kritike prestao biti velik umjetnik, kad ne bi u svoju glumu unio nešto teatralnosti. I ostali članovi Coquelinove trupe zadivili su svojom odličnom dikcijom i krasnim sonornim glasovima. Francuzi su nas naučili, kako se treba kretati po pozornici, oni se kreću lagano, nijedan se prizor kod njih ne odigrava monotono, svaki glumac vodi računa o drugima, i tako svi zajedno daju skladnu igru. Njihova je velika prednost slikovitost poze. Glumac, koji interpretira glavnu ulogu, isto je tako diskretan u svojim gestama kao što je onaj, koji igra sporednu ulogu, svijestan, da pridonosi skladnoj igri kolektiva. Svakako su Francuzi i ovaj put pridonijeli poboljšanju načina glume hrvatskih umjetnika. Međutim danas nije moguće točno ustvrditi, je li Coquelin proizveo kakav direktni utjecaj na sama Fijana ili kojega drugog člana zagrebačkog ansambla. Hrvatski su glumci naučili, da između komike i burleske postoji velika razlika. Coquelin je pokazao, da male i neznatne kretnje često mogu polučiti sjajan komični efekt. On ne makne ni malim prstom, a da ta kretnja nije promišljena ili da nema kakve svrhe, a sve izlazi ispod njegovih ruku kao dražesne baga-tele, predma to znači silan rad i fizički napor.

Zato nam se čini pretjeranom tvrdnja, koju donosi »Obzor« na kraju svoje kritike »... 16 kruna za Coquelina, a općinstvo ne da 80 novčića za Fijana. Najveća je prednost gostovanja Francuza za našu pozornicu ipak u tome da će ubuduće bolje znati cijeniti svoje.« Radije bismo se složili s *Matošem*, koji smatra Coquelina »čistim Francuzom s clownskim galskim profilom, vrhunac francuske škole i francuske umjetnosti. Coquelin je tipični klasik, dok je Sarah Bernhardt romantik. Taj klasicizam nije kao kod Mounet Sully-a neprirodan i patetičan, već najveća prirodnost u okovima najveće umjetnosti. Maksimum proračunane discipline i maksimum prirodnosti i eto glumačke teorije tog Diderotovog racionalnog učenika.«⁶⁰ Nakon povratka s turneje 1903. pariske novine mnogo govore o velikom uspjehu, što ga je Coquelin postigao u različnim gradovima Srednje Evrope.⁶¹

God. 1909., 6. lipnja, zagrebačko je kazalište prešlo iz kompetencije unutarnjega vladinog odsjeka u bogoštovno-nastavni, te je tim aktom

⁶⁰ A. G. Matoš: Teatralija (Hrvatska smotra, knj. V., 1909., str. 79.-80.)

⁶¹ »Liberté« 12. XII. 1904.

»Naši dopisnici opisali su nam predstave u Egiptu, Austriji, Italiji, Srbiji, gdje je svaki čin završio odobravanjem i gdje je uspjeh odmah bio pretvoren u trijumf. U Beču, Dresdenu, Trstu i Beogradu, kuda je Coquelin bio pozvan od kralja Petra koji nu se divio i gojio simpatije za njega (G. Hertz, česti impresario velikog umjetnika, ugovorio je posredovanjem kralja Srbije to gostovanje u Parizu), svuda je bio jednako i srdačno primljen. Coquelin se vraća u Pariz nakon što je bio slavljen kao rijetko koji vladar.

konačno i u administrativnom pogledu utvrđeno, da je hrvatsko kazalište kulturno-prosvjetna institucija. Nekoliko dana prije toga imenovan je intendantom vladin tajnik Vladimir Treščec Branjski, drugi poslije Miletića s takvim službenim dekretom. Treščec je već bio poznat javnosti kao književnik i prevodilac francuske literature. Prije nastupa svoje nove dužnosti Treščec je proputovao mnoge zemlje zapadne Evrope, a najdulje se zadržao u Parizu, gdje se – kao i njegov prijatelj Miletić – bavio studijem francuskog kazališta. Dakle, Treščec se, kao i Miletić, priklanja francuskoj kulturi, uspostavlja (1909.) opet stalnu hrvatsku operu i daje, kao i njegov prijatelj Miletić, sve svoje snage za što bolji razvitak zagrebačkoga kazališta.

Smjernice svoga rada izložio je Treščec u govoru, što ga je održao čitavom kazališnom osoblju, i u kojem je između ostalog rekao: »Naš cilj je služba umjetnosti i prosvjeti, pa zato tražim skladan i složan rad, koji suponira najveću stegu nad samim sobom, zatajenje sebe i spoznaju, da su pojedinci sporedni, a najglavnije da je skupna slika. Samo tako, ako svaki član ovoga velikog kolektiva bude shvaćao svoju dužnost onako, kako treba, ako svaki uloži maksimum svog znanja i umijeća, onda će se moći napredovati i stvoriti zaista nešto veliko.« Obraćajući se dramskim umjetnicima, novi im je intendant naročito preporučio neka govore tako, »da gluma sa živom riječi bude gospodaricom pozornici«. ⁶²

Što se tiče opere, Treščec je želio da je u skoroj budućnosti posve pohrvati. Kao što je Miletić prekinuo angažiranje i stalno gostovanje talijanskih pjevača, Treščec se trudio da za novo uspostavljenu operu nađe domaće pjevače, a ako ih nema, treba da se školovanjem i sistematskim pjevačkim studijem odgoje. A koliko je bio prisiljen, da angažira strane pjevače, to su bili u većini Česi i Poljaci, koji su kao Slaveni mogli lako naučiti hrvatski repertoar.

Što se tiče dramskog repertoara, Treščec je striktno provodio svoje načelo: manje premijera, ali svaka neka bude dobro spremljena i uvježbana, tako da može u svakom pogledu zadovoljiti publiku. U prvom redu treba njegovati domaću i slavensku dramu, zatim klasičnu dramu, a iz stranih repertoara treba odabrati najbolje novitete modernih autora.

Od stranih pisaca za njegove je uprave najbolje zastupan francuski repertoar. Od 1909. pa do Prvoga svjetskog rata 1914. preko zagrebačke je pozornice prešla cijela plejada francuskih autora. Ako uzmemo samo najznatnije, vidjet ćemo, kako obilno bila zastupana francuska drama:

1901., 1913.: *Becque* Henry: »*Parižanka*« (La Parisienne).

1909. *Benière* Louis: »*Ribica*« (Les goujons).

⁶² Milan Ogrizović: 50 godina hrvatskog kazališta, str. 72.

1907. Bernstein Henry: »Vihor« (La Rafale).
1909. „ „ »Israel«.
1909. Bisson Alexandre: »Kontrolor spavaćih kola« (Le contrôleur des wagons-lits).
1909. Bordeaux Henry: »Ljubavna pisma« (Les billets doux).
1909. Bourget Paul et Cury André: »Rastava« (Un divorce).
1909. Caillavet et Flers: »Ljubav bdi« (L'amour veille).
1910. Bisson Alexandre: »Strana žena« (La femme X).
1910. Féraudy Marie Maurice de: »Cabinet particulier«.
1910. Musset: »Ne kuni se« (Il ne faut jurer de rien).
1911. Bataille Henry: »Gola žena« (La femme nue).
1911. Molière: »Gradanin plemić« (Le bourgeois gentilhomme).
1912. Molière: »Gospodin de Pourcegnac« (Monsieur de Pourcegnac).
1912. Molière: »George Dandin«.
1912. Molière: »Ženidba na silu« (Mariage forcé).
1912. Prévost: »Poludjevice« (Les Demi-Vierges).
1913. Courteline George: »Glumačke pobjede« (Les mentons bleus).
1913. Courteline George: »Sudačko mjerilo« (Les balances).
- 1913., 1914. Guitry Sacha: »Zauzeće tvrđave« (La prise de Berg op Zoon).
1913. Kistemackers Henry: »Plam ljubavi« (La flambée).
1913. Marivaux: »Igra ljubavi i slučaja« (Le jeu de l'amour et du hasard).
1913. Renard Jules: »Ridokosi« (Poil de Carotte).
1914. Bernard Tristan: »Blizanci« (Les jumeaux de Brighton)
- i mnoge reprize.

Da je francuski repertoar mogao toliko njegovati, i da je imao toliko uspjeha kod publike, zasluža je jedne od najboljih interpretkinja francuskog repertoara na zagrebačkoj pozornici, Milice *Mihčić*. Milica Mihčić odlično poznaje francusku književnost i francusku kulturu, redovito posjećuje Pariz, prevodilac je francuskih kazališnih komada. Bila je jedna od rijetkih glumica »stare garde«, koja je potpuno usvojila francuski način prikazivanja i zamijenila patetiku Burgtheatra francuskom glumom, koja naročito u konverzacijskim komadima tendira k prirodnosti i realizmu. Ona je donijela na zagrebačku scenu modernu francusku

konverzaciju, onako, kako su je interpretirali francuski glumci, i u svojim je salonskim ulogama postigla prvu pobjedu realizma na zagrebačkoj sceni. »Kako se u našoj primorskoj literaturi snažno afirmirao realizam, tako je i Milica Mihičić, Primorka, taj realizam kao opreku realističke romantike donijela na zagrebačku pozornicu.«⁶³

»To je doba, kad počinje nova velika serija gostovanja stranih umjetnika na našoj pozornici, koje je bio ranije inaugurirao Miletić. Osim mnogih Francuza, na koje ćemo se specijalno osvrnuti, dolaze u posjet Rusi, Česi, Poljaci i Talijani. Kazalište postaje zaista jedan od kanala kroz koje su struje evropske kulture prodrle u hrvatsku sredinu, proširile horizont i ugladile ukus publike.«⁶⁴ Treba još spomenuti i različite proslave, kao na pr. 150-godišnjicu rođenja Schillerova, proslavu *Molièrova Marivauxova*, pa rodendan Henrika Ibsena i Julijusa Slovackoga i t. d.

U razdoblje od gostovanja *Coquelinova* u 1904. godini do gostovanja »Théâtre de la Porte Saint-Martin« u 1910. godini pada i drugo gostovanje Sare *Bernhardt*, 1909. godine, o kojem smo već govorili. A bilo je govora i o tome, kako su financijalne poteškoće kočile zamah u radu i silele upravu na ubrzanu produkciju. Odviše premijera kvantitativno, a premalo kvalitativno.

Nikola Andrić, tadašnji kazališni dramaturg, poduzima sve, kako bi se spriječio padanje razine hrvatskog kazališta, trsi se na različite načine, da publiku sklone na češće pohađanje kazališta. U jednom svom članku pod naslovom »Dramaturški jadi« Andrić među ostalim kaže: »U prvom broju »Vienca« od god. 1873. jadicuje Šenoa otprilike ovako: »Borim se da shvatim hire zagrebačkog općinstva i nekonsekvencije našeg javnog života. Dok ne stupi stručna kritika na mjesto frazerstva i diletantstva hrvatskih žurnalista, ne će biti kod nas pravoga napretka. Ma što davali, uvijek se nađe netko da grdi. Uzorne drame, prve opere, tragedije, lakrdije franceske i njemačke – uvijek netko grdi. Kad dolazi prva repriza nekog komada, već im je star ... Tako je dragi Auguste (time je apostrofirao August Šenoa, op. o.) bilo pred 30 godina, tako je i danas. Literarno uvjerenje književnika i najneumornijih radenika nije se našalost u Zagrebu nikad podudaralo s ukusom općinstva, koje ima da pruža materijalna sredstva za uzdržavanje kazališta ... Jedna velika zapreka našem kazališnom napretku leži u tome, što je naše općinstvo vrlo maleno. Ako jednom dobrom dramom napunimo kuću, onda je već sav Zagreb koji redovno posjećuje kazalište vidio djelo ... Među glumcima nema četvorice koji su svršili kakove više nauke ...«⁶⁵

U listopadu 1905. proslavljena je desetgodišnjica otvorenja nove kazališne zgrade. Sve novine posvećuju opširne članke toj proslavi i osvrću

⁶³ Josip Horvat: Milica Mihičić, Scena, Zagreb, 1951., br. 1.

⁶⁴ Mirko Deanović: »Le théâtre français et le théâtre italien à Zagreb du moyen-âge au milieu du XIX^e siècle. Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature, Paris 1934., str. 173.

⁶⁵ Narodne novine od 11. IX. 1905.

se na rad samoga kazališta i na nivo glumačkog ansambla. Iako još uvijek umjetnost dikiije naših glumaca nije na visini, a još dugo ne će ni biti, opaža se ipak znatan napredak u njihovoj glumi. Studirajući to razdoblje hrvatskog kazališta dolazimo do uvjerenja, da je velik utjecaj na razvoj glume u ovom periodu imala realistična gluma prvaka talijanske drame. Novelli, Zacconi i Salvini bili su po svom stilu i načinu bliži našim umjetnicima nego Sarah Bernhardt i Coquelin. Već je Miletićev reformatorski rad značio prekretnicu u evoluciji našega glumačkoga umijeća, prekinuvši sa starim deklamatorskim stilom, a tražila se prirodnost i jednostavnost. Cijelo se kasnije hrvatsko glumačko stvaranje razvija u duhu tih smjernica; pritom ima kadikad više, a kadikad manje uspjeha, no živa je i uporna želja sviju, da se hrvatska glumačka umjetnost podigne na što viši nivo.

Dne 10. travnja 1910. gostuje u Zagrebu »*Théâtre de la Porte Saint-Martin*« s potpunim ansamblom s *Rostandovom* dramom »*Chantecler*«. »*Théâtre de la Porte Saint-Martin*« ima svoju bogatu i burnu tradiciju. To je kazalište postalo naročito popularno Sardouovom dramom »*Thér-midor*«, zabranjenoj u Comédie Française, a u glavnoj ulozi s Coque-linom, disidentom Molièrove kuće. Na toj istoj pozornici Le Bargy slavio je slavlje u ulozi Cyrana, pošto je napustio Comédie, s te iste pozornice pronio se glas Chanteclera po čitavoj Evropi. Premijera te drame bila je u Parizu u tom kazalištu 7. veljače 1910. Dakle dva mjeseca poslije premijere u Parizu članovi istoga pariskog teatra prikazuju tu dramu u Zagrebu.

God. 1897. bila je prva predstava »*Cyrana de Bergeraca*«. Taj je datum - po mišljenju mnogih kazališnih stručnjaka - zabilježen kao jedan od najvećih uspjeha francuske drame na kazališnim daskama.

Trinast godina poslije premijere »Cyrana« gotovo ista publika bila je na premijeri »*Chanteclera*« i očekivala isti uspjeh kao kod premijere »Cyrana«. Međutim, iako je Rostandu sklono općinstvo pljeskalo, povlađivalo i autoru i glavnim interpretima, mora se istaći, da je »Chantecler« kao kazališno djelo propao i u Parizu i na turnejama, što su ih francuski glumci još iste godine poduzeli po Evropi. Reklama i to ona prava velegradska reklama, koja ne zazure ni pred kakvim sredstvima i metodama, naviještala je premijeru »Chanteclera« kao svjetski događaj, a nakon trijeznoga i kritičnog rasuđivanja moglo se konstatirati samo to, da »Chantecler« nije i ne može biti drugo već iznenadni događaj u razvoju jednog stvaralačkog duha.

Francuski kritičari tvrde, da Rostand nije imao punu slobodu, kad je stvarao tu dramu. Bio je već rob svoje slave, ruke su mu već bili vezali razni kazališni poduzetnici i nakladnici njegovih djela, koji su ozbiljno iskorišćivali njegov književni rad i njegovu popularnost. Kazališni se direktori nekoliko mjeseci nisu usuđivali da nove premijere stave na repertoare svojih kazališta, jer su se bojali velikog uspjeha »Chanteclera«, uz koji je svaka druga drama morala propasti.

Premijera »Chanteclera« odgađala se godinama, a na kraju se odigrala bez dovoljno priprema. Jedan od razloga »Chanteclerova« neuspjeha

sigurno je i činjenica, što je Rostand ulogu »Chanteclera« pisao za Coquelina, koji je umro pred samu premijeru, a njegovu ulogu interpretirao je njegov brat, glumac ne takovih kvaliteta kao Aïné.

Ideja, prikazati u »Chantecleru« Francusku, t. j. tipičnog Francuza, koji misli, da sunce bez njega ne može izići ni kultura postojati, a ipak uvida da sunce i bez njega izlazi, svakako je zanimljiva ideja, ali na sceni je teško ostvarljiva.

Članovi kazališta Porte Saint-Martin došli su u Zagreb iz Beča, gdje su gostovali s istim komadom. Zagrebačka publika očekivala je predstavu »Chanteclera« s velikom nestrpljivošću. Sve su novine bile pune članaka o tom neobičnom komadu,⁶⁶ pisalo se o Rostandu i francuskoj drami, pravila se zapravo nepotrebna reklama, jer su ulaznice već prvi dan bile razgrabljene. Zagrebačka »haute volée«, kako kaže kritičar »Novosti«, napunila je gledalište do zadnjeg mjesta. No očekivanja, da će predstava biti neka naročito književno-kazališna senzacija, nisu se ispunila. Shvatiti ovo djelo i uživati u Rostandovim stihovima nije lako. Treba zaista dobro poznavati francuski jezik, da bi se pažljivo, kroz četiri čina, drama mogla pratiti. Čini se, međutim, da je tek malen dio publike razumio ljepote stihova. Prema novinskim vijestima, recenzijama i sjećanjima, jedino je mladež iskazivala mnogo oduševljenja i s velikim interesom pratila tok predstave. Isto su tako i »mladi«, avangarda naših književnika, uživali u Rostandovim stihovima, ne tražeći u toj predstavi, kao ostala publika, samo senzaciju, već doživljaj i neposredan dodir s francuskom literaturom. Ta nekolicina književnika, koji su se okupili oko Matoša (Wiesner, Galović, Milković, Kovačić) tražili su uzore u francuskoj literaturi, i sve ono, što je predstavljalo galski duh, bilo je za njih privlačivo i zanimljivo.

Ta predstava, koja je za mnoge bila samo »panoptikum«, a koja sigurno nije bila na onoj umjetničkoj visini, kakva se očekivala i za koju su kostimi bili jako oštećeni, bolje reći »operušani«, značila je ipak izvjestan kazališni događaj, jer je zagrebačka publika nekoliko mjeseci nakon premijere u Parizu vidjela originalnu interpretaciju Rostanda na zagrebačkoj pozornici. Treba međutim primijetiti, da to nije zasluga zagrebačkog kazališta, koje nije moglo odabirati ni komade, ni glumce, niti ih po svojoj inicijativi pozivati na gostovanja u Zagreb. Ipak je značajno, da su francuski glumci u putni plan svoje opsežne turneje uvrstili i Zagreb. »Chantecler« je u to doba obišao gotovo čitav svijet. Odmah poslije premijere formirane su tri grupe, svaka s kompletnim kostimima i dekorativnom opremom, koje su u isto vrijeme napustile Pariz, da bi najprije po francuskoj provinciji, a onda u inozemstvu, pronijele slavu galskog pijetla. Jedna od trupa obišla je sjevernu Evropu, druga srednju, a treća je preko Italije otišla na Bliski Istok, da se preko Bukurešta, Beča, Pešte, Zagreba, Trsta, sjeverne Italije i Švicarske vrati u Fran-

⁶⁶ Treba napose spomenuti Savremenik br. 3, god. 1910., gdje je iznesen cijeli sadržaj komada i Hrvatsku Pozornicu od 4. travnja 1910., gdje Ivo Vojnović opširno piše o Rostandu i Chantecleru i navodi mišljenja nekih francuskih kritičara.

cusku. Pariski dnevnici saopćuju, da se do toga vremena nikad nije poduzela veća »kazališna ekskurzija«, i da se do toga doba još nije dogodilo, da bi se jedna ista drama u isto vrijeme davala i u Parizu i po čitavoj Evropi. Mnogobrojni novinski članci pod različnim naslovima, kao na pr. »Le coq s'en va vers le soleil levant«, govore o poteškoćama oko pripreme te turneje, koja je nosila sa sobom 10.000 kg prtljage. Nakon povratka sa turneje *Dorival* je publicirao velik članak pod naslovom »Chantecler en Orient« u kazališnom listu »Comœdia« od 17. VI. 1910. On govori o svojim utiscima na turneji, no nigdje ne spominje Zagreb osim u službenom programu turneje, gdje kaže »... le 10 mars représentation à Agram (Théâtre Royal)«. *Dorival* međutim oduševljeno govori o Beču, o ljepotama Atene, o teškoćama putovanja i o senzaciji, koju su na svim kolodvorima postigli, kad se prenosila »kućica« *Patoua* i ostali čudnovati rekviziti. Izgleda po svemu, da »Théâtre Royal à Agram« nije ostavio na vođu turneje nikakav značajan utisak, ili što je vjerojatnije, *Dorival* prelazi šutke preko gostovanja u Zagrebu, gdje francuska družina nije doživjela očekivani uspjeh.

Da bismo u biti razumjeli velik preokret u načinu glume, koji će nam u Zagrebu prikazati *Suzanne Després*, jedna od najmarkantnijih pojava francuskog teatra onoga doba, moramo se osvrnuti na veliku revolucionarnu prekretnicu u povijesti francuskog teatra potkraj XIX. stoljeća.

Studirajući povijest francuske književnosti, a specijalno povijest francuskog teatra, dolazimo neminovno do spoznaje, da se u karakteru francuskog naroda neprestano očituje osciliranje između najklasičnije određenosti s jedne strane i potrebe za revolucionarnim idejama s druge strane. Uvijek susrećemo s jedne strane izvjestan konzervativizam, a s druge žestoku borbu protiv njega.

Trideseti ožujak 1887. važan je datum u povijesti francuskog kazališta; to je početak nove ere u francuskom dramskom zbivanju. *André Antoine*, činovnik plinarc, samouk, oduševljen ljubitelj kazališta, koji se razvio do jednog od prvih svjetskih stručnjaka, osniva u Parizu novo kazalište – »Le Théâtre Libre«, koje želi sasvim prekinuti s prošlošću.

Antoinova reforma i njegov program, da se na sceni prikaže život takav, kakav zaista jest, bio je u francuskom teatru prijeko potreban. Komadi *Sardoua* i *Dumasa* bili su se preživjeli, trebalo je prekinuti s *pièces à thèses*, s tako zvanim historijskim dramama i »mondenim« komedijama, a i sam način igre, inscenacije i kostima zahtijevao je nešto novo.

Kao svaka nova ideja, tako je i umjetnost *Théâtre Libre* naišla na otpor. U Parizu se držalo, da je poezija ugrožena, da naturalizam preuzima odviše maha u francuskoj sceni, da treba braniti umjetnički tradicionalni teatar takozvane »ljepote«.

U eri diskusija i polemika o temeljnim principima kazališne umjetnosti stvoren je potkraj 1892. *Cercle Dramatique* kazališta *L'Oeuvre* na čelu s *Lugné Poeom*, glumcem umjetnikom, *Maeterlinckom*, slikarom *Vuillardom* i književnikom *Maclauirom*. To je kazalište u isto vrijeme i reakcija protiv grubosti naturalističke škole i naravna posljedica *Théâtre Libre*,

Lugné Poe se hrabro borio za svoj teatar, pa je cijelu seriju *Ibsenovih* drama prikazivao na sceni svoga kazališta. Uz Ibsena bili su na repertoaru *Maeterlinck*, pa *Hauptmann*, *d'Annunzio* i *Romain Rolland*. Kazalište *L'Oeuvre* otvorilo je vrata i stranim glumačkim umjetnicima. *Lugné Poe* naročito je cijenio talijansku kazališnu umjetnost, pa su *Eleonora Duse* i *Giovanni Grassi* s pozornice kazališta *L'Oeuvre* upoznali Parizanc sa svojom realističkom glumom.

I tako su pothvat *Antoinea* i njegov *Théâtre Libre* i pothvat *Lugnéa* *Poea* i njegovo kazalište *L'Oeuvre* značili uistinu jedinu svijetlu točku u pariskom kazališnom stvaranju potkraj XIX. stoljeća.

Međutim, Pariz ima ipak nekoliko prominentnih glumačkih ličnosti, koje spasavaju francusku kazališnu umjetnost, koje pronose svoju i francusku slavu i na ostale svjetske pozornice. Među te umjetnike ide *Suzanne Desprès*,⁶⁸ koja je svojom trupom gostovala i u Zagrebu 15. i 16. listopada 1911.

Čitava karijera *Suzanne Desprès* usko je povezana s kazalištem *L'Oeuvre* i njegovim neumornim vođom *Lugné Poem*. Prateći trnoviti put tog malog ali značajnog kazališta za razvitak francuske dramske umjetnosti, dobiva se jasna slika o čitavom nizu problema, koji su potakli *Suzanne Desprès*, da tako često napušta Pariz i prikazuje svoju umjetnost u inozemstvu. Prvi i najznačajniji razlog, zbog kojega je *Suzanne Desprès* poduzimala tako velik broj turneja, svakako je lukrativan. Ona odlazi u Švedsku i Norvešku da prikaže Ibsena, u Njemačkoj glumi *Hauptmanna*, putuje neumorno Južnom Amerikom s ogromnim repertoarom, samo da zaradi što više novaca. No te velike svote novaca, koje ona prima, ne će služiti francuskoj umjetnici, da sebi uljepša život, ili da udobnije provede koji mjesec u dokolici, već isključivo zato, da financijalno pomogne kazalištu *L'Oeuvre*. Studirajući mukotrpan put njenih turneja i prateći u isto vrijeme rad kazališta *L'Oeuvre*, dobivamo jasniju sliku, kako to kazalište uopće ne bi bilo moglo postojati bez umjetničke i materijalne suradnje *Suzanne Desprès*. Ona prihodom svojih turneja financijski uzdržava kazalište i omogućuje studiranje novih komada, u većini kojih će sama nastupati, i u kojima će uz suradnju *Lugné Poa* uvijek opet cizelirati i do krajnosti izbrusiti svoju glumačku umjetnost. Novono uvježbani komad prikazat će se ponajprije u Parizu, a onda će *Suzanne* s njim poći čitavim svijetom, da opet stekne toliko, koliko je potrebno za ostvarenje koje nove drame.⁶⁹

⁶⁸ *Suzanne Desprès*, oduševljena teatrom, izabrala je za svog učitelja, a kasnije i muža, *Lugné Poa*, koji joj je davao prve pouke u kazališnoj umjetnosti i koji je ostao njezin vjerni savjetodavac u čitavoj njezinoj karijeri. Pored *Sara Bernhardt*, ona je od svih francuskih glumica poduzela najviše turneja u inozemstvo i po sudu francuske štampe najviše doprinijela propagandi francuskog teatra. God. 1925. odlikovana je ordenom Legije časti. Umrla je ljeti 1951. u Parizu.

⁶⁹ Navodimo jedan od mnogobrojnih primjera:

God. 1935. *Suzanne Desprès* poduzima s *Antoineom* veliko gostovanje po Južnoj Americi. Nakon povratka, njena zarada dopušta da *Théâtre de l'Oeuvre* može uvježbati i montirati Ibsenovu »*Norv*«. (*Lugné Poe* »*Sous les Etoiles*«).

Drugi je razlog čestih gostovanja Suzanne Desprès nerazumijevanje široke pariske publike za njenu, tada zaista još mnogim Francuzima stranu umjetnost. God. 1902. Suzanne je angažirana u Comédie Française. Ona debitira u Molièrovoj kući u svojoj kasnije tako poznatoj kreaciji »Phèdre«. Međutim njena Phèdre potpuno propada.⁷⁰

No Suzanne Desprès ne napušta svoj umjetnički ideal, t. j. ostvarivanje velikih uloga sa što manje vanjskih efekta, svoju posve realističnu glumu lišenu svake patetike, svoj prirodan način govora bez ikakove afektacije i teatralne emfaze.

Međutim ni sve turneje Suzanne Desprès nisu prošle bez teškoća. Iako ona nije nikada objavila nikakve zapiske o svojim gostovanjima, ipak se može saznati za niz teškoća, na koje je ona nailazila, iz publikacija Lugné Poa i štampe onoga doba. S ciljem, da posve modernizira francuski teatar, te da se i gostovanja vrše pod drugom perspektivom, Lugné Poe prvi je zamislio turneje bez tako zvanih »starova«, ali je doskora morao odustati od svoje namjere. Suzanne postaje tada »zvijezda« turneja, što ih poduzima kazalište L'Oeuvre, ali ona ne želi briljirati kao ostali njeni sunarodnici usred slabe okoline, samo zato da bi se što više istakla kao velika umjetnica. Ona doduše dopušta da reklama u inozemstvu o njoj govori kao o velikoj »zvijezdi«, ali bira za svoja gostovanja umjetnike sebi dostojne, da bi predstave imale karakter homogene cjeline, bez suvišnog isticanja jednih i zapostavljanja drugih.

Prije odlaska na gostovanje niknuo je i problem oko izbora repertoara. Budući da kazalište L'Oeuvre živi često samo od prihoda stečenih na turnejama, treba prilagoditi repertoar željama pojedinih interesenata i uz ozbiljnu modernu i klasičnu dramu prikazivati i pojedine manje vrijedne bulvarske drame, koje se prikazuju samo zato, da pozabave publiku, ili još češće zato, da bi francuske glumice u njima mogle pokazati najnovije kreacije pariske mode. Taj mučan problem oko izbora repertoara Lugné Poe izvršno je opisao u svojoj knjizi »Dernière Pirouette«.⁷¹

Prigodom svoga gostovanja u Zagrebu Suzanne Desprès daje dvije večeri: 14. listopada »Phèdre« (*Racine*), a 15. listopada 1911. god. prikazuje *Rotschildovu dramu* »*La Rampe*«.

⁷⁰ Albert Dubeux: *Suzanne Desprès* (Paris, Edition Sansot).

»Dne 13. prosinca 1902. ona je igrala Fedru. To bijaše lijepi skandal. Sa savjesnošću umjetnice, koja voli istinu, S. D. vidjela je u toj junakinji ženu koja ljubi i trpi a ne gradansko lirsku princezu kakovu nam se odviše često prikazuje u ulici Richelieu. Dali su joj to na znanje. Već sutradan počele su snažne polemike. Predbacivanja najgore naravi nisu joj bila prištedena. Nakon godine dana boravka, dala je svoju ostavku.«

⁷¹ »Gostovanja kazališta Oeuvre nam dozvoljavaju da živimo i da se gotovo posve riješimo pretpлата za naše predstave i ništa više. Suzana bi sigurno daleko više voljela ostati u Parizu, nego izvoziti u Bukurešt ili Sofiju repertoar bulevarski kao »Rampu« ... bezvrijedni kazališni komad kojeg su zahtijevali da bude na repertoaru ... Da bi Oeuvre preživio u Parizu spustili smo se tako nisko. Moralo nam je zaista ići teško, da smo se snizili na takove pothvate ... Međutim Suzana gostuje po Evropi, neumorno, uporno, s jednim ciljem, da s vlastitom voljom izdržava naše kazalište.« (*Dernière Pirouette* str. 14).

Uoči ovoga gostovanja zagrebačke novine donose opširne obavijesti o umjetnosti Suzanne Desprès, o članovima kazališta L'Oeuvre, o Lugné Poeu, o Greti Prozor, članici njezine trupe, Ruskinji, koja uživa u Parizu glas umjetnice velikih sposobnosti i t. d. i t. d. Međutim unatoč spretnoj reklami kazalište je ostalo napola prazno, zagrebačka publika nije shvatila gostovanje te umjetnice kao »društveni događaj«, a pogotovu se nije interesirala za klasičnu »Phèdre«⁷² već više za društvenu dramu iz pariskog kazališnog života »La Rampe«.

Vrlo je simptomatično, kako dva naša kazališna stručnjaka, Branko Gavella u »Agramer Tagblattu« i Julije Benešić u »Narodnim Novinama« sude o tom gostovanju. Po mišljenju Gavellinu gostovanje Suzanne Desprès jedno je od najvažnijih gostovanja na našoj pozornici. Nakon slavne Mileticeve ere, koji je držao gostovanje stranih umjetnika kao jedno od glavnih odgojnih sredstava za naš ansambl, Suzanne Desprès jedna je od onih glumica, koje su mnogo pridonijele razvoju kazališne umjetnosti. Kao što su za vrijeme Miletića talijanski glumci, a kasnije i francuski utrlj put novom načinu prikazivanja, tako su sada hrvatski umjetnici ponovo osjetili potrebu da upoznaju dostignuća suvremenoga evropskoga teatra, da vide i nauče, kako moderna kazališna umjetnost primjenjuje novi način interpretacije uloga, t. j. kako stavlja psihološki produbljeni realizam na prvo mjesto, a lišava se svake patetike i preobilja mimičkih sredstava izražavanja. Novi način govora nadomješta staru patetičnu deklamaciju i želi što više istaći psihološku i poetsku stranu drame. Ulogu Phèdre tumačila je Suzanne Desprès sasvim ležerno, bez velikih afekata i efekata, te je svojim neobično finim organom, iskrenom nenametljivom osjećajnošću osvojila malobrojnu nazočnu publiku. Po sudu očevidaca Suzanne Desprès je prvi put donijela na hrvatsku pozornicu onaj način glume, kojim će nas poslije upoznati »hudožestvenici«, t. j. sva je glumčeva umjetnost u tom, da polaže važnosti na riječi i psihološko shvaćanje uloge, a daleko je od praznih vanjskih efekata. Gavella u svojoj kritici kaže: »Teško je zamisliti jednostavniji, priprostiji, ali zato dublji način igre, nego onaj kakav nam je prikazala ova velika umjetnica.«⁷³ »Ona je unijela«, kaže Benešić, »u svoju igru osobnu notu, ona je inkarnacija pjesnikove ideje. Ona ne prikazuje grčeve i vriske, umire lako i herojski. Primjer, kako pazi na jezik, bilo to u stihu ili prozi, mogao bi poslužiti prilikom i nedostizivim uzorom našim glumcima.«⁷⁴

Drugo veće Suzanne Desprès igrala je u *Rotschildovu* komadu »La Rampe« ulogu glumice Madeleine. Cijeli je komad bez velike literarne vrijednosti, no donekle zanimljiv za publiku, jer prikazuje kazališni milieu, sve zakulisne svijetle i mračne strane glumačkog života, nervozu prije premijere i t. d. Pariska je štampa oštro napala sam komad i nje-

⁷² Na predstavi je bilo, kako tvrdi »Hrvatski Pokret« od 16. X., 30 osoba osim dječakog parketa.

⁷³ Branko Gavella, Agramer Tagblatt od 16. X. 1911.

⁷⁴ Julije Benešić, Narodne novine od 16. X. 1911.

govu književnu beznačajnost, što su konstatali i naši kritičari. Autoru se zamjerilo, da nije sam napisao komad, već da su mu pojedini književnici pomagali za bogatu nagradu.⁷⁵ Pa i sam problem, što ga Rothschild tretira u svojoj drami, nije nov. Sjetimo se Scribove »Adrienne Lecouvreur«, Sardouove »Andrée« ili »Le mari de la Débutante« od Melhaca i Halévyyja.

Suzanne Desprès i njezin sjajni ansambl postigli su velik uspjeh. Po mišljenju B. Gavelle Suzanne Desprès nije unijela prekretnicu samo u francuski kazališni život, već je izvršila izvjestan utjecaj i na hrvatski. Uzimajući za uzor jednostavnu i naravnu igru Suzanne Desprès, B. Gavelle je u to doba kao kritičar i kasnije kao mladi režiser počeo svoju karijeru pod principom realističkog scenskog prikazivanja, psihološkog shvaćanja i produbljivanja uloga. Interpretacija »Phèdre« Suzanne Desprès ostala mu je uvijek uzor onakve klasične junakinje, kakvu treba približiti publici XX. vijeka. Stil Comédie Française i njeno prikazivanje klasika tako je specifično, da se ne može presaditi na drugo tlo. No o tome će još biti govora.

Suzanne Desprès zanesla je ne samo zagrebačku kritiku, već i zagrebačku publiku. Njezina uravnotežena staložena igra kao i odlično tumačenje uloga ostalih članova njezine trupe duboko su se dojmili i gledalaca i hrvatskih glumaca. Francuski umjetnici, koji su dotad gostovali na našoj pozornici, bili su svi (osim možda *Coqueline*) predstavnici one tipične francuske škole, koja doduše daje prvenstvenu važnost govoru, ali koja je teatralna. Suzanne Desprès, koja se nikad u Parizu nije potpuno udomila, i koja je često mjesto francuskih autora voljela da glumi glavne uloge u dramama Ibsenovim, Maeterlinckovim, D'Annunzijevim i Hauptmannovim, interpretirala je svoje uloge bez ikakve patetike i teatralnosti.

Na kraju, htjeli bismo još spomenuti jednu činjenicu, koja nam se čini simptomatična. Iako je sva kritika zanosno pisala o Suzanni Desprès, iako naši prominentni kazališni stručnjaci stavljaju francusku umjetnicu za uzor našem ansamblu, ipak A. G. Matoš u »Hrvatskoj Slobodi« od 16. X. piše ovako: »Treba reći da mi se slična gostovanja vrlo malo sviđaju. Prave konkurenciju našoj drami, a mi bi zbog slabe proizvodnje trebali biti protekcioniste u umjetnosti. Škode lijepom glasu tudašnjih umjetnika, jer snizuju poeziju do eksploatacijskoga sredstva praveći nedostojnu reklamu barnumskih cirkusa... Ona nije Fedra ni pojavom ni organom«. Matoševa kritika ovog gostovanja francuskih gosti, njegov negativan sud o glumi Suzanne Desprès, nesumnjivo su interesantan dokument za proučavanje Matoševa stava prema francuskoj kulturi, naročito francuskom teatru. Svakako iznenađuje, da Matoš, koji je živio u Parizu, sigurno bio prijatelj Francuske i čak se smatrao nekom vrstom »konzula francuskog duha«, koji je želio da francuski esprit prodre što uspješnije do nas, piše porazno o francuskim umjetnicima. S jedne strane drži, da nam takova gostovanja uopće nisu potrebna, a s druge strane, što još

⁷⁵ Le Théâtre god. 1909. br. 261.

više zapanjuje, piše negativno upravo o onoj francuskoj umjetnici, koja je po sudu i francuskih i hrvatskih kazališnih stručnjaka unijela značajnu prokretnicu u francuski način glume, i ostavila najpovoljnije dojmove kod svih zagrebačkih kritičara.

Tražimo li razlog tom Matoševu stavu, naći ćemo sigurno jedan dio u njegovoj želji za »ekstravagancijom«. Matoš je u svojim primjedbama često htio biti originalan i razlikovati se od ostalih kritičara. Međutim, za nas je ovdje mnogo važniji dokaz, činjenica, kako je još Matoš bio fasciniran stilom pariške tradicijske glume i nije se mogao osloboditi šablonskih pokreta u »Fedri«. Matoš je dobro poznao tradicijsku interpretaciju francuskih klasika, onakvu, kakvu se u njegovo doba još čvrsto njegovala u Comédie Française i bio je njen zanosan pristalica. Suzanne Desprès propada sa svojom koncepcijom moderne Fedre u Mo-lièrovoj kući, ona se često bori s konzervativnim kritičarima, pristalicama francuskog konzervativnog shvaćanja glume, i odvažnom se smjelošću bori protiv zastarjelih pravila i u izboru repertoara i u tumačenju pojedinih uloga, naročito klasičnih. *Miletić*, dok je bio u Parizu, nije se interesirao za *Antoinove* reforme, već je pokušao prihvatiti i k nama prenijeti stil Comédie Française. *Matoš* otvoreno ustaje protiv Antoinovih sljedbenika i zanosí se opet samo za onaj francuski teatar, kojega je predstavnik Comédie Française. Oba navedena kazališna stručnjaka, u želji da se hrvatsko glumište liši njemačkog utjecaja, teže upravo za onim francuskim teatarskim stilom, koji je tako usko povezan sa samim francuskim tлом, francuskim narodom i njegovom bogatom kazališnom tradicijom, a koji se ne može imitirati. Suzanne Desprès gostovala je i u *Beogradu* s istim programom kao u Zagrebu, a treće večeri interpretirala je ulogu Mimi u *Murgerovoj* drami »*La vie des Bohèmes*«. Branko *Lazarević* u »Srpskom književnom glasniku« (oktobar 1911.) oštro napada glumu francuske umjetnice i tvrdi, da je »bez osećanja, bez mnogo teatralnih gestova, ona se trudi da duševne probleme prikaže što prostije sa što manje glumačkih sredstava, nema dosta topline i teatralnosti«. *Lazarević* napada upravo ono, što zagrebački kazališni stručnjaci drže njezinom velikom prednošću. *Lazarević* kao i *Matoš* pristalice su još stare patetične francuske glume, oni brane teatar efektne i briljantne vanjske igre i ne pokazuju nikakvo razumijevanje za jednostavnu psihološku interpretaciju klasične drame. Moramo međutim naglasiti, da je velik dio *Matošev*e negativne kritike uperen naročito protiv *Rotschilda*, koji sebi kao milijunaš dopušta okušavanje na polju drame. *Matoš* je ipak morao u svojoj kritici o Suzanne Desprès napisati: »Pohvalno je što je družina pariške glumice za razliku od ostalih putujućih virtuoza vrlo dobar ensemble, ... njezina snaga (Suzanne Desprès) je u verizmu, u suvremenoj interpretaciji fraze.«⁷⁶ Ova *Matoševa* kritika dokazuje, kako je moderni način same deklamacije teksta, onaj sasvim akustički efekt, ipak našao povoljan sud kod njega. *Matoš* čak žali, što je kazalište bilo prazno, naročito lože, t. j. mjesta »otmjene« publike. »Istina, »Fe-

⁷⁶ A. G. *Matoš*, Hrvatska Sloboda od 16. X. 1911.

druc» nije napisao Lehar! Suzanne Desprès će u Parizu moći reći, da je među gradovima Orijenta Zagreb najnekulturniji! Madame Polak! vous m'avez vaincue.«⁷⁷

Malen broj pravih ljubitelja kazališta i stručnjaka shvatio je, da je gostovanje Suzanne Desprès i njezine družine bio za hrvatsku pozornicu doista velik umjetnički događaj, i šteta je, da to gostovanje nije privuklo u kazalište veći broj publike, jer su u to doba Suzannu Desprès cijenili za jednu od najvećih francuskih umjetnica, a Lugné Poëa, njezinoga duhovnog inspiratora i redatelja njezinih komada, za jednoga od prvih francuskih kazališnih stručnjaka.

Nekoliko mjeseci poslije gostovanja Suzanne Desprès dolazi u Zagreb *Le Bary*,⁷⁸ najomiljeniji glumac pariske publike onoga doba. On je u Zagrebu glumio sa svojom družinom dvije večeri: 2. ožujka 1912. igrao je naslovnu ulogu u *Lavedanovoj* drami »*Le Marquis de Priola*«, 3. ožujka također naslovnu ulogu u *Rostandovoj* drami »*Cyrano de Bergerac*«. Francuski je umjetnik dakle nastupio u dva razglašena francuska komada, koji su književno i scenski heterogeni, a koji su neprestano bili na repertoaru pariskih kazališta onoga doba.

1899. god. izbila je prva svada između *Le Baryja* i *Claretija*, administrateura Comédie Française onoga doba. *Le Bary* predaje ostavku, jer su mu odbili zatraženo povišenje plaće; traži mogućnost rada na drugim pozornicama Pariza; povrijeđen je, što mu do toga doba još nije podijeljen orden Legije časti.⁷⁹ Taj se prvi incident međutim brzo zaboravlja. *Le Bary* ostaje i dalje član Comédie Française, doduše ne posve pokoran, jer neprestano zahtijeva dopuste, da bi mogao poduzimati turneje u zemlji i inozemstvu, no stvar ipak nekako teče dalje. God. 1907. novine su opet pune članaka o *Le Baryju*, koji daje ostavku na časti profesora u Conservatoiru. Veliki slom s Comédie Française, koji se pripremao dugi niz godina, napokon je došao. Pariska se štampa 1910. god. razdijelila u dva tabora: s jedne strane pristalice *Le Baryja*, a s druge strane istomišljenici intendanta *Claretija*. Nakon što je *Le Bary* trideset godina službovao u Comédie Française, on zahtijeva svoju predstavu »de retraite« i traži svoj novčani ulog, pravo svakog »sociétaire«, kad odlazi u mirovinu. Sve je to tako zakonom predviđeno. Međutim, dok *Le Bary* s jedne strane traži mirovinu, on u isto vrijeme sklapa ugovor s Théâtre de la Porte Saint-Martin (unatoč Décretu de Moscou), gdje želi nastupiti u nizu svojih najboljih uloga i interpretirati nakon slavne Coquelinove kreacije glavno lice u *Rostandovoj* drami »*Cyrano de Bergerac*«.

⁷⁷ A. G. Matoš, Hrvatska Sloboda od 16. X. 1911.

⁷⁸ Charles *Le Bary* rodom je Parižanin. Kao mladi umjetnik odmah je angažiran u Comédie Française.

U toku svoje karijere *Le Bary* postaje sociétaire. Kao član uprave *Le Bary* je bio revolucionarac i vodio je vječnu bitku s »administrateurom généralom«, te je upotrebio svu svoju snagu i vještinu da poboljša i modernizira staru Molićevu kuću. Umro je god. 1936.

⁷⁹ Ta mu je čast podijeljena god. 1909.

Budući da se Le Bargy ipak ne usuđuje za vrijeme tog velikog kazališnog procesa nastupati u Parizu, on poduzima veliku turneju, najprije po francuskoj provinciji, a onda u inozemstvo. I tako je Le Bargy na svom putu iz Beča došao u Zagreb s razloga, što mu u to vrijeme nije bilo moguće nastupati u Parizu.

U Zagrebu je Le Bargy prve večeri glumio u *Lavedanovoj* drami »*Le marquis de Priola*«, u kojoj je igrao naslovnu ulogu.

Henri Lavedan, pisac druge polovine XIX. stoljeća, novinar i feljtonist, aktivni borac iz doba pariske komune, često je bio gost nekoga pariskog kluba, nazvana »*Les Faucheurs*«. Članovi toga kluba bili su uglavnom aristokrati i bogati buržuiji. To su bili ljudi nesnosni sami sebi, koji su se dosađivali, malo su govorili, osim u momentima, kad su izricali svoje očajničke zamisli. Ljudi nezadovoljni sa sobom i svojom okolinom, posljednji predstavnici jedne klase, koja je vidjela, da je osuđena na propast. Lavedan je to društvo promatrao strastvenom radoznalošću. On je pratio razgovore, on je studirao taj svijet, i kad ga je do dna upoznao, članovi toga društva postali su glavna lica njegovih djela. Po savjetu Jules Claretija, Lavedan je počeo pisati drame, koje su imale mnogo uspjeha i prikazivale su se i u *Comédie Française*.

Lica za svoju dramu »*Le Marquis de Priola*« Lavedan je našao u društvu »*Les Faucheurs*«. To su u biti sami negativni tipovi, »cvijet« pariskog društva onoga doba. Sam Marquis de Priola moderni je don Juan, srednjih godina, koji pred očima gledalaca nastavlja svoj život »osvajanja«. Karakteru marquisa de Priola antipod je njegov nećak Pierre Morain, mladić pošten, koji predviđa katastrofu toga društva.

Premijera te drame bila je u *Comédie Française* 1902. god. Postigla je golim uspjeh, osobito što se tiče glavnog interpreta, Le Bargyja.

Cijene ulaznica za zagrebačko gostovanje Le Bargyjevo bile su znatno povišene, no unatoč tome Zagrepčani su napunili gledalište da vide toga slavnoga francuskog glumca, najelegantnijeg čovjeka Pariza, neodoljivoga osvajača – kako su ga kritike nazivale.

Cinjenica je, da je Le Bargy glumac velikih kvaliteta, tipičan predstavnik francuske škole, gdje je riječ sve i gdje je glavni dio interpretacije usredotočen na konverzaciju. Tako su i naše kritike ocrtale glumu Le Bargyjevu. Prvim svojim korakom na našoj pozornici on je osvojio zagrebačko općinstvo. Le Bargy je ušao u sve finese svoje uloge, no po mišljenju *Benešićeva* (*Narodne Novine* od 3. III.) ostao nam je dalek i stran, dok su nam Coquelin i Fijan tako blizi. »Le Bargy može glumiti samo gospodske uloge i plemićke. On treba samo salon u kojem je kao gospodar, jer se tu rodio. On je kapitalist, hladnokrvan sebičnjak, spretan i okretan frazer. Glavno je kod njega nastup i figura.«

Ako postoje dvije vrste umjetnika, jedni koji prikazujući svoju ulogu žive s njom, s njom se vesele i trpe, i drugi, koji ulogu vrlo dobro nauče do u najsitnije tančine, prouče je i unaprijed odrede, kako će je prikazivati, pa s njom više ne žive, jer je svaka predstava fotografija prve, onda se može slobodno zaključiti, da je Le Bargy pripadao ovoj drugoj

vrsti. On je neosporno odličan glumac i umjetnik, koji zanosi publiku, ali je ne može dokraja zanijeti, svi mu se dive, ali ga i brzo zaboravljaju. »*Hrvatska*« od 4. III. žestoko napada izbor komada francuskih gosti. »Moramo izjaviti protiv toga, da se na našoj pozornici iznosi ta psihološka drama, ta patološka gluma, koja može ugađati samo francuskim gurmanima, ali nikako ne bi zdravo bilo da te lascivne ustvari ljubavne detalje sluša naša mladarija.«

Ulogu *Cyrana* u istoimenoj drami *Rostand* je napisao za Coquelina. Nakon smrti velikog umjetnika dugo se vremena nitko nije usudio da preuzme tu veliku i tešku ulogu. Svakako je zanimljivo, da je Le Bary igrao *Cyrana* prije u Zagrebu nego u Parizu, gdje je u toj ulozi glumio tek 14. ožujka 1913. god., dakle nakon povratka s turneje po srednjoj Evropi. Taj je pothvat bio smion s dva stajališta. Prvo zato, što je Le Bary znao, da nastupajući u Parizu krši zakone Molièrove kuće, i da će neminovno doći do reakcije. S druge strane, glumiti u toj ulozi poslije Coquelina, za kojega je uloga bila napisana, značilo je spremiti se na najoštrije kritike. Zbog spora Coquelina s upravom Comédie Française, premijera *Cyrana* odigrala se u kazalištu Porte Saint-Martin. Nakon smrti Coquelina, Rostand smatra, da samo Théâtre Français može dostojno prikazati reprizu velike herojske drame. Međutim Le Bary, kojeg je Rostand izabrao za nasljednika Coquelina, također napušta u to vrijeme Comédie i sklapa ugovor s kazalištem Porte Saint-Martin. Tako se silom prilika *Cyrano de Bergerac* opet vraća u isto kazalište, gdje je doživio takav značajan uspjeh prigodom premijere.⁸⁰

⁸⁰ 3. svibnja 1912. slavila se tisuća predstava *Cyrana*. Te večeri Le Bary u II. činu, umjesto da recitira triolet gaskonskih kadeta, recitirao je sonet, što ga je *Rostand* napisao za ovu svečanu predstavu. U momentu, kad Carbon de Castel Jaloux poziva *Cyrana*, da predstavi gaskonske kadete grofu de Guichu s riječima:

»Puisque ma compagnie est, je crois, au complet
Veuillez la présenter au comte, s'il vous plaît,«

Le Bary je u ulozi *Cyrana* odgovorio slijedećim sonetom:

»Non. Car elle n'est plus au complet. Car moi-même
Je ne suis pas celui dont il faudrait la voix.
Et qui, s'étant battu neuf cent cinquante fois,
Devrait être à l'honneur de cette millième
L'œil des braves Cadets cherche l'Ainé suprême
Qui m'a laissé cueillir le prix de ses exploits.
Passons les triolets. Il faut ce soir je crois,
Comme on voile un tambour assourdir le poème
(se tournant vers les Cadets)
Et vous, levant ce soir tous vos panaches vers
Celui qui de son âme a fait vivre ces vers
Et de les voir revivre eût pleuré de tendresse
— Il aimait bien l'auteur, n'est-ce pas Raguneau? —
Elargissez, Messieurs, le grand salut qu'adresse
Au premier *Cyrano* le second *Cyrano*.

Dakako da je Le Bary postigao ogroman uspjeh ovom svojom recitacijom, pa se čitavo kazalište orilo od poklika: »Vive Rostand«, »Gloire à Coquelin!« »Bravo Le Bary!«

Studiramo li francuske i naše kritike, doći ćemo do zaključka, da je Le Bargy bio dobar Cyrano, ali je ulogu nesretnog pjesnika shvatio drugačije, nego njegov veliki prethodnik. Le Bargyjev Cyrano bio je stvaran, on nije »lebdio«, bio je živo i stvarno biće, kojega nas melanholija dira i čija nas bol grči. On je bio premalo heroj, a odviše sentimentalni pjesnik, pa su mu zato i najbolje uspjele posljednje scene, a u prvom je činu svoje herojstvo promašio. »Cyrano je bio prikazivan divnom vještinom, jer je rutina prvo svojstvo Le Bargyja. On je pokazao našem općinstvu kako se govori s pozornice.«⁸¹

O našem kazalištu Le Bargy se izrazio vrlo pohvalno, rekavši, da nigdje u Evropi nije dobio sve, što mu je trebalo za predstavu, kao što je dobio u Zagrebu. Neki su članovi trupe priznali, da nigdje još nisu glumili »Priolu« s takvim zanosom kao u Zagrebu. Osjećali su, da se nalaze u jednom »théâtre royal« i pred otmjenim općinstvom, o kojem su toliki umjetnički velikani ponijeli najljepše uspomene.«⁸²

Treba konstatirati žalosnu činjenicu, koja se kod gostovanja stranih umjetnika tako često ponavljala, a koja je kod ovoga gostovanja naročito došla do izražaja. Publika se sastojala uglavnom samo od »la haute volée« t. j. od velikog broja onih, koji su mogli platiti skupe ulaznice,⁸³ a tu i tamo je bio netko od skromnijih, kome nije bilo stalo do toga, da se pokaže u loži, već je – poznavajući francuski jezik – došao da uživa u njemu i da neposredno doživi predstavu, interpretiranu od francuskih umjetnika. To je razlog, što često nailazimo na oštre kritike protiv te takozvane dobre publike, a prilikom Le Bargyjeva gostovanja novine su čak donijele i karikaturu, koja prikazuje takvu publiku. U komentaru toj karikaturi pisac među ostalim kaže: »Svatko tko je htio da se pokaže obukao se što je dostojnije mogao, platio je skupu kartu i čekao da se digne zastor 1 sat kasnije, nego što je bilo objavljeno. Imali smo prilike da upoznamo sav Zagreb koji pozna jezik Victor Hugo-a. Ipak moramo primijetiti, da je u isto vrijeme jedan dio publike brisao suze, dok je drugi udario u homerski smijeh. Na licima jednih i drugih bilo je jasno, da su u tančine razumjeli dramu i progutali svaku Le Bargyjevu riječ.«⁸⁴

Poslije Le Bargyja, najljepšeg i najelegantnijeg glumca Francuske onoga doba, dolazi u Zagreb na jedno gostovanje Henriette Rogers sa svojom trupom. Dne 30. listopada 1912. ona daje *Bernsteinov* komad »*Le Voleur*«.

Prema francuskim i prema zagrebačkim kritikama Henriette Rogers je idealni interpret modernih salonskih komada, glumica, koja je s neobično mnogo uspjeha prikazivala Bernsteinove junakinje.

⁸¹ Julije Benešić: Narodne novine od 3. III. 1912.

⁸² Ibid.

⁸³ Jedno sjedalo u prvom redu cereles stajalo je kod gostovanja Le Bargyja 10 K, a za naše predstave 3 K 30 f.

⁸⁴ Nedjeljne novine od 10. III. 1912.

Jedine teme Bernsteinovih drama su ljubav i novac. Drama »Le Voleur« najbolji je primjer za to. Budući da je glavna uloga Marise u Henrietti Roggers našla odličnog interpreteta, komad je morao imati uspjeha i kod publike i kod kritike.

Uloga Marise je zanimljiva zbog toga, što u njoj upoznajemo ženu, koja postaje kradljivka samo zato, da bi mogla nabaviti skupu toaletu, da bi se još više mogla svidjeti svome mužu, jer ga voli i obožava. Kulminacija drame svakako je drugi čin, u kojem Marise svojem mužu priznaje krađu, i u tom prizoru francuska je umjetnica pokazala svoje najveće umijeće.

Po mišljenju B. Gavelle Henriette Roggers umijela je u ulogu Marise specijalnu notu svoje lične interpretacije. Već u prvom činu odigravaju se za Marisu neobično važni događaji. Svaka druga glumica iskoristila bi situaciju već u prvom činu i vidljivim bi znakovima svoje igre upozorila publiku na ozbiljnost svoje situacije. Time bi, naravno, oštetila gradaciju radnje. Henriette Roggers igrala je međutim prvi čin posve mirno i ležerno, a iz toga mira mogla se upravo naslućivati sva vatra, koja se sprema. Upravo u toj hladnokrvnosti i jednostavnosti interpretacije francuska je umjetnica postigla neobično snažnu i efektanu igru. Tu je ona prikazala tipični francuski salon, bez pretjerivanja i afektacije, tako da su svi kritičari, a i Gavela u »Agramer Tagblattu«, konstatirali, da je njezina kreacija bila savršena, da mora našim glumcima poslužiti kao uzor za interpretaciju salonskih komada, osobito ovakvog laganoga francuskog genrea. »Ona nam je pružila nezaboravno veće. Ona je dala komadu života ... Prvi je čin igrala ledenim mirom, i upravo taj mir, koji je dao naslutiti prikrivenu vatru, bio je najsnažniji u tom činu. Njena igra bila je savršena ... Uživali smo u tempu i u savršenoj uigranosti kako ovi ljudi prikazuju snažnu dramu, a da iz određenog salonskog okvira ne izlaze.«⁸⁵

Po pričanju očevidaca kao sjajan »jeune premier« neobično se istakao Gaston Severin u ulozi Richarda Voysina. On je tu ulogu odigrao ležerno, prirodno, sa mnogo umijeća. Ostali članovi trupe Henriette Roggers bili su svi na visini. Francuska prvakinja nije željela da se istakne što je više moguće usred slabe okoline, već je pošla na turneju s homogenom trupom dobrih glumaca.

Posljednje dramsko gostovanje francuskih umjetnika prije Prvoga svjetskog rata bilo je gostovanje Gabrielle Réjane 28. siječnja 1914. u Sardouovoj komediji »Madame Sans-Gêne, u kojoj je ona igrala naslovnu ulogu, ulogu pralje Katerine Hübscher. Zna se, da je neumorni Sardou taj komad napisao upravo za Gabriellu Réjane. To je komad, koji mora osvojiti široku publiku, jer u njemu ima i smijeha i plača, ali koji nema velike literarne vrijednosti, a intriga mu je melodramska.

Gabrielle Réjane je – kao i Sarah Bernhardt – prešla cijelu Evropu i dobar dio Amerike, i prigodom jedne turneje u istočnu Evropu ona

⁸⁵ Branko Gavela: Agramer Tagblatt od 31. X. 1912.

se svratila i u Zagreb, gdje nije drugo vidjela osim kolodvora i kazališta. Unatoč vrlo visokim cijenama kazalište je bilo rasprodano. Dnevna štampa na različite načine komentira interes Zagrepčana za francusku dramu, ponovo ističe nehai za našu domaću, a neki je književnik čak u šali intendantu navodno uputio ovu preporuku: »Gospodine intendante, raspustite hrvatsku dramu, angažirajte francusku i nikada ne će biti deficita!«⁸⁶ Svatko, dakle, tko je želio da bude ubrojen u one, koji su »en vogue«, smatrao je, da mora prisustvovati toj predstavi. No sudeći po kritikama i pojedinim sjećanjima, gostovanje Gabrielle Réjane u Zagrebu nije ispunilo očekivanja. Premijera »Madame Sans-Gêne« god. 1894. značila je senzaciju za Pariz. Tada još mlada i šarmantna Réjane našla je u naslovnoj ulozi Sardouove drame upravo onaj genre, koji je njoj bio najbliži. 1900. god., za vrijeme svjetske izložbe, komad je bio obnovljen, pa se Réjane ponovno u njemu proslavila. No tek 1914. god. ona dolazi u toj ulozi na gostovanje u Zagreb. Réjane je u ono doba imala 55 god., više nije bila ona živa i šarmantna Parižanka, već klonula i prerano ostarjela glumica. Nažalost, ni članovi njezine trupe nisu se uzdizali ni iznad prosječnosti, tako da je cijela naša dnevna štampa jednoglasno isticala sjajnu kreaciju naše Ljerke Šram, koja je u Katarini Hülscher dala maksimum svoga stvaralaštva.

FRANCUSKA GOSTOVANJA IZMEĐU DVA RATA

Prvi svjetski rat prekinuo je za dug niz godina gostovanja stranih umjetnika na zagrebačkoj pozornici. I za vrijeme rata kazališna je produktivnost i dalje trajala, ali nije bilo kontakta među zemljama, nije bilo one lične i neposredne veze, koja je, kako smo vidjeli, razvitku hrvatske kazališne umjetnosti donijela dotad mnogo koristi. Unatoč teškoj austro-ugarskom ugnjetavanju, pooštrenoj cenzuri, oskudici materijala svake vrste i svim ostalim nedaćama, koje rat donosi sa sobom, zagrebačko je kazalište radilo bez prekida i uz to podržavalo liniju protivu germanskog otpora, koja se isticala u cijeloj njegovoj prošlosti. I za vrijeme teških ratnih prilika zagrebačko se kazalište trsi da održi repertoar na visini, daje domaće i strane premijere, među kojima i dramu »Vuci« od Romain Rollanda, kojom taj pisac prvi put dolazi na zagrebačku pozornicu. Francuski je repertoar zastupan i čestim reprizama (Tristan Bernard et Alfred Athys »Dvi je patke« (Les deux canards), Eugène Brieux »Crveni talar« (La robe rouge), Caillavet de Flers et Rex »Lijepa pustolovina« (La belle aventure), Copeau et Croué »Braća Karamazovi« (Les frères Karamazoff), Flers et Caillavet »Buridanov magarac« (L'Ane de Buridan), Sacha Guitry »Zauzeće tvrđave« (La prise de Berg op Zoom), Alfred de Musset »Švijećnjak« (Le chan-

⁸⁶ Male Novine od 30. I. 1914. (Mirko Dečak).

delier), Victorien Sardou »Fedora« (Fédora), Savoir et Nozière »Vječni muž« (L'éternel mari), ali gostovanja nema i još ih dugo ne će ni biti. I nakon svršetka rata, kad su sve veze s Austrijom prekinute, i narod se našao u novoj državi Jugoslaviji, prilike se isprva nisu mnogo popravile. Kazalište, kao i druge ustanove, podvrgnute su birokratizmu, a svaka promjena vlade dovodi i do promjene kazališne uprave. Razumije se, da takve prilike nisu pogodovala podizanju kulturnog nivoa te naše ustanove, već se osjećala tendencija, da ona bude zapostavljena i u svom razvoju skućena.⁸⁷ Sezone 1921.-1925. svijetla su pojava u tom razdoblju (Benešić, Raić, Gavella, Baranović, Ljubo Babić i t. d.). Benešić forsira slavenski repertoar, osobito u operi, a u drami domaći, uz prikazivanje svjetskih klasika i modernih stranih pisaca. Što se tiče gostovanja stranih umjetnika najznačajnija je bila god. 1922., kad je *Moskovski hudožestveni teatar*, pod vodstvom Stanislavskoga i uz sudjelovanje takvih umjetnika, kao što su Kačalov i Moskvina, u zagrebačkom kazalištu dao niz predstava, koje su značile preokret u našem kazališnom stvaranju, jer su se naši umjetnici tada potpuno upoznali s pravim realističkim načinom glume.

Iako je u godinama poslije rata učinjen velik napredak na području upoznavanja francuskog jezika i kulture (francuski jezik intenzivnije se uči u srednjim školama, 1924. osnovan je »Francuski institut«, mnogi studenti, umjetnici i ostali kulturni radnici odlaze na studij u Francusku i t. d.), ipak je prošlo još mnogo godina, dok su francuski umjetnici ponovo došli na gostovanje u Zagreb. Tom prilikom moramo spomenuti dvije činjenice. Francuska, kao i ostala gostovanja stranih ansambala, nisu se priredivala na inicijativu zagrebačke kazališne uprave. Ona je uvijek mogla samo odabirati, dakle prihvatiti ili ne prihvatiti, ponude stranih kazališnih agencija, koje su organizirale takve turnee, pa su ih nudile i Zagrebu, ako ih je put vodio u taj dio Evrope. Druga je činjenica, da su svi francuski umjetnici, koji su gostovali u Zagrebu i prije i poslije rata, dolazili samo iz Pariza, dok su talijanski i njemački bili iz različitih krajeva Italije, Njemačke i Austrije.

Bacimo li letimičan pogled na francuski repertoar u poslijeratnim godinama, vidjet ćemo, da se broj francuskih premijera u godinama 1918.-1924. diže, no doskora dolazi njihovo opadanje. 1928. god. ima ih još deset, 1935. pet, 1936. i 1937. samo po jedna, 1939. ni jedna. Uz to najviše iznenađuje, da komadi slabe literarne vrijednosti imaju mnogo veći uspjeh nego drame veće literarne vrijednosti.⁸⁸

I tu se opet odražava nemar tadašnje vlade za teatar. Budžeti su sve manji, nema planskog rada, nema programa. Prevodi se u prvom redu ono, što će puniti kazališnu blagajnu, a zaboravlja se cilj kazališta, koje treba da odgaja. Dolazi do svakojakih gostovanja (ima naravno i izuzetaka) bez ikakve umjetničke vrijednosti. 1927. god. opet se – prvi

⁸⁷ Julije Benešić: Nesudeno gostovanje u Parizu (Hrvatski godišnjak, 1944.)

⁸⁸ Branko Đakula: Le répertoire français du théâtre de Zagreb (Annales de l'Institut Français de Zagreb, 1946.-1947.)

put nakon 67 godina – sa hrvatske pozornice čuje njemačka riječ. Gostovanje bečkog Burgtheatra⁸⁹ imalo je, bez sumnje, svoje umjetničko značenje, ali »posebne prilike u kojima se nalazi hrvatska metropola zahtijevaju, da se njemačke stagione ne ustale preko one granice što dijeli umjetničku manifestaciju od kulturne supremacije jednog naroda nad drugima. Stoga bi bilo vrlo dobro, da se ta gostovanja prošire na jedno međunarodno značenje.«⁹⁰

Prije prvoga velikog gostovanja dvojice istaknutih članova *Comédie Française* 1929. god., sa zagrebačke se pozornice prvi put poslije rata čula opet francuska riječ na konferansi, koju je održao francuski književnik Henri Bauche prije predstave grand-guignolskoga »stravičnog« komada »*Dvorac spore smrti*« od Andréa de Lorda i Henrija Baucha. Sama konferansa nije uspjela, niti je učinila ikakvu uslugu francuskoj kulturi, jer mnogi, koji su tamo bili, nisu čuli ništa novo; svakome je bilo jasno, da Grand Guignol nije nikakva naročita emanacija francuske kulture, a da je sam Henri Bauche konferansje osrednjeg kvaliteta. Čini se, da je to gostovanje Henrija Baucha u Zagrebu bilo neka vrsta lične spekulacije tadašnjega direktora drame Milana Begovića, koji je svoga »Pustolova pred vratima« želio progurati u Parizu. Da bi se Henri Bauche zauzeo, da dode do prikazivanja Begovićeve drame u Parizu, morao mu je Begović upriličiti ovu konferansu i premijeru u Zagrebu.

⁸⁹ Njemačka gostovanja od 1928.–1938. bila su:

Beč:

Burgtheater 1928. (8 predstava), 1935. ((5 predstava): Josephstädtertheater: 1930. (4 predstave), 1935. (2), 1936. (1), 1938. (3).
Bečki operetni ansambl, 1930., 1931. (5).
Theater der Komiker, 1930., 1931.
Volkstheater, 1928., 1933., 1934., 1935., 1937.
Bodenwieser (plesna grupa) 1928., 1935.
Grünbaum Fritz s ansamblom, 1935.
Moissi Alexander, 1932.
Moser Hans s ansamblom, 1931., 1936.
Renaissancenbühne, 1928.
Slezak Margareta s ansamblom, 1930., 1931.
Veidt Konrad (bečki teatar »Komödie«) 1931.
Werbezirk Gisela s ansamblom, 1930.
Wiener Sängerknaben, 1931.

Berlin:

Berlinski glumci, bivši članovi Reinhardtovog kazališta, 1927.
Berlinski simfonijski orkestar, 1928.
Dagover Lil i Deutsch Ernest s ansamblom berlinskih glumaca, 1932.
Körtner Fritz s ansamblom, 1933.
Liedtke Harry s ansamblom, 1930.
Pallenberg Max s ansamblom, 1932.
Wegener Paul s ansamblom, 1938.
Čehova Olga, 1931.

München:

Tegernsee Bauerbühne, 1930., 1931.

⁹⁰ Rudolf Maixner: Obzor od 16. III. 1928.

Dakle tek 1929. god. dolazi do prvoga velikog reprezentativnog poslijeratnog gostovanja francuskih umjetnika. Marie Thérèse Piérat⁹¹ i Maurice René Escande,⁹² prvaci Comédie Française, gostuju u zagrebačkom kazalištu dvije večeri.

Uoči gostovanja Marie Thérèse Piérat zagrebački su dnevnici donijeli različite članke o francuskim glumcima, o gostovanjima uopće, pa nije čudo što se to gostovanje očekivalo s velikim interesom, jer je ono ujedno bilo prvo poslije rata, a njime se nastavljala tradicija francuskih gostovanja.

Prvo veče, 16. ožujka 1929., Marie Thérèse Piérat, glumila je kao Hélène de Bréchebel u drami »La Rafale« od Bernsteina (u Zagrebu prikazivano u hrvatskom prijevodu 1907.), a 17. ožujka kao Hélène u drami »Aimer« od Paula Géraldyja, koju je zagrebačko kazalište prikazivalo 1926.

Paul Géraldy dobar je poznavalac ljudske duše, psiholog i spretan kazališni pisac. Njegove drame pokazuju korak unatrag prema klasičnoj jednostavnosti, pa neki moderni kritičari uspoređuju čak »Aimer« i »Robert et Marianne« sa Racinovom »Bérénice«.⁹³

Malen broj lica u njegovim dramama, čitav sadržaj, koji se svodi uglavnom na duševni sukob, minimalni vanjski efekti, sve to govori u prilog Géraldyja kao dobra poznavaoa scene. Iako je u »Aimer« prikazan banalni trio: muž, žena i ljubavnik, lica su vrlo dobro oertana, a sama drama pruža niz interesantnih i efektnih prizora. Težište drame bačeno je na lik same Hélène, koja čezne za nečim novim, još neproživljenim. U »Robert et Marianne« (to će djelo članovi Comédie Française prikazivati u Zagrebu 1930. god.) Géraldy je postavio problem ljubavi kod žene i ulogu žene u životu muškarca. Iako su obje drame morbidne i sladunjave i odraz vremena, koje se moralo i mora preživjeti, one će uvijek ostati primjer jednostavnoga i neprisiljenog dijaloga i savršenoga francuskog jezika.

Marie Thérèse Piérat, za razliku od ostalih prvakinja Comédie Française, ušla je neposredno u moderni repertoar, a da nije prošla kroz školu klasičnih komada. Ona je predstavnicica onoga francuskog salonskog komada, koji redovno gubi, kad se prevodi, i kojega glavne uloge mogu savršeno izvoditi samo prave Francuskinje. Madame Piérat tipni je

⁹¹ Marie Thérèse Piérat rođena je u Parizu 1885. God. 1902. prima angažman u Comédie Française, a 1905. postaje »sociétaire«. Mnogi francuski pisci posvećuju joj svoje drame, mnoge uloge pisane su s namjenom da ih glumi Marie Thérèse. Uloga Hélène u drami »Aimer« napisana je za nju. Ona ju je glumila 137 puta, ona je u njoj postigla svoj najveći uspjeh. To je ujedno bila i njena posljednja uloga. Marie Thérèse Piérat ju je interpretirala još 27. svibnja 1934., a 29. svibnja bila je već mrtva.

⁹² Maurice René Escande rođen je u Parizu 1892. God. 1918. angažiran je u Comédie Française. Tu postaje interpret uglavnom klasičnih uloga. Tek kasnije, kao partner Marie Thérèse Piérat, sve se više usavršava u modernom repertoaru i doskora postaje idealan salonski glumac.

⁹³ Doisy: Le théâtre français contemporain, Bruxelles, 1947.

predstavnik one škole, u kojoj glumac nikad posve ne izlazi iz izvjesne rezerve; i u momentima, kad prikazuje najveću bol i strast, on ostaje prilično miran i ne upotrebljava potresne i tragične geste. Madame Piérat poslužila je našim glumcima kao uzor u prikazivanju gradacije geste i riječi, ona je pokazala, kako se bez velike patetike, mimikom i glasom, do tančine proučenom gestom može postići dubok i snažan efekt. Dok su nam »Hudožestvenici« prikazali snažnu realističnu igru u klasičnoj drami, drami velikog stila, i tu nam postali uzor, Francuzi su nam pokazali interpretaciju modernih francuskih autora, salonsku dramu, u kojoj su oni nenadmašivi. Jedino dnevnik »*Riječ*« od 20. III. 1929. prilično oštro napada gostovanje francuskih umjetnika i među ostalim kaže: »Sve je šablona i kalup ... tako daleko od današnjeg teatra. Netaktičnost je aludirati na to, da bi naši glumci trebali da uče od ovih Francuza. Kojeg li snobizma! Mi smo ipak dalje u shvaćanju teatra, hvala duhu Rusa i tehnici Nijemaca. Mi smo Slaveni!«

Iako danas sasvim drugačije gledamo komade kao što su »*Aimer*«, »*Robert et Marianne*« i »*La Rafale*«, koji prikazuju problematiku društva iz kapitalističkog svijeta unatrag nekoliko decenija, a ujedno i jedno razdoblje francuske literature, kad su autori tražili sve i sva da bi udovoljili publici, koja često i sama nije znala, što želi i za čim teži, iako smo svijesni, da smo od Rusa naučili kako treba shvaćati moderni realistički teatar, sigurno je ipak, da su nam francuski umjetnici pokazali, kako treba interpretirati one naoko tako jednostavne uloge iz svagdašnjeg života, kod kojih dolazi do izražaja fina psihologija i suptilna igra interpreta.

Francusko je kazalište u to doba proživljavalo dosta tešku krizu. Mnogi su se kazališni stručnjaci toga vremena, između dva rata, bavili problemom oko izbora repertoara.⁹⁴ Što treba prikazivati, kakav teatar treba dati publici? Sami Francuzi vide, da većinu autora pokreću samo merkantilni motivi i da sama salonska drama ne može zadovoljiti francuski narod kao kazališnu publiku, da je francuski teatar u dekadansi.

Kriza pariskih kazališta snažno se osjećala i u tradicijskoj Comédie Française. Materijalno stanje njenih članova bilo je u to vrijeme tako slabo, da oni poduzimaju sve moguće, da ga bar donekle srede. Jedni preuzimaju uloge u filmu, drugi odilaze u bulvarska kazališta, a najveći broj ih poduzima niz turneja po zemlji i inozemstvu. Napominjemo, da su u tim turnejama sudjelovali gotovo uvijek samo prvaci Comédie, nje-

⁹⁴ *Gémier*: Le théâtre et la nation (Choses de théâtre, god. 1923., br. I. str. 129).

Želja, koju je Gémier iznio u gornjem članku, ispunila se. On je jedan od osnivača jedne od najboljih današnjih francuskih kazališnih družina: *Théâtre National Populaire*. Jean Vilard, današnji voda tog novog teatra, nastavlja s težnjom svog učitelja Firmina Gémiera, t. j. kazališnu umjetnost približiti širokim narodnim masama. Kazališne predstave ne treba da se više odvijaju iza teških baršunastih zastora, u luksuznim kazalištima, koje je posjećivao samo određeni sloj ljudi, već naprotiv u bilo kakovoj dvorani, na tratini, ili pod starim zidinama, kuda je svakome pristup moguć i dozvoljen.

zini »sociétaires«, kojih je dohodak uvijek zavisio o cjelokupnom prihodu kazališne blagajne.

Ako pogledamo evropsku, a i američku štampu oko godine 1930., uočit ćemo, da je broj francuskih gostovanja po svim kazalištima svijeta bio upravo golem. Samo u Zagrebu gostovalo je pet ansambla u razdoblju od ožujka 1929. do veljače 1931. »Comédie Française ne boji se ni jedne momčadi, nikakve ličnosti u onoj vrsti sporta, kojom se bavi na intenzivan način: to je željezničarski sport. U toj grani sporta njoj nema premca«. ⁹⁵ Na inicijativu tada još mladog sociétaira J. Yonneta pitanje dopusta postaje opet aktualno, budući da je u Comédie Française svaki ozbiljan i sistematski rad bio onemogućen, jer se veliki dio istaknutih umjetnika uvijek nalazio na turnejama.

Serija gostovanja prvorazrednih francuskih umjetnika se nastavlja. Odmah na početku 1930. god. dolaze opet članovi Comédie Française sa dva prominentna umjetnika na čelu, Renéom Alexandrom ⁹⁶ i Gabriellom Robinom. ⁹⁷ Članovi Comédie Française dali su u Zagrebu tri predstave (Géraldy: »Robert et Marianne«, Duvernois: »La Fougue« i Molière: »Le Misanthrope«).

Prema predviđenom rasporedu francuski su umjetnici imali odigrati u Zagrebu dvije večeri, i prikazati moderni francuski salon, domenu francuskog teatra. I Géraldy i Duvernois tipični su francuski pisci, koji na sceni prikazuju zbivanja iz života francuske buržoazije u eri između dva svjetska rata. To je uvijek onaj isti teatar, koji ne poznaje druge teme, nego sve moguće i nemoguće zapletaje oko ljubavi između muža i žene.

Ni jedan ni drugi komad nisu se kod nas nikad davali u prijevodu, iako je Zagreb u to doba imao odličnog poznavaoa francuskog teatra i sjajnog režisera francuskog salona Ivu Raića, koji je upravo najveće režijske uspjehe postigao realiziranjem francuskih komada.

Obje su večeri za zagrebačke gledaoce i hrvatske glumce značile visok kulturni užitak. Zagrebački kritičari stavljaju gostovanje francuskih umjetnika na isti nivo s gostovanjem Hudožestvenika. Francuzi su ponovo pokazali, da su konverzacija i salon njihovo područje, u kojem nemaju premca. To je posljedica stoljetnoga razvitka, koji mnogo gubi, kad se prenosi na strano tlo. Ako naš ansambl i nije mogao dati taj

⁹⁵ Jean Valmy-Buisse: Naissance et vie de la Comédie Française, Paris 1945., str. 411.

⁹⁶ René Alexandre jedan je od prvih glumaca Comédie Française, jedan od najvećih dramskih umjetnika Francuske. Svoju je karijeru započeo u kazalištu »Antoine«. Alexandre igra jednu godinu u »Odéonu«, drugoj francuskoj dramskoj sceni, koju bismo za ono vrijeme mogli nazvati »podružnicom« Comédie Française (a koja joj je danas potpuno pripojena kao njezina druga kuća). Od god. 1908. Alexandre je član Comédie Française, a 1920. postaje njezin »sociétaire«.

⁹⁷ Gabrielle Robinne, njegova žena, ušla je u Conservatoire već sa 14 godina. Nakon svršenog studija debutira u kazalištu »Sarah Bernhardt«, a zatim je jednu sezonu angažirana u Petrogradu. Nakon povratka u Pariz dolazi u Comédie Française i postaje odlična predstavnica klasičnoga i modernoga repertoara.

francuski salon točno onakav, kakav je bio i kakav je trebalo da se prikaže, naši su glumci od francuskih gostiju naučili, kako treba glumiti konverzacione drame. To kulturno zbližavanje i direktni kontakt s francuskim umjetnicima pridonijeli su međusobnom upoznavanju dvaju naroda. Dok su Srbija i Beograd stajali često u neposrednim vezama s Parizom i francuskom kulturom, dotle je Zagreb stajao pod utjecajem austro-ugarskog duha, a sve, što je dolazilo iz Francuske, dolazilo je iz druge ruke, preko Beča i Pešte. Veze sa francuskom kulturom bile su slabe, i kazalište je gotovo jedini forum, gdje je kroz dug niz godina dolazilo do direktnoga kontakta sa predstavnicima francuske kulture i umjetnosti.

Osim dviju predviđenih večeri francuski su gosti na molbu zagrebačke kazališne uprave umetnuli još jednu popodnevnu predstavu, »Le Misanthrope«, namijenjenu đacima srednjih i viših škola. Ta predstava Molièra značila je posebni doživljaj, budući da je osim »Tartuffa«, kojeg su prikazali Febvre 1894. i Coquelin Ainé 1904., to bio prvi originalni Molière poslije I. svjetskog rata i to u koncepciji Comédie Française. Ta predstava »Misanthropia« upravo nam je pokazala kako tradicija ujedinjena s modernom interpretacijom teksta daje savršenu sliku iz doba precioza.

Prigodom gostovanja Frédéricia Febvera, kritičar »Agramer Tagblatta« od 16. veljače naročito ističe da su se Francuzi istakli svojom osobnom interpretacijom stiha, kojeg su oni u to doba još gotovo skandirali, a cezuru u sredini stiha, i rimu na kraju, naglašavali. Gabrielle Robinne i René Alexandre još nisu bili usvojili potpunu »realističnu« interpretaciju aleksandrinca, kakvu će nam pokazati članovi Comédie Française povodom njihovog gostovanja 1940., ali njihova se interpretacija već udaljila od one kakvu su nam pokazali prvi francuski gosti. Cezura za njih nije više predstavljala stanku koja vidljivo dijeli stih u dvije polovine, već im je samo poslužila kao ritmički akcent u stihu kojem se pridavalo sve više elasticiteta i gibljivosti.

René Alexandre i Gabrielle Robinne bili su zaneseni svojim boravkom u Zagrebu. Oni su posjetili Etnografski muzej, okolicu Zagreba i nakupovali mnogo naših narodnih rukotvorina. Na prijemu, koji je francuski konzul dao u čast gosti i na kojem su bili mnogi predstavnici zagrebačkog kulturnog života, René Alexandre rekao je među ostalim: »Mi ne možemo nikada da dademo onu igru cijeloga ansambla kao Rusi. Naša je kazališna umjetnost formirana kroz vijekove u duhu izrazitih pozorišnih ličnosti, koje dominiraju igrom.«⁹⁸

Samo 14 dana nakon velikoga i značajnoga gostovanja ovih članova Comédie Française, drugi dan poslije gostovanja velikih majstora plesne umjetnosti Klotilde i Aleksandra Saharova, a tek nekoliko sedmica prije gostovanja Cécile Sorel, dolazi u Zagreb »Théâtre Ambulant de la Petite Scène«, koji daje u kazalištu u Frankopanskoj ulici dvije večeri. Dne 14. veljače 1930. *Spectacles Classiques: »La seconde surprise de*

⁹⁸ Novosti od 30. I. 1930.

l'amour«, komedija u tri čina od Marivauxa, i »*Le Mariage Forcé*«, komedija u jednom činu od Molièra. Druge večeri, 15. veljače, *Spectacles Modernes*; »*L'ami des lois*«, tri prizora od Courtelina (»*Le mauvais cocher*«, »*La lettre chargée*«, »*Hortense couche-toi*«), zatim komediju u jednom činu od Renèa de Benjamin: »*Espérances ou la Fatalité domestique*« i komediju u dva čina od Anatola Francea: »*Comédie de celui qui épousa une femme muette*«.

Pariski komorni teatar »*Petite Scène*«⁹⁹ osnovan je 1911. u Parizu s tendencijom, da u scenskim slikama realizira ideje vodilje francuskog klasicizma i humanizma. Prigodom osnutka tog kazališta izdan je opširan pravilnik, koji govori o njegovim ciljevima, o uvjetima, pod kojima pojedinac može biti primljen, o upravi kazališta, o podupirajućim članovima i t. d.

U 20 godina svog postojanja »*Petite Scène*« izvela je oko 60 različitih djela. Taj teatar amatera i ljubitelja kazališne umjetnosti nastoji da u svom radu teatru redatelja suprotstavi teatar literature, a teatru komercijalnih ciljeva teatar za zadovoljavanje intelektualne elite. Tek, u prosincu 1929. god. »*La Petite Scène*« dobiva stalnu dvoranu za svoje priredbe. Do toga doba nastupala je u pojedinim privatnim dvoranama. »*Pour pendre la crémaillère*«, »*Petite Scène*« izvodi dne 18. XII. 1929. isti program, s kojim će kasnije poći na turneju. Prema tome je jasno, da je program »*Spectacles modernes*« (program »*Spectacles classiques*« nije nov, sastojao se iz najboljih komada, izvedenih u toku godina) bio vrlo solidno uvježban, i to prvo s razloga, što je toga dana »*Petite Scène*« otvorila prvi put vrata svog vlastitog kazališta velikom broju pariske publike, a s druge strane što je znala, da će s tim programom poći na turneju u inozemstvo. Početkom godine 1930. trupa »*Petite Scène*« poduzela je i tu veliku turneju preko Švicarske, Italije, Jugoslavije i Čehoslovačke. Na svoje putovanje ponijela je vlastite dekoracije i vlastite kostime.

Prva je večer u Zagrebu bila dakle posvećena klasičnom teatru: *Marivaux* i *Molière*. Ta je večer bila u znaku klasičnog stila, dijaloga i konverzacije. Zagreb je do gostovanja ovoga osebujnog teatra doživio originalne predstave francuskih klasika, interpretirane od prvorazrednih francuskih umjetnika. Ovaj put su to bili glumci amateri, ljubitelji teatra, dobri poznavaoци francuske literature, svi otprilike jednakog talenta.

Igra, režija, kostimi i dekoracije bili su izrađeni do u sitnice. Redale su se lijepe slike, ali – po mišljenju nekih kritičara – nedostajao je pravi život i uvjerljivost, dublji dojmovi i »starovi«¹⁰⁰ Da amateri »*Petite Scène*« nisu uvijek uspjeli dati snagu klasičnog teatra, to je neosporno, ali je čudnovato, da kritičar »*Novosti*« (15. II. 1931.) predbacuje pomankanje »starova«, kad moderni teatar igru ansambla pretpostavlja

⁹⁹ God. 1927. ovo kazalište mijenja svoje ime u »*Théâtre Ambulant de la Petite Scène*«, jer je to godina kad *Petite Scène* započinje sa svojim gostovanjima u Francuskoj i inozemstvu.

¹⁰⁰ *Novosti* od 13. II. 1930.

isticanju pojedinca, a sam cilj »Petite Scène« u suštini je protivan takvom isticanju. Predstava tih amatera bila je svakako zanimljiva i s kazališnog i s literarnog gledišta. Ona nam je donijela zdravu ideju da stari repertoar, svijet klasika treba osvježiti i približiti sadašnjici.

I Zagreb je u ono doba imao svoju »petite scène«, Maticu hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, kojoj je također bio cilj njegovati ono, što je specifično naše, obnavljati naše stare komade, u njima tražiti ono, što je vječno, što predstavlja kontinuitet u razvitku organizma naše hrvatske drame. Kritičari ističu, da repertoar »Petite Scène« treba da upravljačima našega kazališnog života pruži poticaj, da u dubrovačkoj i kajkavskoj literaturi potraži stare komedije, koje nisu poznate publici, a znače literarnu vrijednost.¹⁰¹

Svi se naši kritičari slažu u tome, da su glumci »Petite Scène« vrlo dobri recitatori, da je živa riječ potisnula u pozadinu i režiju i inscenaciju. Glavni efekt traži se od savršeno izgovorene riječi, izvrsnog umjetničkog dijaloga, a svi ostali scenski faktori stavljeni su u pozadinu. Razumije se, da takva predstava nije mogla imati velik uspjeh kod publike, od koje većina nije poznavala francuski jezik toliko, da bi bila mogla uživati u samoj riječi. S druge strane, ako smo i zahvalni članovima »Petite Scène«, da su upoznali zagrebački teatar sa svojim plemenitim i nesebičnim težnjama, ipak to nisu bili glumci po vještini ravni Renéu Alexandru ili Mme Robinni, koji bi zabljesnuli svojim izvanrednim glumačkim talentom. To su bili ljudi, koji su bez sumnje imali kazališnog talenta, a koje je u kazalište privukla težnja za interpretacijom čiste literature na sceni, bez želje za nekim scenskim efektom i materijalnom koristi. I zato su u predstavi »Petite Scène« uživali samo oni, koji su došli u teatar da slušaju živu francusku riječ, i oni teatarski stručnjaci, za koje je predstava te francuske trupe donijela mnogo zanimljivih detalja u režiji, kostimima i inscenaciji.

Sudeći po pariskim kritikama i po različnim člancima objelodanjenim poslije turneje, čini se, da Zagreb nije obratio dovoljno pažnje ovom dotada jedinstvenom gostovanju, t. j. gostovanju glumaca amatera. Nakon povratka »Petite Scène« u Pariz, list »Paris Soir« publicira niz članaka o uspjesima tog kazališta u inozemstvu, kao i o impresijama, što su ih članovi stekli tokom gostovanja.

Na ovo sasvim specifično francusko gostovanje htjeli bismo nadovezati i jedan pokušaj osnivanja sličnog amaterskog kazališta u Zagrebu, doduše deset godina poslije, ali koje se po svojim intencijama može usporediti s nastojanjima »Petite Scène«. Nakon povratka iz Pariza Vlado Habunek je u Zagrebu na početku 1940. organizirao dramski studio Francuskog instituta pod imenom »Compagni des jeunes«. Za vrijeme svog boravka u Parizu, Habunek je vidio i upoznao rad i nastojanje pojedinih kazališnih družina, koje su odigrale veliku ulogu u francuskom modernom kazališnom životu. Prema uzoru tih avangardističkih kazališta kao što je bila prvo »La Compagnie des Quinze« pod vodstvom Copeau-

¹⁰¹ Jutarnji list od 17. III. 1930.

ovim, pa kasnije »*Le Rideau de Paris*« pod vodstvom Marcela Herranda i Jeana Marchata, Habunek je skupio družinu mladih, koji su sebi postavili zadatak, da na francuskom jeziku prikažu one komade, koje redovna kazališta zbog bilo kojih razloga ne će ili ne mogu staviti na svoj repertoar. Bez ikakvih komercijalnih intencija, družina mladih, koje su članovi većinom bili studenti romanistike zagrebačkog sveučilišta, težila je da unese što više izražajnosti stila u svoja prikazivanja.

»*La compagnie des jeunes*« nastupila je prvi put 27. travnja 1940. u Glazbenom zavodu s *Molièrovom* komedijom »*Les fourberies de Scapin*«. Habunek je počeo klasičnim repertoarom, da bi mlade amatere što bolje uvéo u francuski jezik, i da bi na jednoj Molièrovoj komediji počeo kompliciranim studijem francuske dikcije. Trebalo je također izabrati komad, koji od mladih, još neiskusnih glumaca ne će zahtijevati odviše, velikih scenskih zadataka, a koji će u isto vrijeme pružiti publici ugodnu i veselu zabavu.

Sama scena, kostimi i način prikazivanja donijeli su štošta novo u prikazivanju Molièra u Zagrebu. Da bi cijeloj izvedbi dao karakter improviziranog pučkog teatra, Habunek je dio gledalaca smjestio sa tri strane scene, dolazak glumaca odvijao se preko prolaza među gledaocima u sali, a Scapina smo čuli čas s pozornice, a čas opet s balkona, gdje se nenadano pojavljivao. Slikovitost kostima, stilizacija kulisa, sve je to udaljilo Molièra iz stroge konture klasičnosti i dalo tom vrlo uspjelom prikazivanju poseban karakter vesele i spontane igre u duhu komedije dell'arte.

S tim prvim nastupom pred zagrebačkom publikom »*La Compagnie des jeunes*« imala je mnogo uspjeha, i sve je bilo u prilog tome, da bi se ta grupa mladih amatera mogla razviti u ozbiljniju kazališnu truppu. Iste godine, 25. svibnja, ponovljene su »*Les fourberies de Scapin*«, a 9. studenoga družina je prikazala *Racinove* »*Les Plaideurs*«. I tim je nastupom, a i svojom večeri korskih recitacija (Victor Hugo: *Les Djin*s; La Fontaine: *Les animaux malades de la peste* i t. d.). »*La Compagnie des jeunes*« postigla je lijep uspjeh i kod publike i kod kritike. Među tim, ratne prilike, koje su već bile zahvatile velik dio Evrope, a pomalo, ali sistematski, prekidale i konačno prekinule svaku kulturnu vezu naše zemlje sa Francuskom, učinile su kraj i tom vrijednom nastojanju ne-kolicine mladih, ambicioznih amatera.

Već nekoliko sedmica poslije značajnoga gostovanja Renée Alexandra i Gabrielle Robinne, pa gostovanja »*Petite Scène*«, dolazi u Zagreb članica Comédie Française Cécile Sorel¹⁰² sa svojom trupom. Što je nekada Sarah Bernhardt značila za pariski kazališni život, gotovo isto je u prvoj polovini XX. stoljeća za nj značila Cécile Sorel. I ona je, kao i »božanska Sarah«, došla k nama malo prekasno, onda, kad njezina slava

¹⁰² Cécile Sorel rođena je 1869. Godine 1901. ona je u Comédie Française »pensionnaire«. Tada započinje njezina sjajna karijera; ona tumači klasični i moderni repertoar. Dostojno postaje »sociétaire«, i onda kao »star« počinje niz svojih gostovanja po Evropi i Americi.

nije više bila na zenitu, kad joj ni po dobi nije više pristajalo da interpretira uloge mladih ljubavnica i zavodnica.

Cécile Sorel nastupila je u Zagrebu u toku triju večeri: 5. ožujka 1930. kao *Ana Karenjina* u dramatiziranom Tolstojevom romanu od Edmonda Guiranda, 6. ožujka kao *Sapho* u dramatiziranom romanu Alphonsa Daudeta od A. Bellota i *Daudeta* i 7. ožujka kao *Marguerite Gauthier* u »*La Dame aux camélias*« od Alexandre Dumasa sina. Značajno je, kakav je repertoar izabrala ta nesumnjivo velika umjetnica. Analizirajući te drame dolazimo do zaključka, da su sve tri uloge u biti iste ili bar vrlo slične. Žena, koja fatalno ljubi, stradava, ljubav je dovodi do katastrofe. Razumije se, da je to u tim komadima, »tema con variazioni«, ali bitna je tematika uvijek ista.

Ovdje nije mjesto da diskutiramo o tome, kako dramatizirani roman gubi od svoje jačine i u većini slučajeva postaje slaba drama. O tome se mnogo govorilo i prigodom Volkovljeve dramatizacije Tolstojeve Ane Karenjine na zagrebačkoj sceni. Međutim, dramatizacija Edmonda Guiranda daleko zaostaje i za ovom posljednjom. Guiraud je išao samo za tim, da istakne život Ane Karenjine, da stvori niz slika, u kojima bi se slavna glumica mogla istaći, pa je i čitav komad ispaao kao tekst jedne velike uloge. Krivnjom dramatizatora i krivnjom redatelja Ana Karenjina u interpretaciji francuskih glumaca uopće nije disala ruskom dušom. Cijeli se komad činio kao francuski salon, u kojem se kreću marionete, nazvane ruskim imenima. Francuska predstava »Ane Karenjine« bio je tipičan teatar »stara«, kojemu je jedini cilj, da se istakne glavna interpretkinja Cécile Sorel. A i sama je režija, po mišljenju zagrebačkih kritičara, bila slaba i neuvjerljiva. Tako je na pr. Ana Karenjina došla u posljednjem činu u šumu, pokritu snijegom, u laganom večernjem ogrtaču, a u cijeloj se predstavi nigdje nije osjećao ruski ambijet. Slika moskovskog društva i moskovskog salona ostala je posve blijeda, neuvjerljiva i teatralna.

Dramatizacija u komadu »Sapho« nosi isto obilježje kao i dramatizacija »Ane Karenjine«. Sve je namješteno i udešeno tako, da se glavni interpreti što više istaknu i da u nizu scena pokažu svoje umijeće. Cécile Sorel izabrala je taj komad za svoje turneje zbog toga, što je tražila uloge, gdje je glavno lice prekruto pjesničkim velom fatalnosti, iza kojega se krije žena, stvorena za ljubav i osuđena na patnju. To je i razlog, da je za treću večer svoga gostovanja odabrala ulogu Marguerite Gauthier, ulogu, koju su mnoge svjetske glumice toliko voljele. Sorelova je naravno uspjela, da savršeno prijeđe skalu interpretiranja od lakoumne kokete do strastvene, zaljubljene i bolešću rastrojene žene, no francuska je umjetnica nažalost zaboravila, da Sapho i Marguerite krasi mladost, a da je njoj bilo preko 60 godina, kad je interpretirala te uloge u Zagrebu.

Ka Mesarić u svom članku u »Riječi« od 8. III. priznaje doduše njezinu izvršnu dikciju, ali joj oštro zamjerava formalističko shvaćanje teatra, koje je površno i teatralno. »Naučili smo od Rusa, da se umjetnost

samo onda doživljava, ako se i proživljava. Francuzi nam donose samo formu, lijepu, dotjeranu i praznu. Po našim sklonostima za umjetnost, po primjeru naših uzora, mi znamo: voljeti teatar znači zaboraviti starove.«

Treba na kraju naglasiti, da su i Francuzi već odayna osjetili, da samo sjajna igra čitavog ansambla pridonosi velikom uspjehu, i zato smo pokušali prikazati Cécile Sorel kao jednu od posljednjih predstavnica staroga francuskog teatra, sljedbenicu slavne Sare Bernhardt.

Cécile Sorel, koju su zvali »ambassadrice de l'art français« nije za svoje turneje po Americi i Evropi imala zapravo onaj uspjeh kao njezini ostali sunarodnici. Njezina umjetnost bila je pomno prostudirana, no Sorelova je osvajala samo formom, a ne i sadržajem svoje glume. Razgovarajući s našim kazališnim umjetnicima o gostovanju Cécile Sorel čuli smo mnogo zanimljivih primjedaba, koje bi se mogle rezimirati otprilike ovako: Po unutarnjoj i vanjskoj formi Cécile Sorel je svoju umjetnost dotjerala do vrhunca. Bogatstvo boja, linije i pokreta i govora, sve je bilo potencirano do krajnje granice. Vanjska strana njezine kreacije tako je zabljesnula, da je unutarnja ostala u pozadini. Svaka kretnja, svaki osjećaj prošao je kroz mozak, svuda se osjećao razum, koji ju je vodio. Njezina je igra virtuoзна, puna profinjenog ukusa, ona zaslijepljuje, ona zanosí, ali čitav utjecaj na gledaoca više je vanjski nego unutarnji. Upravo na Cécile Sorel mogu se primijeniti duboke misli Stanislavskog, koji taj način glume drži također velikom umjetnošću, koja nas međutim više ushićuje nego potresa. Mi joj se divimo dok je gledamo, ali je brzo zaboravljamo.¹⁰³

Gostovanje Jeana Sarmenta i Marguerite Valmond bilo je zanimljivo upravo s tog gledišta, jer smo u Zagrebu upoznali lično Jeana Sarmenta, i pisca i glumca, glavnog interpreta vlastitih drama. Prve su večeri, t. j. 9. II. 1931., francuski gosti davali Sarmentovu dramu »Les Pêcheurs d'Ombres«, a druge večeri, 10. II., »La Belle Aventure«, komediju u tri čina od Caillaveta, Flersa i Reya. Jean Sarment je moderni francuski pisac, kod kojega se osjeća velik utjecaj skandinavske literature, a osim toga njegovi junaci nose obilježja neke romantične prirode. Oni se neprestano nalaze u sukobu između svojih težnja i nemilosrdnosti, koju im nameće realni život. To su sami najboljši tipovi, koji sanjare i teže za nečim nedokučivim, ljudi bez stvarnih ideja, bez jakosti i volje za život.

Jean, glavno lice drame »Les Pêcheurs d'Ombres«, tako je sumornog karaktera, da u analizi njegove psihe dolazimo doduše do gorko istine o njegovoj tragediji, ali ga ipak primamo sa stanovitom rezervom. Drame te vrste imale su sigurno svoju publiku, koju su mogle zanositi, publiku, koja je tražila u kazalištu strahote posljedica rata, isprepletene s tmurnim ibsenovskim problemima. Sve zajedno zapravo je odviše apstraktno i besadržajno. Francuzi, iako na sceni prikazuju čisti realizam, ne

¹⁰³ K. S. Stanislavski: »Sistem«, str. 47., Beograd, 1945.

izlaze iz svoga stila, koji nam u takvoj vrsti drama ipak ostaje stran. Sarment glumac morao je pobijediti Sarmenta pisca. Sarment, vrlo dobar glumac s dobrom dikcijom, nenametljivim kretnjama, gospodar svoga glumačkog umijeća, morao se uzdignuti nad Sarmenta pisca, koji nas često zamara, jer u svojim idejama nije dosljedan, jer su mu junaci često nejasno obrađeni. Sarment glumac otkriva svakako Sarmenta pjesnika, koji i plače i smije se sa svojom ulogom, koji s njom živi.

I Marguerite *Valmond*, mlada francuska glumica, koja se specijalizirala za interpretaciju Sarmentovih ženskih uloga, tumačila je svoje uloge živo i temperamentno, kao »prava Francuskinja«. »La Belle Aventure« imala je kod publike više uspjeha i kazalište je te večeri bilo bolje posjećeno. Razlog je tome, što je zagrebačkoj publici još ostala u sjećanju izvrsna igra našeg ansambla (premijera u Zagrebu 1916.), pa je to olakšalo potpuno razumijevanje onima, koji nisu savršeno vladali francuskim jezikom. »La Belle Aventure« tipična je francuska komedija bez velikih pretenzija i s jednim jednim ciljem: što bolje pozabaviti publiku. Ako je cilj kazališne predstave da samo pozabavi i razonodi, onda je »La Belle Aventure« svoju zadaću izvršila izvrsno.

Francuski su glumci u toj komediji pokazali svoju, tako reći, prirodenu vještinu u interpretaciji salonskih uloga. Konverzacija je tekla neprisljano, ugladeno, sve je bilo naravno i duhovito, kako je to moguće samo u francuskim komedijama, koje interpretiraju francuski glumci. Jean Sarment, koji je glumio ulogu izigranog mladoženje Le Barroyera, majstorskom je komikom pokazao, da je u takvoj vrsti uloga još mnogo bolji nego u karakternim ulogama. I svi ostali francuski interpreti pokazali su odličnu i skladnu igru.

Od 1931. do 1938. godine nije u Zagrebu bilo gostovanja francuskih dramskih umjetnika. Francuski su gosti sve rjeđi, francuski repertoar sve oskudniji. U tom se razdoblju prijateljske veze s Francuskom¹⁰⁴ manifestiraju na različite načine, no francuski esprit na daskama zagrebačkog kazališta osjeća se sve manje. Ako uzmemo statistiku, koju je I. Hergešić objelodanio u »Hrvatskom kolu« 1938., vidjet ćemo, da su francuski pisci na zagrebačkoj pozornici zauzimali 1934./35. i 1936./37. četvrto mjesto, dolazeći iza slavenskih, anglo-amerikanskih i njemačkih pisaca. Dok su gostovanja francuskih glumaca bila česta u godini 1929.–31., njemački umjetnici, i to oni najbolji kao Moissi, Bassermann, bečka kazališta (Burgtheater, Volkstheater, Theater in der Josefstadt) gostuju od god. 1928. sve češće u Zagrebu. Tako se malo pomalo gubio

¹⁰⁴ Ivo Hergešić: Les Editions de Matica Hrvatska au point de vue français. (Annales de l'Institut Français, juillet-décembre 1934.)

1933. Jean Davre: Anthologie des conteurs croates.

1936. Franjo Bučar: Le mémoire d'Eugène Kvaternik au Prince Jérôme Napoléon.

1937. Milan Pavčić: Choix de poésies spirituelles.

1936. priredena je izložba francuske knjige u Zagrebu.

U sezoni 1938./39. priredena je niz predavanja na francuskom jeziku. Predavanja su držali ugledni francuski kulturni radnici, kao i profesori i direktori francuskih instituta u Jugoslaviji.

francuski utjecaj na hrvatski kazališni život, utjecaj, koji je godinama uspješno djelovao na hrvatsku glumu.

Na početku sezone 1938./39. kazališna uprava ipak uspijeva da osigura dva gostovanja velikoga francuskog umjetnika Harryja Baura,¹⁰⁵ koji se iz Beograda preko Zagreba vraćao sa svoje turneje. Gostovanje Harryja Baura bilo je već u Beogradu primljeno s najvećim oduševljenjem, i on je postigao golem uspjeh, ali tamošnji je teatar zbog previsokih cijena ulaznicama bio prilično prazan. Zagrebačka je uprava za to znala, no ipak je odredila također previsoke cijene za to gostovanje, tako da velik dio zagrebačkih intelektualaca iz financijskih razloga nije mogao prisustvovati tim predstavama. S druge strane, želeći da to gostovanje donese kazalištu dvostruku korist, uprava je poslala zagrebačku dramu upravo tih dana u Split. S jedne je strane, dakle, zagrebačkim studentima, profesorima i onim intelektualcima, koje je i te kako interesirala francuska živa riječ, bilo onemogućeno da prisustvuju tim predstavama, a s druge je strane velik dio naših kazališnih umjetnika morao otputovati u Split.

Prema svjedočanstvu nekih prisutnih, kad je Harry Baur čuo za razlog, zašto je teatar bio napola prazan, izjavio je, da mu je to žao, jer je on svog impresarija na tu činjenicu upozorio već kod gostovanja u Beogradu. On je lično izrazio želju, da dođe u kontakt sa širokim slojevima kazališnih posjetilaca. Kad tražimo uzrok visokim cijenama ulaznica, uvijek se vraćamo na istu konstataciju. Zagrebačko se kazalište upravo kronično nalazilo u novčanoj krizi. Vlada se nije brinula za to, da kazalište bude pristupačno svakome, da je ono kulturna institucija, koja mora širom otvoriti vrata onima, koji se žele pozabaviti i obrazovati.

Za razliku od mnogih drugih »starova«, Harry Baur se okružuje izvršnim ansamblom, tako da njegova savršena igra uz igru ostalih članova trupe daje impresiju izvršno uvježbanog kolektiva. Solange Morel, André Carnege, Louis Eymond, Marie Valbel glumci su, poznati svim pariskim gledaocima. To su umjetnici, koji su svi odreda postigli velike uspjehe u domovini, a koji su pod vodstvom svog redatelji Léona Nurbela i uz suradnju svoga velikog kolege dali nezaboravne kreacije.

Za prvu večer svoga gostovanja Harry Baur izabrao je *Bernsteinovu* dramu »Samson« (u Zagrebu premijera 1908). »Ako ekonomski poredak svakoga naroda određuje njegov društveni poredak, a društveni poredak naroda, sa svoje strane, određuje njegovo političko, religiozno uređenje«,¹⁰⁶ onda smatramo, da Harry Baur nije slučajno izabrao tu

¹⁰⁵ Harry Baur rođen je u Parizu 1880. Kao mlad čovjek posvećuje se kazalištu. God. 1907. angažirao ga je Gémier u kazalištu »Antoine«. Sudjeluje aktivno u Prvom svjetskom ratu i nakon povratka kreira u Parizu čitav niz glavnih uloga, u kojima se sve više ističe njegova karakterna gluma.

Kad je realiziran tonfilm, Harry Baur, kao majstor dikeije i dijaloga, zauzima daskora među prvim francuskim karakternim glumcima prvo mjesto (»Les Misérables«, »Golgotha«, »Beethoven«, »David Goldere i t. d.).

¹⁰⁶ I. Plehanov: Umetnost i književnost, I., str. 91.

Bernsteinovu dramu, napisanu već par decenija prije. »Samson« je bio aktualan, i te kako aktualan, u predvečerje Drugoga svjetskog rata. Francuska buržoazija je propadala, ona više nije mogla finansijski izdržati sve potrebe, koje je zahtijevalo »društvo« onoga doba. Novi sloj, nova buržoazija dizala se i malo pomalo uzimala ponajglavnije mjesto u francuskom društvu. Razni Bracharti i »les nouveaux riches« XX. stoljeća mogli su za novac kupiti sve, čak i kćeri raznih d'Anelinsa i njemu sličnih. Trebalo je pred svijetom zadržati sjaj i luksuz, pa makar se za to žrtvovao i život jedne djevojke. Ne podsjeća li nas taj problem na drame potkraj XIX. stoljeća, na razne »Question d'argent« ili kako su se već zvale? Dok s jedne strane Gémier piše o cilju napredne dramske umjetnosti,¹⁰⁷ predratna buržoazija, i to ne samo francuska, hrli u kazalište da vidi Bernsteinove drame, da vidi, kako novac još uvijek pokreće »društvo«, da vidi na sceni sebe i da nehotice sakrije glavu u pijesak, jer osjeća, da se sprema nešto, što mora promijeniti tadašnji poredak. Takvi su komadi odgovarali i našoj buržoaziji, jer se i ona već bila formirala u klasu.

Za svoje drugo gostovanje Harry Baur je izabrao sasvim moderan komad »Jazz«, dramu francuskog dramatičara Marcela Pagnola, koji je u to doba brao lovorike na svim svjetskim scenama. Premijera »Jazza« bila je 20. studenoga 1926. u Monte Carlu, a prva predstava u Parizu u »Théâtre des Arts« 27. studenoga.

Nakon povratka s turneje u Pariz Harry Baur, predsjednik udruženja L'Union des Artistes, nosilac ordena Legije časti, dao je javnosti nekoliko izjava o svojem gostovanju u srednjoj i istočnoj Evropi.¹⁰⁸ Harry Baur tada na vrhuncu svoje kazališne karijere, ne samo odličan glumac i redatelj, nego i član uprava mnogih kazališnih udruženja, smatra gostovanje francuskih glumaca u inozemstvu velikom propagandom za francusku kulturu.

Kazališna karijera ovog značajnog francuskog umjetnika tragično se završila poslije ove turneje. Odmah nakon zauzeća Pariza Baur je bio denunciran Gestapou od nekog svog »dobrog prijatelja«, optužen »qu'il est ennemi« i bačen u logor. Veliki umjetnik i nosilac mnogih karakternih uloga u kazalištu i na platnu, umire 20. travnja 1943.

Harry Baur reprezentirao nam je svojom savršenom realističnom igrom snažni psihološki teatar, sličan onome, što ga je prvi put iz Francuske donijela Suzanne Després. Svaka njegova gesta, svaki pokret i svaka riječ vezani su uz duboko unutarnje proživljavanje. Harry Baur kao i Suzanne Després nisu predstavnici onoga tipa francuskih umjetnika, koji se ističu efektom i briljantnom igrom, koji zapanjuju gledaoce svojom virtuoznošću, no koji svoju ulogu ne proživljavaju svaki put na sceni. Harry Baur se naprotiv posve saživio sa životom profesora Blaisa i s modernim Samsonom.

¹⁰⁷ Gémier: Le Théâtre, Paris 1925.

¹⁰⁸ Scène et monde od 19. II. 1929.

Francuski nam je ansambl prikazao odlično usklađenu igru kolektiva, koji se posve lišio svake patetike, u kakvom god smislu bila ona uzeta, lišio se svih vanjskih efekata glume i čitavu interpretaciju bazirao na duboko unutarnje psihološko proživljavanje. Ne smijemo zaboraviti, da je Harry Baur bio i odličan filmski glumac. Filmska umjetnost zahtijeva od umjetnika interpretaciju s daleko više realizma nego što to traži kazališna umjetnost, naročito ona u Francuskoj. Zbog svojih velikih mimičkih sposobnosti on je i prešao k filmu gdje je još potencirao i usavršio te sposobnosti. Budući da moderni teatar zahtijeva također od glumca, pod snažnom rasvjetom reflektora, duboko prostudirane mimičke izražaje, Baur je mogao razviti svoju bogatu ljestvicu mimičkih nijansa, pa je njegovo lice impresivno dočaravalo sve izražaje duševnih boli, jada i ugodaja. Svi oni koji su od ovog gostovanja očekivali teatar pun efekata, briljantnosti »francuskog stila«, bili su iznenađeni neobično ležernom i jednostavnom igrom francuskih umjetnika.

Francuski gosti pokazali su nam kako treba shvatiti umjetnički pojam predstave. »Svaki prostorni, akustični i svjetlosni elemenat predstave ima svoje unutrašnje psihološko pokriće, iz čega onda nastaje ona intimna atmosfera životne blizine, gledalac je upućen direktno u jedno poglavlje konkretnog života.«¹⁰⁹

To smo najbolje doživjeli u Baurovoj interpretaciji bankara Bracharta. Baur ga je na početku prvog čina prikazao kao plašljivog burzijanca, koji se nelagodno osjeća u krugu bogataša i plemića. Čitavi taj psihološki kompleks Baur je prikazao malo nespreditnim kretnjama, mimikom lica koja je odavala neku nesredenost, nujenost, glasom koji je zvučio neuravnoteženo i čak na momente bojažljivo.

Međutim Brachartov lik se naglo mijenja. Sumnja, pa duboki prezir, učinili su iz njega drugog čovjeka, čovjeka koji počinje iskonski mrziti društvo koje ga okružuje, čovjeka koji se želi osvetiti i koji dušom i tijelom radi na toj osveti. Na koncu drame Brachart se smirio, njegov je pothvat uspio, on osjeća duboko zadovoljstvo polučene akcije. Bernsteinovu zamisao, tu gradaciju do naglog uspona, pa onda neočekivani obrat u drami, koji strmim stazama vodi katastrofi, Baur je to svojom savršenom igrom majstorski izveo. Svaki pokret, duboko prostudirana mimika, odražavali su psihološko produbljivanje proživljene uloge. Treći elemenat koji je pridonio tom neobično snažnom realističnom shvaćanju uloge bio je njegov glas, koji nije imao neki zvonik sonoritet, već je gotovo bio prekrit velom iza kojega su se onda redale riječi od kojih je svaka zvučila očaravajući, bila akcentuirana upravo onoliko da nas uvjeri u iskonsko proživljavanje zadanog lika.

Po mišljenju naših kazališnih stručnjaka gostovanje Harry Baura bilo je poučno za one naše glumce, koji su imali sreću da mu prisustvuju (mnogi su bili u Splitu), a bilo je osobito poučno za režisere.

¹⁰⁹ Ranko Marinković: *Geste i grimase*, Zagreb, 1951. (Dvije večeri Harry Baura), str. 180.

S gostovanjem Harry Baura završava se niz posjeta francuskih kazališnih umjetnika na zagrebačkoj pozornici. Preostalo nam je da prikažemo još samo jedno, i to jedino oficijelno gostovanje Comédie Française, najznačajnije među svim dosadašnjim gostovanjima.

Iako se u dnevnoj štampi naglašavalo, da je šteta, što francuski umjetnici dolaze nama sve rjeđe, ipak su do novoga gostovanja francuskih glumaca opet prošle dvije godine. Ali »last but not least«. Dne 9. III. 1940. gostuje u Zagrebu Comédie Française¹¹⁰ sa dva komada, klasičnom Racinovom »Andromaque« i Mériméovim »Le Carrosse du Saint Sacrement«. To je bilo prvo i dosad jedino oficijelno gostovanje te prve francuske scene, jer ovaj put Molièrovoj kući ne pripadaju samo glavni interpetri, a ostali da budu skupljeni iz različitih kazališta, ovaj put Comédie Française šalje na put službeno¹¹¹ svoje najbolje umjetnike. To je doba, kad je Comédie Française došla do svog zenita, kad je postala riznica glumačkih talenata, kad je suradnja glumaca i režisera pridonijela tome, da je svaka predstava Comédie Française značila ne samo veliki umjetnički događaj, već u isto vrijeme i kulturni i nacionalni događaj.

Prije prikaza same predstave, htjeli bismo ocrtat i doba, u kojem se to gostovanje održavalo. U proljeću 1940. Francuska je već šest mjeseci

¹¹⁰ Francuska državna dramska pozornica, Théâtre Français ili Comédie Française, vuče svoje porijeklo od samog Molièra, pa se i danas vrlo često naziva Molièrovom kućom. Kao što je Ljudevit XIV. akt o osnivanju Comédie Française potpisao god. 1680. na bojniom polju kod Charlevilla, tako je isto Napoléon 1812. god., za vrijeme ruskog rata, potpisao u Moskvi akt, koji se smatra za temeljni zakon Molièrove kuće, takozvani »Décret de Moscou«. Prema tom je dekretu Comédie Française – a to je jedinstven slučaj u svijetu – bila organizirana kao neka vrsta glumačke samouprave i republike. Jezgru čine »sociétaires«, kojih ima oko 30. To su stalni članovi, koji upravljaju kazalištem. Oni su i neke vrste dioničari, koji sudjeluju u razdiobi čistog prihoda. Ti »sociétaires« članovi su pojedinih odbora, od kojih jedni čitaju djela, drugi dijele uloge, a treći se brinu za administraciju. Osim »sociétaires« postoje i »pensionnaires«. To su ugovorima angažirani članovi. Vlada postavlja glavnog direktora, nazvanog »administrateur générale«, koji uglavnom izvršuje zaključke odbora.

¹¹¹ Ovo je jedino gostovanje, koje nije bilo ponudeno upravi zagrebačkog kazališta na uobičajeni komercijalni način. Impresario Karsenty ugovorio je gostovanje Comédie Française u Jugoslaviji s francuskom Ambasadom u Beogradu, koja je onda o tome obavijestila Francuski institut u Zagrebu. J. Dayre, tadašnji direktor Instituta, stavio se osobno u vezu s drom. Slavkom Butušićem, koji je kao generalni tajnik zamjenjivao oboljelog intendant, i s njim ugovorio sve detalje ovoga gostovanja.

Iako je impresario g. Karsenty organizirao tu turneju i za to dobio svoj zasluženi honorar, iz dossiera, koji se nalazi u arhivu Comédie Française (Tournée des Balkans 1940. Administration de la Tournée: M. W. Karsenty, Chef de troupe: M. Yonnel), a koji u detaljima sadržava sve podatke o pripremama, organizaciji puta, troškovima i honorarima, jasno se vidi, da je to dosad jedina turneja francuskih umjetnika, koja nije išla za tim, da čitav ansambl ili pojedini članovi zarade što više novaca, već samo s jednim jedinim ciljem kulturne i umjetničke propagande francuskog kazališnog stvaranja. Svi su nosioci pojedinih uloga dobili prije polaska pripomoć za nabavku garderobe i bila im je određena visina honorara za svaki nastup.

u ratu, od rujna 1939. Pariz, grad svjetlosti, zabave, kulture i luksusa, pretvorio se u mračni grad, gdje već vlada »redarstveni sat«, u kojem se svake večeri provodi zamračenje, gdje se vidi velik broj vojnih lica i sve manje stranaca. Svuda se jasno vidi, da se spremaju sudbonosni dani za Pariz i za čitavu Francusku. Francuska je opet jedamput ugrožena od najbližih susjeda s istoka, ona prati brzo napredovanje neprijateljske vojske, a svakom je Parižaninu jasno, da je cilj svakog Hitlerovog vojnika da pobjedonosno uđe u Pariz. I baš u tim danima, koji se moraju prilagoditi ozbiljnosti općega narodnog položaja, Comédie Française nastavlja neumorno svoj rad, te može čak poslati na turneju ansambl svojih najboljih umjetnika, za koje je sigurno, da će dostojno reprezentirati francusku kulturu, koja se usprkos napadaja sa sviju strana ne može zatrti. Kulturno i političko značenje ovoga gostovanja bilo je vidno naglašavano u francuskoj štampi. Velik broj članaka u različitim novinama informirao je javnost o svim pripremama za ovu turneju na Balkan i na Bliski Istok. I uprava i članovi Comédie Française bili su svjesni, da se ovaj put ne radi o nekoj stereotipnoj turneji, već o kulturnoj afirmaciji francuske kazališne umjetnosti u onim zemljama, gdje je hitlerovska propaganda preuzimala sve više maha.

Uprava Comédie Française izabrala je za ovo gostovanje razmjerno malen repertoar: »Andromaque«, »Le Misanthrope«, »On ne badine pas avec l'amour«, »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée« i »Le Carrosse du Saint Sacrement«, »Le Voyageur« i »L'Amour« od Paula Moranda. Svi ti komadi bili su za tu turneju ponovo uvježbani, te opremljeni novom inscenacijom i novim kostimima. Nekoliko dana prije početka turneje čitav je nanovo uvježbani repertoar bio sukcesivno prikazivan na pozornici Comédie Française u interpretaciji onih glumaca, koji su pojedine uloge imali kreirati tijekom gostovanja, u novoj inscenaciji i u novim kostimima. Nastup u Parizu imao je biti u neku ruku generalni pokus prije odlaska u inozemstvo.

Svi su se francuski kritičari složili u tome, da su predstave odlično uvježbane, no nisu se potpuno složili s podjelom glavnih uloga. Emile Mas, jedan od najsavjesnijih ljetopisaca Comédie Française posljednjih 30 godina,¹¹² u svom članku »L'Art a une patrie« (Le Petit Bleu, Paris, 28. II. 1940.) tvrdi, da Yonnel kao stranac nikad ne će moći shvatiti dubinu i specifičnost francuske dramske literature i njenog ostvarenja na pozornici, iako mu priznaje, da je glumac rijetkih sposobnosti, da se svojim učešćem u Prvom svjetskom ratu pokazao i kao dobar Francuz. Čini se, da Mas ovdje ipak pretjeruje, jer su mnogi kazališni umjetnici bilo koje zemlje često stekli slavu interpretirajući uloge u djelima, koja nisu pripadala onim narodima, kojima je pripadao pojedini umjetnik. Pri tome dakako ne mislimo na klasiku, već na djela novijih književnosti sa specifičnim obilježjima pojedinih narodnih sredina (Talijanka Duse savršeno je interpretirala Ibsena, Austrijanac Moissi Tolstoja i t. d.). Mas zamjera Yonnelu, da je Oresta prikazao kao neurastenika, odviše me-

¹¹² »Valmy-Baisse: Naissance et vie de Comédie Française, str. 348.

lankoličnog, kao biće, koje se nikad ne bi usudilo ubiti Pyrrhusa, već bi radije ubilo sama sebe. Tek u posljednjem činu, priznaje Mas, Yonnel se držao tradicije i sjajno dovršio interpretaciju svoje uloge.

I kreacija Marie Bell nije prošla bez prigovora. Emile Mas joj predbacuje, da u ulozi Hermione odviše igra ulogu »vampa«, da odviše ističe svoju ljepotu, te zaključuje, da je bolja kao Péricole nego kao Hermione. Emile Mas, pristalica francuske kazališne tradicije, ne može se pomiriti s modernizacijom vanjskog izgleda, t. j. maske pojedinih interpretata. Ljepota Marie Bell ne će naravno u nikojem gledaocu vizuelno uskrisiti antikni lik grčke junakinje, budući da ona želi svoju Hermionu približiti ženi XX. stoljeća, koja isto tako kao i Hermiona poznaje svu skalu ljubavi, ljubomore i mržnje. Njen je vanjski izgled bio dakle moderniziran, ali kad su počeli odzvanjati prvi stihovi, onda je opet pred nama oživjela klasična junakinja, kakvu je Racine zamislio, a velika umjetnost Marie Bell ostvarila. Mas zamjerava upravi Comédie i to, da će na turneji ista umjetnica interpretirati klasične uloge kao i uloge modernog repertoara.

Ove smo kritike naveli, da bismo ponovo naglasili, koliko Francuzi drže do svoje kazališne tradicije. Ako su se glavni interpreti, po mišljenju Masa, mjestimice i udaljili od tradicionalne interpretacije klasičnih uloga, nijedna druga kritika, osim navedene, ne prigovara kvaliteti glume. Sigurno je, da je Comédie Française pošla na put s prvorazrednom interpretacijom izabranih kazališnih djela, a upravo ova mala modernizacija francuskog teatra imat će (kako ćemo kasnije vidjeti) golem uspjeh u inozemstvu.

Jean Yonnel lično nam je pričao o neobično velikom značenju, koje se pridavalo ovom gostovanju, o poteškoćama pri rješavanju administrativnih priprema, o skeptičnim perspektivama prije samog odlaska. Međutim, kad je masa Parižana otpratila umjetnike Comédie Française na kolodvor i doviknula im: Sretan put! Mnogo uspjeha! Živjela Francuska! francuski su umjetnici shvatili »da moraju biti nosioci prave francuske propagande«. ¹¹³

U vrijeme, kad je Francuska bila zaraćena s Njemačkom, i kad je Njemačka već imala svoje petokolonaše u tadašnjoj Jugoslaviji, kad se već progonila svaka težnja za slobodom misli i govora i uništavalo sve, što je nosilo pečat kulture, slobode i individualnosti, kad se uvodio režim terora i pripremala izdaja narodnih životnih interesa pristupanjem »osovini« – u to vrijeme ima gostovanje reprezentativne francuske dramske pozornice u Zagrebu sasvim naročito značenje – ne samo u umjetničkom, ¹¹⁴ već i u političkom pogledu.

¹¹³ Jean Yonnel: »La Comédie Française dans les Balkans (7 mars – 15 avril 1940). Francuski je umjetnik pod ovim naslovom napisao niz članaka o tom gostovanju, od kojih su neki objelodanjeni u novinama »L'Ordre«, a neki još u rukopisu, koji nam je bio stavljen na raspolaganje.

¹¹⁴ U novo otvorenom paviljonu likovne umjetnosti u Zagrebu održana je 1940., od 21. IV. – 13. V., izložba francuskih crteža i francuske tapiserije. U travnju i studenom 1940. La Compagnie des jeunes izvela je svoja prikazivanja.

Uoči samoga gostovanja održao je tadašnji glavni tajnik kazališta dr. Slavko Batušić u »Pučkom sveučilištu« o *Comédie Française* predavanje, na kojem je prikazao, što znači taj teatar u kulturnom životu Francuza, što znači tradicija, i od kakve je važnosti ovo gostovanje za nas. Zagrebački listovi posvetili su velik broj članaka *Comédie Française* i prijašnjim francuskim gostovanjima na zagrebačkoj pozornici, pa se po svemu vidjelo, da se od ovoga gostovanja očekuje isti onaj umjetnički doživljaj, što ga je pred blizu dva decenija pružilo gostovanje Hudožestvenika.

Velika turneja *Comédie Française* vodila je kroz ove gradove: Zagreb, Budimpešta, Bukurešt, Atena, Beograd, Sofija, Ankara, Istanbul. Direkciju je zastupao »sociétaire« Yonnel, a sudjelovali su: Yean Yonnel,¹¹⁵ Maurice Chambreuil, Louis Seigneur, Pierre de Rigault, Aimé Clariond,¹¹⁶ Jean Denynx, Gérard Oury, Marie Bell,¹¹⁷ Germaine Rouer, Jeanne Sully, Françoise Delille, Catherine Fonteney.

Kao prvi komad Francuzi su prikazali »*Andromaque*«. Već sama scena nas je oduševila. Jednostavni i prekrasni dekor, u kojem je veličanstvenost dorskih stupova bila okružena plavetnilom grčkog mora. Sve jednostavno, ali do u sitnice izrađeno. Svjetlo, taj najvažniji efekt moderne scene, bilo je primijenjeno tako savršeno, da nam je u isti čas dočaravalo i sjaj helenskog sunca i raskoš Phoenixova dvora.¹¹⁸ Tom dekoru bili su prilagođeni kostimi, koji su pružali estetski dojam svoje vrste. U tim kostimima kretala su se lica, kojima je svaka kretnja bila prostudirana, postojala je veza riječi i pokreta. Riječ u ustima glumca umjetnika mora fascinirati, ona mora ganuti, ona mora biti velika i sama po sebi bez svih ostalih kazališnih efekata. Francuzi su nam pokazali, što znači recitirati klasične stihove, što znači deklamacija puna patosa (ali ne lažnog i uzetog u stereotipnom smislu), koji se brusi i cizelira tri stotine godina, što znači nizanje vokala i konsonanata u muzikalnim frazama. Slušati Racinove stihove iz usta francuskih prvorazrednih glumaca znači doživjeti francusku dramsku literaturu i spoznati, da za veliko umjetničko djelo

¹¹⁵ Jean Yonnel, porijeklom Rumunj. Kao mladi glumac počinje svoju karijeru u različitim pariskim kazalištima, aktivno sudjeluje u Prvom svjetskom ratu, vraća se god. 1918. u Pariz, igra u »Odéonu«, u »Théâtre Sarah Bernhardt«, »Gymnase« i 1926. ulazi u *Comédie Française*, gdje postaje jedan od glavnih interpreata u djelima Racina i Corneilla. Danas je vice-doyen u Molièrovoj kući.

¹¹⁶ Aimé Clariond, najveći realistički glumac *Comédie Française*, jedan od njenih najpoznatijih sociétaires; jednako velik u drami kao i u komediji.

¹¹⁷ Marie Bell, sociétaire *Comédie Française*, interpretira, osim glavnih klasičnih uloga, i novi moderni repertoar u modernom i slobodnijem stilu. Ona unosi u *Comédie Française* novi duh. Po mišljenju mnogih, Marie Bell je sjajna inkarnacija mješavine staroga i modernog, tradicije i suvremenog smjera u kazališnoj umjetnosti. Zajedno s J. Yonnellom odigrala je i značajnu političku ulogu za vrijeme Drugog svjetskog rata.

¹¹⁸ »*Andromaque*« je bila scenski postavljena potpuno kao u Parizu t. j. s istim skromnim i jednostavnim dekorativnim elementima, u kojima su dominirali masivni grčki stupovi arhajskih forma. Dekoracija je za Méricéov komad bila rafinirano stilizirana od španjolsko-južnoameričkih elemenata s nekim modernim primjesama, koje su na sceni imale poseban efekt.

ne postoji ni doba, ni granica, ni moda. Ako su nas Hudožestvenici naučili, kako treba interpretirati realističnu dramu, ako nam je ta umjetnost bliža i po formi i po sadržaju, samo su Francuzi bili sposobni da nas nauče, što znači velika klasična tragedija, što je finoća stilskog oblika, kako treba uskladiti misao pjesnikovu sa zvukom riječi u ritmu govora i u gesti.

Kad spominjemo riječ, dolazimo do onoga, u čemu su francuski scenski umjetnici nenadmašivi. A to je dikcija. Kazališno djelo u prvom redu traži akustičku umjetničku interpretaciju, kojoj vizuelna umjetnost stoji uz bok kao ravnopravan faktor, ali koja nikada ne smije prijeći preko spoznaje, da je u teatru ipak uvijek na prvome mjestu živa riječ. Ni Yonnel, ni Marie Bell, ni Clariond, koji su se proslavili i u filmu, nisu u filmu nikad postigli ono umjetničko savršenstvo, koje su postigli na kazališnim daskama. Tražiti uzrok tome značilo bi napisati čitave stranice o razlici filmske i kazališne umjetnosti, ali moramo ipak konstatirati, da je svakako jedan od glavnih uzroka u tom što živa riječ neposredno i očaravajući djeluje na pozornici, a mrtvo i često beznačajno na filmu. Mnogi su gledaoci bili u početku ponešto iznenađeni tim neobičnim recitiranjem francuskih stihova. Moramo iskreno priznati, da se tome čuđenju ne može oteti nitko, tko u Parizu u Comédie Française prvi put čuje koju izvedbu francuskih klasika. Taj način predaje klasičnih stihova zaista je potpuno specifičan za interprete klasičnih djela u Comédie Française, taj je stil zapravo onaj, koji skida prašinu s djela velikih klasika, jer doživjeti na ovaj način interpretaciju stihova Corneilla ili Racina znači preskočiti stotine godina, koje nas dijele od njih, i shvatiti da ono, što je općeljudsko, nikad ne zastaruje. Kod recitiranja stihova francuski su glumci pokazali savršeno jasnu artikulaciju, oni govore doduše brzo, ali svaka je riječ izgovorena razumljivo i jasno, oni ne »gutaju« riječi, što je često mana naših glumaca, osobito kod recitacije stihova. Tako se stoljetna tradicija francuske klasične drame i Comédie Française ujedinila s modernim shvaćanjem interpretacije stiha i tako predstavama prve francuske scene dala poseban stil.

To traženje stila jedan je od glavnih problema Comédie Française, koji je često mučio mnoge kazališne stručnjake i na kojeg se osvrnuo P. A. Touchard prigodom svog predavanja: »*La Comédie Française dans le mouvement contemporain*«,¹¹⁹

Prigodom prikaza gostovanja Suzanne Desprès upozorili smo na vječnu oscilaciju u francuskom kazališnom stvaranju, na borbu između tradicije i moderne. To previranje, kojim putem treba poći francuska kazališna umjetnost, odrazilo se na pozornicama različitih pariskih kazališta. Međutim i u samoj Comédie Française osjeća se povremeno problem, na koji bi se način nekim kompromisnim rješenjem u isto vrijeme ostalo vjernim tradiciji i prihvatilo neka iskustva modernog teatra.

Često se ponavlja, da se kazalište, koje goji stalan i određen repertoar, može usporediti s muzejom. I muzeji i Comédie Française imaju istu

¹¹⁹ Pierre Aimé Touchard: *Dyonisos, Apologie pour le théâtre* (Paris, 1919).

zajedničku dužnost: da prošlost i tradiciju obrane od izumiranja. Svaki put, kad Comédie Française donosi premijeru ili nanovo uvježbanu reprizu bilo kojeg klasika, važno je, da se tom djelu sačuva njegovo jedinstvo i osebnost, i da se pazi, da ne bude podvrgnuto hirovima prolazne mode. Ako moderni redatelj i pojedinu dramu i prikaže drugačije i aktuelnije nego njegovi prethodnici, cilj je svake predstave da zadrži sintezu i ekvilibar.

I zato je repertoarna politika ovakva teatra teška, a i zahvalna, jer – s jedne strane – treba da iznosi tekstove, koji su već stotine godina stari i da time bude interpret velikih i vječnih osjećaja i misli. S druge strane, moderna publika, naučena na realizam kina, zahtijeva drugačiju inscenaciju i interpretaciju nego što je bila ona u prošlim vjekovima. Zato moderni režiseri i scenografi Comédie Française imaju tešku zadaću, jer u isto vrijeme moraju udovoljavati i tradiciji i modernom ukusu publike. A i sam glumac nalazi se pred teškim problemom. Pomoću moderne tehnike glas se glumca na platnu pojačava i smanjuje, koliko je potrebno, pa je malo pomalo moderni gledalac počeo sve više cijeniti onog glumca, koji je nježan, tih, suptilan. Međutim, klasične tragedije i romantične drame nisu bile napisane, da se šapću. Prema tome se moderni interpret klasične tragedije nalazi bez prestanka pred problemom, da li da izda duh teksta odviše psihološkom interpretacijom ili da ne zadovolji ukus publike odviše šematskom igrom.

Na sceni Comédie Française glumac je primoran da napusti realističnu glumu, on mora prijeći na stilizaciju, jer već i veličina kazališta, udaljenost od publike i prikazivanje klasične drame to zahtijevaju. Gledalac ne može zaboraviti da je u kazalištu, a kad bi i zaboravio, tu je kazališna atmosfera, koja umjesto da se spusti do njegova svakidašnjeg osjećaja, uzdiže ga naprotiv u svijet čarobne imaginacije.

No ne smijemo misliti, da Comédie Française njeguje samo klasičnu dramu i svoj visoko tradicionalni stil. Ona je ujedno prva francuska scena, na kojoj uz tradicionalnu deklamaciju bliješti sav čar neusiljene i prirodno jednostavne konverzacije.

U težnji za ostvarenjem novog stila, došlo je do velike reforme u Molićevom kući 1936. Osim zamašnih administrativnih promjena, administrateur général, E. Bourdet, otvorio je vrata Comédie Française avangardi francuskih redatelja. Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, u svojim su režijama obnovili i modernizirali mnoge klasične komade, postavili nove modernih francuskih i stranih autora, i ponukali veliki broj umjetnika Comédie Française da stari patos zamijene logičnom, gotovo realističnom akcentuacijom stiha. Ta reforma u interpretaciji aleksandrinca išla je za tim da izmiri tradiciju s modernim shvaćanjem, da se nađe stil, koji će u isto vrijeme zadržati stano vitu patinu francuske klasične tragedije i primijeniti nove reforme stiha, koje se naročito tiču ritma i harmonije.

Francuski je aleksandrinac stih neobično elastičan, pa kad se savršeno recitira, mogu se njime izreći sve nijanse i čitave skale ljudskih osjećaja.

Već je *Grammont*, moderni teoretičar francuskog stiha, u svojoj knjizi »*Le Vers Français*«, postavio teoriju o novoj interpretaciji stiha koju su umjetnici *Comédie Française* ne samo usvojili, nego još i proširili i s mnogo elastičnosti primijenili kod svojih interpretacija.

Klasični je aleksandrinac stih koji sadrži četiri ritmičke jedinice, od kojih se svaka svršava akcentuiranim slogom. Svaka pojedina ritmička jedinica istog je trajanja kao i sve ostale i mora se izgovoriti u jednakom vremenskom razmaku. Budući da se svaka ritmička jedinica ne sastoji iz jednakog broja slogova, treba tempo kod izgovora bilo ubrzavati, bilo usporiti. Time se izbjegava svaka monotonost stiha, postizavaju se snažni efekti, budući da sam tempo može tumačiti različite duševne osjećaje, kao na pr. bijes, žalost, oklijevanje, srdžbu, i t. d.

Ovom ekspresivnom tumačenju stiha, pridonijela je modernizacija upotrebe cezure i enjambementa. Cezura je prvobitno označivala dosta naglašenu stanku u polovici stiha. Međutim ona je sve više slabila i u modernoj interpretaciji gotovo posve nestala, stih je dobio cjelinu, ritam, harmoničnost, a glumcu umjetniku je omogućeno, da mu dade izražajnosti i osjećaja. Što se tiče enjambementa, umjetnici *Comédie Française* premašili su sva pravila teoretičara francuske versifikacije i u momentima velikog zanosa, kad su htjeli svojom interpretacijom stiha uvjeriti gledaoca u bilo koje duševno uzbuđenje, oni su »bez daha« izgovorili čitav niz stihova povezujući ih enjambementima.

Moderni režiseri u *Comédie Française* posvetili su i specijalnu važnost izgovoru muklog e i vrijednosti pojedinih glasova. Sam izgovor muklog e predstavlja veliki problem za modernu recitaciju francuskog aleksandrinca i jedan je od onih elemenata koji doprinose onoj razlici u interpretaciji stiha, koja se tako često naziva stara i moderna škola u *Comédie Française*. Izgovor muklog e u klasičnom aleksandrinu bio je strogo podvrgnut pravilima, kojih su se nekad držali glumci *Comédie Française*, što je onda dovodilo do rascjepkanosti stiha, a izgovor se potpuno udaljio od konverzionog tona. Članovi *Comédie Française* koje smo čuli u Zagrebu prešli su preko mnogih tradicionalnih pravila versifikacije. Oni su na pr. tek dali naslutiti muklo e na kraju stiha, produžili su izgovor krajnjeg konsonanta i tako sačuvali ritam stiha. Dok su s jedne strane namjerno izbjegavali izgovor pojedinog muklog e, s druge strane pak muklo e umetali tamo gdje se po pravilu ne bi trebalo izgovarati. Time su onda postigli da željeni konsonanti dulje i jače vibriraju i tako su izazvali i postigli snažniju izražajnost i akustički efekt.

Grammont već tumači kako izgovor pojedinih vokala i konsonanata može izazvati stanovite osjećaje, što su glumci *Comédie Française* prihvatili i time dali stihu neobično mnogo duševnih efekata. Kako su konkretno prigodom predstave *Andromaque* umjetnici Molièrove kuće mnoga pravila francuske versifikacije prekršili i mnoge Grammontove postavke usvojili, obradio je dr. Petar *Guberina* u svojoj studiji *Moderna lingvistika i kazalište* (Hrvatska Revija 1940, br. 7).

Francuskim klasičnim dramama, njihovoj snazi i veličini odgovara patetika svoje vrste, koja se uči i studira neumornim radom. Jasno je, da takva patetika, ako je imitiraju slabiji glumci i ako su stihovi loše prevedeni, daje sasvim krivu i izobličenu sliku velike francuske klasične drame. To je i razlog, da je tako rijetko vidimo na našoj pozornici. Nema dobrih prijevoda, odnosno dosad ih nije bilo, pa će to biti jedan od glavnih razloga, što je u zagrebačkom kazalištu taj sektor klasičnog repertoara prilično zanemaren, a uslijed toga nije ni glumcima pružena mogućnost, da pokažu svoje predispozicije i mogućnosti interpretacije u toj sasvim specifičnoj struci.

U *Mériméovoj* drami »*Le carrosse du Saint Sacrement*«¹²⁰ vidjeli smo modernu realističnu scenu sasvim oprečnu onoj u prvom komadu. Francuzi su nam htjeli pokazati, ako su majstori u klasičnoj drami i klasičnom stihu, da ni u stilski suprotnoj strogoj jednostavnosti nimalo ne zaostaju. Veoma apartan dekor u toj *Mériméovoj* aktovki, kostimi živih boja glavnih interpreta predstavljali su senzaciju i studij za sebe. Scena puna pokreta i duhovitosti, dala je dostojan okvir ovoj komediji, koja nema neke naročite literarne vrijednosti, ali koja je duhovita i scenski efektna.

Gluma ovih velikih umjetnika dosegla je vrhunac u razvoju tristo-godišnje tradicije, koja se u izvedbama klasičnih djela u Parizu ljubomorno čuva od stranih utjecaja i njeguje do apsolutne savršenosti u svojim specifičnim osebinama. Scena prikazuje stiliziranu sliku, udešenu prema svim pravilima moderne kazališne tehnike. Po njoj se kreću lica, koja ne smiju smatrati svojom dužnošću, da uvjere gledaoca, da se radi o istinskom isječku svagdašnjeg života, već će naprotiv svojom glumom neprestano naglašavati, da oni kaoiskusni umjetnici, igraju svoju ulogu, koja za njih predstavlja predmet njihove umjetnosti.

Toj tradicionalnoj interpretaciji uloga pridonijeli su Marie Bell i Aimé Clariond još jednu komponentu i time donckle modernizirali u svojim interpretacijama klasični stil Comédie Française. Iz bogate riznice realističnih pa i ekspresionističkih kazališnih stremljenja oni su poprimili i takva, koja nisu krnjila ugled Comédie, ali su ipak pridonijela probijanju novog stila u glumu Molićevih nasljednika. Uz strogo klasične pokrete, koji su nastudirani po djelima najvećih slikarskih i kiparskih majstora antike, Marie Bell i Aimé Clariond služili su se u svojim scenskim interpretacijama i čistim realističnim elementima glume, a koji su se naročito zapažali u *Mériméovoj* aktovki. Međutim Marie Bell je modernizirala i klasičnu Hermionu (Clarionda kao Misanthropu nismo nažalost vidjeli u Zagrebu) i prikazala je kao ženu koja ljubi i trpi, i koja po-

¹²⁰ Premijera toga komada bila je u Comédie Française god. 1850., no on je nakon šeste predstave skinut s repertoara, budući da nije postigao kod publike nikakav uspjeh. Tek nakon osamdeset godina komad je bio ponovo uvježban i doživio ogroman uspjeh, ali ne u Comédie, već u Théâtre du Vieux Colom-bier, kojemu je tada bio umjetničkim vodom Jacques Copeau. Nakon toga uzela je i Comédie Française komad ponovo na repertoar, a glavne su se uloge u pravilu podjeljivale samo najistaknutijim prvacima.

sjeduje mnoge osobine svojstvene i ženi XX. stoljeća. Upravo ta modernizacija klasičnog stila naišla je na prigovor u pariskoj konzervativnoj štampi.

Francuski gosti bili su s neobičnim oduševljenjem primljeni od zagrebačke publike. Ovacije, cvijeće, lovorvijenci ... sve ono, što pripada ovakvoj predstavi velikog stila.

Služaj je htio, da je Comédie Française gostovala u Zagrebu u vrijeme, kad su bili u toku pokusi za našu premijeru »Britanikusa«. Nekoliko sedmica nakon francuskog prikazivanja »Andromaque« naše je kazalište izvelo Racinova »Britanikusa«.¹²¹ Sve kritike, a i pojedini interpreti te predstave, s kojima smo došli u kontakt, misle, da je predstava Comédie Française imala stanoviti utjecaj na predstavu »Britanikusa«. Svakom je bilo jasno, da je nemoguće i besmisleno takmičiti se s Comédie Française. Ali uložiti sve svoje snage, dati najbolje, što se može dati, a za tu interpretaciju uzeti Francuze kao uzor, bio je cilj svih. Već sam dekor Lj. Babića, koji je dao efektanu stiliziranu scenu sa stupovima, podsjećao nas je na inscenaciju Comédie Française. Najpozitivniji utjecaj osjetio se svakako u dikciji, u načinu predavanja stihova. Ta grana govorničkog umijeća nije se kod nas nikad dosta njegovala. Ako su se tu i tamo i pojavili redatelji, koji su osobitu važnost polagali na recitiranje stihova, to se njihovim odlaskom opet zanemarilo. Ako dakle pokušamo rezimirati ono što su naši glumci prigodom izvedbe »Britanikusa« pokazali da su se trsili naučiti od Francuza, bilo bi slijedeće:

a) Štednja glasom, t. j. napustiti odviše veliko vikanje i deklamaciju i pokušati čitavom skalom glasova postići snažne i duboke efekte. Neobično je važno naći pravi ton početka fraze, koji se onda može po potrebi razviti do zvučne kulminacije i sniziti do intimnog šaputanja. S tom se onda velikom akustičkom skalom mogu izazvati duboki efekti kakve smo vidjeli kod umjetnika Comédie Française.

b) Boju glasa treba akomodirati unutrašnjem proživljavanju pojedinih osjećaja, čemu će pomoći stanovite glasovne grupe, koje su po uzoru francuskih glumaca izricale vrlo veliku skalu duševnog proživljavanja. Janko Rakuša uspio je svojim reskim tonovima u ulozi Narcisa približiti se uzoru Comédie Française. Naročito u nekim prizorima, gdje jasno izbija njegova podlost i dvoličnost, Rakuša je uspio naglašavanjem pojedinih konsonanata pojačati rafinirano podli karakter svoje uloge. Drugi čin svršava sa slijedećim Narcisovim monologom:

¹²¹ Zagrebačko je kazalište zaista na dostojan način proslavilo 390-godišnjicu rođenja Jeana Racina. Ponajprije je bila priredena 20. III. 1939. akademija, koja se sastojala iz dva dijela. U prvom dijelu govorili su dr. Drago Ivanšević o životu i radu Racina i dr. Slavko Ratušić o Racinu na hrvatskoj pozornici. U drugom dijelu nastupili su istaknuti članovi naše drame. Vika Podgorska recitirala je prizor iz prvoga i drugog čina »Fedre«, Dubravko Dujšin prizor iz petog čina »Fedre«, a Ivan Mirjev prizor iz trećeg čina »Mitridata« (na francuskom jeziku). Zatim veličanstvena predstava Comédie Française 9. III., a 21. III. iznijelo je zagrebačko kazalište Racinovog »Britanikusa«. Dne 9. studenoga 1940. izvela je Družina mladih Racinove »Les Plai-deurs« i tako također (doduše s malo zakašnjenja) upotpunila tu proslavu.

Po drugi te puta sad sudbina zove
Narcise, zar ne ćeš glasa slušat ove
Po nalogu sasvim radit valja vazda
Tko hoće da sreću na nesreći sazda.

U ova četiri stiha sibilanti s i z upotrebljeni su 14 puta. Rakuša ih je naročito naglašavajući dobio snažan efekt, donekle približan onome kojeg je Yonnel postigao u ulozi Oresta.

c) Nadja *Grahor* uspjela je u ulozi Junije također usvojiti neke specifičnosti francuske glume. Ona je pokušala prilagoditi stil svoje interpretacije umjetnicima Comédie Française, time što je odbacila svaku patetiku kod recitacije stiha i svu pozornost bacila na usklađenost geste, ritma i glasa. Ona je pokušala postići efekte spretnom odmjerom ritmičkih jedinica, kao što je to vidjela kod francuskih gostiju. U II. prizoru II. čina, u prvom susretu Nerona i Junije, Nadja je *Grahor* kao Junija pokušala izraziti svoju smetenost i neshvatljivost položaja upravo time što je umanjila trajanje stanovitih ritmičkih jedinica.

Kažnjavate zločin, znate što se zbiva
Recite mi, *molim*, zbog čega sam kriva.

U riječi »*molim*«, koju je izgovorila polagano i s puno topline, ona je unijela svu svoju bojazan i nadu, vruću molbu za razjašnjenje svog neočekivanog dolaska na Neronov dvor.

d) Posebni problem predstavljaju u prijevodu francuski nazali koji su u interpretaciji francuskih glumaca odigrali veliku ulogu, budući da su pomoću njih oni uspjeli produžiti stanovite vokale i time su postigli mnogo efektivniji na određenom mjestu impresiju tuge, boli, ili zaprepaštenja.

U I. prizoru V. čina Junija, sva zbunjena zbog nenadanog obrata u svojoj situaciji, kaže Britaniku:

Tout m'est suspect: je crains que tout ne soit séduit:
Je crains Néron; je *crains* le malheur qui me suit.

.....
Si Néron, irrité de notre *intelligence*,
Avait choisi la nuit pour cacher sa *vengeance*!

Sumnjam u sve, sve će stramputicom poći
Bojim se Nerona, nesreća će doći

.....
Ljut zbog naše sloge, možda Neron kleti
Pod okriljem noći hoće da se sveti.

Ovo je jedan od mnogih primjera gdje imamo prilike vidjeti kako je u hrvatskom prijevodu ritam francuskog stiha ipak ostvaren našim dugim vokalima, što naročito uspijeva u riječi *sumnjam* i *stramputicom*,

gdje se vokal zbog nazala nalazi u zatvorenom slogu i daje mogućnost produžavanja tog vokala.

Nakon povratka u Pariz članovi Comédie Française opet nastupaju s istim repertoarom, što su ga prikazivali na turneji u inozemstvu. Pariski listovi donose opširne komentare o tom gostovanju i interviewe s pojedinim glumcima. Uz komentare štampe od velike su vrijednosti bili za ovaj rad *zapisci Jeana Yonnela*, od kojih su neki još neobjelodanjeni, a koje nam je u svrhu proučavanja najpripravnije stavio na raspolaganje. On nam je lično ispriповjedio niz detalja s tog putovanja i svoje impresije iz pojedinih gradova, pa smo se svim tim poslužili, da osvijetlimo neke činjenice.

Prva predstava članova Comédie Française na ovoj značajnoj turneji bila je upravo u Zagrebu, pa je vjerojatno i zato ostavila tako dubok dojam na vođu puta J. Yonnela, koji govori vrlo laskavo o zagrebačkom kazalištu. Iako je Comédie Française ponijela sa sobom na put sve potrebne rekvizite, dekoracije, pokućstvo, pa i sve aparate za rasvjetu, mnogo od toga nije bilo od potrebe u zagrebačkom kazalištu, koje je brzo i spremno stavilo na dispoziciju francuskim gostima sve što je bilo potrebno za tehnički uređaj pozornice. Prije početka prve predstave, t. j. »Andromaque«, članovi Comédie Française priznaju, da su imali »tremu« nastupajući u nepoznatoj zemlji, u doba kad je rat već hjesnio u mnogim državama Evrope, a na »neutralnost« Jugoslavije gledali su skeptično. Bili su međutim zadivljeni, kako su ih Zagrepčani oduševljeno primili, i kako su brzo uspostavili kontakt s publikom. »Osjetili smo, da među gledaocima postoji veliki broj onih koji znaju francuski jezik i posjeduju duboko znanje o našoj literaturi.« Velik uspjeh u Zagrebu pružio im je sigurnost pri daljim nastupima u ostalim gradovima, gdje su svuda doživjeli ogroman uspjeh.

Nakon povratka u Pariz, pariska štampa¹²² posvećuje veliki broj članaka i komentara ovoj turneji, iz kojih se jasno vidi, kako je francuski narod usko povezan sa svojim kazalištem, a pariska Comédie Française nije samo mjesto zabave i razonode, već Molièrova kuća, u kojoj se njeguje najplemenitija francuska tradicija, kazalište koje je ponos svakog Francuza. »Zasluga je Comédie Française što postoji uprkos što je proživjela šest monarhija, dva carstva, četiri republike, a da ne brojimo onih nekoliko malih prolaznih vladavina. Tu je ta kuća Molièrova onakva kakvu je htio Luj XIV., a nadopunio Napoleon I. Ona je izdržala napadaje pet revolucija i podnijela je, a da nije posrnula, metež ratova koji već gotovo tri stoljeća doprinose nesreći i slavi Francuske«.

¹²² »Le Temps«, »Figaro littéraire«, »Le Petit Bleu«, »L'Ordre«, »Petit Parisien« i t. d., u svojim brojevima iz ožujka 1940. puni su članaka koji nose ovakav naslov: »La Tournée triomphale«, »Les artistes de la Comédie Française sont rentrés à Paris après une tournée triomphale dans les pays balkaniques«, »La vraie propagande quand la Comédie Française tourne en Europe Centrale«, »L'exaltation magnifique de la culture française« i t. d.

Kad razmotrimo razvoj zagrebačkog kazališta od godine 1891. do 1940., i kad uočimo sva društvena zbivanja te duge epohe, vidimo, da se hrvatska kazališna umjetnost razvijala s jedne strane samostalno, a s druge strane pod utjecajem različitih stranih umjetničkih stremljenja. Kao što je svaka umjetnost uvjetovana sredinom, u kojoj se rađa, te je produkt specifičnih odnosa u toj sredini, tako je i hrvatska kazališna umjetnost odraz političkih, ekonomskih i kulturnih previranja u razdoblju od spomenutih pedeset godina.

Upravo zato, što su Beč i Nijemci na političkoj liniji uporno i trajno nastojali, da zagrebačko kazalište infiltriraju svojim idejama, odnosno zato, što su naši kazališni ljudi naročito do Prvog svjetskog rata i odveć tražili uzore u teatrima Austrije i Njemačke, – slavenski i romanski utjecaj predstavljao je protivutežu i važan faktor u razvoju naše kazališne umjetnosti. Ako su slavenska literatura, a poglavito gostovanja ruskih umjetnika, ukazali zagrebačkoj drami ravan put prema realističnom prikazivanju na sceni, utjecaj francuskog teatra odrazio se u indirektnom, literaturnom, i onom direktnom, usvojenom za boravka naših kazališnih stručnjaka u Parizu ili francuskih umjetnika u Zagrebu.

Ti su se utjecaji odrazili u tri izražaja:

- I. na repertoar, na smjernice kod odabiranja i prevođenja komada iz francuske literature,
- II. na scensku postavu i opremu,
- III. za nas ovdje najvažniji, na samu interpretaciju, t. j. na glumu i režiju.

O francuskom repertoaru na zagrebačkoj pozornici raspravljalo se na drugom mjestu, pa u to pitanje nismo zalazili.¹²³

Što se tiče pitanja opreme onih komada, s kojima su Francuzi kod nas gostovali, mogli smo ustvrditi slijedeće. Francuski su gosti vrlo rijetko dolazili sa svojom opremom, t. j. kulisama, zastorima, pojedinim komadima pokućstva i t. d. Pozitivno se zna samo, da su za predstavu »Chanteclera« donijeli sa sobom ne samo svoje kostime, nego i svu ostalu kazališnu opremu, što je i sasvim razumljivo, jer je specifičnost te drame zahtijevala i specifičan dekor. Kako su francuski umjetnici pošli na turneju odmah poslije pariske premijere, morali su pretpostaviti, da strane pozornice još nisu mogle imati na repertoaru »Chante-

¹²³ a) Ivo Hergešić: La part de l'Etranger dans le répertoire du Théâtre national de Zagreb. Revue de littérature comparée. No. 1, Paris, 1934.

b) Slavko Butušić: Le répertoire français du Théâtre national de Zagreb. Annales de l'Institut Français de Zagreb, 1942.-1943.

c) Branko Đakula: Le répertoire français du Théâtre de Zagreb. Annales de l'Institut Français de Zagreb, 1946.-1947.

clera«, pa je bilo potrebno ponijeti sa sobom sve ono, što je pripadalo dekoru te drame.

Kazališna družina »Petite scène« gostovala je također s vlastitim dekorom, koji se međutim sastojao samo iz nekoliko komada pokućstva, par zastora i paravana, budući da je čitava vanjska oprema komada bila svedena na minimum, s namjerom da se što više istakne vrijednost teksta.

Što se tiče ostalih gostovanja mogli smo utvrditi ovo:

Za ona gostovanja prije Prvoga svjetskog rata ne može se ništa pozitivno utvrditi, jer nema nikakve dokumentacije o inscenaciji. Koliko pojedine kritike i spominju, da je francuska inscenacija bila slična našoj, nigdje se nije moglo pronaći, kako je koja izgledala. Što se tiče onih gostovanja poslije 1914., saznali smo iz razgovora s prof. Ljubom Babićem, da se problem inscenacije kod stranih gostovanja rješavao na ovaj način. Dan ili dva prije samoga gostovanja došao bi jedan od predstavnika trupe, koja je imala gostovati i izrazio želje, kako bi trebala da izgleda pozornica u pojedinim činovima. Pokazalo mu se, što zagrebačko kazalište posjeduje u takvu ili sličnom dekoru, pa je onda u zajednici s jednim od naših scenografa sastavljen dekor prema zahtjevu toga predstavnika. Često francuski predstavnici i nije dolazio u Zagreb, nego je pariski teatar samo poslao nacrt scene, kakvu bi želio imati u Zagrebu, ili čak samo običan tlocrt s najelementarnijim indikacijama (vrata, prozori, smještaj pokućstva). Taj gotovi dekor Francuzi su onda kadikad nadopunili nekim dekorativnim sitnicama, koje su donijeli sa sobom, tako da bi pozornica poprimila izgled što bliži onoj, na kojoj se predstava odvijala u Parizu. Dakle, prema tome se vidi, da kod ovih gostovanja naši scenografi nisu imali prilike da od Francuza nauče nešto posebno i da se s obzirom na to ne može govoriti o nekom značajnom utjecaju u pogledu scenografije. Što se pak tiče kostima, bilo historijskih bilo modernih, Francuzi su ih uvijek donosili sa sobom. Čak i u slučaju, kad su trebali statisteriju, Zagreb je davao statiste, ali kostime i vlasulje gosti su također donosili sa sobom.

Neki od naših kazališnih stručnjaka, koji su vidjeli pojedine predstave u inozemnim kazalištima, pokušali su ih »prefotografirati«, t. j. prenijeti k nama upravo onako, kako su te predstave bile prikazivane u Francuskoj, Njemačkoj ili Austriji. Drugi su pak studirali pojedine elemente dekorativne umjetnosti u različitim muzejima cvrpskih centara i nakon takva studija izradili su svoje vlastite koncepcije. Lj. Babić nam je nabrojio niz svojih inscenacija, koje je radio nakon svog studija u Parizu. Ulaziti u problem tih inscenacija premašilo bi okvir ove radnje, no htjeli bismo samo napomenuti, da je u pogledu inscenacije francuska umjetnost ipak imala na hrvatskoj pozornici svoj odjek, ali ne izravan i neposredan, već samo utoliko, ukoliko su pojedini naši slikari studirali u Parizu.

Nakon što smo proučili direktni kontakt s francuskim umjetnicima koji su gostovali u Zagrebu, prostudirali njihovu interpretaciju, moramo

konstatirati, da je o nekom direktnom utjecaju francuskih glumaca na pojedine hrvatske glumce teško govoriti. Sigurno se može utvrditi, da je postojao utjecaj njemačkog teatra, naročito Burgtheatra, pa čak i utjecaj talijanskih umjetnika, kojih su gostovanja između 1894.–1901. bila vrlo česta. Dok je utjecaj Hudožestvenika nesumnjivo jedan od najmarkantnijih, budući da je jedna grupa MHT boravila u Zagrebu od prosinca 1920. do ožujka 1921., a naši su glumci osim predstavama prisustvovali i pokusima, utjecaj francuskih glumaca na pojedine hrvatske glumce nije moguće odrediti točno niti utvrditi kako je i ukoliko se ispoljavao u stilu glume, dikcije i ostalih sredstava glumačkog izražavanja. Francuski su gosti dolazili u prevelikom razmaku, u Zagrebu su ostajali kratko vrijeme, gostovanja nisu bila sistematski organizirana, a francuski jezik je razumio tek razmjerno malen postotak naših glumaca.

Međutim prije nego što ćemo pokušati rezimirati ipak pojedine utjecaje francuskog teatra na interpretaciju i režiju naših umjetnika, moramo naglasiti blizak kontakt i neposredan doživljaj scenskih ostvarenja, koja su utjecala na pojedine naše kazališne stručnjake, bilo glumce ili režisere, koji su boravili na kraćim ili duljim studijama u Parizu. Ivo Raić, dugogodišnji redatelj i glumac zagrebačkog kazališta, doduše njemački dak, vidio je u pariskim kazalištima i u francuskim glumcima ideal novoga kazališnog stvaranja, kakvo je trebalo primijeniti na našu kazališnu umjetnost. Većina njegovih režija (da spomenemo samo »*L'Amoureuse*«, »*L'Ecole des cocottes*«, »*Aimer*«, i t. d., pa one klasičnih komada: »*Phèdre*«, »*George Dandin*«, »*L'Avare*«) bile su ostvarene tako, da se u njima osjećao utjecaj francuske salonske komedije ili klasični uzori Comédie Française. Poznato je, da je Ivo Raić nekoliko puta bio u Parizu, i da je stalno posjećivao Comédie Française, oduševljen njezinim stilom i umjetnošću njezinih protagonista. Isto je tako Mate Grković za vrijeme svojih studija u Parizu došao u lični kontakt s francuskim umjetnicima, studirao njihov način interpretacije, koji je pokušao onda ostvariti na našoj pozornici. Uzevši dakle u obzir boravak naših kazališnih stručnjaka u Parizu i gostovanja francuskih umjetnika u Zagrebu možemo utvrditi slijedeće:

a) Francuzi su nas u prvom redu naučili, što znači živa riječ na pozornici. Francuzi su bili oni, (a u tome se slažu s Rusima), koji su pokazali čitavim generacijama zagrebačkih glumaca, da svaka izgovorena riječ na pozornici mora imati svoj sadržaj, da mora biti slikovita, da mora nositi, kako kažu kazališni stručnjaci.

b) Francuzi su nam pokazali, što znači profinjeni realizam kao umjetnost, u kojoj nema mehaničkog reproduciranja svagdašnjeg govora, u kojem je režiser koordinator govora, onaj koji daje intonaciju. Pravi književni jezik je pak onaj kojim svaki glumac treba da se služi na pozornici. Francuski su gosti bili oni koji su ostvarili taj ideal, osobito u ono vrijeme, kad su se sa zagrebačke scene čuli različiti na-

glasci, i kad mnogi naši glumci nisu još vladali pravilnim štokavskim govorom.

c) Kod pariskih umjetnika, koji su nastupali u Zagrebu, vidjeli smo, kako mora izgledati život na pozornici, koliko mora odgovarati svagdašnjici, a ipak sadržavati stanovitu komponentu teatralnosti, no ne namjestenu, već prilagođenu specifičnim zahtjevima pozornice i glume. Što znači francuski salon, salonska igra, mogli smo naučiti samo od Francuza. Nije pretjerano, što su Mariju Ružičku-Strozzi nazivali hrvatskom Sarom Bernhardt, Milicu Mihičić našom »Francuskinjom«, a Ljerku Šram zagrebačkom Réjanom. Ležernost i stil igre, ugodaj profinjjenih gesta, kretanje pozornicom, nošenje toalete, to su nam pokazali naši francuski gosti.

d) I dok se s jedne strane prikazivanje francuskog lakšeg repertoara odvijalo posve po francuskom uzoru, trsili smo se da prihvatimo i usvojimo također i francuski način interpretacije klasične tragedije. Brojni su naši kazališni stručnjaci boravili u Parizu, studirali stil Comédie Française, došli u direktni doticaj sa francuskim umjetnicima, koji su taj stil prikazali i na našoj pozornici. Francuži su nas kod tih predstava poučili, kako treba recitirati klasični stih, kako treba primjenjivati klasični stil, pa su se naše predstave »Britanika« ili »Fedre« studirale prema velikim uzorima Comédie Française. Možemo dakle slobodno govoriti o stanovitom francuskom utjecaju i kod naših prikazivanja francuskih klasika, ali pritom moramo imati u vidu i teškoće, koje su se kod takvih prikazivanja pojavljivale. Dok su se mnogi francuski umjetnici specijalizirali za prikazivanje klasičnih uloga, pa su pojedine od njih glumili godine i godine, po sto i više puta, naši su glumci prelazili iz jedne struke u drugu, a nije bilo vremena, da se uloge izgrade i izbruse. Tek poslije Prvoga svjetskog rata, kad smo počeli sve više kultivirati francuski repertoar, kad je dodir sa francuskom literaturom i francuskim kazališnim zbivanjem postao prisniji, francuski utjecaj na prikazivanje klasične drame i komedije svakako je značajniji. Da u tome nismo potpuno uspjeli, nije uvijek naša krivnja. Kod nas se premalo njegovala francuska klasična drama, a pogotovu nije bilo dobrih prijevoda. A kad se već donekle svladala i ta zapreka, dalo se ono, što se najbolje moglo i znalo.

Comédie Française mnogo nam je pomogla u traženju našeg izraza, ona nas je naučila, da je umjetnost općeljudska, da za nju ne postoje granice u vremenu, pokazala nam je cilj, za kojim moramo težiti. Pokazala nam je u svojoj interpretaciji francuskih klasika, da glavna lica treba promatrati ne kao nosioce ideja onoga vremena, u kojem se radnja zbiva, nego kao nosioce općih ljudskih osjećaja, težnja i mana.

Postoji međutim samo jedan teatar na svijetu, koji zna prikazivati francuske klasike tako, da oni ne samo zabljesnu, nego da duboko dirnu, a to je Comédie Française. To je upravo ona tristogodišnja tra-

dicija, ujedinjena s modernom interpretacijom i načinom glume, koja daje onu savršenu sliku klasične drame, koja mora ushititi i oko i uho. Međutim stil Comédie Française tako je specifičan, da se on ne može imitirati ili presaditi u drugu sredinu.

Kao što su Francuzi stvorili i izgradili svoju Comédie Française, tako je i Beč nastojao da stvori svoje narodno kazalište, i s tom je namjerom potkraj XVIII. stoljeća osnovan Burgtheater, kojemu je Comédie Française bila u mnogome uzorom. Demeter i mnogi ostali hrvatski kazališni stručnjaci bili su pod utjecajem Burgtheatra, a uz to su tražili uvijek i nešto novo, što bi nama više odgovaralo, nešto, što bi nas oslobodilo patetike i stila toga specifičnog njemačkog teatra. Kasnije smo upoznali originalnu francusku glumu, vidjeli Comédie Française u našoj sredini, i uvidjeli, kako je teško i zapravo nemoguće usvojiti francuski način glume, koji je tako usko povezan sa francuskim jezikom i njegovom melodikom. Moramo uvijek imati pred očima, da Francuzi nemaju određen jezični akcent, njihova je govorna melodija pjevanje i neko lebdjenje nad strukturom jezika. Čitav je francuski način glumljenja oživljavanje na temelju jezične melodije, način, koji zahtijeva veliku kulturu i neumoran studij. Pa zato, kad se govori o stilu glume u Comédie Française ili o načinu interpretacije Molièrovih sljedbenika, onda se moramo složiti s tvrdnjom Emila Masa, koji tvrdi, da umjetnost ima svoju domovinu. Umjetnost Comédie Française zaista je usko povezana s francuskom tradicijom, »ona je prekrasna i živa sinteza našeg čitavog kazališta, dio nacije!«¹²⁴

Možemo dakle na koncu ovoga kulturno-historijskog prikaza zaključiti, da je zagrebačko kazalište od prvih svojih početaka težilo da bude »un théâtre à thèse« a ne »un théâtre d'amusement«, da je uvijek težilo da u jezgri svog repertoara prikazuje komade literarnih vrednota, i stalno pokušavalo da se uzdigne preko nivoa mogućnosti sredine u kojoj se nalazilo. I to je razlog da se publici nastojalo prikazati sva najsnažnija literarno-umjetnička dostignuća pojedinih vremenskih razdoblja. U tom nastojanju, da se dosegne taj visoki umjetnički nivo, a ujedno i u borbi s materijalnim problemima i održavanjem egzistencije, važno mjesto pridavalo se gostovanjima stranih umjetničkih trupa. U težnji, da se oslobodi njemačkog utjecaja, zagrebačko je kazalište pokušalo prihvatiti onaj francuski teatar, kakav su nam francuski umjetnici prikazali u Zagrebu, ili kakav su naši kazališni stručnjaci vidjeli u Parizu. Međutim francuski teatar zbog specifičnosti svoje interpretacije ostao nam je zapravo stran. I tako u previranju između različitih smjerova svjetskih kazališnih strujanja, a u traženju nekčega novog, hrvatska je kazališna umjetnost sve više i više polazila onim jedinim mogućim i ispravnim putem – da nastoji stvoriti svoj vlastiti stil.

¹²⁴ Le Journal d'Emile Mas, Petit Bleu, 9. IV. 1940.

L I T E R A T U R A

- ANDRIĆ Nikola: *Spomen-knjiga hrvatskog zemaljskog kazališta*, Zagreb, 1895.
- ANTOINE André: *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, 1921.
- ARENE Emanuel: *Artiste en voyage*, Paris 1898.
- BADALIĆ Josip: *Bibliografija hrvatske dramske književnosti*, Zagreb, 1948.
- BARAC Antun: *Hrvatska književna kritika*, Zagreb, 1938.
- BARAC Antun: *Notes sur Senoa et les Français*. Annales de l'Institut Français de Zagreb, 1939., str. 126.
- BATUŠIĆ Slavko: *Le répertoire français du Théâtre national de Zagreb*. Annales de l'Institut Français de Zagreb, 1942.-1943., str. 20.
- BENEŠIĆ Julije: *Nesudeno gostovanje u Parizu*, Zagreb, Hrvatski Godišnjak, 1944., str. 115.
- BRISSON Adolphe: *Le Théâtre*, Paris, Librairie des Annales, s. a.
- DEANOVIĆ Mirko: *Le Théâtre français et le Théâtre italien à Zagreb du moyen âge au milieu du XIXe siècle*. Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature. Offerts à Henri Hauvette, Paris, 1934., str. 161.
- DELINI Jules: *Nos vedettes*, Paris, 1923.
- DOISY Marcel: *Le théâtre français contemporain*, Bruxelles, 1947.
- DUBECH Lucien: *Histoire générale illustrée du théâtre*, Tome I-V, Paris, 1934.
- DUBEUX Albert: *Suzanne Desprès*, Paris, Edition Sansot, s. a.
- DUSSANE Béatrice: *La Comédie Française*, Paris, La Renaissance du livre, s. a.
- DŽAKULA Branko: *Le répertoire français du Théâtre de Zagreb*. Annales de l'Institut Français de Zagreb, 1946.-1947., str. 242.
- CHARPENTIER John: *Molière*, Paris, 1942.
- COQUELIN Benoît Constant: *L'art et le comédien*, Paris, s. a.
- DIDEROT Denis: *Paradoxe sur le comédien*, Paris, 1949.
- FEBVRE Frédéric: *Journal d'un comédien*, Paris, 1896.
- GAULOT Paul: *Le Foyer de la Comédie Française*, Paris, 1926.
- GÉMIER Firmin: *Le Théâtre*, Paris, 1925.
- GREGOR Joseph: *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933.
- GUBERINA Petar: *Moderna lingvistika i kazalište*, Hrvatska Revija, Zagreb, 1910. br. 7.
- HAHN Reynaldo: *La grande Sarah*, Paris, 1938.
- HERGEŠIĆ Ivo: *Francuski pisci na hrvatskoj pozornici u Zagrebu*, Zagreb, Hrvatsko Kolo, 1933., str. 284.
- HERGEŠIĆ Ivo: *La part de l'Etranger dans le répertoire du Théâtre national de Zagreb*, Revue de littérature comparée. Paris, 1934., No. I, str. 108.
- HORVAT Josip: *Kultura Hrvata kroz 1000 godina*, Zagreb, 1942.
- JOUVET Louis: *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, 1952.
- LUGNÉ Poe: *Acrobaties*, Paris, 1930.
- LUGNÉ Poe: *Sous les étoiles*, Paris, s. a.
- LUGNÉ Poe: *Dernière Pirouette*, Paris, 1946.
- LUGNÉ Poe: *La tournée bien administrée*, Paris, Les Oeuvres libres, recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit, Avril, 1929.
- MARINKOVIĆ Ranko: *Geste i Grimase*, Zagreb, 1951.
- MATOŠ A. G.: *Teatralija*, Zagreb 1940. Dio 1.: (1897.-1909.)
Dio 2.: (1910.-1913.)
- MAIXNER Rudolf: *Harry Baur en Yougoslavie*. Annales de l'Institut Français de Zagreb, septembre 1938., str. 341.
- MAIXNER Rudolf: *La Comédie Française en Yougoslavie*. Annales de l'Institut Français de Zagreb, avril-juin 1940., str. 122.
- MILAČIĆ Dušan: *Sara Bernar*, Beograd, 1937.
- MILETIĆ Stjepan: *Iz raznih novina*, Zagreb, 1909.

- MILETIĆ Stjepan: *Hrvatsko Glumište*, I. i II. dio, Zagreb, 1904.
- MOLIÈRE Jean Baptiste: *Les Précieuses ridicules*, L'Impromptu de Versailles, Collection des grands écrivains français et étrangers, Paris, s. a.
- OGRIZOVIĆ Milan: *50 godina hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1910.
- PLEHANOV G. V.: *Umetnost i književnost*, Beograd, 1946.
- POREL Paul, Fils de Réjane: *Souvenirs* (1893.–1920.) Paris, 1951.
- RISTIĆ Milivoj: *Diskusija o pozorišnoj kritici*, *Književnost*, Beograd, 1948., br. 1.
- RUEFF Suze: *I knew Sarah Bernhardt*, London, 1951.
- SCHÜRMAN Impresario: *Les Etoiles en voyage*, Paris, 1893.
- SKOK Petar: *Francuska književnost XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, 1930.
- SPEIDEL Ludwig: *Der Schauspieler*, Berlin, 1911.
- STANISLAVSKI K. S.: *Sistem*, Beograd, 1945.
- SZABO Đuro: *Stari Zagreb*, Zagreb, 1941.
- ŠENOŠ August: *Kazališna izvješća*, I., II., Zagreb, 1934.
- TOUCHARD Aimé Pierre: *Dionysos, apologie pour le théâtre*, Paris, 1949.
- VALMY-BAISSE Jean: *Naissance et vie de la Comédie Française*, Paris, 1945.
- VUČETIĆ Šime: *O našoj dramskoj kazališnoj kritici*, *Hrvatsko Kolo*, 1949., br. 2/3.
- YONNEL Jean: *La vraie propagande. Quand la Comédie Française »tourne« en Europe Centrale. L'exaltation magnifique de la culture française*. Paris, L'Ordre, avril, 1940.