



KRLEŽINI DANI

U OSIJEKU 2004.



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2004.

Utemeljitelj
KRLEŽINI DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

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

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

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

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

KRLEŽINI dani (2004 ; Osijek)

Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami
i kazalištu / Krležini dani u Osijeku 2004.
; priredio Branko Hećimović. – Zagreb :
Zavod za povijest hrvatske književnosti,
kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za
povijest hrvatskog kazališta ; Osijek
: Hrvatsko narodno kazalište : Filozofski
fakultet, 2005.

Kazalo.

ISBN 953-154-693-2 (HAZU)

I. Hrvatska drama - - Zbornik

II. Hrvatsko kazalište - - Zbornik

441123062

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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004.

ZAVIČAJNO I EUROPSKO U HRVATSKOJ
DRAM I KAZALIŠTU

Priredio
Branko Hećimović



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

ZAGREB – OSIJEK 2005.

Odbor Krležinih dana
Nikola Batušić, Željko Čagalj, Branimir Donat,
Nedjeljko Fabrio, Darko Gašparović,
Branko Hećimović (predsjednik), Stanislav Marijanović

Recenzenti:
Nikola Batušić
Pavao Pavličić

Objavljivanje ove knjige omogućili su Ministarstvo znanosti i tehnologije
i Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

**ZAVIČAJNO I EUROPSKO
U HRVATSKOJ DRAMI
I KAZALIŠTU**



KRONIKA SUGLASJA i SPORENJA U DRAMSKOM PROSTORU

Pisati o vlastitom, a scenski već izvedenom rukopisu, nezahvalan je, upitan, i pomalo problematičan posao. Teško je očekivati da piščeva priroda može dosegnuti objektivan stupanj samokritičnosti naspram svom vlastitom djelu (a kao da je drukčije s prirodom kritičara naspram piščevu djelu). Osim toga, neizbježno dolazi u pitanje nepovredivosti i minimalnog stupnja autorske taštine (nitko je nije oslobođen) da prizna sam sebi, kako nije napisao za kazalište dobro djelo. Dakle, mnoge su zamke i nevolje pred piscem i njegovim kazalištem, da bi samo tako prešao u društvo svojih kritičara i napustio društvo svojih autora. Ima dakako još tih zamki i zapreka koje samo uvećavaju autorovu skepsu, i da bez bojazni, u jednosmjernom ispovijedanju, prihvati dobačenu rukavicu i započne igru sam sa sobom, a prema pravilima te igre: “protiv” sebe.

Ipak, unatoč svemu, prihvatio sam poziv za ovu osječku, krležijansku scenu, budući da je i ona važan, dio žive kazališne kulture; a već i zbog činjenice da sam i nosilac Nagrade Miroslav Krleža. Zahvaljujući se i na opasnostima koje mi se nude, ali i na časti koja mi je ukazana, vrijeme je započeti s prvim, uvodnim stavkom ove skraćene autobiografske Kronike. Taj ću stavak ispuniti jednim dramatičnim, neću reći slučajem, već događajem iz kazališne biografije Antona Pavloviča Čehova. Mog, nedvojbeno najvećeg, moralnog i književnog autoriteta; posebno dramskog. “Priča iz Čehova” uzeta je kao paradigmatična pojava koja naseljava sudbinu mnogih autorstava dramskih tekstova i kazališnih premijera kroz povijest dramskih scena, bez obzira na razinu njihova književnog, odnosno scenskog značenja. A “priča iz Čehova” je kazališni poučak koji se veže uz praiizvedbu, odnosno premijeru njegova *Galeba*, prve, od četiri velike drame: *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik*. Dakle:

Praiizvedba *Galeba* dogodila se na sceni Aleksandrijskog (Carskog) kazališta u Peterburgu 17. listopada 1896., a u režiji E. P. Karpova. Izvedba je cijelo vrijeme bila praćena zviždukom i smijehom. Kritika? Kritika unisono ispisuje zajedničku metaforu za poraz praiizvedbe: *Galeb nije poletio, Galeb je uginio...* Čehov se duže vremena oporavljao od neugodnih (i neukusnih) događaja i spleta poslije praiizvedbe. U

pismu jednom prijatelju zaključuje: *Ni za idućih stotinu godina, kad bih toliko živio, ni jednog retka za kazalište...* Svega dvije godine kasnije: 25. travnja 1898., premijerna izvedba *Galeba* na sceni tek osnovanog M. H. T.-a, Moskovskoga umjetničkog (hudožestvenog) teatra, u dramaturškoj redakciji V. L. Nemiroviča Dančenka i režiji K. S. Stanislavskog. Dakle, kroz svega dvije godine *Galeb* prelazi iz kazališne katastrofe u kazališni trijumf, iz neslavne kazališne prošlosti u slavnu kazališnu budućnost.

Danas ne možemo više ni zamisliti da se kojim slučajem dogodilo da je Čehov poslije peterburške praizvedbe *Galeba* odustao od kazališta. A to se moglo vrlo lako dogoditi, jer je Čehovljevo stvaralački i moralni senzibilitet taj kazališni poraz osjetio ništa manje nego li kao zavjeru i namjeru jalnika i književnih i posebno dramskih autora, da ga se kompromitira, ismije i spusti s pijedestala slave koju je već nedvojbeno stekao i izvan Rusije. Tako je u nekoliko pisama mladim autorima, koji su mu se obraćali za savjet u pisanju, sugerirao neka se okane *čorava posla* i pisanja za kazalište, ako žele dobro svom životu i svojoj književnosti. A svom izdavaču i prijatelju Suvorinu saopćio je: *Ne tvrdim da sam napisao dobar kazališni tekst, ali znam da nisam napisao glup tekst... Glumci u predstavi su me učinili glupim...*

Nije dakle bila daleko mogućnost da kazalište izgubi Čehova, ali i Čehov kazalište. O posljedicama za književnu i kazališnu kulturu nezahvalno je i misliti. Bolje je zaključiti: velika je sreća i veliki je dobitak za kazalište da se to nije dogodilo, danas bi možda vladala druga razmišljanja i druge činjenice o kazalištu ove suvremenosti. Netko će se sad možda i s pravom zapitati: čemu toliko oko praizvedbe Čehovljeva *Galeba*, odlaziti u prošlost staru jedno stoljeće, kad je moja tema vrlo određena, reklo bi se i strogo zadana: govoriti o svojim dramskim tekstovima, o njihovoj sudbini u kazališnim praizvedbama, o suglasjima i sporenjima u prostoru dramske scene. A upravo za moju temu, to jest za moju osobnu dramaturgiju i pojedinačne (izvedene) kazališne drame, bila je možda i presudno bitna, ne samo čehovljanska dramaturška poetika, već i kontraverzna događanja oko praizvedbe, odnosno premijere dramskog teksta *Galeb*.

2. Još kao student, susrevši se ozbiljnije s djelima ruskih klasika, a posebno s proznim i dramskim opusom A. P. Čehova – fascinacija događajima oko *Galeba* bila je neizbježna zahvaljujući vrsnim interpretacijama i kreativnim pristupima ruskoj književnoj klasici profesora Josipa Badalića i profesora Aleksandra Flakera – Saše. Možda sasvim slučajno, a možda i ne, jedan od mojih seminarskih radova imao je za temu: *O Čehovljevim velikim dramama, a posebno o dramskom tekstu "Galeb"* (Čehov *Galeba* potpisuje kao komediju u četiri čina – zašto, to pitanje pripada drugoj temi) i njegovom prijevodu na hrvatski jezik; prevoditelj Milan Mareković – "Vienac", 1897. I tad mi se presudno počeo otkrivati magični svijet teatra, njegova moćna iluzornost, ali još moćnija preoblikovana stvarnost na sceni: čudesna pokretačka energija među licima i karakterima, ako ih, dakako jezik drame postvari i preoblikuje u novu stvarnost – kazališnu stvarnost.

I da zaključim s ovim, bar za mene važnim pripomenama: Čehov i *Galeb* nisu bili jedini uzročnici rađanja mojih želja za dijalozima, za dramaturškim osmišljavanjem vlastitoga dramskog prizorišta, ali svakako dovoljno bitni za sticanje odvažnosti za sudjelovanje u avanturi suočavanja tekstovne *apstrakcije* s kazališnom *stvarnošću*. I avantura je započela praizvedbom dramskog teksta *Kruh* na sceni Zagrebačkoga dramskog kazališta Gavella, 1976. Upravo za ovaj početak bio je važan taj *galebovski*

kompleks, osjećaj da je dramski rukopis uvijek u živoj, kazalištu i njegovu glumačkom ansamblu ponuđenoj igri poraza ili uspjeha. To je i psihološka i moralna činjenica, tako potrebna piscu, a kasnije i kazališnom kolektivu određenom za njegovu izvedbu; činjenica bez koje se ne sudjeluje u ovoj avanturi.

Znam da dramski jezik i dramsko izražavanje u televizijskom mediju nije isto što i na kazališnoj dramskoj sceni, i da ovdje nije riječ o tome, ipak činim iznimku kad je riječ o dramskom rukopisu *Kruh*. Naime, televizijska praiizvedba *Kruha* dogodila se devet godina ranije, 1967. u režiji Vanče Kljakovića i u glavnim ulogama vrsnih glumaca Ive Šubića i Mirka Vojkovića, kojih se na ovaj način sjećam kao prijatelja i kao velikih glumačkih talenata u onodobnom dramskom ansamblu Dramskoga kazališta Gavella; možda našem najboljem dramskom ansamblu druge polovice dvadesetog stoljeća. Zahvaljujući toj i drugoj važnoj činjenici: da je redatelj Želimir Mesarić s rukopisom *Kruh* na sceni Dramskog kazališta Gavella, u danima već kad se prvi glumac iz televizijske drame *Kruh* Ivo Šubić preselio na Elizejske poljane, njegovu ulogu je u kazališnoj predstavi preuzeo jednako vrstan glumac Krešimir Zidarić – najavio svoj autohtoni redateljski rukopis koji se slobodno i stvaralački razvijao pod općeuvojenim naslijeđem Gavellinog autoriteta, Mesarićeva redateljska smiono izoštrena i polemična predstava *Kruha*, dobila je u smislu kazališnog značenja više nego što je možda tekst i nudio. Neiskustvo pisanja za kazališni dramski prostor moralo se platiti stanovitim fragmentima plošnog humornog dijaloga preostalog iz pojednostavljenih scena televizijske drame – u naivnom uvjerenju da će se tako bolje istaći i razaznati društveno ozračje bijede onih na donjoj ljestvici egzistencije. Ali na radost autora i kazališta, redatelj Mesarić je čvrstom i dinamičnom režijom, u predanoj suradnji sa sjajnim ansamblom glumaca iz posljednje klase Gavellinih učenika i sljedbenika, stvorio vrlo čvrsto i pamtljivo kazališno djelo. Zahvaljujući svim tim dragocjenim okolnostima i suglasjima, vrhunskoj pripremljenosti kazališnog kolektiva Dramskoga kazališta Gavella, predstava *Kruh* je izbjegla sudbini kazališne polovičnosti, nedorečenosti, govorne ravnodušnosti i mlakosti što bi bilo i gore od punog poraza; poraz bar jasno otkriva uzroke svojoj nesreći.

3. Radeći već puna dva desetljeća kao dramaturg i urednik u dramskom programu tadašnjeg Radio Zagreba, svakodnevna lektira neizbježno je bila: čitanje domaćih i inozemnih autora. Ovih posljednjih svakako više, budući da su europski radio-centri u tom vremenskom razdoblju emitirali, ne samo bogatstvo raznovrsnih radiodramskih formi, već su bili nositelji nove, avangardne dramaturgije, koja je posredno mijenjala i dramsku poetiku kazališnih scena. Dovoljno je spomenuti samo dva imena: Samuela Becketta i Harolda Pintera, dramaturge i redatelje u Dramskom studiju londonskog BBC-ia, protagoniste nove dramaturgije, nazivane raznim imenima, ponajčešće: dramom egzistencije, odnosno apsurdna. Zahvaljujući činjenici što su na našim kazališnim scenama još uvijek dominirali pisci ideološki podobni vladajućoj, ponešto popustljivijoj i liberalnijoj liniji takozvanog realsocijalizma, govorilo se: (u potrazi za modelom socijalizma s ljudskim likom), u dramski program Radio Zagreba sklanjali su se pisci, uglavnom poratne generacije pisaca, koji će kasnije, sedamdesetih i osamdesetih godina, kad je smjena, ne samo dramaturških ideja bila neizbježna, svoje radiodramske tekstove prilagođavati scenskom, kazališnom prostoru. Ne možemo ne navesti neke od tih autora: Ivica Ivanac, Zvonimir Bajsić, Antun Šoljan, Ivan Kušan. Tako smo postupno, ali sigurno i nepovratno, vraćali izgubljeni korak u pripadajući nam europski književni

prostor. A hrvatska radiodrama prva je među drugim književnim oblicima postala naj-neposrednija integracijska komponenta europske dramaturške kulture.

Ove uvodne napomene “trećem stavku” moje teme nisu ni slučajne ni proizvoljne. One su bile neizbježne s obzirom da su posredno ili neposredno utjecale na moje osobno sudjelovanje u osmišljavanju vlastitoga dramaturškog profila u prostorima nove dramaturgije: radijskog, kao programski dramaturg, kazališnog, kao autor i prevoditelj. A kako je u modi sve više prevladavao teatar okrutnosti i apsurdna, osbornovske metafore, tako se sve više uvažavao slogan: *Što nije izvedeno, nije ni napisano*. U početku je to zvučalo kao dobra i duhovita dosjetka, ali je sve više postajalo zbilja kazališne prakse. Rukopisi za kazališne izvedbe često puta su bili sinopsisi i dramaturgija didaskalija za mizanscenski koreodramski čin. Sve rjeđe su novi dramski rukopisi tiskani u književne sveske da bi postali naslovi u biblioteci za čitanje. Ali, unatoč već dosta izraženom kazališnom radikalizmu europskoga avangardnog teatra naš je kazališni reformizam zadržao stanoviti otklon, njegujući još uvijek važno kazališno naslijeđe Miletićeve i Gavelline epohe nacionalnog, ali uvijek usko povezanog s europskim kazališnim reformizmom. Gavellijanski *kartel* redatelja izrazitih stvaralačkih i intelektualnih individualnosti zajednički je podržavao, ali i obogaćivao građansko naslijeđe kazališne kulture.

U takvom ozračju jačala je i motivacija i radna energija, tim više što je dramski rukopis još uvijek bio jednako važan i za književnost, a najviše dakako za svoje bitno postojanje na kazališnim daskama koje neizbježno i suglasja i sporenja znače. I u takvom ozračju napisana i izvedena je drama *Zemlja*, 1981., na istoj sceni Dramskoga kazališta Gavella, u režiji Dine Radojevića. I najkraće: *Zemlja* nije ponovila predstavu *Kruha*. Scenski se odslikala vizualnom skladnošću. Usuglašena u svim elementima igre, redateljski pažljivo dorađena, dovršena u svakom prizoru, i kao cjelina, a istovremeno gotovo distancirana naspram gledalištu, zatvorena u svoj prostor izoliranosti, kao da i nije željela previše glasovno i s više uvjerenja progovoriti o temi zemlje, ne samo kao metafore raslojene moralne egzistencije, već kao o realnom prostoru tragične sučeljenosti lica koja su se zatekla u tom *krajojliku s kućom*. Činilo mi se, a i danas sam tog uvjerenja: da je predstava bila okrenuta izvanjskom dojmu i spektakularnosti scene pre-svučene doslovno u gusto zelenilo parkovskog travnjaka: estetična i scenografski opremljena za užitak oka, pomalo ravnodušna naspram suštine dramatičnog i društveno moralnih sučeljenosti u onodobnom vremenu socijalističkog pragmatizma i zamiranja socijalizma kao utopije epohe.

Poslije kritičke, ipak jedna nekritička autorska pribilješka: moja nada za bolju kazališnu budućnost *Zemlje* nije sasvim iščezla.

5. Jaka je i tako neodoljiva (a ponekad i neoprostiva) želja piščeve prirode da brzo nadvlada sporenja, i razočaranja s ponekad okrutnom prirodom teatra; iako je već iskustvo neposrednu i blisku suradnju, svu raskošnu čaroliju njegove objave, pomišlja se na nastavak avanture i novih iskušenja. Jer teatar je uvijek neodoljiva znatiželja, strast za postojanjem pisca na najriskantniji, ali i najhrabriji način. Zvuči patosno, ali poslije dvije premijere, povući se sa kazališnog proscenija, iz društva već, i kroz nevolje i poteškoće stečenih prijatelja, u mojim osjećanjima zvučalo bi vrlo kukavički; kolokvijalno, reklo bi se: ziheraški. To je naprosto tako, ne objašnjava se; genetički kodovi su nepromjenjivi, u svemu odlučuje karakter i priroda čovjeka; da li bijeg iz pasivne si-

gurnosti i duhovno voljene zavjetrine, ili pak u otvorenu avanturu rada za kazališne daske, koje jedino mogu umanjiti, ako ne sasvim osporiti *čehovski poučak* o katastrofi. Takva razmišljanja i konačne odluke, započeti opet ili odustati, otkrio sam i prepoznao u kazališnoj biografiji Stjepana pl. Miletića. Bio mi je dvostruko inspirativan Miletićev životni i društveni (kazališni) tragizam: kao dosljedne duhovne vertikale u jednom ne osobito moralnom društvenom, intelektualnom i kazališnom okruženju; i kao nositelja sveukupnoga kazališnog reformizma koji bi nam i danas dobro došao.

Dogodilo se da su svi razlozi za rukopis i izvedbu *Ostavke* (1986. na sceni zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta) verificirani i glasovima publike, i napisima kritike. Prepoznati su prije svega u igri prvaka dramskog ansambala Hrvatskoga narodnog kazališta i redateljskom osmišljavanju dramske cjeline maestra Georgija Para. I sve ostale suradnje u predstavi bile su na uvaženoj razini haenkaovske mizanscenske tradicije koja nije sticala svoj ugled samo u nacionalnom teatarskom prostoru.

Ne događa se često u aktivnom kazališnom vremenu jednog autora, kao što se predstavi, upravo *Ostavci*, dogodilo u njenom vremenu, tek nekoliko godina poslije njenog izlaska iz programske sheme Hrvatskoga narodnog kazališta. Naime, 1995. navršilo se puno stoljeće od otvorenja današnje, barokne haenkaovske zgrade, toga nezamjenjivog hrama kazališne kulture; povijesnog prostora, koji je otvorio upravo njen intendant, Stjepan pl. Miletić, i na njenom pročelju ispisao zlatnim slovima prvi put nacionalno ime: umjesto *Zemaljsko... Hrvatsko narodno kazalište*. O tom svemu upravo i govori drama *Ostavka*. Ali na svečanoj proslavi te obljetnice gotovo se izbjegavalo izgovarati Miletićevo ime; ni jednog prizora iz *Ostavke* u čast Miletića i barokne ljepotice čije se rođenje i slavi, i kojoj je duhovni, kazališni i kršteni kum bio upravo Stjepan pl. Miletić. Svečane i pozdravne riječi, sa završnim naklonom podaničke odanosti, bile su upućene prisutnim predstavnicima republičke vlasti dekorativno smještene, protokolom neizmjenjive tradicije, u središnjoj loži polukata. Kao da je vlast slavila datum svog rođenja. Možda i jest, možda sam ja to preosjetljivo i autorski krivo razumio?

6. 1988., na sceni splitskoga Hrvatskoga narodnog kazališta praizvedena je drama *Sunčanje*. Tekst koji se, ni po svom dramaturškom, a još manje stilskom i dijaloškom izražavanju, ne bi mogao prepoznati u prethodnim dramskim rukopisima *Kruha* i *Ostavke*, a još manje u izvedenim televizijskim dramama *Paradoks*, 1965., *Kat*, 1967., već spomenuta televizijska verzija *Kruha*, 1968., *A u pozadini more*, 1969., te *Poligon*, 1970.; koje su sve režirali Zvonimir Bajsić i Vanča Kljaković. Logično je povezivati ovaj ciklus televizijskih dramskih rukopisa, budući da su oni napokon od istog autora. I bez obzira na medijske i dramaturške razlike u odnosu na kazališne drame – ipak su dio zajedničkoga polemičkog programa autorovog sporenja i sučeljavanja, bilo s neposrednom, bilo s *apstraktnom* stvarnošću.

To *splitsko sunčanje*, otklon je od dotad izvedenih, odnosno emitiranih dramskih tekstova. I za mene neočekivano i iznenađujuće: pobunjeno *Sunčanje* je jednostavno ušlo u dramski prostor teatra apsurdna, a da ja ni danas ne bih uvjerljivo znao to objasniti: zašto i kako se to dogodilo. A što se ne može objasniti, zapisa mudri Wittgenstein, o tome je bolje šutjeti. Jednostavno se dogodio drukčiji način dijaloškog suobraćanja među dramskim licima, ostvarivala se drukčija poetika, i drukčiji prizori sasvim otklonjeni od realističko-verističkoga dramaturškog procedea. *Sunčanje* je pomalo iznenadilo i mog prijatelja, velikog filozofskog i kazališnog maga, teatrologa i kritičara po-

sebne vrste – dakle, Petra Brečića. Pročitavši “Sunčanje”, jednostavno mi je rekao: *Dok sam još vanjski suradnik-dramaturg, i odgovoran za dramski program splitskog Haenka, želim na njegovoj dramskoj sceni vidjeti “Sunčanje”....* Što je bilo rečeno, bilo je i učinjeno: u režiji Vlatka Perkovića *Sunčanje* se pojavilo u izvedbi vrsnoga dramskog ansambla splitskog Hrvatskoga narodnog kazališta, s nositeljima glavnih uloga: prvom damom i glumicom ansambla, gospođom Marijom Danirom, i prvim glumcem, gospodinom Josipom Gendom. I čak je neumoljivi i uglavnom kritički, obično namršteni poslije mnogih premijera, Anatolij Kudrjavcev-Tolja bio nesebičan u dijeljenju komplimenata predstavi *Sunčanje*.

Sve drugo što se događalo sa *Sunčanjem*, nerado bilježim. Ali, red je, jer i to spada u kroniku o suglasjima i sporenjima kazališnim; dio su sjaja i bijede njegove prirode. Naime, splitska predstava *Sunčanja* je nenadano, nedugo iza premijere, naprosto nestala iz repriznog programa. Nikad nisam saznao kada i zbog čega. Jedino se sjećam, da mi se telefonom obratila gospođa Mani Gotovac, selektorica Sterijinog pozorja za 1981., godinu, pitajući me je li ja znam što se zapravo dogodilo s predstavom *Sunčanje*, koju je ona odabrala za program Sterijinog pozorja? Doptovala je, kaže, u Split da dogovori s kazališnom upravom sve što treba dogovoriti za dolazak ansambla i tehničke ekipe u Novi Sad. Međutim, rekla je gospođa Gotovac predstava *Sunčanje* se i ne bi mogla više pojaviti na sceni, i kad bi je kojim slučajem i stavio netko ponovo u program, budući da joj je scenografija sasvim uništena, kostimi jednostavno iščezli, *kao što oblaci iščeznu s neba, i nema ih....*, i nitko ništa ne zna, ili neće, ili ne smije znati kad i zašto se to dogodilo. Vi nešto o tome znate?, zapitala me na kraju našeg razgovora gospođa Mani Gotovac. Pojma nemam, odgovorio sam.

U toj paradoksalnoj, iracionalnoj i ružnoj igri jedne kazališne uprave, i ne samo protiv autora praiizvedbe, već kazališne kulture uopće, što više, i protiv svog teatra za koji rade i od kojeg žive – nikad, i ništa više nisam saznao. Možda i takva forma kazališne okrutnosti i potpunoga mističnog sumračja u njegovu dramskom prostoru, spada ju u moguće *geste* i *grimase*, onih, koji uspiju pod bilo koju cijenu, i bilo kojim načinom zavladati kazalištem, pa i pod cijenu ovakvih razarajućih *gesta* dokazivati premoć i svemoć svoje vlasti.

7. Na sceni zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta praiizvedba dramskog teksta *Atelier*, 2001., umjesto 1991., kada je zapravo trebao biti izveden, prema stvarnom i formalnom dogovoru između mene i Uprave Hrvatskoga narodnog kazališta. Ako samo podsjetim da je to upravo vrijeme jednoga novog (Domovinskog) rata, istodobno i svojevršne nacionalne revolucije i rađanje neovisne države - Republike Hrvatske – promjena sudbine jedne premijere je posve minorno i sporedno pitanje. Ali to nikako ne znači da su sporedne i okolnosti koje mijenjaju njenu sudbinu i koje određuju ponašanje nove Uprave naspram, ne samo premijere *Ateliera*, upravo nagrađenog Nagradom Marin Držić, žirija Ministarstva kulture Republike Hrvatske. Naime, na čelo Drame Hrvatskoga narodnog kazališta dolazi režiser Jakov Sedlar. Razumljivo i u duhu tradicije, s novom vlašću i novom ideologijom mijenjaju se stari, a dolaze novi direktori, odnosno ravnatelji; i u malim poduzećima i ustanovama, a kamo li ne bi u jednom nacionalno prestižnom Hrvatskom narodnom kazalištu.

Poslije kraćeg zatišja i repertorne neizvjesnosti, napokon sam dobio osobno pismo od gospodina Sedlara, u kojem mi, u vrlo uljudnom tonu saopćava razlog zbog ko-

jeg moj tekst *Atelier* ipak ne može ući u dramski, premijerni program. Razlog je njegova komornost, dakle dramaturški oblik za manje scenske prostore, a ne za prostranu scenu Hrvatskoga narodnog kazališta. Inače tekstu izriče pohvale, i žali što karakter haenkaovskog prostora otklanja mogućnost njegove izvedbe. Možda bih doista i povjerovao pismu ravnatelja Drame g. Jakova Sedlara, posebno napomeni o *komornoj strukturi drame "Atelier"* – da se u haenkaovskom programu, za kojeg je i kandidirao i *Atelier*, nisu ubrzo pojavile dvije premijere, adaptiranih proznih tekstova dvojice hrvatskih pisaca (nomina sunt odiosa), kojih upravo klasična i epska hermetičnost pripovjedačke provenijencije nedvojbeno upućuje na neke druge motive i razloge zbog kojih su drama *Atelier*, a zajedno s njom i njen autor, morali odmirovati, za kazališnu povijest jedno *kratko*, ali za sudbinu *komorne* drame predugo i sudbonosno desetljeće. To je i naglasila kazališna kritika, poslije praizvedbe 2001., u režiji Želimira Oreškovića: kako je tekst nastao u jednom drugom vremenu, u kojem više ne živimo i ne sporimo se s njegovim idejama i dilemama. Proizvoljnosti su se umnažale, neke i s pravom s obzirom na proizvoljnosti i nesporazume što ih je uvjetovalo jedno i ne samo za kazalište složeno vrijeme društvenih strasti u kojima se rađao nagon za novim moralom, ali istovremeno se otvarao prostor za one koji sve dovode u pitanje, opsjednuti pataloškom energijom da jednosmjerno i jednoobrazno mijenjaju svijet. Ali to je tema jedne nove dramaturgije i novog kazališta; i mogući početak i nove kronike o suglasju i sporenjima jednog od novih dramskih pisaca koji dolaze, koji su zapravo već došli.

POST SCRIPTUM

Za *krugovašku* generaciju, a nedvojbeno joj pripadam, dugo vremena je vladalo mišljenje da nije *dramatičarska* u kazališnom smislu, da je uglavnom razvijala i afirmirala svoj književni modernitet u domeni poezije i proze, dijelom i esejistike. Takvo mišljenje nije bilo bez razloga, bez činjenica koje su potvrđivale takvo mišljenje. Naime, kazališne scene, bez obzira na svoju veličinu i značenje, bile su praktički nedostupne, ne samo spomenutoj generaciji pisaca. Duhovna i moralna jednosmjernost vladajuće ideologije, makar se ona nazivala i socijalističkom, ostavila je u kulturi, a posebno u kazališnoj, prepoznatljive tragove ideologijske represije, u svakodnevnoj političkoj pragmi. Politika kao ideologija, i ideologija kao politika određuje ne samo sudbinu društvene zajednice, države, naroda, već logično i sudbinu pojedinca. Tako su neki izraziti dramski talenti, pisci mnogih neizvedenih dramskih tekstova, izgubljeni za dramsku i kazališnu kulturu; (ne mogu ne ispisati bar jedno ime primjera radi, a to je u mom pamćenju: veliki dramski talent Ivana Raosa). Jer, ipak je istina: neizvedeni dramski tekst ne napisani je dramski tekst.

Sticajem čudnih, pomalo i paradoksalnih okolnosti, u radijskom mediju, pojavila se nova dramaturgija, novi (slušni) dramski prostori i prizori. Usprkos ancien régime-u, nove dramske forme donijele su nužno i slobodu novim mislima i idejama. Nije bilo, dakako, bez otpora. *Secesionisti* Gavellina teatra u Frankopanskoj ulici, postupno ali sigurno otvarali su put europskoj avangardi: Becketta, Ionesca, Adamova, Pintera... što je bilo možda i presudno da se i nacionalna dramaturgija oslobodi prešućivanja, otklanjanja i zabrana izvođenja novih takozvanih *domaćih* autora. Dramski program (Dramski studio) tadašnjeg Radio Zagreba bio je središnji nacionalni producent nove

dramaturgije, koja jest pisana za slušni, a ne vizualni dramski prizor, ali su mnoge radijske dramske praiizvedbe neznatnim prilagodbama ubrzo prelazile i na kazališne scene. Sedmim i osmim desetljećem dvadesetog stoljeća ideologija uzmiče; energija joj slabi i postaje sve nemoćnija pred stvaralačkim naletom avangarde. U prostoru dramskog stvaralaštva, posebno. I spomenuta generacija, prije svega kroz radijski dramski program napokon stiže i na kazališnu scenu. Tako je iščezla kritička opaska: da Generacija nema što reći kroz scenski dijalog. Ne ispisujem imena njenih dramatičara, jer bih tako i nenamjerno bio nepravedan.

Ipak, prijelomni događaj za dramski prostor hrvatskog kazališta dogodio se 19. travnja 1971., na sceni Crne dvorane Teatra ITD – praiizvedbom dramske groteske Ive Brešana *Hamlet u selu Mrduša Donja općina Blatuša*. Ne mogu izostaviti ovu kazališnu praiizvedbu iz ovog uglavnom općenitog nacrtu o kazališnom dobu o kojem govorim, iz razloga što sam i osobno sudjelovao u svojevrsnoj avanturi ove praiizvedbe; što je s Brešanovim Hamletom radikalno uklonjena i posljednja zapreka radikaliziranim kazališnim reformama i slobodama, unatoč još mnogim otporima i sporenjima reformizmu nesklonih moćnih pojedinaca, pa i institucija; i napokon što je uz ovaj presudni coup de théâtre, istodobno prestao s radom zadnji dramaturški savjet u našim kazalištima. Ne mislim dakako na konvencionalne savjete samoupravljačkih običaja, već na savjete kakav je upravo bio pri upravi Teatra ITD-ea: sastavljen od kazališnih znalaca, kritički odgovornih i u kriterijima nepopustljivih, duhovno i moralno *tvrdoglavih* pojedinaca. Savjet suradničkog i reformskog karaktera kakvim je Stjepan Miletić vršio dramaturško-programске promjene obnavljajući repertoarni duh Hrvatskoga narodnog kazališta.

To je dakako bila iluzija: zadobiti temeljne dramaturške slobode Miletićeva kazališnog reformizma. Zahvaljujući ipak dosljednosti i odvažnosti u programskom (dramskom) vođenju kazališne politike, Vjeranu Zuppi, i dramaturškom savjetu koji je bezrezervno podržavao i branio Zuppina kazališna stajališta, praiizvedba Brešanova Hamleta se dogodila na već spomenuti datum. Dogodila se unatoč dušobrižničkim *savjetima* i pritiscima, još uvijek zatravljenih ideoloških pojedinaca, pa i pojedinih institucija (ideologijama uvijek odanim i predanim). Za ilustraciju, da ne ostanemo u takozvanim apstraktnim tvrdnjama i prisjećanjima, navodim jednu epizodu iz vlastite biografije. Kao predsjednik ocjenjivačkog žirija “VUS”-ove (“Vjesnika u srijedu”) Nagrade imenom Gavella bio sam nekoliko jutara i večeri pod stalnim telefonskim pozivima, da opet ne kažem pritiscima, kako bi kao predsjednik žirija trebao odgoditi uručenje nagrade koju je spomenuti žiri jednoglasno dodijelio Ivi Brešanu za tekst *Hamlet u selu Mrduša Donja...*; ili bar ne dodijeliti je javno, po završetku praiizvedbe na Crnoj sceni Teatra ITD. Toliko smo ipak bili naivni i i neposlušni da učinimo po svome: u nadi da će to možda biti prijelomni trenutak u obrani dramske književnosti i kazališta. Dakako, bila je to još jedna propala iluzija i naivno nadanje.

Već koji mjesec kasnije u susretu s tekstom istog autora, Ive Brešana – *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, sva naša nadanja i iluzije su pali u vodu: Ako se dogodila *Mrduša Donja*, ne smije se dogoditi *Nečastivi na filozofskom fakultetu* – stizale su poruke sa svih onih mjesta s kojih se obično poručivalo ako je bio naslućen, odnosno otkriven *neprijatelj koji nikad ne spava*, kako je glasio slogan nigdje vidljiv, a svuda prisutan. I kad nije bio izgovoren ili pismeno odaslan, stizao je uvijek na adresu kojoj je

bio namijenjen. Tako je dospio i na adresu Teatra ITD, njegova ravnatelja Vjerana Zuppe, na programski savjet Drame. Čemu pojedinosti o ovoj, ne posve usamljenoj priči? Druga praižvedba se nije dogodila. Savjetu je jedino preostalo dati ostavku. Praktički tako se završilo jedno od najznačajnijih poglavlja, i ne samo Teatra ITD; i istodobno to je bio početak pada nacionalne dramske književnosti, početak, s rijetkim povremenim usponima, sigurnog i kontinuiranog padanja koje još traje. Jedan od važnijih razloga propadanja dramskog duha na dramskim scenama hrvatskih kazališta jest što su dramaturške sobe zatvorene, a na ulaznim vratima *Hrama narodnog duha*, kako je kazališne kuće častio Stjepan pl. Miletić – nema više duhovnih portira – dramaturga, odanih sudbini dramskog kazališta *bez kojeg se ne može*, kako zaključio Anton Pavlovič Čehov u svome *Galebu*. Zašto se tako olako i često zadovoljavamo improvizacijama i kolokvijalnostima, zaboravljajući posve na tako sudbonosan zaključak pisca i dramatičara bez čijega dramskog djela doista ne možemo?

Ili možda i možemo i bez tog dramskog klasika, A. P. Čehova čije smo djelo prvi preveli u kazališnoj Europi, a gotovo sasvim prešutjeli u stotoj obljetnici njegove smrti. Iščezao je sa središnjih dramskih scena, možda slučajno, a možda sasvim logično i primjereno nedramskom dobu naših kazališnih programa. Programska nepažnja nije dakako izostala samo naspram dramskom djelu Antona Pavloviča Čehova. Može li se dogoditi da se u Društvu mrtvih dramatika našeg kazališta nađe i pisac pod čijim se zaštitnim imenom održavaju i ovi osječki dani kazališne kulture? To nije formalno, još manje retoričko, već sasvim zbiljsko pitanje što ga sve više ističe i snaži stvarnost suvremenoga kazališnog programa u kojem radikalno dominira kazališni ludizam, potiskujući dramski jezik i prizor u kojem bismo trebali (i morali) sresti i prepoznati svoju sadašnjost, ako već ne svoju budućnost; i ne samo kazališnu. Uostalom, sigurno su već u dolasku dramski autori na koje kazalište čeka, kao što je čekalo svog Čehova, svog Krležu; ipak se nikad nije dogodilo da nisu došli; i nikad ne mogu zakašniti. Vrijeme kazališta je vječno i uvijek otvoreno.

U Zagreb, studenoga 2004.

VRAŽJA POSLA NA EUROPSKOJ SREDNJOVJEKOVNOJ POZORNICI

I kulturološki je i teatrološki pregnantan podatak što nam ga Slobodan Prosperov Novak podastire o takozvanom Ivanu Pavloviću Dubrovčaninu, koji možda i nije bio Dubrovčanin, ali je svakako poznao hrvatski jezik i imao veze s venecijanskim predstavama u kojima su početkom 16. stoljeća đavli i histriioni koji su ih pjesmom udobrovoljavali, govorili i pjevali na hrvatskome.¹ Tim više što su dramski đavli zborili hrvatski i na ovdašnjim prostorima, i to kako elokventno, bilo stihom, bilo prozom, a kad je ustrebalo, znali su oni zaustiti i koju po talijanski. Premda je zahvaljujući sklonosti kazališnih đavala hrvatskome jeziku jedna teatrološka knjiga dobila i svoj naslov,² scenski đavli dosad još nisu bili predmetom neke sveobuhvatnije studije, jer ih se često marginaliziralo i o njima pisalo tek ovlaš i usput, unatoč tomu što u nizu srednjovjekovnih drama nisu igrali marginalnu ulogu. Kako u nas, tako i oko nas.

Ovelik korpus sačuvanih srednjovjekovnih tekstova rječiti je zagovornik raširene i mnogovrsne scenske pojave đavala na srednjovjekovnim pozornicama diljem Europe, i kad se oni u njima javljaju kao središnje figure, inicijatori dramske napetosti ili pogonsko gorivo dramske akcije, i kad su ondje kao dekorativni nijemi svjedoci, šaljivi dodatak za razonodu publike ili predah od ozbiljnog vjerskog i moralnog konteksta. U dramatizacijama priče o Otkupitelju i uopće svete povijesti ljudskoga roda koja je toliko zaokupljala duh srednjovjekovnog čovjeka, đavli su ravnopravno dijelili scenski prostor i s, uvjetno rečeno, *zbiljskim* licima, i s utjelovljenjima božanskoga poput Duha Svetoga, alegoriziranih kreposti i anđela te samoga Boga. Štoviše, moglo bi se reći da su infernalni likovi podjednako bili zaštitnim znakom srednjovjekovne scenske misli koliko i emblematsko razjapljeno grotlo zmaja, zmije, krastače ili kakvoga drugog čudovišta koje je običavalo predstavljati mansion pakla na gledateljevoj desnoj, a glumčevoj lijevoj, zloj i turobnoj strani horizontalne pozornice, odnosno na dnu vertikalne pozorišne konstrukcije. Napokon, i u sred-

¹ Slobodan Prosperov Novak, *Kad su đavli voljeli hrvatski*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1988., str. 83-84.; Slobodan Prosperov Novak, *Nešto napomena o europskom kontekstu hrvatske do-preporodne drame*, u: *Dani hvarskog kazališta. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta (Provjere i poticaji)*, knjiga 12, Književni krug, Split 1986., str. 241.

² Vidi bilješku 1.

njovjekovnom je svjetovnom teatru vrag također našao svoje mjesto, barem kao dežurni krivac za sve ljudske nevolje i muke: u nizozemskom će *Lippinu* žena tako uvjeriti prijateljičina supruga da je vidio duha, a ne suprugu u kompromitirajućoj situaciji te da ga je to vrag zavarao kako bi unio razdor u dotada skladan bračni život, u *Vještici* će vrag biti kriv što krava ne daje mlijeko, što se vuna teško prede, što se maslac ne zgušnjava...³ Primjera je mnogo, a raspon tekstova u kojima su se đavli pojavljivali na pozornici jasno kazuje da njihova scenska prisutnost nije bila ograničena na samo jedan generički milje i da su svoje mjesto i funkciju nalazili u svim žanrovima srednjovjekovne religiozne drame, kako u misterijima, Tijelovskim ciklusima i procesijama, tako i u dramama o svecima, dramama obraćenja, mirakulima, *autima* i moralitetima, ovisno već o tome u kojem smo ih dijelu Europe zatekli. Ne može se reći ni da je problematika uz koju susrećemo đavle uvijek posve predvidljiva, premda za stanovit broj tema, poput pada anđela, izгона čovjeka iz raja te napastovanja Isusa i posljednjega suda, to pravilo svakako vrijedi, već ih nalazimo i u nizu djela u kojima njihov udio ipak nije ni toliko konvencionalan ni toliko zadan. Građa koja se na srednjovjekovnoj pozornici prikazivala imala je razmjerno čvrsto zadane okvire i predloške, ponajprije Stari i Novi zavjet te niz apokrifnih tekstova i legendi, ali im pisci srednjovjekovnih drama nipošto nisu robovali. Dapače, niz osebnih i zanimljivih iskoraka uspijevali su ostvariti upravo obogaćujući ih novim detaljima, epizodama i sadržajima s kojima su tijesno bili povezani i đavli, odnosno nijansiranjem, sjenčanjem i karakteriziranjem pojedinih infernalnih likova kojima su davali raznovrstan stilski naboj, izričaj i scensko obličje.⁴ U newcastleovskoj inačici potopa i Noine arke, za razliku od ostalih engleskih ciklusa u kojima je supruga redovito prikazivana kao oštrokonda, Noinu ženu zavodi Đavao; u mucu Arnoula Grébana *Le Mystère de la Passion* Sotona predlaže kockanje za Isusovu odjeću i tom prilikom opisuje podrijetlo točkica na kocki, primjerice, prema broju Isusovih rana. Scenski se đavli pojavljuju i u nizu europskih dramatizacija priče o mudrim i ludim djevicama, a o njihovoj popularnosti svjedoči i rado korišten motiv osobe koja je prodala dušu vragu, bilo da je riječ o biskupu Teofilu, za čiju je najpoznatiju obradu s kraja 13. stoljeća zaslužan Rutebeuf (*Le Miracle de Théophile*), bilo o djevojci Mariken koja je sedam godina živjela s vragom (*Mariken van Nieuweghen*) ili o Jutti koja je sklopila pakt s vragom, navukla muški kostim i postala papa (*Ein schön Spiel von Frau Jutten*). I u hrvatskim prikazanjima tekstovima đavli slobodno preskaču žanrovske granice te ih nalazimo u dramama koje tematiziraju Isusov silazak u pakao i uskrsnuće, u *Muci Spasitelja našega* iz 1556. – za razliku od tkonske *Muke* u kojoj đavala nema, premda su scenski nazočni i anđeli i Bog – u mirakulima o Margariti i Lovrincu, u Marulićevim⁵ tekstovima o velikoj i maloj eshatologiji, u hvarskoj i Žuvelićevoj obradi motiva posljednjega suda, u poznijoj, Mladinićevoj, varijanti teme navještenja te u Gazarovićevim mirakulima.⁶

³ *Medieval Dutch Drama*, Pegasus Press, Ashville 1999.

⁴ Usp. Dunja Fališevac, *Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja*, u: *Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, knjiga 2, Književni krug, Split 1985.

⁵ Pri analizi tekstova *Skazan 'je od nevoljnoga dne od suda ognjenoga, napokon 'ji koji ima biti i Govoren 'je svetoga Bernarda od duše osujene* priklonit ću se sudu Slobodana Prosperova Novaka koji ih smatra djelima Marka Marulića i pozivati se na izdanje: Marko Marulić, *Drame*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1986.

⁶ Budući da među povjesničarima drame i kazališta postoji konsenzus o snažnom oslanjanju poznijih djela na srednjovjekovne dramske tehnike, tj. o njihovoj svjesnoj retardaciji prema srednjovjekovnom dramskom modelu, u svojim ću se analizama pozivati i na ta djela.

Srednjovjekovno kazališno naslijeđe ne oskudijeva građom na temelju koje se mogu izvoditi zaključci o tome kako su vrazi doista izgledali na pozornici i na koje su sve načine tadanji glumci davali tjelesni lik srednjovjekovnim demonima. Pisani izvori brojni su i raznoliki, varirajući od popisa kostima i zapisa iz pera gledatelja, pisaca ili sudionika do različitih ugovora, molbi, dopisa i dozvola, a očuvalo se i dosta likovnog materijala, iz kazališnog i nekazališnog miljea podjednako. Prilikom razmatranja spomenutoga materijala, jedna od prvih stvari koja upada u oči zasigurno je po mnogočemu karikaturalno-groteskna slika đavala na srednjovjekovnoj pozornici, kao i njihova spektakularno-zabavljачka priroda. Ako je suditi prema tipičnim likovnim obradama motiva đavla na slikama, freskama, vitražima, skulpturama, pročeljima i slično, scenski su vrazi zamišljeni kao bića tamne boje – što se u dramskim tekstovima očituje kroz brojne dijaloške uputnice na đavle *crnje od čadi*⁷ – krila nalik na šišmiševa, kosmatih tijela, s pandžama na rukama i nogama, a njihovo je perje, znak nekadašnjeg anđeoskog statusa, bilo otrcano i katkada pomalo zmijoliko.⁸ Uostalom, brojne konvencije ikonografskih prikaza zlikovaca, poput crne ptice kao simbola Judine proklete duše, doista su se primjenjivale u onodobnom kazalištu, uz manje ili veće odmake. Tako na popisu kostima za drugi dan izvođenja luzernske *Muke* 1583. nalazimo da je tumač Jude Iškarijota, osim konopa prijeko potrebnog za scenu samoubojstva, na grudima nosio i *živog očerupanog kokota* koji je predstavljao njegovu dušu.⁹ U rukopisu francuske četrnaestostoljetne drame *Sudnji dan (Jour du Jugement)* nalazi se 89 minijatura koje prate pojedine scene u komadu i iz kojih se može razvidjeti mnoštvo scenski relevantnih podataka, pa tako i, primjerice, vijećanje đavala, jedno od općih mjesta europskih komada u kojima se oni pojavljuju.¹⁰ Đavli su na sudovskim minijaturama prikazani kao tamna i dlakava stvorenja s rogovima, a kako se na pojedinim mjestima tekstualne indikacije i slika razilaze, kao što upozoravaju pomniji proučavatelji rukopisa, lako je moguće da je minijaturist ili imao u vidu neko uprizorenje toga komada ili da se priklonio uvriježenom prikazivanju pojedinoga motiva u likovnoj umjetnosti.¹¹ Freske u crkvi u Breisachu na Rajni otkrivaju da su vrazi zastrašujućim maskama prekrivali lica, trbuhe, genitalije i stražnjice,¹² kao što se to zamjećuje i na nekim likovnim prikazima srednjovjekovnih predstava; u züriškom rukopisu iz 1539. nalaze se dva crteža vragova na kojima se razabiru životinjske maske i kostimi, rogovi, ostaci krila te repovi;¹³ a očuvana vražja maska iz Tirola predstavlja životinjsku glavu sa zaobljenim rogovima, magarećim ušima, golemim razjapljenim ustima i ostrim zubima.¹⁴ Ovakva groteskizirana usporedba đavala sa životinjama svoj ekvivalent, pa i opravdanje, nalazi u dramskim tekstovima, pri čemu od najčešće spominjanih životinja valja izdvojiti

⁷ *Antichrist and Judgement Day*, Pegasus Press, University of North Carolina at Ashville, Ashville 1998., str. 71.

⁸ Vidi *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1990.

⁹ *The Medieval European Stage 500-1550*, ur. William Tydeman, Cambridge University Press, Cambridge 2001., str. 386.

¹⁰ Minijature i tekst na izvorniku mogu se pogledati na internetskoj stranici www.byu.edu/čhurlbut/fmddp/

¹¹ *Antichrist and Judgement Day*, 1998.

¹² *Medieval German Drama. Four Plays in Translation*, Pegasus Press, Fairview 2002., str. 22.

¹³ Phyllis Hartnoll, *The Theatre. A Concise History*, Thames and Hudson, London 1985., str. 47.

¹⁴ Ph. Hartnoll, *Isto*, 1985., str. 45.

zmije, zmajeve, lavove, pse i vukove. Napokon, srednjovjekovna kazališna slika vruga mnogo duguje i liku Pana, odnosno satira, kako se u hvarskom *Prikazanju života svete Margarete, divice i mučenice* i izrijekom eksplicira.¹⁵

Kako se u vizualno i alegorijski orijentiranom srednjovjekovnom umu tjelesna nakaznost iščitavala i kao povanjštenje unutarnje izopačenosti, nije neobično što su životinjske maske i čudovišni kostimi, uz lance, palice, trozube i praskalice, sačinjavali dio prepoznatljivoga inventara koji je resio đavle dok su jurcali srednjovjekovnim pozornicama diljem Europe i, popraćeni efektima poput vatre, dima i buke, utaživali glad publike za spektaklom i zabavom, o čemu svjedoče i sami tekstovi i memorija kazališne prakse. Pored čuvenog nacrtu za inscenaciju, engleski moralitet *Dvorac postojanosti* krije i scensku uputu prema kojoj je Belijal prije borbe trebao izgledati kao da mu u rukama, ušima i stražnjici gori barut,¹⁶ a da su vragi doista izlazili sa scene uz soputanje dima doznajemo iz redateljske bilježnice *Muke* izvedene u Monsu 1501.,¹⁷ dok su prema ugovoru koji je povodom izvođenja *Posljednjega suda* u Modaneu 1580. sklopljen sa stručnjacima za vatromete i pirotehniku, vatreni efekti bili potrebni svaki put kad bi đavli izašli iz pakla, kad bi odnosili duše mrtvih u pakao i kad bi Lucifer progovorio.¹⁸ Štoviše, u jednoj se provansalskoj knjižici *voditelja igre* sačuvao i crtež s uputama za izradu maske koja bljuje vatru. Želite li načiniti takvu masku, potrebno je osigurati spremnik za vatru koji će se nalaziti između otvora za usta i lica osobe koja će nositi masku – i to dovoljno velik da u njega stanu dva do tri grumena ugljena – te ga iznutra dobro obložiti blatom kako vatra ne bi oštetila masku. Ostali sastojci uključuju tridesetak do četrdesetak guščjih pera, sumpor u prahu i viski, a završni naputak kaže: *kada poželite bljuvati vatru, sve što trebate učiniti je staviti pero u usta i puhnuti tako da se sumpor zapali te će plamenovi plavičaste boje izlaziti kroz usta vragje maske*.¹⁹

Premda su tradicionalni rekviziti vragova poznati, svjedočanstva o njima, kao i o kostimima, gestama, kretanju, glasanju te ponašanju i uopće scenskoj pojavi vragova, ipak valja iščitavati iz samih tekstova, ne samo iz eksplicitnih didaskalija koje su često i rijetke i šture, nego i iz implicitnih scenskih uputa. Primjerice, u innsbruškom *Uskrsnuću* (*Das Innsbrucker Osterspiel*) Lucifer moli da mu se donesu *vile*²⁰ kako bi imao čime strovaliti Isusa u pakao; vrag, dolazeći po Heroda u chesterskome pokolju nevine dječice, kaže kako će ga mučiti *ovom kukom*;²¹ u moralitetu *Čovječanstvo* (*Mankind*) vrag Titivilije posjeduje *mrežu* koja ga čini nevidljivim Čovječanstvu pa

¹⁵ Matija Valjavec, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, u: *Stari pisci hrvatski*, knjiga 20, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1893.

¹⁶ *The Castle of Perseverance*, u: *Medieval Drama*, ur. David Bevington, Houghton Mifflin, Boston 1975.

¹⁷ Tekstovi Arnoula Grébana i Jeana Michela tvorili su osnovu znamenite *Muke* koja je izvedena u Monsu od 5. do 12. srpnja 1501. te podjednako glasovite *Muke* izvedene u Valenciennesu 1547. godine.

¹⁸ *The Medieval European Stage 500-1550*, ur. W. Tydeman, 2001., str. 320.

¹⁹ *Isto*, ur. W. Tydeman, 2001., str. 318-319. /Sve prijevode, ukoliko nije naznačeno drukčije, potpisuje M. P./

²⁰ *The Innsbruck Easter Play*, u: *Medieval German Drama. Four Plays in Translation*, 2002., str. 52.

²¹ *The Chester Mystery Cycle*, ur. David Mills, Colleagues Press, East Lansing 1992., str. 190.

može izvoditi razne nepodopštine zamijećen samo od publike.²² Podatak pak o izdatku 1544. utrošenom na platno za izradu vražje *krpene* palice, koji se sačuvao u Coventryju,²³ ponešto govori i o načinima na koje su slične tekstualne upute prevedene u scenski jezik. Naprotiv, učestala scenska uputa prema kojoj na pozornicu stupa đavao u *vražjoj odjeći*²⁴ ili u *strašnoj vražjoj opravi*²⁵ zbog svoje je neodređenosti i nejasnoće razalostila niz istraživača i rezultirala zaključkom o konvencionalnosti i prepoznatljivosti vražjega kostima koji bi trebao biti u skladu s nekom od dosada razmatranih mogućnosti. U omjeru prema često iscrpnim scenskim uputama o kostimima i rekvizitima kreposti, kao u *Muci Spasitelja našega* iz 1556., u hrvatskim prikazanjskim tekstovima sličnih indikacija o đavlama nema mnogo, pa će *crni* ili *čarni đjavo* biti jedna od najfrekventnijih naznaka o njihovom možebitnom scenskom izgledu, kostimu, maski ili šminki, ako rečenu uputnicu ne odlučimo čitati isključivo kao floskulu ili aluziju na đavolsku narav. Ipak, valja dodati kako je u Europi bio raširen običaj da tumači krvnika, tamničara i prokletih duša imaju zacrnjena lica. Proučavajući didaskalije u hrvatskim srednjovjekovnim dramama, Boris Senker iznosi pretpostavku kako se u našim tekstovima šminka, odnosno vražja maska tijekom predstave nije trebala mijenjati te da im se možda zbog toga u didaskalijama nije pridavala veća pozornost.²⁶ Ni u francuskoj dvanaestostoljetnoj *Igri o Adamu* (*Le Jeu d'Adam*) o vražjim kostimima već po običaju nema ni riječi, iako su kostimi Adama i Eve, različiti prije i poslije pada, Kaina i Abela, Isusovih proroka te Boga pomno naznačeni. S himbom i prevrtljivošću tijesno povezana đavolska narav svoju scensku manifestaciju često nalazi u lažnome predstavljanju i preodijevanju. Mnogobrojni dokazi upućuju da se za scenu napastovanja Isusa u pustinji đavao preodijevao u pustinjaka ili fratra, a da je djevojke zavodio odjeven kao suvremeni kicoš jer se u srednjovjekovnoj drami luksuzna i pomodna odjeća često povezivala sa zlom, u njegovu nadnaravnom i zemaljskom obličju podjednako. Pod krinkom pustinjaka đavao je iskušavao Isusa u *Muci* (*Le Mystère de la Passion*) Jeana Michela, u komadu koji se na Cvjetnu nedjelju 1514. igrao u Bozenu preodjenuo se u fratra,²⁷ da bi se u *Mudrosti* (*Wisdom*) Lucifer šepirio scenom kao ugladeni kicoš. U nizozemskom djelu *Mariken van Nieumeghen*, đavao Moenen naslovnoj se djevojci predstavlja kao čovjek, i to kao učenjak, ali zbog svoje demonske naravi ne uspijeva dovoljno dobro oponašati ljudski lik, upravo kao i brojni drugi đavli koje odaju nesavršenosti poput kopita ili repa. Moenen je stoga jednook. U dramama o

²² *Mankind*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975. U *Čovječanstvu* se navodi kao Titivil-lus, u *Posljednjem sudu* iz Wakefielda kao Tutivillus. Tradicionalno odgovoran za neutemeljene glasi-ne, u torbu skuplja sve riječi koje su površni svećenici ispustili tijekom službe Božje. Čini se da nje-govo ime doslovce znači *all vile things*, odnosno *sve podle stvari*.

²³ John D. Cox, *The Devil and the Sacred in English Drama 1350-1642*, Cambridge University Press, Cambridge 2000., str. 5.

²⁴ Na primjer, u engleskom moralitetu *Čovječanstvo* (*Mankind*) vrug Titivilije (Titivillus) ulazi na pozornicu *odjeven kao đavo*. Vidi *Mankind*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975., str. 920.

²⁵ Primjerice, u *Mariji Magdaleni* vrug ima na sebi *strašnu opravu* (*Mary Magdalene*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975., str. 719.); Sotona je *strašan* i *crn* u Grébanovoj *Muci* (Arnoul Gréban, *The Mystery of the Passion. The Third Day*, Pegasus Press, University of North Carolina, Asheville 1996., str. 95.); itd.

²⁶ Usp. Boris Senker, *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*, u: *Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, knjiga 2, Književni krug, Split 1985., str. 442-443.

²⁷ *The Medieval European Stage 500-1550*, ur. W. Tydeman, 2001., str. 371.

padu čovjeka, vrag za sebe prisvaja obličje zmijske, no za razliku od yorkškoga pada u kojem vrag replikom najavljuje da će uzeti obličje zmijske, ali ne objašnjava kako će to izgledati na sceni, nema dvojbe da je u kasnijem chesterskom ciklusu đavao zavodio Evu u opravu s krilima, zmijolikim tijelom i djevojačkim licem.

Pored osebnih i/ili čudovišnih kostima, atraktivnih specijalnih efekata i domišljatih tehničkih rješenja nerijetko pirotehničke provenijencije, scensku su spektakularnost vragova i nasladu za osjetilo vida – koje je Johan Huizinga, podsjetimo, držao izuzetno važnim za život srednjovjekovnoga čovjeka²⁸ – osiguravala i neka stalna mjesta srednjovjekovne *dramaturgije zla*, kako ju se već uvriježilo zvati. Jedno je od njih bio ples đavala, u mnogim slučajevima popraćen disonantnim đavolskim pjevom. Osim što je sam ples bio vizualno primamljiva igra u kojoj je tjelesna ekspresija tumača đavala, a osobito njihova komična energija, mogla doći do punoga izražaja, đavolski se ples posve sigurno čitao i kao parodija na skladne plesove božanskih predstavnika u drami. Izlikom za ples običavalo je biti ili slavlje povodom nekoga veseloga događaja, poput začeca Antikrista u francuskome *Sudnjemu danu* ili povodom smrti, odnosno moralnog posrtanja nekog lika za kojim su vrazi čeznuli, poput odvođenja Adama i Eve u pakao u francuskoj *Igri o Adamu*. Povremeno su đavli plesali *Lobetanz*, kolo u nečiju čast, a popratni pjesmuljci bile su apsurdne i šaljive tvorevine. U innsbruškoj *Igri o Jutti* koju je napisao svećenik Dietrich Schernberg plesalo se u čast paklenoga poglavara, a sadržaj pjesme svodio se na razlikovanje Lucifera prije i poslije pada – nekoć predivnog anđela, sada tek odurnog đavla. Urnebesno-lakrdijaški učinak po svoj su prilici imala i parlamentarna vijećanja vragova, okupljanja na kojima se Lucifer kao poglavar savjetovao sa svojim podanicima, kao i *udvorni* dočeci koje su vrazi priređivali novopristiglim dušama – jedan će takav Lucifer prirediti Gestašu u *Prikazanju kako Isus oslobodi svete oce iz limba*.²⁹ Srednjovjekovni je teatar također poznao vizualno upečatljivu i emocionalno probojnu konvenciju predstave u predstavi. Dapače, u komadu *Mariken van Nieumeghen* naslovna se junakinja, nakon sedam godina provedenih s đavlom, pokaje i obrati iz zla u dobro odgledavši upravo kazališnu predstavu u kojoj Djevica Marija pobjeđuje scenskoga đavla.

Učestale scene mučenja i okrutnosti u srednjovjekovnom teatru odavno su povezane i sa spektakularnošću i sa zastrašivanjem i s utaživanjem žeđi za kazališnim nasiljem. U odnosu na muke koje su sveci i mučenici u mirakulima trpjeli na sceni, od bičevanja i čupanja mesa užarenim kliještima do roštiljanja i kuhanja u kotlu, paklene su muke često ostajale skrivene izvan pozornice. Štoviše, one su se čak i više zadovoljavale retorikom – prijetnjama, opisima i najavama – nego što su težile konkretnom scenskom otjelovljenju, premda su redovito bile naznačivane raspoloživim scenskim znakovljem, ako ništa drugo, a ono vapajima mučenih iz paklenoga grofca. Povremeno su, međutim, i vrazi morali obavljati funkciju krvnika na pozornici, nerijetko na izuzetno groteskne načine. U Grébanu se vrazi nabacuju Judinom nesretnom dušom u igri nogometa, usput se prepirući tko ima pravo na početni udarac, a u njemačkom mirakulu o Jutti, vrazi nesretnu papesu muče mažući je *lošom pomasti*,³⁰ po svoj prilici katra-

²⁸ Johan Huizinga, *Jesen srednjeg vijeka*, Naprijed, Zagreb 1991.

²⁹ M. Valjavec, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, 1893.

³⁰ *Play of Lady Jutta*, u: *Medieval German Drama. Four Plays in Translation*, 2002., str. 209.

nom, kako upućuju kazne provođene u drugim tekstovima, i ulijevajući joj niz grlo uobičajen pakleni koktel, mješavinu sumpora i katrana.

Oslikavanje đavala uvelike se hranilo parodiranjem nekih važnih kršćanskih obreda i formi. Tako su nastali već spomenuti pakleni plesovi i kakofonične pjesmice te groteskno uniženi, trivijalizirani i karikirani pakleni blagoslovi, molitve i zazivanja, a jedna od omiljenih uzrečica srednjovjekovnih negativaca svih profila bilo je zaklinjanje na Muhameda. Đavli su rado nosili vatrene krune ukrašene zmijama, a osobito su im se veselili kad su ih dobivali kao nagrade za vješto provedene spletke ili mnogo pribavljenih duša i kad je scena krunidbe bila prikazivana na pozornici. Potpisivanjem ugovora, testamenata ili zapisnika o prodaji i predaji duša vragu ili vođenjem opsežnih knjiga s grijesima čovječanstva, koje će se iznijeti na posljednjem sudu kako bi ga se prema njima optuživalo i procesuiralo te svakom pojedincu dodijelilo zaslužno mjesto u paklu, ruglu su izvrgnuti pravni propisi i norme. Đavao u Grébanovoj *Muci* pobožno zapisuje da Juda oporučno ostavlja svoju dušu vragu, a u Rutebeufu *Mirakulu o Teofilu* insistira na sklapanju ugovora s biskupom žaleći se da su ga mnogi s kojima nije prošao tu proceduru kasnije prevarili. Isti komad potvrđuje i kako su se prizivanja vraga često sastojala od izgovaranja besmislica ili rečenica na travestiranom latinskom jeziku. Salatin zaziva vraga blebećući budalaštine, a prizvani đavo podcrtava nakaradnost cijeloga prizora ponosno ustvrđujući kako je Salatin pravilno izgovorio formulu: *Tkogod te je poučio, nije ispustio nijednu riječ*.³¹ Doduše, to se ne može reći i za Gazarovićev komad o Ciprijanu i Justini u kojem je invokacija Hmučke, Smetlišnja-ka i Zabulona sasvim prozaična, u urednim osmeračkim distisima.³²

Uloge đavala često su iziskivale višu razinu tjelesne spretnosti i ekspresivnosti pa neće biti rijetkost da su ih igrali profesionalni zabavljači, a zbog brojnih specijalnih efekata i trikova od kojih neki i nisu bili sasvim bezazleni, osobito oni koji su uključivali majstorije s vatrom, od glumaca koji su ih tumačili tražila se i stanovita doza odvažnosti. Pisana svjedočanstva, naime, potvrđuju da su interpreti đavala na dužnosti znali i nastradati. Tako se pri prolasku kroz propadalište glumcu koji je u Seurreu tumačio Sotonu zapalio kostim te je zadobio teže opekotine.³³ Druga je opasnost glumce đavala vrebala iz gledališta koje je stvari katkada uzimalo i previše k srcu i suviše doslovno, ne razumijevajući uvijek pojam kazališne iluzije: događalo se i to da su siroti interpreti negativaca, tirana, krvnika, Juda i vragova morali bježati ne bi li umakli ruci gledatelja koje su njihova scenska zlodjela ozbiljno naljutila. No, da je katkada i publika bila u izravnoj opasnosti od suviše zaigranih interpreta vragova svjedoči primjer iz Tamwortha (1536.) kada je glumac koji je utjelovljivao vraga slučajno slomio lancem goljenice jednoga gledatelja.³⁴ Vrazi su se, naime, običavali upuštati u suigre s općinstvom i izravno s njime komunicirati. Povjeravajući publici svoje naume, nastojali su je uplesti u svoje zločinačke planove ili su pak iz nje ubirali zle duše kako bi ponovno napučili pakao nakon što ga je Isus ispraznio kad je, uskrsnuvši, došao oslobodi-

³¹ *The Medieval European Stage 500-1550*, ur. W. Tydeman, 2001., str. 161.

³² M. Valjavec, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, 1893.

³³ *The Medieval European Stage 500-1550*, ur. W. Tydeman, 2001., str. 303. S obzirom na ustrajnost glumca, čini se poštenim dodati i svršetak priče – naime, spomenuti se đavao brzo presvuкао i ne odajući ikakve znakove bola odigrao svoju ulogu do kraja.

³⁴ J. D. Cox, *The Devil and the Sacred in English Drama 1350-1642*, 2000., str. 5.

ti svete oce i proroke iz limba. U engleskom moralitetu *Čovječanstvo* personificirani su poroci Novo ruho, Današnjica i Ništavilo, đavlina srodni i po gradbenim elementima i po funkciji, udovoljavali gledateljskom apetitu za laganom zabavom servirajući im lakrdijaške gegove, grub i vulgaran vokabular, gestualnost koja ne zazire ni od skatoloških aluzija te bestidne pjesmuljke u kojima pozivaju publiku da im se priključi. No, prije nego što su istoj toj publici dopustili da na pozornici vidi *pravoga* vraga te nastavljali s predstavom, od publike se prikupljao novac. Drugim riječima, gledatelji su morali platiti da bi vidjeli kako će đavo uništiti Čovječanstvo i na taj su način postajali sukrivci, izravni sudionici njegove propasti.³⁵ Da bi pak prestrašio ili opomenuo, a ne samo razveselio auditorij, zalazio je đavao među publiku i u *Igri o Adamu*. Svrnemo li pogled na toliko često isticanu didaktičku narav religioznoga kazališta srednjega vijeka neće biti dvojbe ni da su prikazivanjem, kratkim ilustriranjem ili barem nabravanjem paklenih muka vrijeđali morali imati vrijednost snažnoga emocionalnog podsjetnika koji je gledatelja upozoravao kako ne bi bilo loše još jednom razmotriti vlastite životne navike ukoliko ne žele završiti u demonskome kotlu i znanavijek boraviti u buci, smradu i ognju koji su redovito pripisivani kazališnome paklu. U Gazarovićevoj *Prikazanju sv. Beatrice, Faustina i Simplicija bratje* đavli se tijekom cijele radnje dijaloški povezuju s poganskim idolima, izdajništvom, lakomošću i uopće opsjednutošću materijalnim i tjelesnim.³⁶ Pred sam kraj radnje u fizičkom će se obličju pojaviti četiri vraga kako bi raspleli i poentirali radnju, glavnoga prijestupnika svrstali u tradiciju izdajnika poput Jude, izbrojili mu sve grijeha i odredili primjerenu kaznu. Iako se pokajao, vrijeđati će grešnoga krvnika zadaviti onako kako je on dao zadaviti svoju žrtvu i na posljertku ga odvući u pakao. Govori četvorice đavala služe kao *memento mori* gradirajući opomenu nazočnim gledateljima, tim više što su se zbog straha od pakla, đavla i muka, a ne zbog zgranutosti Lukrecijevim nedjelima, zločinčevi roditelji i prijatelji preobratili *na pozornici*. Posve je sigurno jedna od vražjih metoda zastrašivanja bila i retorička prijetnja da će se ubrzo vratiti po nove duše, izrečena tik nakon što su nekog nesretnika strmo glavili u pakao. Negativci i nasilnici koji su svojom pojavom i nastupom trebali ulijevati strah, poput Pilata, Heroda Velikog, alegorijskoga Svijeta u *Dvorcu postojanosti* ili pak samih đavala, na europskim su pozornicama služili i kao svojevrсна strašila koja pozivaju okupljene gledatelje na tišinu, red i mir, što je kod nas najčešće ipak činio anđeo, odnosno zaštitnik mjesta u kojem se djelo prikazivalo.

U nizu funkcija koje su srednjovjekovni đavli opsluživali, ne smije se umanjiti njihov doprinos širem vjerskom okviru i metaforiziranju borbe dobra i zla koja se krije u osnovama svih dramskih tekstova o kojima je ovdje riječ, a ne treba zaboraviti ni da su đavli, pa i negativci uopće, nosili veliki kritički naboj te da je iz njihovih usta, pored neizostavne vatre, s pozornice često sukljala nesmiljena društvena satira i poruga kojom su i anonimni i potpisani spisatelji šibali svoje suvremenike, sumještane i aktualne društvene (ne)prilike. Činili su to ili dajući đavlina slobodu da otvoreno prosvjeduju protiv grijeha ljudskog roda i pojedinaca kao da stoje za govornicom, ili poistovjećujući đavle s nepoželjnim oblicima ponašanja te tako implicitno sugerirali sve ono što se smatralo društveno devijantnim i neprihvatljivim. Srednjovjekovni antiklerikali-

³⁵ Pamela M. King, *Morality Plays*, u: *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001., str. 251.

³⁶ M. Valjavec, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, 1893.

zam nalazio je put do pozornice u đavlama koji su odijevali svećeničku mantiju, upravo kao što se i netrpeljivost prema pretjeranom kićenju, i uopće povezivanje zla s ras-košnom odjećom, objektivirala u đavlama preodjevenim u suvremene kicoše, poput n-townovskoga Sotone, koji u takvome liku izgovara prolog *Muci*.³⁷ Istraživanja čak navode da su kritički i cinični opisi pomodne odjeće iz usta scenskih đavala ponekad bili toliko opširni i precizni da se na temelju njih pobliže mogao utvrditi period nastanka teksta. Osobito su često za kaćiperstvo bile optuživane žene, no ni muškarci nisu ostajali imuni na istovrsne đavolske žaoke. U tom kontekstu ne može biti slučajnost što su smrtni grijesi prikazivani kao prinčevi, a đavli kao kraljevi, vladari i vojskovođe, kao ni što su među njima vladali vazalski odnosi: društveno-političke implikacije i satirične namjere tako ustrojenih dramskih djela i odnosa među likovima nisu se mogle previdjeti. U studiji posvećenoj scenskim đavlama u engleskoj drami, John D. Cox podcrtao je njihovu duboku moralnu i društvenu ozbiljnost te, minimalizirajući karnevalno-zabavljачku i komičnu funkciju, istaknuo da su engleski pisci kontinuirano povezivali demonsko s višim društvenim slojevima, kako s krunom i plemstvom, tako i s crkvenom elitom.³⁸

Dan posljednjega suda, dan kada Isus preuzima na sebe ulogu nemilosrdnoga suca kako bi razdijelio dobre od zlih, nagradio pravedne i kaznio proklete, odnosno eshatološka problematika općenito, bila je osobito plodno tlo za razigravanje kritičkog potencijala đavala. Đavli su na dan strašnoga suda bili i žustri tužitelji koji aktivno sudjeluju u iznošenju optužbi protiv grešnika kako bi priskrbili paklu što veći broj duša prije kraja svijeta, i pasivni promatrači/službenici Božji koji izvode duše pred srditoga suca, čekaju njegovu odluku, odvođe proklete u pakao ili ih bacaju na muke da bi primjerom opomenuli vjernike što ih može snaći ne budu li se ponašali sukladno Božjim očekivanjima tako da bismo sudovske đavle gotovo mogli kategorizirati kao odvjetnike-tužitelje, tamničare ili krvnike. Ironično prijekorni ton wakefieldskoga Tutivilija nadaleko je čuven i prepoznat, za razliku od njegovih šutljivijih starijih yorških kolega koji se, u iščekivanju suda, tek skromno nadaju da će sudac biti pravedan: od yorških je đavala mnogo intrigantniji cehovski ugovor suknara koji su ga izvodili (iz 1433.) zato što se u njemu, među ostalim, spominju đavolja odjeća i maske,³⁹ iako podrobnije objašnjenje maski ili kostima, na žalost, izostaje. U prizorima posljednjega suda Isus ne kroči scenom kao patnik kakvim ga vidimo u prikazima muke, nego kao strašan i neumoljiv sudac. Budući da je dan strašnoga suda dan dijeljenja pravde, a ne kajanja i molitvi, Isus neće popustiti čak ni pred usrdnim molbama Ivana Krstitelja ili Djevice Marije koji su nerijetko posredovali u ime grešnika, pa se prisutnost đavala na pozornici može tumačiti i kao utjelovljena potkrjepa takvoga stava. Replike đavala na sudnjemu danu usmjerene su ili grešnicima, ili sucu, ili međusobnoj komunikaciji. U prvom slučaju đavli nabrajaju grijehe i prijetje kaznama ili već muke provode na sceni, u drugom poput odvjetnika iznose optužbe pred sucem te mole ili zahtijevaju od Isusa pravednu presudu, u trećem raspravljaju o tome što mogu očekivati od suca, jadikuju što se bliži kraj svijeta i, dakako, prosvjedujući protiv grešnosti svijeta i ljudi uopće i apelirajući na emocionalne reakcije općinstva glume moralnu vertikalnu društva. Iako u

³⁷ *The Passion Play From N Town*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975.

³⁸ J. D. Cox, *The Devil and the Sacred in English Drama 1350-1642*, 2000.

³⁹ *Medieval Drama. An Anthology*, ur. Greg Walker, Blackwell Publishers, Oxford 2000., str. 159.

francuskome *Sudnjemu danu* đavli vode apsolutno glavnu riječ u prvoj polovici teksta posvećenoj rađanju Antikrista i njegovom pohodu na svijet, na sam se dan gnjeva njihova uloga srozava do tumačenja pokornih izvršitelja božanskih naredbi. Udio chesterskih đavala iscrpljuje se u iznošenju optužbi protiv zlih duša, nabranjanju njihovih grijeha i potraživanja od Isusa da ih dosudi njima. U okviru Coxovih konstatacija da su engleski đavli bili izjednačavani s društvenim tlačiteljima, nemoguće je ne zamijetiti da su i među prokletima izdvojeni samo pripadnici viših i imućnijih slojeva, točnije papa, car, kralj, kraljica, sudac te trgovac. Iako po tome Chester zasigurno nije jedinstven, ipak u n-townovskom ciklusu proklete duše nisu društveno-politički diferencirane, nego su poopćene i uzdignute na univerzalnu razinu smrtnih grijeha, kao i u, primjerice, Marulićevu *Skazan'ju od nevolnoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti*, rađenu, doduše prema talijanskom predlošku Antonija Aralda i Fea Belcarija. Sedam smrtnih grijeha, dakako, Marulić nije personificirao na pozornici, kao što to nije učinjeno ni u jednom sačuvanom hrvatskom prikazanju, pa tako ne može biti ni govora o borbi grijeha protiv odgovarajućih kreposti kakva se vodila po engleskim moralitetima poput *Dvorca postojanosti*. Međutim, u Marulićevu se sudu tome ipak približava prizor u kojemu skupine likova identificiranih s pojedinim smrtnim grijehom vode verbalnu bitku s njihovim oponentima na desnoj, dobroj strani pozornice (gledano iz pozicije glumaca), tim više što završna scena opravdava takav način rezoniranja: đavli, jedan po jedan, pristupaju oholome, zavidnome, srditome i tako redom, ne bi li prijestupnicima u skladu s njihovim grijehom dodijelili odgovarajuće mjesto u paklu. A pribrojimo li to Anđelovu epiloškom zaključku (*Čuj se moćno togaj sada / da te ne ponese djavaľ tada*),⁴⁰ za vjerovati je da su Marulićevi đavli dobro uzburkali duhove vjernika u publici.

Naprotiv, u wakefieldskome *Posljednjem sudu*, satiričan, marljiv i spretan dobavljač duša za pakao te zabavljač koji podiže raspoloženje ostalim demonima, Tutivilije, iznosi mnogo preciznije optužbe, navodeći i detaljno opisujući kaćiperke, preljubnike, kradljivce, lihvare i brojne druge u svojoj dugoj, kritički intoniranoj tiradi. Iako ni ostali wakefieldski đavli ne štede ljudski rod, njihove su primjedbe samo načelne naravi i mogu se svesti na duhoviti zaključak kako je ipak dobro što je stigao sudnji dan jer je pakao već postao pretijesan. Osim toga, oni su podjednako toliko usredotočeni na razgovor o svom doživljaju sudnjega dana, ističući da im ulijeva prije svega strah i tjeskobu, dok u opisima svoje smetenosti – jedan se onesvijestio, a drugi drhtao i problijedio – ne mogu a da ne izmame gledateljski osmijeh kojemu cijela intonacija komada upravo i naginje, baš kao i satirične žalopojke chesterskoga đavla da ga *vreća* s ljudskim grijesima preteže prema podu koliko je teška. Taj je đavao vreću, naime, nosio oko vrata, a eksplicitne i implicitne scenske upute ukazuju na još neke stalne atribute, odnosno rekvizite sudovskih đavala. U hvarskoj obradi Tuccijava *Christusa Judexa* pod naslovom *Prikazanje suda općenoga*, Lucifer pod pazuhom nosi *knjige* ljudskih grijeha,⁴¹ dok wakefieldski demoni, također u maniri tužitelja, sa sobom nose *spiskove* u kojima su precizno zapisani prijestupi čovječanstva. Nakon što obave funkciju tužitelja i preuzmu ulogu krvnika i tamničara, đavli tjeraju duše prokletih u pakao vje-

⁴⁰ M. Marulić, *Drame*, 1986., str. 180.

⁴¹ Hrvoje Morović, *Hvarsko Prikazanje suda općenoga*, u: «Mogućnosti», XXI, 6-7, Čakavski sabor, Split 1974., str. 814.

rojatno vezane na *konopu* ili u *lancima*, kako to sami tekstovi više puta potvrđuju. Wakefieldski će đavo dobaciti dušama *imamo vas vezane*,⁴² replike hvarskog *Prikazanja suda općenoga* razotkrivaju da sveti plaše *sulicami*, a *hudobe verugami*,⁴³ a Hjerobom u Žuvelićevu *Sudu pokonjem* opisuje kako đavli stoje oko duša i stresaju lance.⁴⁴ Uzmemo li pak reakciju wakefieldskih duša kao ogledni primjer, na lijevoj strani pozornice zbog navedenih taktika opominjanja treba očekivati strah, kršenje ruku, kajanje i vapaj.⁴⁵ Đavolsku zadaću zastrašivanja prokletih duša, pa posredno i gledatelja, Marulić u *Govoren'ju svetoga Bernarda od duše osujene* ne uzima olako pa na scenu izvodi tri đavla s bičevima i ognjem kojima će mučiti nesretnu Dušu. Marulićevi su đavli podanici Božji koji na Isusov poziv istrčavaju na scenu i iznose točke optužnice protiv Duše, a ne uskraćuju si ni pravo na sarkazam. Sudeći, dakle, prema didaskalijama, a treba reći da je *Govoren'je* u cjelini bogato naznakama o interpretaciji, mizansceni, izgledu scene, kostimima i rekvizitima, odnosno da ima naglašenu izvedbenu sastavnicu, đavli su dušu morali bičevati, pljuskati i prijetiti joj vatrom. Oprečno pozamašnom broju eshatoloških drama u kojima muke bivaju ponajprije retoričke naravi, u Marulićevoj se barem dio mučenja Duše prikazuje na pozornici: kada u *Govoren'ju* dva vraga dovode na scenu Dušu, onda su oni kazališno opipljiva potvrda njezinih jadikovki kako je (zbog Tijela) završila u paklu, da bi se njihovo pojavljivanje u konačnici legitimiziralo i time što Duša nije izmolila oprost nego je ipak skončala u paklu.

Precizno opisivanje muka koje čekaju svakog pojedinog kandidata što kroči na đavlovu lađu, stalna je i cirkularna slika u Vicenteovim barkama za pakao, čistilište i raj. Đavao je okrutan i ciničan, hladan i nesuosjećajan, usredotočen na dužnost koju mora obaviti, a terminima kao što su posao i dužnost za opis će se svoje djelatnosti služiti i Smrt. Da đavao ipak promišlja koga odvodi u pakao, svjedoče uvodne replike *Lađe za raj* (*Auto de la Barca de Gloria*) u kojem nagovara Smrt da mu konačno dovede i nekog iz viših društvenih slojeva, a ne samo sirotinju, jer i *oni spadaju pod kraljevstvo naše*.⁴⁶ Pa ako je već bio običaj da se personificirana scenska Smrt hvasta nepristranošću i objektivnošću spram smrtnika, da opetovano ponavlja kako ne šteti nikoga i kako se ne povodi ni klasnom ni profesionalnom pripadnošću, ni materijalnim ni dobним kriterijem, pa čak i da joj je, kako je Smrt ponosno uskliknula u njemačkoj *Igri o Jutti*, sasvim svejedno hoće li to biti Nijemac ili stranac,⁴⁷ Vicente je tu njezinu osobinu prosljedio đavlu. Vicenteov nemilosrdni sarkazam u kojem u *Lađi za raj* đavo drži prodike knezu, vojvodi, kralju, caru, biskupu, nadbiskupu, kardinalu i papi, dajući im jasno do znanja da sve zna i da mu nijedan njihov postupak (čitaj: grijeh!) ne može promaći, tek neznatno gubi na težini dolaskom Isusa koji im oprašta i vodi ih u raj – užasavajući scenske velikaše opisima pakla, Vicenteov je đavo zacijelo užasavao i one odličnike koji su sjedili u publici na dvoru na kojemu se predstava prikazivala 1519. godine.

⁴² *Strašni sud iz Vejlfilda*, u: *Pozorište i drame srednjeg veka*, ur. Dragan Klaić, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988., str. 137.

⁴³ H. Morović, *Hvarsko Prikazanje suda općenoga*, 1974., str. 821.

⁴⁴ Hrvoje Morović, "Sud pokonji". *Prikazanje Jure Žuvelića*, u: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 22, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1952., str. 224.

⁴⁵ *Strašni sud iz Vejlfilda*, u: *Pozorište i drame srednjeg veka*, ur. D. Klaić, 1988.

⁴⁶ Žil Visente /Gil Vicente/, *Auto o lađi za raj*, u: *Pozorište i drame srednjeg veka*, ur. D. Klaić, 1988., str. 238.

⁴⁷ *Play of Lady Jutta*, u: *Medieval German Drama. Four Plays in Translation*, 2002., str. 193.

Nakon što je Isus oslobodio oce iz limba, brojni su poglavari pakla utjehu nalazili u društvenoj satiri, točnije, u planovima o ponovnom napučivanju pakla predstavnicima različitih socijalnih i profesionalnih skupina, odnosno u zastrašivanju gledateljstva žetvom duša koja se nerijetko vršila u samoj publici. U innsbruškom i u redentinskom *Uskrsnuću*, štoviše, dvojica su poglavara upućivala svoje namjesnike na konkretna povijesna mjesta, od kojih su neka, poput Avignona, imala i naglašene političke implikacije. Naprotiv, naši se poglavari neće tješiti nastanjivanjem pakla novim dušama, a društveno-kritičke primjedbe hrvatskih đavala rjeđe su imale oštrinu i izravnu referentnost europskih zloduha. Vetranovićev Lučifer poopćene ljudske prijestupe koristi tek kao argument u potporu teze o potrebi pakla, kao što se i u Mladinićevu *Prikazanju navišćenja pričiste Dvice Marije* kritičke prosudbe đavala specijaliziranih za ohole, lakome i bludne također tiču načelne grešnosti ljudi. Riječju, i ispitivanje scenskih đavala umnogome potvrđuje Perillovu tezu o *zatvorenosti* hrvatskih prikazanja, posebice u odnosu na europske, za izravnije preslikavanje suvremenoga društvenog trenutka, odnosno za *glas iz vlastite sadašnjosti*.⁴⁸

Sva četiri sačuvana engleska Tijelovska ciklusa, yorkški, wakefieldski, n-townovski i chesterski,⁴⁹ obrađuju temu Luciferova pada i pripisuju ga oholosti. No dok u Yorku svjetlonoša griješi prije svega mišlju i hvalisanjem, u Chesteru to čini i scenski upečatljivim djelom, sjedajući na Božji prijestol. Nakon pada, nekoć blistavi anđeli postaju crni demoni sapeti u paklu – *ružan i otrcan kao zdrijebe te crn kao ugljen*, opisat će samog sebe wakefieldski demon.⁵⁰ Promjena đavolskih kostima signal je moralnoga pada likova iz dobra u zlo, izvanjska manifestacija unutarnjih pomaka u karakteru i međuodnosu sada infernalnih junaka. Slogu i prijateljstvo nebesko smjenjuju rastrzani povici očaja, samosažalijevanje i uzajamne optužbe, razobličavajući tako ne samo jednu od kontinuirano naglašavanih osobina scenskih đavala, nego i postupak u njihovoj karakterizaciji. Po načelu kontrasta, u odnosu na nebesku harmoniju, svijetom demona i zloduha vladaju metež, svađa, vrijeđanje, buka i kakofonija glasova i mišljenja: disonantnost zvuka refleks je rasapa moralnih vrijednosti. Padom anđela navješten unutarnji sukob u redovima zlikovaca stalno je mjesto srednjovjekovne dramatike, što posebice dolazi do izražaja u moralitetima gdje se spomenuti sukob nerijetko realizira u komičnome registru, kao i nakon Isusova silaska u pakao. U Grébanovoj će se *Muci* Lucifer strašno naljutiti na đavle što uopće ne shvaćaju koliko bi Isusov silazak u pakao mogao biti opasan po njih, da bi im naposljetku rekao: *Đavli, uopće niste pametni*.⁵¹ Tkonsko *Uskrsnutje* ogledni je primjer razjedinjenosti đavala u kojemu će, štoviše, podanici svoga bahatog gospodara pretući na smrt. U stihovanim će se formama pakleno nesuglasje i razjedinjenost često odražavati kroz razbijanje strofe, skraćivanje replika, stihomitiju ili čak lomljenje stiha na više govornika, a kao što je to slučaj u tkonskome *Uskrsnutju*, i na razliku između stihovanoga govora Isusa, pravednika i anđela te proznoga izričaja đavola. Premda se đavao koji je mamio Evu u francuskoj

⁴⁸ Francesco Saverio Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Čakavski sabor, Split 1978., str. 64.

⁴⁹ Wakefieldski ciklus se posljednjih godina sve češće navodi pod nazivom Towneley, prema obitelji u čijem je posjedu rukopis bio dugi niz godina. Izbor tekstova iz engleskih Tijelovskih ciklusa vidi u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975. i *Medieval Drama. An Anthology*, ur. G. Walker, 2000.

⁵⁰ *The Creation and Fall of the Angels*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975., str. 262.

⁵¹ A. Gréban, *The Mystery of the Passion. The Third Day*, 1996., str. 93.

Igri o Adamu odlikovao laskavim govorom udvornoga ljubavnika, hrvatskim đavlima nerazumljivim, pad u pakao, a onda i boravak u njemu, mogao bi se tumačiti i kao pad u kolokvijalnost, u parodiju uzvišenog stila, u kletvu, psovku i blasfemiju, u deformirane "latinske" rugalice i izgovaranje potpunih besmislica ili čak u neartikulirano glasanje. U Grébanu je kolokvijalan govor poglavito vezan za tirane i krvnike, dočim demoni u wakefieldskom posljednjem sudu osobitu sklonost pokazuju prema poslovice-ma. Među najfrekventnije izraze vragova, prokletih duša i rasrđenih negativaca, svakako bi trebalo ubrojiti i *avaj, jao* ili *upomoć!* U opreci prema učenom i elegantnom, odmjerenom i uzvišenom izričajnom stilu Boga i ostalih plemenitih likova, vražji je govor brutalan, rastrgan, pučki, niski i nerijetko isprekidan glasnim cerekom. Naprotiv, jezik hrvatskih đavala, čak i kad se izražavaju prozom i kad su oslikani kao karikirano-komična lica, ipak nije onoliko vulgaran, kolokvijalan i blasfemičan kao stihovane kletve, psovke, skatološke upadice i jadikovke njihovih europskih kolega, a oni su ipak daleko, i to ne samo zemljovidno, od lakrdijaškog n-townovskog Lucifera koji je, spoznavši pakao, ispuštao vjetrove od straha.

U ikonografiji pakla zvuk gotovo redovito poprima značenje buke, od dernjave i urlika vragova do vapaja i preklinjanja zlih duša koje u paklu podnose nebrojene i neopisive muke. Ta i sama se simulacija pada anđela upotpunjavala pomoću buke. Dok će izravne i neizravne scenske upute aludirati na galamu i neugodno glasanje paklenih govornika, s nebesa će kao njihova antiteza dopirati milozvučni poj božanskih glasnika. Mučenici će odlaziti na nebo praćeni harmoničnom pjesmom/glazbom anđela, a prokleti će biti gurnuti u pakao uz galamu i grohotni smijeh vragova. U Grébanovoj se *Muci* nakon Mihovilova nagovještaja ocima u limbu o Isusovoj žrtvi za njihovo spasenje čuje motet, tek da bi odmah potom uslijedio prizor s uznemirenim i bučnim đavlima u paklu,⁵² u *Igri o Jutti* đavao Unversün obavještava Juttu da će je s velikom bukom odvesti pred Lucifera u pakao,⁵³ a u nas to možda najbolje oprimjeruje *Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba* u kojem scenske upute nalažu stvaranje buke kad god nova duša pristigne u pakao, kao i nakon što Isus zakuca na vrata pakla. Ako su se sveci i mučenici pjesmom krijepili protiv srdžbe i muka kojima su ih podvrgavali raznorazni despotski vladari, u paklu će se pjevati *odvratna đavolska pjesma*,⁵⁴ kako kazuju implicitne didaskalije u *Igri o Jutti*. Iz pakla će često dopirati i zvuk škrgutanja zubima kao izraz patnje i očaja zlih duša, zvuk koji je tim zanimljiviji što ga u nekoliko primjera susrećemo i kao izraz gnjeva ili nezadovoljstva srednjovjekovnih negativaca i tirana – u Grébanovoj *Muci* Kaifa škrguće zubima od bijesa što ne uspijeva brže ishoditi Isusovu smrt.⁵⁵ Kratko rečeno, u kontekstu je zvuka polaritet dobra i zla bio jasno i precizno razgraničen te se polje identificiranja osobina što se vezuju uz jednu ili drugu opciju nije moglo dovesti u pitanje. Đavolske osobine Maka, kradljivca ovaca, prevaranta i himbenika, u *Drugom pastirskom komadu* Wakefieldskoga majstora ovjeravaju se i putem kakofoničnoga pjeva njega i njegove supruge koje pastiri komentiraju kao *graktanje i kreštanje neskladno*.⁵⁶

⁵² A. Gréban, *Isto*, 1996., str. 92.

⁵³ *Play of Lady Jutta*, u: *Medieval German Drama. Four Plays in Translation*, 2002., str. 199.

⁵⁴ *Isto*, 2002., str. 199.

⁵⁵ A. Gréban, *The Mystery of the Passion. The Third Day*, 1996., str. 25.

⁵⁶ *Drugi komad o pastirima iz Vejkfilda*, u: *Pozorište i drame srednjeg veka*, ur. D. Klaić, 1988., str. 102.

Saznavši da su poraženi ili da su izgubili naklonost podanika kojega su željno iščekivali u paklu, đavli će zapadati u očajanje i mahnito jadikovati, cviliti i proklinjati, u karikaturalnom proturječju s pompom s kojom stupaju na scenu, praćeni vatrom, grmljavinom i eksplozijama baruta. Upravo se identično ponašaju đavli Belijal i Merkur u *Obraćenju svetoga Pavla* (*The Conversion of St. Paul*). Nakon obraćenja grešnika u sveca, đavao Belijal, koji se u uvodnim riječima postavio na sam vrh paklene hijerarhije, tik do Lucifera, biva toliko smeten porazom i samosažalijevanjem da je lik đavolskoga glasnika onaj koji će se pribрати i smisliti daljnji plan djelovanja. Poto-nje u srednjovjekovnim dramama nije iznimka, pa i u ostalim tekstovima nalazimo đavle, sluge i savjetnike koji pasivnim vladarima smišljaju izlaze iz teških situacija ili ih potiču na stvaranje dramske napetosti kao što je, primjerice, mučenje kršćana u mirakulima. Jedna od temeljnih identifikacijskih crta đavala jest njihova neumjerena hvalisavost, najčešće potpuno nesuglasna njihovoj suštinskoj nemoći. Koliko su puta samo vrazi ulazili na scenu s riječima u stilu *Ego sum dominatium dominus*,⁵⁷ u kojima se nesumnjivo trebala čuti i parodična jeka (uvodnih) Božjih riječi da je alfa i omega svega, a koliko su se puta njihove intervencije u ljudski život i povijest sastojale tek od pukih tričarija provedenih u tipično lakrdijaškom stilu i oprimjerenih putem jeftinih trikova. Kako u *Čovječanstvu* vrag ne može pokoriti Čovječanstvo sve dok mu se ono samo ne *preda*, jedino što može učiniti jest izluđivati ga sitnim podvalama i smicalica-ma nadajući se da će ono izgubiti strpljenje. Zato će Čovječanstvu, koje je za ovu pri-godu predstavljeno kao priprosti poljodjelac, podmetati dasku u zemlju, krasti sjeme i oruđe, prekidati ga u molitvi..., kao što na gotovo istovjetan način u *Igri o Adamu* đavao Adamu i Evi u usjev podmeće trnje i čičke. Budući da je povezivanje lakrdi-jaštva i komike sa zlom za srednjovjekovnu dramu, uostalom, bilo uobičajeno, tako će i sedam smrtnih grijeha personificiranih u *Dvorcu postojanosti* biti prikazani kao zlob-ne i brbljave karikaturalno-groteskne svađalice, sučeljene dostojanstvenim, smirenim, u vjeri postojanim, ozbiljnim i trezvenim krepostima koje će u bitci jedan na jedan lako svladavati grijeha. Iako su pred polazak u bitku grijesi puni samohvale, pogrda protiv svojih suparnica i prijetnji što će im sve učiniti, uskoro se pokazuje da je riječ o kukavi-cama i slabićima koji, kao i mnogi đavli, pokunjeno bježe od opasnosti, ne libe se skri-vati podvijena repa i ne znaju dostojanstveno podnijeti poraz, nego se prepuštaju zapo-maganju i kukanju. U neku je ruku ovih sedam smrtnih grijeha nalik na antički kome-diografski tip hvalisavog vojnika, kao i mjestimice dramski likovi Herodovih vojnika zaduženih za pokolj nevine dječice, odnosno vojnika koje Pilat šalje čuvati Isusov grob.⁵⁸ A jedva da je potrebno isticati da će i grijeha, kao i đavle, redovito pratiti buka i *odvratna galama*,⁵⁹ vatra i dim, te da će također biti oboružani kolokvijalnim i pros-tačkim rječnikom. Identifikacija sedam smrtnih grijeha s đavlima možda je najnepo-srednija u *Mariji Magdaleni*, u kojoj se i izrijeком kaže da su grijesi odjeveni kao đavli (opet, dakako, bez podrobnijeg opisa).⁶⁰ Oblikujući Hmučku, Smetlišnjaka i Zabulona u *Prikazanju života i muke svetih Ciprijana i Justine*,⁶¹ Gazarović se poveo za kome-

⁵⁷ Mankind, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975., str. 920.

⁵⁸ Usp. Arnold Williams, *The Comic in the Cycles*, u: *Medieval Drama*, ur. Danny Neville, Edward Arnold, London 1973.

⁵⁹ *The Castle of Perseverance*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975., str. 852.

⁶⁰ *Mary Magdalene*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975., str. 707.

⁶¹ M. Valjavec, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, 1893.

diografskom tradicijom prikazivanja vragova, ogolivši ih do lakrdijaške funkcije zabavljača u kojima nema gotovo ni trunke moći. Na njima trojici bilo je da svojim ponašanjem uvjere Ciprijana u premoć Božju i s još jednog aspekta legitimiraju njegovo obraćenje, te da nasmiju publiku svojim gegovima, hvalisanjem, preodijevanjem u ženu, strašljivošću i bespomoćnosti. Hmućka, Smetlišnjak i Zabulon morali su se pokoriti ne samo pred križem, nego su postajali nemoćni već pri samom spomenu svećićina imena, upravo onako kako su mnogi europski scenski vrazi osjećali neizdrživu bol čuvši ime Djevice Marije: podsjetimo da je Moenen prisilio Mariken na promjenu imena jer je ono bilo izvedenica Bogorodičina imena. Đavli su, u usporedbi s anđelima, češće imali vlastita imena, a onda kad nisu nosili uvriježene nazive iz kršćanske demonologije (Lucifer, Sotona, Belzebub, Belijal) ili, rjeđe, iz antičke mitologije (Pluton, Merkur, Kerber), pisci su se u njihovu imenovanju redovito isticali i inventivnošću i razvijenim smislom za humor. Đavolja imena simboličnoga značenja kojima su u prvi plan izbijale njihove osobine, poglavito nedostaci i devijacije, nerijetko, premda ne i uvijek, imaju komičan prizvuk (Spiegelglantz⁶²). Nevolja je *tek* u tome što ponašanje na taj način prozvanih davala u razmjerno velikom postotku tekstova nije opravdavalo dodijeljeno im ime. U Vetranovićevu *Uskrsnutju Isukrstovu*, kako je to ustvrdio i N. Kolumbić,⁶³ karakteristike u novijoj inačici pridodanih đavoljih imena nisu verificirane njihovim postupcima i verbalnom samokarakterizacijom – te bi ih se moglo smatrati agresivnim i neprikladnim zadiranjem u sklop teksta – iako imena sama po sebi imaju veliku karakterizacijsku moć jer upućuju na potencijalne komične osobine likova (Smrdilo, Čemernik, Krivotvorilo, Gadnidah).

U nizu ćemo se srednjovjekovnih tekstova, dakle, susresti s duboko ironiziranim đavlima koji na pozornicu ulaze pucajući od oholosti i samopouzdanja, da bi već do kraja prizora bili poraženi i ismijani, no najokrutnija dramska šala na njihov račun ipak se krije u činjenici da oni samo pridonose realizaciji Božjega plana, a da toga nisu ni svjesni. Srednji se vijek rado poigravao figurom prevarenoga varalice, osobito u farsama, među kojima su najpoznatiji primjeri svakako advokat Pathelin (*Advokat Pathe-lin*) i žena koja je svoga supruga obasipala kućanskim poslovima dok jednoga dana nije upala u lužnicu (*Farsa o lužnici*), pa se u nekim prikazanjima kao takav oblikuje i lik Sotone, koji prekasno shvaća da su njegove spletke protiv Isusa tek ubrzale ostvarivanje Božjega nauma.⁶⁴ Sotonino se uvjerenje da njegovi postupci vode ka uništenju Isusa, naime, ubrzo pokazuje pogrešnim, te Sotona shvaća da se netko grubo poigrao s njim, da je Isus ipak sin Božji i da je Isusova smrt na križu kojoj je Sotona osobno kumovao, kao što je ili prikazano na sceni, ili to neprestano ponavlja, ustvari završni korak prema otkupljenju čovječanstva i prema Isusovu silasku u pakao. Budući da je već jednom pomoću žene realizirao plan o izgonu čovjeka iz raja, Sotona se ponovno okreće ženi, ovaj put Pilatovoj supruzi, ulazeći joj u san. Na pozornici se taj prizor često prikazuje u obliku pantomime, premda sam po sebi i nije toliko učestao i neizostavan dio muke. U Hrvatskoj se srednjovjekovnoj drami san Pilatove žene tematizira u tkonskoj *Muci*, ali nije povezan sa scenski prisutnim đavoljim uplivom. Dva se en-

⁶² Demon taštine i umišljenosti.

⁶³ Nikica Kolumbić, *Vetranovićevo "Uskrsnutje Isukrstovo" u kontinuitetu hrvatskih dramskih preobrazbi*, u: *Dani hvarskog kazališta, Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, knjiga 14, Književni krug, Split 1988., str. 194.

⁶⁴ Usp. *The Passion Play From N Town*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975., str. 478.

gleska ciklusa, yorkški i n-townovski bave tom problematikom, dopuštajući Sotoni da sam smisli i provede svoj naum. No u Grébanovoj je *Muci* situacija nešto drukčija: oduševljen ostvarivanjem svojih spletki o Isusovoj smrti, Sotona se, *napol zavijajući, napol pjevajući*,⁶⁵ radosno vraća u pakao, nadajući se nagradi i hvalama, ali ga ondje mjesto nagrada dočekuju pogrde Lucifera koji je načuo novosti od Adama, Eve i pro-roka. Lucifer prisebno smišlja spasonosni plan obmanjivanja Pilatove supruge, prepuštajući Sotoni tek da ga izvrši, te se, za razliku od izigranog Sotone, pokazuje kao lukav i autoritativan vođa.

Hvalisavost bez pokrića, okrutnost, podložnost srdžbi koju ne umije kontrolirati ni verbalno ni gestualno, te upadljiva naklonost prema raskošnoj odjeći, izravnom linijom povezuje našega nadnaravnog zlikovca ne samo sa smrtnim grijesima, nego i s ostalim srednjovjekovnim negativcima i iz zemaljskog svijeta i iz kraljevstva alegorije, preciznije, s vladarima i tiranima poput Heroda Velikog i Pilata u misterijskim tekstovima, raznoraznih Maksimina (njemačka *Muka svete Katarine*) i još neobraćenih Pavala (*Obraćanje svetoga Pavla*) u mirakulima te alegorijskim prikazima Svijeta i Tijela (*Dvorac postojanosti*) i još ponekim porocima u moralitetima. No, iako su srednjovjekovni zlikovci umnogome tipizirani, ipak su i unutar tretiranja samo jednoga lika postojale upadljive razlike. Pilat je jednom promišljen političar koji potvrđuje osudu Isusa kako bi zadržao svoju poziciju na vlasti, drugi put okrutni tiranin kojega ćemo čak vidjeti kako kocka s vojnicima za Isusovu odjeću, gubi i svejedno im je oduzima posluživši se moći nadređenoga – u wakefieldskom je ciklusu Pilat, naime, osobito maliciozan – treći je pak put dobronamjeran i pun suosjećanja, zgrožen židovskom okrutnošću; jednom aktivno potiče scenska zbivanja, drugi put pasivno ispunjava prijedloge Židova i savjetodavaca. Tradicionalno, srednjovjekovna drama u Herodu gleda nasilnika koji svojom prekomjernom i nekontroliranom srdžbom nagoni na smijeh, ali prikaz njegova lika varira, primjerice od toga hoće li mu đavao prišapnuti kako pokolj nevine dječice ne bi bio loša ideja, hoće li to učiniti neki njegov sluga, vojnik ili savjetnik ili će se Herod sam toga dosjetiti. U Grébana je u tome prizoru, recimo, glavni *initio malorum* upravo Sotona.

Kako se scenskim djelovanjem đavla učestalo motiviralo ponašanje mnogih zlikovaca i tirana, ove je sasvim legitimno kategorizirati i proučavati kao đavolje namjesnike, pa čak i kao marionete. I kada to riječima nije determinirano, obigravanje đavla oko pojedinog lika pojašnjavat će publici da ga je đavao obmanuo i naveo na zlodjelo, nerijetko s dvojakom, oprečnom funkcijom: s jedne će strane đavolji upliv donekle opravdavati lik, a s druge još više naglašavati njegovu pokvarenost. Stoga se u radu o ulozi scenskih đavala na srednjovjekovnoj pozornici ne smije zaobići lik Jude Iškarijota, izdajnika i *taržca*,⁶⁶ kako je kod nas prozivan, jer je u nizu prikazanja đavao neposredno scenski povezan s motivima Judina djelovanja protiv Isusa, što je uostalom utemeljeno i u biblijskome predlošku, a potom i s njegovim grizodušjem i samoubojstvom. Iako će đavolji upliv katkad biti naznačen tek nijemim prisustvom đavla u Judinoj blizini, u brojnim će se tekstovima đavli zdušno i argumentirano truditi da zadobiju Judino povjerenje. Čak i onda kada đavao ne proviruje iza Judina ramena, znat će se

⁶⁵ A. Gréban, *The Mystery of the Passion. The Third Day*, 1996., str. 94.

⁶⁶ Usp. /*Muka Spasitelja našega*/, ur. Pasije, ur. Nikola Batušić i Amir Kapetanović, Erasmus Naklada, Pasionska baština, Zagreb 1998., str. 71.

dogoditi da kasnije svojata Judinu izdaju hvaleći se njome kao svojim čedom. Engleski Tijelovski ciklusi potanko problematiziraju Judinu izdaju i njegove motive i davli si retrogradno pripisuju zasluge za nju, no oni ni u Yorku i ni u N-Townu ni u Chesteru nisu djelatni scenski čimbenici Judina postupka. U n-townovskoj će se *Muci* demon, štoviše, javiti tek da bi pohvalio Judu kao svoga najodanijeg slugu nakon što se Juda već odlučio na izdaju. Dakako, srednjovjekovna dramska tradicija Judinu izdaju ne tumači isključivo đavolskim posredovanjem, već i lakomošću, ljutnjom zbog uzaludnog prosipanja pomasti, povrijeđenošću što ga je Isus ukorio kad je prigovorio trošenju pomasti. Razloge pak pozornosti koja je pridavana Judinoj smrti i skončavanju u paklu, osobito u omjeru prema ostalim dijelovima teksta, zacijelo treba tražiti i u didaktizmu srednjovjekovnog kazališta, kao i u pozadinskoj filozofiji prema kojoj krivci bivaju kažnjeni, a pravednici nagrađeni. Osim toga, scenska slika đavla koji oblijeće i salijeće izdajnika, ismijava ga, prijeti paklenim mukama i gura u smrt, u publici je zasigurno izazivala oduševljenje, kao i sam prikaz vješanja Jude koji je, unatoč domišljatim scenskim mehanizmima, ponekada trajao toliko dugo da je znalo malo nedostajati da se gluma ne pretopi u stvarnost. Hrvatskog je Judu u *Muci* iz Tkonskoga zbornika pokretao u prvome redu novac te davli na njega nisu vršili nikakav utjecaj. U *Muci Spasitelja našega* iz 1556., Judina je sudbina, naprotiv, nerazdruživo povezana s đavlom, koliko i s pohlepom. Osvjedočivši se o traćenju pomasti, koje svoj scenski izričaj pronalazi u posipanju Isusa cvijećem, Juda jadikuje za propalom zaradom, a i kasnije još nekoliko puta ističe ljubav prema novcu. No, scenski je đavao taj koji prilazi Judi i pokreće mehanizam izdaje, raspeća i uskrsnuća – doduše, tek nakon što je Isus najavio da će ga jedan od učenika izdati i nakon što je Juda upitao hoće li to biti on – obećavajući mu poštovanje Židova i izdašnu materijalnu nagradu. Scensku je atraktivnost prizor dobivao i time što đavao Judi pristupa dok je ovaj još za stolom s ostalim apostolima i Isusom. Nažalost, ni iz didaskalija, ni iz Judinih replika ne može se razabrati kako je taj naš scenski đavao mogao izgledati, a ni on u govoru ne odstupa od uvriježenoga osmeračkog distiha. Mnogo je više autorske pažnje usredotočeno na karakterizaciju Jude, nego na karakterizaciju đavla. Juda s *veseljem* izdaje Isusa, nakon razgovora s farizejima *raspjevano* ide u susret Isusu, a njegova okrutnost izbija na vidjelo i kada potiče Židove da uhvate Isusa, svežu mu ruke i stave mu okove oko vrata, premda u brojnim dramatizacijama Juda iščezava neposredno nakon poljupca.⁶⁷ Kaifine riječi upućene Judi da ga je sam Bog nadahnuo na izdaju ironičan su komentar gledatelju koji dobro zna, jer se uvjerio vlastitim očima, da je to bio đavao. Iako se u Isusovim replikama đavao neprestano pojavljuje kao opasnost na koju više puta upozorava učenike, vrag se u tjelesnom obličju pojavljuje još samo jednom – u sceni Judina samoubojstva. Žudeći za Judinom dušom, đavao potiče njegov osjećaj grizodušja i očajanje – Juda je *dešperan*⁶⁸ – uvjerava ga da zaslužuje smrt, ruga mu se i zastrašuje ga paklenim mukama. I ostali su đavlovi postupci i scenski i dramaturški vrlo konkretni: đavao vodi Judu prema ljestvama i stablu na kojem će skončati život i, premda se vješanja Juda sam dosjetio, vrlo mu vjerojatno pruža konop, kako je to bilo uobičajeno diljem Europe, da bi mu ga naposljetku sam vezao oko vrata. U *muci* Eustachea Mercadéa (*La Passion d'Arras*) Juda prije smrti zaziva đavle koji mu šutke predaju konop, a konop mu je dodao te ga poticao na samoubojstvo i đavao u talijanskoj *Muci* s kraja

⁶⁷ Isto, 1998.

⁶⁸ Isto, 1998., str. 83.

petnaestoga stoljeća. U *Ljetopisu Ferrare (Cronaca di Ferrara)*, G. M. Ferrarini iscrpno opisuje prikazivanje Isusove muke 1489. godine. S obzirom na pojedinosti koje iznosi čini se da je upravo scena Judina grizodušja i vješanja bila nadasve upečatljiva i da ga se osobito dojmila. Bilo kako bilo, Juda je svoj unutarnji nemir izražavao uzrujanim šetkanjem amo-tamo po pozornici i opetovanim hvatanjem za glavu. Kad se iz njegova ponašanja dalo naslutiti da se kani objesiti, iz manskog pakla je istupio đavao, prišao mu i šapnuo na uho: *Objesi se!, Objesi se!*, te mu dao užu, a nakon što se Juda objesio, dvojica su davala odnijela Judino tijelo u zmijsko grotno koje je predstavljalo pakao.⁶⁹ U sličnoj će se nijemoj i neartikuliranoj funkciji davli pojavljivati još stoljećima, pa tako i u mnogo kasnijem slovenskom *Škofjeloškom pasijonu* iz 1721. koji, međutim, još uvijek nosi mnoge odrednice srednjovjekovne dramske tehnike, Judu šutke *pelje hudič*.⁷⁰ Grébanov Sotona također nagovara Judu na izdaju, a prikaz Judine smrti zamišljen je kao rasprava Luciferove kćeri Očajanje i Jude u kojoj potonji nizom pitanja pokušava izmamiti tračak nade u spasenje, ali na koncu biva potpunoma obeshrabren njezinim odrješitim niječnim odgovorima. Očajanje je, kako znamo, bilo Judino dominantno predsmrtno raspoloženje i u hrvatskoj *Muci*, a u Grébana ono vrlo aktivno pristupa svom zadatku. Pokolebavši Judu i uvjerivši ga da nema nade u oprost, bilo izravno od Isusa, bilo posredovanjem Djevice Marije, Očajanje predlaže Judi da se objesi i daje mu konop, a kad se Juda pobuni protiv vješanja, pokazuje mu još čitav niz rekvizita kojima si može skončati život – britvu, bodež, lance... Dok Grébanovi vrazi dominiraju nad Judom i kvantitetom stihova, i raznolikošću govornika, i aktivnom scenskom prisutnošću, hrvatski je đavao mnogo šutljiviji, ali je podjednako učinkovit, kao uostalom i talijanski, a dijalog između njega i Jude tek je u zametku. Međutim, iako je u wakefieldskome ciklusu Judinoj smrti posvećen čak cijeli komad pod nazivom *Judino vješanje*, u sačuvanom se ulomku đavao ne pojavljuje.

Ako je motivacijska snaga davala i bila učinkovita, ona nipošto nije isključivo pravilo, pa tako u njemačkoj *Igri o Jutti* vrag *nije* izvorište djevojčine odluke da se preodjene u muškarca; vrag samo pokušava okrenuti situaciju u svoju korist. Unatoč đavlovoj tjelesnoj prisutnosti na pozornici, čin poticanja ne mora nužno biti i scenski ostvaren, kao što je to slučaj u *Obrćenju svetoga Pavla*,⁷¹ gdje se na nekoliko mjesta i iz usta različitih likova, među kojima i đavla samog, isključivo *verbalno* navodi kako je đavao Belijal motivirao Anu i Kaifu na zlodjela, to jest Šaula na progone kršćana. Naprotiv, u njemačkom mirakulu *Muka svete Katarine (Das Katharinenspiel)* vrag nagovara Maksimina da podvrgne mukama Aleksandrijsku sveticu sve dok se ona ne pristane obratiti ili dok ne umre, predstavljajući se kao njegov bog i vladar.⁷² U našim mirakulima o Margariti i Lovrincu to, međutim, nije slučaj. Premda papa Sisto u *Prikazanju života s. Lovrinca mučenika*⁷³ imputira Valerijanu i ostatku njegove družbe zaludenost đavlom, potonje neće imati snagu neposredne scenske motivacije. U oba dana prikazivanja vrazi se pojavljuju po jedanput, s kratkom replikom, u istovjetnoj funkciji isticanja dominacije božanskoga. Na đavlina je tek da verbaliziraju očiglednu

⁶⁹ *The Medieval European Stage 500-1550*, ur. W. Tydeman, 2001., str. 437-438.

⁷⁰ *Škofjeloški pasijon*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1987., str. 67.

⁷¹ *The Conversion of St. Paul*, u: *Medieval Drama*, ur. D. Bevington, 1975.

⁷² *Play of St. Catherine*, u: *Medieval German Drama. Four Plays in Translation*, 2002., str. 128.

⁷³ *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*, u: *Stari pisci hrvatski*, knjiga 6, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1874.

istinu kako su Božjom moći i posredstvom Svetoga Oca, odnosno Lovrinca, protjerani iz razorenog hrama, pa njihovim riječima prevladava strah od Boga i priznavanje Božje vladavine.

Ni u *Muci svete Margarite* đavao ne dolazi motivirati progon svetice te zaplesti i pokrenuti scensku radnju, već je njegov prvenstveni cilj obeshrabrili Margaritu i pokolebati njezinu vjeru. Legenda kaže da je svetu Margaretu progutao zmaj, pa to isto propisuje i didaskalija, no kako je to uistinu prikazano na sceni, ostaje tek predmetom nagađanja. O doslovnosti, dakako, ne može biti ni govora,⁷⁴ ali smo zbog začudnoga srednjovjekovnog spoja realističnosti i emblematičnosti skloni vjerovati da je jaka želja za vizualizacijom toga na pozornici pothranjivala maštu i dosjetljivost izvođača. Oduži prizor s dvojicom đavala, i s onim nijemim u obličju zmaja i s onim brbljavim o čijoj pojavi nema većih naznaka, osim da je možda bio odjeven u crno jer to Margarita ponavlja čak tri puta, prvenstveno služi ilustriranju svetičine nepokolebljivosti i nepobjedivosti iskrene vjere u Boga. Pojavom upadljivi i intrigantni, ovi su vrazi, kao uostalom i Olibrij, podloga na kojoj Margaritina svetost jače upada u oči. Njezina se nadmoć nad vragom povanjštuje na dva načina, i verbalno i neverbalno – prvoga đavla Margarita doslovno uništava, drugoga fizički poražava, pretuče i prisili da joj prizna sve svoje namjere, da zapomaže pred njom i da obeća da joj se više neće približavati. Bezesovo popuštanje pod pritiskom i odavanje tajni, kontrapunktirano je Margaritinoj nepokolebljivosti pod daleko većim mukama, odnosno njezinom nehaju spram tjelesnog u odnosu na duhovno ispunjenje, pa đavlova ropska pozicija zrcali Margaritinu kao njezin parodijsko-groteskni odraz. Također, cijeli je prizor isprekidan izravnim božanskim intervencijama kojima se Margaritu ohrabruje, dakle konkretnim scenskim znacima podrške – križem, golubicom (simbolom Duha Svetoga) te glasom Božjim. U besmislenom nastojanju da se izvuče iz nevolje miteći djevicu, zrcali se Olibrijev pokušaj da je privoli na svoju vjeru obećavajući joj materijalna bogatstva i svjetovne časti, te se još jednom uspostavlja oštar kontrast između poželjnosti duhovnosti i nepoželjnosti tjelesnosti.

Dramska obrada *Muke svete Margarite* očuvala se u nekoliko verzija, to jest u tri latinična rukopisa, firentinskom, šibenskom i zadarskom, a između ostalih nepodudarnosti među njima, zamjetna je i ona povezana sa scenskim đavlima. Naime, tamo gdje firentinski rukopis⁷⁵ završava, u zadarskome slijedi još dvadesetak stihova, u kojima ne samo što se skriva aluzija na godinu 1500. – *lit tisuća pet sat više* glasi jedan od posljednjih stihova – nego i kratki prizor s đavlima u kojemu đavli istrčavaju na scenu, nakon što su Anđeli uzeli dušu svete Margarite, kako bi žalopojkom što su poraženi i što su ostali bez svetičine duše još jednom zapečatili svoj poraz.⁷⁶ Prizor s đavlima u hvar-

⁷⁴ U studiji o didaskalijama u hrvatskoj srednjovjekovnoj drami Boris Senker piše: *Pročitavši didaskaliju ne pitamo se samo kako je autor zamislio izvedbu zaista potanko i zanimljivo ispriopijedana prizora nego se moramo zapitati je li uopće zamislio i predvidio cjelovitu i "vjernu" njegovu scensku realizaciju.* Usp. B. Senker, *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*, 1985., str. 428.

⁷⁵ Najstarijem firentinskome rukopisu koji je objavio Carlo Verdiani (*Ricerche slavistiche* V., Rim 1957.) nedostaju stihovi 1-624 te su oni nadopunjeni stihovima iz zadarskoga rukopisa koji je objavio Franjo Fancev u *Gradi za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 11, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1932.

⁷⁶ *Muka svete Margarite*, u: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 11, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1932., str. 38.

skom *Prikazanju života sv. Margarite, divice i mučenice*, kome je Franjo Fancev⁷⁷ utvrdio talijanske korijene, po svojoj je funkciji i scenskoj slici vrlo sličan prethodniku. Upadljivija se razlika očituje tek u liku drugoga vraga koji izrijeком dolazi kao *sattir*, te u tome što Isus unaprijed šalje arhandela Gabrijela da utješi Margaritu, da joj najavi dolazak *drakunov* u tamnicu i da joj odnese križ kojim će se obraniti od njega. Zanimljivo je dodati da križ nije zaštitio samo svetu Margaritu, nego je otjerao vrage i od Gazarovićeve Justine u *Prikazanju života i muke svetih Ciprijana i Justine*.

Sukladno prijetvornoj vražjoj naravi te nizu naziva i imena, srednjovjekovni kazališni portret đavla odlikuje se brojnim i raznolikim nijansama i osobinama te je u europskim prikazanjima zastupljeno nekoliko tipova đavla. Jedan je od njih svakako Isusu ravnopravan, mudar i lukav oponent. Taj je đavao vrhunski retoričar i spretan vladar koji uživa potporu svojih podanika i koji podjednako umješno orkestrira zbivanja u paklu i na zemlji. Budući da se opreka dobra i zla često uprizorivala kao antiteza ozbiljnog i komičnog, kao i da se po jednoj tradiciji Isus za života nikada nije smijao, Isusu je suprotstavljan i groteskan i burleskan poglavar pakla, lakrdijaš, nezalica pa i čak prostak, kakvom je vrlo blizak Satana iz tkonskoga *Uskrsnutja*. Na toga se smiješnoga Sotonu naslanja i đavao karikaturalno sveden na kukavnoga slabića kojemu je pakao dodao, koji žali zbog svoje pogreške i oholosti – pa shodno tome prezire sve ohole duše koje mu dođu u pakao – i koji bi, da mu se pruži prilika, najradije iznudio Božju milost i pridružio se dobrima na putu za raj. Slično zamišljen đavao, tražeći posredništvo anđela Mihovila, iskače iz pakla u Mladinićevu *Prikazanju navišćenja pričište Divice Marije*. Dok će u pojedinim djelima đavao figurirati kao Božji službenik koji pokorno provodi u djelo njegov naum jer mu se nije u stanju oduprijeti, dominantno će geslo nekih scenskih đavola ipak biti *non serviam*. Osim vraga kojemu je glavno jezično obilježje kolokvijalnost, blasfemija, krik, srednjovjekovnom se scenom šetao i slatkorječivi gizdelin koji laskanjem odvlači ljude u ponor grešnoga života kao i đavao odvjetnik, ciničan i elokventan rezoner. Kad je riječ o potonjem, ipak treba razlučiti đavla koji se pojavljuje u tekstovima o Isusovu silasku u pakao gdje će izlagati svoje argumente o potrebi postojanja pakla i zla uopće od tužitelja koji će se na dan posljednjega suda pozivati na činjenice pedantno zapisane u knjigama prokletih i apelirati na Isusovu pravdoljubivost kako bi mu ovaj predao sve zle duše.

Budući da se karakterna i stilaska raznolikost đavala te omjer snaga između Otkupitelja i princa tame osobito dobro ogleda u jednome od ključnih prizora dramskih tekstova koji tematiziraju Isusovu muku i uskrsnuće, a u kojima đavli imaju zamjetan udjel – riječju, u Isusovu silasku u pakao – ovoj ćemo temi posvetiti nešto više pozornosti. Isusov pohod na pakao opisan u apokrifnom Nikodemovu evanđelju trenutak je Božjega trijumfa nad silama zla, a spomenuta se tematika u europskoj tradiciji razlijeva u nekoliko rukavaca radnje. Kao što su pojedini komadi stavljali naglasak na svete oce u limbu, na njihovo radovanje Isusovu dolasku i na njihovo izbaavljenje, a drugi se posvećivali reakcijama đavala i obračunu Isusa i vraga, tako su u jednim vraz prikazani kao ozbiljni suparnici predvođeni Sotonom kao lukavim i elokventnim gospodarom, a u drugima ismijani zato što su neopravdano bahati i zato što nisu kadri pojmiti što im se i zašto događa. Bilo da u Silasku vrag pasivno trpi odvođenje otaca kao što u

⁷⁷ Franjo Fancev, *Građa za povijest hrvatske crkvene drame*, u: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 11, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1932., str. 17.

mirakulima mučenici podnose svoje patnje, bilo da se aktivno sučeljava kao što se sveci bore čudima protiv pogana, u osnovi je Silaska svakako kontrast između Isusa i đavala, odnosno njihovoga poglavara. Taj je kontrast gotovo bez iznimke oštar i upadljiv jer tek uskrsli Isus nije više pasivna žrtva na križu koja podnosi muke raspeća već pobjedonosni i nadmoćni Otkupitelj koji s lakoćom ruši vrata pakla bez obzira koliko ih vrazi učvrstili i koje čudovište pred njih postavili. Naime, neće biti rijetkost da đavli svedeni tek na groteskne i komične karikature na vijest o Isusovu dolasku prestrašeno i izbezumljeno trčkaraju paklom ne bi li se na vrijeme pripremili za bitku, postavili straže i barikadirali ulaz u pakao. Dinamika i galama pa i komičnost đavala, suprotstavljene su smirenosti, ozbiljnosti i radosti svetih otaca, a njihov jezik, isprva natopljen hvalisanjem te potom psovka i zapomaganjem, proročanstvima o Isusovu dolasku i uzvišenom stilu otaca i Isusa. Zanimljivo je vidjeti i da se debata Isusa i đavala, onda kad do nje uopće dolazi, katkada realizira kao žustra i napeta dijaloška rasprava, a katkada kao sudaranje dugim i zamornim monologiziranim tiradama koje deklamira najprvo jedna, pa onda i druga strana. Ponekad pisci izbjegavaju konfrontirati predstavnike dobra i zla, već puštaju Isusa da mirno izvede oće, da bi potom prikazali reakcije đavala, koji se obično kreću od početnoga samosažalijevanja do oporavka i kovanja novih planova kojima bi mogli naškoditi ljudskome rodu. Kao i nakon pada anđela, javit će se scene svađe i međusobnih optuživanja vragova koji traže, a katkad i nalaze, krivca na koga bi svalili odgovornost, odnosno oporba se usmjerava protiv poglavara pakla kojemu podanici odbijaju poslušnost. Većina tekstova prvo prikazuje silazak, a onda uskrsnuće, no u omjerom daleko većem broju njemačkih tekstova, redosljed je izokrenut: od dvadeset i osam cjelovitih i fragmentarnih njemačkih *uskrsnuća* koja sadrže obje scene, obrnuti redosljed slijedi njih dvadeset i pet. S obzirom da se dio scenskih zbivanja odvijao pred limbom i u limbu, odnosno u paklu, radnja je morala biti primamljiva gledateljima ne samo zato što su mogli gledati kako Isus svladava đavle, već i vizualno, čak i ako je nudila samo dio efekata koji se obično povezuju s paklom, a ne treba zaboraviti ni svjetlost koja obično najavljuje i prati Isusov silazak u mračni pakao. U katkad začudnoj razdiobi engleskih Tijelovskih komada cehovima koji su ih trebali izvoditi, chesterski je silazak dodijeljen kuharima, navodno upravo zbog toga što su kuhari mogli i znali proizvoditi dim.

Isusov silazak u pakao sastavni je dio svih Tijelovskih ciklusa. Vrazi u yorkškom i wakefieldskom silasku komikom i dinamikom premašuju i chesterske i n-townovske. Zatečeni Isusovim dolaskom, jadikuju što će ostati bez svoga plijena i mahito pokušavaju utvrditi pakao, a kad Isus razbije vrata, uzmiču, te smeten, obezglavljeni i prestravljeni zapodijevaju svađu. Sotona isprva ne zna što se zbiva i čudi se da se netko usudio napasti tako strašna bića kao što su đavli, arogantan je i samodopadan, odvažan i sarkastičan, barem onda dok je još uvjeren da je Isus samo čovjek. Budući da ostali vrazi bježe od Isusa, Sotona se sam upušta u duel uprizoren kao rasprava u kojoj obje stranke argumentiranim tvrdnjama pokušavaju pobiti jedna drugu. Sotonin je stil stil lukavog i domišljatog odvjetnika koji bi retorikom želio pobijediti Isusa. Potkrjepljujući svoje tvrdnje riječima Salamina i Joba da onaj tko jednom uđe iz pakla više ne izlazi, Sotona nastoji pronaći slabe točke Božjega plana i osporiti Isusu pravo da odvede duše. No Isus spremno i smireno opovrgava sve njegove iskaze i naposljetku ga baca na dno pakla. Sotonu umiruje tek Isusovo obećanje da će mu ostaviti Kaina i Judu te samoubojice, tirane i bezbožnike, pa zadovoljan takvom nagodbom, gestom kakvog društvenog satiričara Sotona zaključuje da će u tom

slučaju pakao nabujati, a ne osiromašiti. Na temelju Sotonina uvjerenja da je Isus tek čovjek, N. Kolumbić uočio je vezu između trinaestostoljetnog yorkškog i mlađeg tkonskog Sotone, odnosno prikazanja.⁷⁸ Premda je ta podudarnost neosporna, po cjelokupnoj se karakterizaciji Sotone yorkško i tkonsko prikazanje uvelike razlikuju. Yorkški je Sotona jezičavi odvjetnik koji, premda ponešto smiješan, umije raspravljati s Isusom o opravdanosti njegovih potraživanja, dok je onaj tkonski tek hvalisavi slabić i nemoćni lakrdijaš kojeg vlastiti podanici kažnjavaju, pa je, kad bismo mu već tražili srodnike, zapravo bliskiji onome chesterskome. U chesterskome silasku Sotona sjedi na svome tronu i okuplja đavle kako bi im najavio Isusov skori dolazak te ih i on uvjerava kako je Isus samo čovjek. Sotona se poziva na činjenicu da se ovaj bojao smrti te svoje riječi utvrđuje citiranjem Isusovih, kao što će to, napokon, učiniti i tkonski Satana. Motivirajući postupke svoga Sotone, chesterski pisac ističe kako Sotona željno iščekuje Isusov dolazak da bi mu se osvetio jer je izliječio one koje je Sotona učinilo slijepima i hromima. Njegovi su podanici razjedinjeni – jedni su prestrašeni jer vjeruju da je Isus moćniji od Sotone i da će ga nadvladati i isprazniti pakao, drugi ne sumnjaju u svoju pobjedu i ne osjećaju strah dok ne shvate da je riječ o istoj osobi koja im je iz ruku već otela Lazara. Isti će se motiv ponoviti i u tkonskome *Uskrsnutju*. Iako mu đavli prijete da ga više neće smatrati svojim gospodarom ukoliko se ne suprotstavi Isusu, Sotonino se samopouzdanje topi po dolasku Isusa te se kukavički predaje bez borbe i bespomoćno promatra kako Isus i Mihovil izvode oca. Sotonin je poraz i scenski jasno vizualiziran ustajanjem Sotone s trona, no chesterski ga autor ublažava izravnom društvenom žaokom posve tipičnom za većinu engleskih Silazaka – dovodeći u ispražnjeni pakao krčmaricu koja je gostima točila loše piće po previsokim cijenama kao ogledni primjer svima onima koji se ne ponašaju u skladu s Božjim zakonima. Jedino je n-townovski Silazak atipičan i vrlo kratak. Čim se Isusova duša pojavi na vratima pakla, Belijal i ostali nijemi i neimenovani demoni klanjaju mu se, priznaju božansku moć i pokoravaju se bez pogovora. No, takvo se ponašanje uostalom i pristoji đavlima koji su pokušali zaustaviti raspeće Isusa shvativši da su upali u vlastitu zamku, upravo kako bi izbjegli Isusov dolazak u pakao.

I Grébanovi su đavli prestravljeni Isusovim dolaskom pa on bez ometanja izvodi pravednike, dok Lucifer nekontrolirano bjesni i divlja, psuje i urla pretvarajući se iz moćnog vladara u komičnu ludu. Čak mu i Sotona prigovara da takvo kričanje nije dostojno poglavara pakla te mu, štoviše, otkazuje poslušnost i hini da je ozlijedio *šapu*, a psovački jezik, karikaturalna gestika (poput lažiranog šepanja) i neposluh đavala sigurnim korakom vode Grébanove đavle u kraljevstvo lakrdije. Ni u njemačkom *Uskrsnuću* iz Innsbrucka ne dolazi do odmjeravanja snaga Isusa i Lucifera, ali se nebo i pakao oštro kontrastiraju: anđeli dolaze pred pakao s uskrslim Isusom, a njihova je pjesma, kao i pjev Adama, antitetički suprotstavljena Luciferovim ullicima kojima naređuje vrazima da osiguraju vrata pakla i prijetnjama upućenima Isusu te vici demo-na koji pokušavaju zadržati neke duše. Iako se Lucifer ponaša kao da mu Isus ide na živce i ljuti se što ga se ovaj uopće usuđuje gnjaviti, Lucifer dobiva na značenju tek kad Isus završi svoju misiju i ode.

Budući da hrvatski srednjovjekovni tekstovi ne poznaju opseg francuskih pasija kakve su pisali Merchadé, Gréban i Michel ili engleskih Tijelovskih ciklusa, već se

⁷⁸ N. Kolumbić, *Vetranovićeva "Uskrsnutje Isukrstovo" u kontinuitetu hrvatskih dramskih preobrazbi*, 1988., str. 183.

unaprijed podrazumijeva da pojedine scene iz svete povijesti u nas nisu bile dramatizirane, da su se hrvatski đavli pojavljivali rjeđe i u manjem korpusu tekstova te da često nije bilo toliko prigoda za veća detaljiziranja i uplitanja đavala u materiju prikazanih tekstova. U prvim našim dramatizacijama đavao se nije pojavljivao na sceni. U *Plaču Marijinu* ga nema, kao ni u tkonskoj *Muci*, u *Muci* iz 1556. vezan je isključivo za lik Jude, a u mirakulima o Margariti i o Lovrincu đavao se pojavljuje, vidjeli smo, s također vrlo ograničenim prostorom djelovanja. Hrvatski su đavli, ukratko, scenski najaktivniji u kontekstu uskrснуća i silaska u pakao a, uostalom, već je Prosperov Novak odavno zaključio kako su upravo zbog središnje pozicije Lucifera, odnosno đavolskoga poglavara bez obzira na ime koje u tim djelima nosi, ona i bila toliko popularna i rado gledana.⁷⁹ Koliko se pak ti naši poglavari, krećući se od onih kukavičkih u starijim tekstovima do onih buntovnijih i odlučnijih u nekim mlađim, međusobno razlikuju ili podudaraju, posve je drugo pitanje.

Ono što se sačuvalo od *Uskrsnutja* iz Tkonskoga zbornika započinje prepirkom Mihovila i đavla oko duše dobrog lupeža iz koje kao pobjednik izlazi Mihovil otjevavši vraga križem, kao što će se s pozornice protjerivati mnogi naši scenski đavli, posebice u Gazarovićevim dramama; u nekim europskim verzijama uskrснуća, naprotiv, duša oko koje se anđeli te đavli spore bit će Ivan Krstitelj. U tradiciji europskih đavla, tkonskoga smo Satanu već uvrstili u liniju grotesknih i *kratkovidnih* hvastavaca koji supostavljeni Isusu mogu djelovati tek smiješno. Zato se dramska napetost i ne razvija toliko između Isusa i Satane koliko između Satane i njegovih podanika. U početku se ona prenosi i fizičkom odvojenošću Satane koji stoji izvan pakla dok đavlima u paklu naviješta Isusov skori dolazak, uvjeravajući ih kako je riječ samo o čovjeku kojega se ne trebaju plašiti. No strah među vrazima izvorište je pobune u redovima podanika koji gospodaru prijete smrću ukoliko Isusa pripusti među njih. Nakon Gabrijelova poziva drugovima da umore Satanu, potonji odbacuje svoj bahati stav i postaje ponizan, štoviše, didaskalija mu nalaže da zbori *umiljeno*. Nasuprot dostojanstvenih i veselih otaca nalaze se uspaničeni đavli razjedinjeni trzavicama na relaciji podanici-gospodar, a osmerački distisi pozitivnih likova kontrapunktirani su đavolskoj prozi kao svojevrsna tekstualna varijanta često rabljenog kontrastiranja nebeske glazbe i paklene buke. Iako su tkonski đavli od europskih bili nježniji u jezičnom izričaju, djela su im pače bila grublja. Ako su se u Chesteru i ljutili na svoga poglavara, a u Yorku i Wakefieldu se naslađivali kad ga je Isus survao na dno pakla, u Tkonu su otišli mnogo dalje, pretukavši ga, gotovo ritualno, na smrt. Nakon što su se poigrali krvnika, đavli će zatučenog Satanu ponijeti u pakao, praćeni potresom i smradom, plačem i vapajem, vizualnim i auditivnim efektima koji su scenske đavle stoljećima odano slijedili gdje god smo ih zatekli. Kao što je Satani suprotstavljen Isus, đavlima su suprotstavljeni anđeli i među njima se uspostavlja svojevrsan parodijski odnos. Anđeli imaju vijećanje, pa ga imaju i vrazi te u njihovim riječima odjekuju one anđeoske. Kad pitaju za mišljenje, i jedni i drugi će reći, *Ča vam je vidjeti?*, a kad ga potvrđuju, *Budi tako!* Ironičnost takovoga odnosa dodatno je podvučena povodom i sadržajem obaju vijećanja: đavli vijećaju o usmrćivanju Isusa pa Satane, anđeli o postavljanju anđela na Isusov grob koji će bdjeti nad Isusom dok ne uskrсне. Usprkos poslovičnoj neslozi đavala, konačnu odlu-

⁷⁹ Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 1, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 1996., str. 303.

ku o smrti Sataninog đavli donose jednoglasno te je, što više, objavljuju uglas, i to u stihovanoj formi:

*Nu ga brzo pogubimo,
Našu volju vrh njega spunimo!*⁸⁰

Vetranovićeve drama *Uskrsnutje Isukrstovo*⁸¹ oblikuje, međutim, sasvim drukčiji, ali podjednako prepoznatljiv lik središnjeg đavla kakav će se javljati i u svim ostalim hrvatskim prikazanjima srodne tematike. Vetranovićev se Lučifer Isusu opire od-rješitošću nezastrašenoga vladara koji Isusa lukavo pokušava otpraviti tvrdnjama da pakao postoji Božjom voljom kao i citiranjem Dantea – na talijanskom – te koji pogleda upravljenoga u nebo uvjerava Boga o potrebi pakla i davala ako ne želi da čovječanstvo potpuno utone u zlo. Stoga i ne čudi što je Vetranovićeva obrada Lučifera nagnala Marina Franičevića da ga uspoređi s pobožnim isposnikom koji govori protiv nepravde i zla.⁸² Lučifera iritira Isusova oholost – to što je došao sam i nenaoružan – a boreći se da zadrži duše, u stilu yorkškoga i wakefieldskoga đavla zaključuje kako iz pakla nitko ne izlazi. Kritizirajući ljudsko ponašanje kako bi opravdao svoj zahtjev pred Bogom, đavao će ujedno dati pljusk u publici koja je ga je gledala, a tako neposrednoga polemičkog tona u tkonskome *Uskrsnutju* ne nalazimo. Ipak, unatoč oporbenjačkom iskoraku Lučifera, đavli će izriječkom potvrditi svoju nemoć u odnosu na Boga i deklarirati se kao njegove vjerne i poslušne slugе.

Dodatnu dimenziju proučavanju hrvatskih scenskih đavala daje i činjenica da je Vetranovićev tekst poznat u nekoliko varijanti, točnije u jednoj dužoj i dvije kraće verzije, iako nije pouzdano jesu li baš sve tri Vetranovićeve.⁸³ Neki su zahvati rađeni i u svijetu infernalnih stanovnika, makar to bila riječ samo o pukom kraćenju replika i o preimenovanju đavala. Svjetonazorske i literarne humanističko-renesansne promjene pak Vetranovićeva *Uskrsnutja* u odnosu na tkonsko ne ogledaju se samo u karakternoj opreci između slabijega i samosvjesnijega predvodnika đavala u oba teksta, nego i u dvostruko rimovanim dvanaestercima kojima se i đavli i Isus i anđeli besprijeekorno izražavaju, u Čerberu na vratima Pakla (premda su mnogi europski vrazi nosili imena iz antičke mitologije, a jedan se Grébanov zvao upravo Kerber), te u tome što đavli Isusa uspoređuju s vitezom, pakao s državom, a poglavara s kraljem koji obitava u dvoru, što mole da se bitka vodi po zadanim pravilima i što se pozivaju na razum kao načelo kojim se uvijek rukovode. U odnosu na brze izmjene replika tkonskih đavala i žustru raspravu što se među njima uspostavlja, te njihovu tjelesnu pokretljivost popraćenu još i auditivnim i olfaktivnim scenskim efektima, Vetranovićevi đavli lošije *vladaju* dram-

⁸⁰ /*Uskrsnutje Isusovo*/, u: *Pasije*, ur. N. Batušić i A. Kapetanović, 1998., str. 128.

⁸¹ Unatoč svome kasnijemu postanju, Vetranovićeva *Uskrsnutje Isukrstovo* još umnogome sliječi srednjovjekovnu dramsku poetiku. Usp. Antun Pavešković, *Dramski žanrovi i žanrovski problemi Mavra Vetranovića*, u: *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija. Prvi dio*, Zavod za povijest hrvatske književnosti kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatske književnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2001., str. 23.

⁸² Marin Franičević, *Pet stoljeća hrvatske drame*, u: *Dani hvarskog kazališta, Uvod*, knjiga 1, Čakavski sabor, Split 1975., str. 10.

⁸³ Svoju analizu temeljim na radu *Uskrsnutje Isukrstovo*, u: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića, Stari pisci hrvatski*, knjiga 4, dio II, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1872.

skom tehnikom pa su skloniji dugačkim monološkim tiradama negoli scenskoj akciji i dinamičnijem dijalogu.

I pozniji će se Gazarovićeve, kako je utvrdio P. Kolendić,⁸⁴ Satan proglasiti Božjim službenikom zaduženim da dijeli Božju pravdu. U prvom dijelu trodijelnoga *Prikazanja slavnoga uskrsnutja Isukrstova*, Satan će zakratko moliti Isusa da gleda svoja posla i da mu se ne plete u posao, gotovo trezvenom poslovnom logikom Vicenteova đavla u *Ladi za raj*, da bi se na kraju, bačen u okove, zajedno sa svojom neimenovanom i nije-mom družbom ipak prepustio tugovanju za izgubljenom vlasti i dušama. Upravo je temeljem Satanovih pokušaja da razuvjeri Isusa, odnosno temeljem razlika u karakterizaciji Gazarovićeve i talijanskoga Satana/Sotone Juraj Roić ustvrdio kako Gazarovićevo *Uskrsnuće* nije ovisno o talijanskom predlošku: talijanski Sotona odbija otvoriti vrata Anđelu koji ide ispred Isusa, ali popušta ugledavši Isusa i pušta mu da ga se veže, dok u Gazarovića Satan ipak nije toliko anemičan, već se pokušava oduprijeti Isusovim nasrtajima.⁸⁵

Hvarsko *Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba* ima četiri dijela. U prvome se o vrazima samo govori u kontekstu pada Lucifera i pada čovjeka, a u drugome oni doista stupaju na scenu. Đavli su mnogo mizanscenski mobilniji nego oci koji na Adamove upite, ili nepitani, mirno navješćuju Isusov dolazak, te neprestance iskaču iz pakla i u pakao, krećući se po vjerojatno vertikalnoj pozorišnoj konstrukciji, ako se možemo osloniti na replike poput *greden gor* ili *vrzite ga doli*.⁸⁶ Lucifer je osupnut lošim vijestima, sažalijeva i sebe i ostale, ali se i miri sa sudbinom prihativši je kao dio Božjega plana. Unatoč stanju opće uzbune i straha zbog opasnosti koja će im svakoga trena pokucati na vrata, đavli nastavljaju sa svakodnevnim životom – dovode Luciferu netom uhvaćenu dušu, zloga lupeža Gestaša, inače čestog gosta hrvatskih Silazaka, a poglavar ga pakleni podvrgava mukama, iskazujući mu *dobrodošlicu* grotesknim poljupcem, prisiljavajući ga da proklinje sve dok ne prokune stvoritelja, da bi ga naposljetku dao baciti u pakao. Samo se mučenje dalje ne razlaže, ali je vjerojatno imalo veze s vatrom jer didaskalije ukazuju na paljenje ognja i sumpora. Pored onih tkonskih o plaču, potresu i smradu, bile bi to i neke od izravnijih didaskalijskih sugestija o sceno-spektakularnoj naravi naših paklenih scena. Na to se u hvarskom silasku kasnije nadovezuju i upute o buci koju đavli stvaraju kad nova duša pristigne u pakao i kad im Isus neposredno zaprijeti. Završna scena Marulićeva *Skazan'ja od nevolnoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti*⁸⁷ također je morala djelovati spektakularno, jer su na pozornici trebala biti čak devetorica đavala istodobno, Kalabrin, Dminos i još sedmorica zadužena za grešnike koji su zastupali sedam smrtnih grijeha, jer je iz mansiona pakla, na po svoj prilici vertikalnoj pozornici, također sudeći prema replikama

⁸⁴ Petar Kolendić, *Ko je autor hvarskog Uskrsnutja?*, u: *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knjiga 22, Beograd 1956.

⁸⁵ Juraj Roić, *Starohrvatska crkvena prikazanja*, u: "Nastavni vjesnik", knjiga 23, svezak 2, Društvo hrvatskih srednjoškolskih profesora, Zagreb 1915., str. 86. S time se, međutim, ne slaže Nikica Kolumbić koji vjeruje da je Gazarovićevo prikazanje nastalo prema talijanskome predlošku *La Resurrezione*. Usp. N. Kolumbić, *Vetranovićevo "Uskrsnutje Isukrstovo" u kontinuitetu hrvatskih dramskih preobrazbi*, 1988., str. 192. i 194. te bilj. 31.

⁸⁶ *Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba*, u: M. Valjavec, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, 1893., str. 92-93.

⁸⁷ M. Marulić, *Drame*, 1986.

kao što je *skoči doli u toj jami*,⁸⁸ dopirao modar plamen i jer se u njemu nalazio kotao sa sumporom i katranom. K tomu, osmeračke su katrene vragova, u odnosu na razvučene govorancije što im prethode, cijeloj sceni zacijelo davale i odlučan dinamični impuls.

Kao antiteza đavlima koji kraćim replikama i mobilnošću u prostoru dinamiziraju radnju, u našim su se prikazanjima gotovo redovito pojavljivali anđeli, a u hvarskoj se inačici, stojeći iznad limba, paklenoj buci opiru radosnom pjesmom u čast oslobođenja otaca. Povjerujemo li izrazima poput *jojo* ili *ajme*, te vapajima, komešanju i uzmicanjju, teško da su se ikada dotad naši đavli toliko panično bojali Isusa, a posve sigurno nisu toliko zapomagali. Iako sarkastično ž'pravdoljubivi'' Lucifer isprva traži pravicu tvrdeći da je čovjek grijeshio i da zaslužuje ostati u paklu, ubrzo će se slomiti i pokušavati izmoliti oprost. A da hvarski đavli nisu bili samo bučni, nego i *crni* upozorava nas Juda, koji provirivši glavom iz pakla, zalud moli Isusa za milost.⁸⁹

I u Mladinićevu *Prikazanju navišćenja pričiste Divice Marije*⁹⁰ Lucifer pokušava izmoliti pomilovanje, te se pakao, odnosno limb kao njegov sastavni dio, pojavljuje i kao *locus* drama koje obrađuju temu navještenja. Budući da ga Mihovil odbija, Luciferu ne preostaje drugo nego da utjehu nalazi u navođenju ljudi na grijeh, u čemu mu pomažu njegovi *vojvode*, Mamona, Levijatan i Asmodel. Osim titule koja implicira jedan ponešto drukčiji odnos Lucifera i njegovih podanika, osobitost je spomenute trojke podjela rada, riječju, specijaliziranost za pojedine grijeha – dok je Asmodelova dužnost nagoniti ljude na blud, a Levijatanova na oholost, Mamona je, kako mu i ime daje naslutiti, zadužen za lakomost. Baš poput đavla iz wakefieldskoga posljednjega suda, u kojemu vratar dveri paklenih pada s nogu od umora, njih su trojica premoreni i prezaposleni, a ljudi su toliko grešni da ih se ne treba predugo ni nagovarati. Mladinićevi satirički raspoloženi đavli ne kritiziraju ipak samo po već predvidljivoj ''profesionalnoj'' dužnosti, nego u potpunom suglasju s kontekstom navještenja, odnosno činjenice da Mihovil na zemlji nije mogao pronaći pravednika zbog čega je Bog i prisiljen žrtvovati svoga sina. Za razliku od otaca u limbu čiji se atributi precizno opisuju (David ima gusle, Noa *korabju*, Jakov ljestve, Eva jabuku) ili Gabrijela koji pred Djevicu kroči s bijelim ljljanom u ruci, atributi i kostimi đavala ponovno se ne spominju. Napokon, kao predstavnici božanskoga na zemlji anđeli se, u odnosu na đavle, u hrvatskim prikazanjima od samog početka ionako pojavljuju učestalije te gotovo da i ne postoji prikazanje u kojemu nema barem jednog anđela, ako ništa drugo, a ono barem da bi izgovorio prolog ili epilog.⁹¹

Scenski su đavli, kao i njima bliski zli anđeli te personificirani smrtni grijesi i poroci, od samih početaka religiozne drame zaposjedali srednjovjekovnu pozornicu širom Europe, revno šecujući njome zaogrnuti različitim stilskim predznacima i dramaturškim i izvedbenim funkcijama, ne zazirući pritom ni od koje teme ili žanra. Niti su

⁸⁸ M. Marulić, *Isto*, 1986., str. 179.

⁸⁹ *Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba*, u: M. Valjevac, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, 1893., str. 103.

⁹⁰ M. Valjavec, *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, 1893.

⁹¹ Usp. Zrinka Pulišelić, *When and How Does God Appear? The Divine on the Croatian Medieval Stage*, u: *European Medieval Drama. A selection of papers presented at the tenth colloquium of the SITM held in Groningen (Netherlands) 2-7. July 2001*, ur. Jelle Koopmans i Bart Ramakers, Brepolis Publishers, Turnhout, br. 5, 2001., str. 43-51.

se ustručavali preuzeti ulogu kotača zamašnjaka dramske radnje, pa ne iznenađuje što ih je Branko Vodnik još 1907. prozvao možda jedinim pravim dramskim elementom prikazanja,⁹² niti su se skanjivali uletjeti na scenu kao dekorativni i retardacijski element koji će scensku napetost dokidati ili umirivati. Činili su to u doista zavidnom broju inačica, pa se na srednjovjekovnim pozornicama vrag mogao pojaviti i kao uglađeni retoričar ili surovi despot, i kao maliciozni spletkar ili benevolentniji šarlatan. Kako su scenske đavle često pratili razni scenski efekti, vatra, dim, eksplozije i buka te brojni intrigantni, zastrašujući i/ili smiješni kostimi i rekviziti, čini se da je u srednjovjekovnog gledatelja čežnja za spektaklom i utjelovljenjem zla i nadnaravnog uopće bila podjednako jaka. Vizualnu ekstravagantnost vragova pratila je i ona retorička, a njihov se stilsko-izražajni raspon kretao od laske i jezičnih bravura do niskog i kolokvijalnog govora, te se njihova uloga znala svoditi i na čistu gestualnu ekspresivnost, neartikulirane povike i karnevalesko lakrdijanje. Srednjovjekovna dramaturgija umnogome se oslanjala na načelo antiteze, pa su đavli nerijetko tvorili komičnu, parodijsku, izokrenutu i dinamičnu scensku opoziciju smirenosti i uzvišenosti držanja, ponašanja i govora Isusa i ostalih pravednika te božanskih zastupnika na zemlji, kao i vjerskog, etički ozbiljnog djela drame. Opisivanjem ili demonstriranjem paklenih muka koje predstoje zlim i nepravednim, izravnim adresiranjem publike i scenskim zalaženjem među nju, izazivali su đavli snažne emocionalne reakcije, strah i ganuće u općinstvu. Pa iako preciznih i opipljivih arhivskih podataka o tome kakvi su đavli nasmijavali ili strašili hrvatsku srednjovjekovnu publiku nema, već se na temelju dostupnih tekstualnih indicija o semantičkim implikacijama, naravi, funkciji, izgledu te efektima koji su pratili hrvatske scenske đavle može ustvrditi kako su naši Lučiferi i Satanasi ravnopravno participirali u vražjim poslima na europskoj srednjovjekovnoj pozornici.

* * *

Biće androgina izgleda, glumica ledenoga pogleda u ogrtaču s kukuljicom i zabiljenoga lica, usporeno snimanje, nazočnost u svim ključnim scenama – tako bi ukratko mogao glasiti inventar vizualnih postupaka i ideja povezanih s utjelovljivanjem zla u filmu *Pasija* Mela Gibsona. Kako znamo, prikazivanje Gibsonova viđenja Isusove muke uzburkalo je duhove i iz različitih razloga u javnosti izazvalo brojne kontroverze, od optužbi za antisemitizam do zgroženosti brutalnošću pojedinih scena, te je pogledati *Pasiju* i na neki se način odrediti prema njoj postalo gotovo imperativom. To što je jedan od prijepora svakako potaknula i u uvodnoj rečenici odjeljka opisana pojavnost, ne samo svojim izgledom nego i činjenicom da je zlo, za razliku od njegove suprotnosti, uopće dobilo tjelesni oblik, odnosno da ga je Gibson imao potrebu materijalizirati, dokazom je kako i danas, na početku dvadeset i prvoga stoljeća, ni umjetnici ni gledatelji nisu imuni na pojavu scenskih đavala.

⁹² Branko Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, Naklada knjižare M. Breyera, Zagreb 1907., str. 57.

DOŠLJACI U HRVATSKOJ RENESANSNOJ DRAMI

Povjesničari hrvatske književnosti u svojim su radovima nerijetko upozoravali na oseban odnos renesansnih dramatičara prema strancima, misleći na dramske likove koji nisu našijenci, odnosno potječu iz stranih zemalja. Međutim, pomno čitanje hrvatskih renesansnih dramskih djela nudi mnogo širu galeriju likova koji su doselili u neki drugi kraj ili u njemu privremeno borave. Širi okvir definicije došljaka nudi i mogućnost opširnijeg uvida u brojne dramske likove koji se međusobno razlikuju na više razina. Prva opreka postavljena je razlikovanjem stranih i domaćih došljaka. Domaći došljaci mogu biti seljaci iz zaleđa (vlasi) ili susjedi iz drugoga kulturno ravnopravnog središta (poput dubrovačko-hvarskoga književnog susjedstva). Nadalje, došljaci se u dramama razlikuju i svojom staleškom pripadnošću, imovinskim stanjem, govorom, dobi pa i spolom. Položaj došljaka može se promotriti i na ženidbenoj razini, odnosno na mogućnosti sklapanja braka s ostalim likovima. Već na početku može se pretpostaviti da tematiziranje dolaska iz druge sredine pripada pretežito komediografskom opusu dramske književnosti. Likovi došljaka uglavnom su oblikovani komično, oni rijetko pokreću radnju svojom voljom i većinom se pouzdaju u umješnost i lukavstvo domaćih likova koji ih na kraju izvrgnu ruglu. Stoga se u tematiziranju došljaka težište stavlja na predrasude koje u dijalozima izgovaraju domaći ljudi koristeći se stalnim mjestima poruge i zaodijevajući ih u komično ruho. Navodeći polazišta ovoga rada svakako valja istaknuti kakva je funkcija došljaka u dramskoj radnji i u kojim se vrstama dramskih tekstova pojavljuju. Konačno, valja razmotriti i pitanje njihova statusa. U dosadašnjim proučavanjima utvrđeno je da su stranci uglavnom predmet poruge našijenaca, no vidjet ćemo koliko to vrijedi i za ostale došljake.

Renesansu hrvatske književnosti valja promatrati u ukupnosti tadašnjega kulturnoga, gospodarskog i političkog života. Hrvatska toga vremena raspodijeljena je na nekoliko političkih cjelina, tadašnje državne granice višestruko presijecaju i dijele hrvatski nacionalni prostor na pet cjelina, a najjači utjecaji dolaze od Venecije, Habsburgovaca i Turaka kao stalne prijetnje. Samo je Dubrovačka Republika svojom diplomacijom uspjela donekle ostvariti neku vrst samostalnosti, ponajviše zahvaljujući položaju na raskrižju trgovačkih putova između Istoka i Zapada. Unatoč političkoj stiješnjenosti, humanizam i renesansa zahvatili su Dalmaciju, a time otvorili mogućnost

brojnim kulturnim dodirima sa stranim renesansnim sredinama, bez obzira je li riječ o školovanju, tiskanju knjiga ili samo o boravku u stranim kulturnim središtima.¹ Stoga je došljake u hrvatskoj dramskoj renesansi moguće promatrati i kao poseban odraz prohodnosti, odnosno neprohodnosti putova među pojedinim hrvatskim krajevima.

Nemali je broj izvora koji svjedoče o takvim kulturnim vezama, ponajprije kad je riječ o Hvaru i Dubrovniku, a na području dramske književnosti jedno od polazišta može biti i *Robinja* Hanibala Lucića. Lucićeve *Robinje* galantan je petrarkistički primjer dobrosusjedskih odnosa izgrađenih ponajviše na zajedničkoj strepnji od Turaka koji ovdje funkcioniraju kao stranci, nositelji posve drukčijega kulturološkog nasljeđa pa Lucić na neki način ujedinjuje dalmatinske i dubrovačke napore imajući u vidu lukavost dubrovačke diplomacije koja je s Turcima pronalazila *modus vivendi*. Već na prvi pogled uočljiva je posebnost ovoga dramskoga teksta. Naime, radnja se odvija u Dubrovniku, što je za ovu analizu vrlo zanimljivo jer se odmah susrećemo sa zrcalnom slikom, a na određenoj razini i sa svojevrsnim poništavanjem opreke između došljaka i domaćih. S obzirom na kulturološku intoniranost *Robinje* je pisana kao nastavak Lucićeve pjesme *U pohvalu grada Dubrovnika* gdje pjesnik kaže: *A zakon jest dosta prav i pun razloga, / Ne manje za gosta negoli za svoga*.² Hvar je u prvoj polovici 16. st. ostao pošteđen turskih napada, ali susjedne komune od Zadra do Splita borile su se za opstanak. Mlečani su na Hvaru uveli stroge poreze i propise, ali nisu bitno narušavali hvarski gospodarski uspon.³ Lucićeve *Robinje* koju zarobljavaju Turci, a oslobađaju Dubrovčani, može se promatrati i kao Lucićeve strepnje od turske blizine i kao pohvala dubrovačkoj politici koja je izbjegla turskoj opasnosti (Lucićeve strepnje izrečene u prvoj polovici 16. st. obistinile su se već 1571.). U ovoj drami došljaci su gusari i trgovci, dramaturški zastupnici turske sile koja je zarobila banovu kćer i sad je nudi na prodaju. U *drugom skazanju* Gusar u tom duhu na djevojčinu tužaljku odgovara kao trgovac: nastoji je prodati jer želi sklopiti dobar posao. On svojom retorikom na izvjestan način razara petrarkističko-leutaški govor Derenčinov i jedino mu je stalo da za djevojku dobije tri tisuće zlatnih dukata: *Da je ova dikla kako cvit rumeni, / Targovče, iznikla, toj nišće ni meni, / Ja išću da prodam nje lice rumeno / Za jaspre ke podam za vince čarljeno*.⁴ Premda Gusar kao posljednju repliku izgovori mogućnost pogađanja za cijenu, Derenčin se obraća djevojci i odvodi je, a Gusar kao scensko lice više ne postoji u drami, njegova je uloga završena krokiem turske beščutnosti, grubosti i gramzljivosti. Motiv zaslužnjene robinje⁵ prije Lucića obradio je u svom pastirskom prizoru *Lovac i vila* Dubrovčanin Mavro Vetranović. Pastoralni prizor Mavra Vetranovića *Lovac i vila* izgrađen je na dvostrukoj opreci: svi su likovi

¹ Usp. Marin Franičević, *Razdoblje renesansne književnosti*, u: *Od renesanse do prosvjetiteljstva, Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 3, Liber – Mladost, Zagreb 1974.

² Hanibal Lucić, *U pohvalu grada Dubrovnika*, u: *Hanibal Lucić – Petar Hektorović*, priredio Marin Franičević, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 7, Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1968., str. 99.

³ Opširnije o tome piše Tomislav Raukar, *Hvarsko društvo u XVI stoljeću*, u: *Dani hvarskog kazališta – Hanibal Lucić*, sv. XIII., Književni krug, Split 1987., str. 42-53.

⁴ Hanibal Lucić, *Robinja*, u: *Hanibal Lucić – Petar Hektorović*, priredio Marin Franičević, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 7, Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1968., str. 71.

⁵ Usp. rad Slobodana Prosperova Novaka *Hrvatske dramske robinje*, u: *Dani hvarskog kazališta – Renesansa*, sv. III., Čakavski sabor, Split 1976., str. 185-204. U tom tekstu autor ističe Lucićevo temeljito poznavanje dubrovačke književnosti, ali naslućuje i njegov otpor prema zabavnim sadržajima koji nadopunjuju motiv zaslužnjene robinje, a koji su prije njega obradili Džore Držić i Mavro Vetranović.

došljaci koji svoju igru žele izvesti pred knezom, a u samom dramskom tekstu vlašić je zaslužnjio vilu, ali premda je želi prodati, rado bi je i odveo sa sobom. Vila ne želi ostati s vlašićem pa je vlašić daruje knezu ističući svoje plemenito podrijetlo i velikodušnost: *A što me toj kori, hurjatin da sam ja, / toj lažno govori po sunce koje sja, / er nijesam hurjat, neg dobre podrijeti, / plemenit i bogat i pošten na svijeti.*⁶

Derenčin odvodi Robinju u Dubrovnik govoreći: *Ovo je grad slavan Dubrovnik i bogat / Vazda bil pripravan s vami prijaznovat*, pa budući da je i njezin djed lijepo primljen, i nju će srdačno ispratiti *do vaše daržave, ka Senju.*⁷ Tu se i sama robinja otkriva kao došljakinja, ali ona nije pridošlica potjerana neimaštinom nego zaslužnjena časna djevojka koju su zarobili Turci, dakle žena visoka roda i ugleda kojoj Derenčin obeća povratak u domovinu. Ipak, na kraju se došljakinja udomačuje i udaje za Derenčina, a to je prigoda da Vlastelin istakne kako je u Dubrovnik svatko dobro došao: *Bilo je do sega doba der od vika / Običaj ovega grada Dubrovnika / I sa je kad godi poglaviti koji / Čovik ga prohodi al u njem postoji, / Njegovu došastju vazda se radovat / I hvalom i častju svakom ga darovat.*⁸ Na samom kraju pojavljuje se dubrovački knez, što je vrlo neobično za renesansnu dramu pa i on izriče dobrodošlicu. Kad ban povede djevojku u Dubrovnik, kaže joj je da će uživati u dubrovačkoj gostoljubivosti, a u tome će joj pomoći dvorkinje, mlade Dubrovkinje.

U Nalješkovićevim komadima dvorkinje su *godišnice* i nipošto nisu rođene Dubrovkinje – to su djevojke koje su tek nedavno došle iz zaleđa, ljubakaju s gospodarom, potkrađaju domaćinstva, a za to je u hvaljenome Dubrovniku predviđena kazna šibanjem. Nalješković okosnicu pronalazi u komediografskom prikazivanju dubrovačke suvremenosti. Njegovih sedam *komedija* kreće se u rasponu od pastoralnih tema natopljenih domoljubljem i pojedinim isječcima koji zadiru u seljačko-pastirski život, preko jednočinih farsa u prikazu dubrovačke svakodnevice pa sve do nepotpune eruditne komedije.⁹ Budući da je potonja necjelovito sačuvana, nije moguće razabrati je li u njoj zastupljen koji lik došljaka. Za ovu temu zanimljivije su nam Nalješkovićeve *Komedija peta* i *Komedija šesta*.

Odmah nakon kratkoga prologa autor *Komedije pete* daje na znanje da su Maruša i Milica sluškinje u goparskoj dubrovačkoj kući, a poznavanje tadašnjih odnosa u Dubrovniku daje naslutiti da su, prema običajima, one i došljakinje u Grad. Te su djevojke dolazile iz okolnih sela i zaleđa, a dovodili su ih roditelji koji su u njihovo ime s gospodarima sklapali ugovore na jednu ili više godina, a odatle naziv godišnjica ili, pogrdnije, godulja. Neke su djevojke radile za godišnju plaću koja se povisivala za oko četvrtinu, a neke su u zamjenu za svoj rad dobivale smještaj, hranu i odjeću. Događalo se da su neke djevojke ostale cijeli život služiti u istoj kući pa su katkada spominjane u velikaškim oporukama,¹⁰ no ovdje Nalješković prikazuje sasvim drukčiji život dvorkinja.

⁶ Antun Djamić, *Dva pastirska dramska prizora M. Vetranovića*; Mavro Vetranović, *Lovac i vila*, u: Građa za povijest književnosti hrvatske, knjiga 29, JAZU, Zagreb 1968., str. 223-229.

⁷ Hanibal Lucić, *Robinja*, str. 87.

⁸ Isto, str. 93.

⁹ O Nikoli Nalješkoviću kao dramatičaru opsežno je pisao Rafo Bogišić u Radu JAZU, knjiga 357, JAZU, Zagreb 1971., str. 83-162.

¹⁰ Nevenka Bezić-Božanić, *Svakodnevni život u djelu Nikole Nalješkovića*, u: *Dani hvarskog kazališta – Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, sv. XIV., Književni krug, Split 1988., str. 72-82.

U dvjema farsama godišnjice su i gospodareve prilježnice, a u dubrovačkoj povijesti nije rijedak slučaj da su rađale i nezakonitu djecu. Početak prve farse prikazuje Milicu i Marušu u nastojanju da zapjevaju kakvu pjesmu, ali obje ih zaokupi sudbina išibane *neboge* Petruše. Koliko god Petrušina sudbina bila nesretna, Maruša i Milica zapodijevaju razgovor u kojemu ima sućuti, ali i grubosti i oporih prosudbi. Domožalje se očituje u Miličinoj osmeračkoj pjesmi iz koje se razabire i podrijetlo godišnjica: pjesma pjeva o Vidosavi koja poziva Gojsava na gozbu u zabrde, a on joj odgovara da je odrastao kao pastir i da je isprobio Felačicu, mnogo ljepšu vlahinju pa će plesati s njom. Tako ova farsa započinje sudarom dviju krajnosti: šibanjem godišnjice i zanesenom pjesmom o sretnoj sudbini mlade vlahinje kojom se priziva rodni kraj.¹¹ Nalješković nastavlja zgusnut prikaz života služavki – Gospođa ih okrievi za krađu hrane pa im prigovara: *Prikučke smrdeće, jučer ste iz vlaha, / a u vas nie veće ni srama ni straha. / Jedva vas od uši mogla sam otriebit', / a sad nam od muži hoćete druge bit' /*,¹² na što se one potuže da ih ne pušta ni tetkama u posjet. Gospođa podvikne kako one tu nemaju tetaka, a ako ih imaju, od njih se vraćaju trudne: *Sramotne i š njima! a od kud koja vas / tuj tetku sad ima? što mnite, ne znam vas? / da k meni vi paka s trbuhom dodjete od tezieh tetaka? bog me k njim ne čete. / Jučer ste, kako rieħ, iz vlaha, a sada / da tako svaki grieh, zločeste, vas vlada!*¹³ Nalješkovićeve godišnjice nisu samo pripadnice niskoga društvenog staleža, nego su i došljakinje. Ovdje nema vojnovičevske uškrobljene gopsarske benevolencije prema služavkama, nego se ističe i njihova neurednost, kradljivost, pokvarenost, a uza sve to još su i došljakinje, što na neki način verificira neprimjereno gopsarsko ponašanje. Obje farse komiku duguju došljakinjama, ali samo posredno – one su povod prepirci između muževa i žena, ali pravi razlog ne ostaje skriven i upravo se u tome razotkriva Nalješkovićeva namjera da svojim dramskim komadom prikaže stvarnost, odnosno zbilju u kojoj živi Dubrovnik toga vremena. Godišnjice su Gosparove ljubavnice, a Gospođa tvrdi da se mora stidjeti pred svojim prijateljicama kojima su muževi vjerni. Prepirka ipak bude izgladnena čim gospodarima dođe poziv za večeru, a kad oni odu, Maruši preostaje samo monološka prijetnja kako će se za osvetu pogostiti hranom iz kuće. U drugoj farsi Nalješković izrijeком ne spominje podrijetlo godišnjica, nego problem zapleće oko činjenice da su čak tri služavke došljakinje zatrudnjele s gospodarom: godišnjica, dadilja i tovjernarica. Svi-ma trima Gospar obećava da će ih zbrinuti, a služavki nudi da pođe u Ston gdje on ima jednu kmeticu koja zna što će učiniti. Dolaskom svećenika i ponovno obilnom večerom sve se sredi, a nemilosrdnost Nalješkovićeva prikaza ne zaustavlja se samo na tome – ako je u prvoj farsi nakon dobrog jela uslijedila tek Marušina prijetnja, u drugoj farsi Nalješković jače udara po perfidnosti domaćih velikaša. Naime, Gospar sa svećenikom dogovori da će mu prepustiti godišnjicu pa će je i ubuduće moći posjećivati, a dadilju i tovjernaricu će otpustiti.

Kad je riječ o prvim četirima Nalješkovićevim *komedijama*, a budući da su to pastirsko-mitološke igre, svakako valja naglasiti izdvojenost hrvatske pastorale koja se načelno može odrediti naglašenom povezanošću uz vlastito tlo na kojemu žive pastiri, a

¹¹ Franjo Švelec, *Farse Nikole Nalješkovića*, u: *Dani hvarskog kazališta – Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*, sv. XIV., Književni krug, Split 1988., str. 16-23.

¹² Nikola Nalješković, *Komedija V.*, u: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*, skupili V. Jagić i Gj. Daničić, Stari pisci hrvatski, knj. V., JAZU, Zagreb 1873., str. 245.

¹³ Isto, str. 246.

svojim običajima, jezikom i osobinama pripadaju hrvatskome kraju.¹⁴ Pastiri iz zaleđa redovit su motiv u pastoralnim dramskim djelima toga razdoblja. Ekloga *Radmio i Ljubmir* Džore Držića postavlja temelje pastoralnim dramskim djelima poznatim Radmilovim pitanjem: *Što tuj meu knezovi? A ovce tve tire po gorah vukovi!* U tom poetičkom ozračju pojavljuju se vlašići i pastiri, a u pastirskim igrama sudjeluju na usporednoj realističnoj razini koja se postupno obogaćuje od zametaka u eklogi Džore Držića, preko Vetranovićevih pastira i vlašića pa sve do realističnih Držićevih vlaha. U smislu prodora pastirskog svijeta zanimljivo je Vetranovićevo *Prikazanje od poroda Jezusova*, a humorni elementi uočljivi su i u *Posvetilištu Abramovu*, no u njima se motiv došljaka ostvaruje posredno – više na poetičkoj razini kao postupni ulazak realističnog prikazivanja, a manje u smislu koji je zadan temom ovog rada pa će stoga pastoralni kompleks hrvatske renesansne književnosti u analizi likova došljaka većim dijelom biti izuzet.

Međutim, u Nalješkovićevoj *Komediji prvoj* pojavljuje se lik Starice koju bismo mogli svrstati u došljakinje, ali samo uvjetno kao ženu koja Radatu nije poznata, a upleće se u njegov život nudeći neobične savjete. I u drugim renesansnim dramskim djelima pojavljivat će se inačice vračare, a ovom analizom bit će obuhvaćene samo na temelju statusa pridošlice. Pastir Radat zaljubio se u vilu i svoju nevolju ispovijeda prijatelju nižući petrarkističke stihove, a Ljubmir ga odgovara od te ludosti vrlo realističnim pa odatle i komičnim usporedbama: *Nu mi rec' ovoj aj: što ti će jesti dat', / kad sire vila taj ne umije usirat'?*¹⁵ Drugi lik koji Radata odvrća od nauma jest nagluha Starica i zacijelo čarobnica. Međutim, i tu se čini da se Nalješković kritički očituje prema tada vrlo popularnim *fejupkama*. I Starica Radatovu *ljuvenu bol* izvrgava ruglu najprije misleći kako pastira boli zub, a zatim ga uvjerava kako ona poznaje različito koričenje i trave, a daje mu i praktičan savjet kako da čarolijom zadobije vilinu ljubav. Tu Nalješković daje maha izrugivanju čarobiranja pa nizanjem nemogućih radnji i predmeta groteskno oblikuje Staričin lik. Sličan lik jest i Marija Hondrića iz *Komedije šeste*, Gospođina pouzdanica koja više nema nikakvih čarobnjačkih sklonosti osim što prijateljici može savjetovati *upsi se ti takoj* i uputiti je kako da se ponaša ne bi li izazvala zabrinutost u kući: neka šuti duboko dišući, zatvorenih očiju i okrenuta leđima. I Marija i Starica dramaturški su slabo motivirane jer nakon što se pojave i izgovore svoj savjet, obje ostaju bez replika, a Radat i Gospođa ne pridržavaju se njihovih savjeta, pa se čini da su oba ženska lika umetnuta radi pojačavanja komičkog učinka.

Prema običajima renesansnoga vremena, često su se pisale poslanice, a ovdje je posebno zanimljiva razmjena poslanica između Dubrovčanina Nikole Nalješkovića i Hvaranina Ivana Parožića. Poznata je Nalješkovićeva poslanica kojom Parožiću izražava pohvalu zbog njegove Vlahinje. Parožić se oženio djevojkom s kopna pa mu Nalješković čestita na ženidbi, ali A. Kolendić smatra da to može značiti i pohvalu necjelovito sačuvanom djelcu *Vlahinja*.¹⁶ Bez obzira na (ne)održivost te ideje, iz devedese-

¹⁴ Rafo Bogišić, *Hrvatska pastoralna*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1988.

¹⁵ Nikola Nalješković, *Komedija I.*, str. 184.

¹⁶ Usp. argumentaciju Antona Kolendića u članku *Najstariji hvarski komediograf*, u: *Dani hvarskog kazališta – Renesansa*, sv. III., Čakavski sabor, Split 1976., str. 212-221. Kolendić navodi i da je, zahvaljujući Nalješkovićevoj poslanici, Parožićeve supruge vlahinja kao pridošlica zadobila i uživala ugled u Hvaru. Kolendić odbija mogućnost da je *Vlahinja* jedna od tada popularnih cingareska i pretpo-

tak sačuvanih dvanaesteričkih stihova *Vlahinje* može se zaključiti da je riječ o došljakinji koja se namjerava nastaniti u Hvaru: *Ništa nije prodat, neg me dognao put, / da budem stanom stat i živjet pod vaš (skut), / ter ovo sad ne vim, gdi bih stan najmila, / što stoju, da platim, gospodo ma mila!*¹⁷ Premda je u literaturi moguće naići na pretpostavke kako Vlahinja nije poznata cingareska gatar, čini se da je ipak suprotno, samo što je zadobila neke konture komedije, ponajprije zahvaljujući živom dijalogu koji vode godišnjice Katuša i Stanula te dvojica mladića, a u prilog tezi o razvijenijoj dramskoj radnji u ostatku teksta ide i lik *užganoga* starca koji joj nudi stanovanje bez naknade. To je povod vrlo živom razgovoru koji vode godišnjice, jednako okrutno kao što su to činile Nalješkovićeve Maruša i Milica. Premda je došljakinja Vlahinja, ovdje se prikazuje odnos starih i novih došljakinja pa se čini da je za ovu temu zanimljivije govoriti o godišnjicama. Katuša bi rado iskušala Vlahinjine metode *vraganja*, a Stanula sočnim rječnikom izražava gađenje prema starcu. Čuje ih neki mladić pa se raspituje o došljakinji, a kad čuje tko je Vlahinja, spremno odgovara, kao što smo već vidjeli kod Nalješkovića: *Sad će godišnicam svanuti mimo toj / krađuci gospojam ter veće vuci k ŋoj, / neka ti ih odpravla, neka ti je ŋoj kupit, / neka ti ih dobavla, cim će zlije činit.*¹⁸ Mladić zacijelo nije iz kuće u kojoj godišnjice služe i ne može im nauditi pa se Katuša ne skanjuje oštro odgovoriti kako će nastojati ukrasti štogod iz kuće i otići k Vlahinji radi svojih poslova.

Kad je riječ o čudotvornim savjetima i lažnim izlječenjima, analizu je zanimljivo nastaviti Držićevom *Novelom od Stanca*. Motivski kompleks stranaca i *naških* došljaka najrazvedenije je prikazao Marin Držić u svojim komedijama.¹⁹ U pastirsko-mitoškim igrama proširio je i komički razigrao dotad postojeću, ali za ovu temu ne odviše zanimljivu, razinu pastira i seljaka koji izvan pozornice u čudu promatraju vile i mitološke likove. Ipak, imajući na umu i taj dio Držićeva dramskog stvaralaštva, teško se oteti dojmu da je *Stanac* neka vrst šale na račun lakovjernih zaljubljenih vlahi koji ne umiju razdijeliti zbilju od mašte pa se pomame za vilama. Stoga je i radnja *Stanca* smještena u samo srce Grada – autor nas upoznaje s namjerama obijesnih dubrovačkih mladića dok se smiju pridošlici koji se prislonio uz fontanu vodeći kozu i noseći sir. Držić se ne zaustavlja samo na smiješnom seljaku koji je *uljegao* kroz gradska vrata, nego mladići smišljaju komediju u kojoj se događa zanimljiva zamjena identiteta: Dživo će se preodjenuti u trgovca s Gacka, a glavna komedija dogodit će se tek kad Stanac nasjedne na mladićevu podvalu i odluči se pomladiti, i opet zahvaljujući maškari preodjevenoj u vilu. Seljaci slični Stancu pojavljuju se u Držićevim pastoralnim igrama kao naivni zaljubljenici u vile (*Tirena*, *Venere u komediju stavljena*, *Grižula*) pa se sudar vilinskog i seljačkog svijeta odvija na pastoralnim temeljima. U *Noveli od Stanca* događa se obrnuto: sukob svjetova odvija se na realističkom sloju

stavljajući da je riječ o maloj komediji ili farsu, a prema tome ističe i da Vlahinja nije samo gatar ili vračara, nego starija žena koja dolazi u Hvar da se ondje nastani. Ne ulazeći u izložene prijepore, *Vlahinja* je u ovaj rad uključena ponajviše zbog istaknute opreke između godišnjica kao *starih* došljakinja i Vlahinje kao novopridošle žene. Sačuvani dio teksta objavio je Petar Kolendić u *Prilozima za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knj. 10, Beograd 1930., str. 259-262. pa se prema tome izdanju i ovdje citira.

¹⁷ *Vlahinja*, str. 260.

¹⁸ Isto, str. 261.

¹⁹ O Držićevoj komici vidi knjigu Franje Šveleca, *Komički teatar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb 1968.

gradskih ulica, a vile nisu prave, nego se iza maškaranih lica krije obična obijest i poruga prema došljaku, ali u oba slučaja seljak ostaje izjalovljenih nada i neispunjenih očekivanja. Već na početku razgovora s Dživom, starac daje do znanja kako se u gradu osjeća nelagodno i da mu nitko nije htio pružiti utočište pa tu proslavljena dubrovačka gostoljubivost pokazuje i svoje naličje, premda samo u blažem, komičkom ruhu: *Sinočka u ovi grad uljezoh čestiti, / u kom ni star ni mlad ne ktje me primiti / na stan svoj; ter, ne znava kud se inud svrnuti, / k vodi idoh ovdi uprav, da bih počinuti.*²⁰ Tek u trećem prizoru, nakon što Dživo ispriča svoju priču o pomlađivanju, Držić daje Stancu priliku reći da je s rijeke Pive. Seljaci stočari s Pive i Tare često su dolazili u Dubrovnik pa se udomaćio pogrđan naziv *Piva i Tara* za sirove ljude, niži svijet.²¹ Stanac kao aktivan lik sudjeluje samo u pokretanju radnje, odnosno u nasjedanju na priču o pomlađivanju, a sva je *novela* smišljena u glavama obijesnih dubrovačkih mladića tako da liku došljaka nije ostavljen nikakav prostor djelovanja – on ostaje žrtva šale i objekt ismijavanja. Osim toga, komika na kraju poprima obrise groteske, ponajprije u maškaranju Stanca, a posebice u završnom dijelu kad mu otmu i kozu.

Dundo Maroje nesumnjivo je najbolji primjer za analizu likova došljaka, iako se radnja odvija u Rimu. S obzirom na formalno mjesto radnje većina bi se likova iz ove komedije mogla smatrati došljacima, no Držić se nije rukovodio Lucićevo gestom pa stoga valja uzeti Dubrovnik za ishodište u analizi. Iz dubrovačke perspektive, likovi *Dunda Maroja* kreću se u rasponu od našijenaca, najbližih dubrovačkih susjeda kao što su poštari Mazija, Dživulin Lopudanin i Tripčeta iz Kotora ili udaljenijih, Gulisava Hrvata te Pava Novobrdanina i njegova sina Grubiše, preko stranaca Uga Tudeška, Židova Sadija, talijanskih bankara, trgovaca i krčmara do za ovu temu najzanimljivijega polivalentnoga Laurina lika. Dok su u Nalješkovića došljakinje bile godišnjice, a donekle i starice traurice, u Držićevim komedijama likovi slugu i sluškinja više nisu *došljaci iz vlaha* i njihovo podrijetlo nije bitno jer autor pravo težište radnje i organiziranje dramskih situacija prepušta Pometovoj sreći i vrlini postavljajući pred njega izazove poput nadmetanja s Popivom ili osvajanja Petrunjele. Vinko Foretić Držićevu je podjelu na našijence i strance pravdao *posebnim osjećajem dubrovačkoga patriotizma* temeljeći svoju ideju na *naškom* govoru, za razliku od talijanskoga.²²

Tripčeta se pojavljuje već u prvom prizoru prvoga čina, gdje Držić duhovito naznačuje razinu *naškosti*. Usred Rima dvojica Dubrovčana susreću Kotoranina i nakon nekoliko razmijenjenih talijanskih riječi, brzo prelaze na *naški* jezik. Kad Tripčeta kaže da je *od Kotora*, Bokčilo pomalo razočarano odgovara: *Ah, da te Bog pomože!*, ali kad Maroje Kotoraninu nadjene atribut susjeda i kad postane jasno da je među stranim rimskim svijetom *svoj svome* prava blagodanost, Bokčilo se ne susteže naglasiti da bi volio kušati koju *našku kaplju* vina. Slijedi pravo malo nadmetanje u uvredama i izricanju predrasuda o susjedima – kakvima vrve sve Držićeve komedije – a budući da je ovo prvo nadmetanje u *Dundu Maroju* i da je riječ o čestim držićevskim prepirkama izme-

²⁰ Marin Držić, *Novela od Stanca*, u: *Djela*, priredio Frano Čale, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1979., str. 301. U daljnjem tekstu sve ću citate iz Držićevih djela navoditi prema toj knjizi.

²¹ Vinko Foretić, *O Marinu Držiću*, Rad JAZU, knj. 338, JAZU, Zagreb 1968., str. 5-145. Slični se izrazi pojavljuju u *Dundu Maroju* te u *Skupu*.

²² Usp. Vinko Foretić, *Dubrovnik u doba Marina Držića*, u: *Zbornik radova o Marinu Držiću*, Matica hrvatska, Zagreb 1969., str. 24.

đu Dubrovčana i Kotorana, ovdje će se pomnije razmotriti. Maroje moli za pomoć, a Kotoranin odgovara da je *zvišeran svijem Dubrovčanom kao bratji mojoj. I ne gledaj me ovako u spelanoj dolami; po svetoga Tripuna, ja ne kuram se da sam u tuđem mjestu signor i misser, gdje me ne znaju, ma da sam na mom domu gospodar počtovan i svijetao, gdje sam poznat*.²³ Maroje mu ne ostaje dužan: *Jaoh, da budem znao da je ta doktrina u Kotoru, u Kotor bih sina na studijo poslao*.²⁴ Tripčeta svoje podrijetlo naglašava i čestim zazivanjem domaćih svetaca zaštitnika (svetoga Tripuna, svetoga Đurđa, kotorsku blaženicu Ozanu). Tripčetova se funkcija u gradnji dramske radnje iscrpljuje u prvom činu, kad Maroja i Bokčila vodi u oštariju kako bi im pokazao Mara. U ostatku drame Kotoranin služi kao zrcalo za podcrtavanje Marove, Marojeve, Bokčilove, ali i Tudeškove neotesanosti. Lik staloženoga Kotoranina – koji se radije priklanja dobrom zalogaju i čašici, nego ludovanju s mahnitim Dubrovčanima ganjajući se po Rimu – izraz je Držićeve kritike u zrcalu: poslovična dubrovačka rugalica na račun Kotorana u ovoj se komediji pokazala neosnovanom, a žalac se okrenuo na suprotnu stranu. U desetom prizoru trećega čina, raspolažući brojnim citatima renesansnih mislilaca, Tripčeta se otkriva kao čovjek *nazbilj* iznoseći težišta Pometove renesansne filozofije. Naime, opreka između ljudi *nazbilj* i ljudi *nahvao*, postavljena još u Prologu Dugoga Nosa, okosnica je i glavna razdjelnica u grupiranju Držićevih likova u *Dundo Maroju*.²⁵

Drugi našijenac, Dživulin Lopuđanin, u drami se pojavljuje kao pomorac s kojim su Maroje i Bokčilo doplovili u Rim. Spominjanje Lopuđana u vezi je s uspostavljanjem lopsdske ograničene autonomije koja je stanovnicima toga otoka omogućivala donekle samostalno ponašanje prema Dubrovniku,²⁶ ponajprije kad je riječ o brodarstvu. To se vidi u Dživulinovu dinamičnom opisu junačke borbe s nekim neznancima kad kaže za sebe da je *ptica bez krila, galeb morski i od jajera*²⁷ kao i u rezolutnoj replici: *Iza mira (iz Dubrovnika) li idem? Što? Da mi spašete oružje? Od kampanje sam ja čovjek; son de isula de Mezzo (naziv za Lopud – op. F. Č.), izulan se zovem, i izulan hoću živjet i umrijet*.²⁸ Borben stav mjestimice prelazi u podrugivanje Dubrovčaninu Dživu, naročito kad ga Lopuđanin podsjeća na zajedničke pomorske dane kad je mladić obolio pa je ovisio o Lopuđaninovoj pomoći. Kako se vidi, i našijenac Dživulin služi kao dio Držićeva mozaika kojim se prikazuje dubrovačko društvo. U nesačuvanom kraju komedije Dživulinu je zacijelo pripala uloga da cijelo društvo vrati u Dubrovnik.²⁹

Koliko je Držiću stalo do isticanja podrijetla našijenaca, vidi se i prema navođenju osobnih imena zajedno s etnicima. Pavo i njegov sin Grubiša došli su u potragu za Maro-

²³ Marin Držić, *Dundo Maroje*, str. 354-355.

²⁴ Isto, str. 355.

²⁵ O značenju opreke ljudi *nazbilj* i ljudi *nahvao* dosad je najobuhvatnije pisao Frano Čale. O Prologu Dugoga Nosa vidjeti radove Lea Košute, Milana Ratkovića i Živka Jeličića.

²⁶ Likovi Lopuđana još se pojavljuju u Držićevu *Arkulinu*.

²⁷ Marin Držić, *Dundo Maroje*, str. 386: *Ah! ah! Scijenjahu imat što činit s ovijem zemaljskijem gujami koje mi ližu zemlju! U meni rekoh: privarili ste se; ovo je od jajera dijete, mlijekom od Igala dojeno, u kajpah od drijeva odhranjeno, oko sartija je njegova šećnja; ptica je bez krila, galeb je morski i od jajera*.

²⁸ Isto, str. 387.

²⁹ Usp. dopunu *Dunda Maroja* koju je napisao Mihovil Kombol. Marin Držić, *Novela od Stanca. Dundo Maroje*, Školska knjiga, Zagreb 1989.

jem, a etnik Novobrdanin upućuje na Novo Brdo u Srbiji. Ova su dvojica likova prikazana lakrdijaški, napose Grubiša koji u rimskoj gostionici lamentira o čudnom jeziku *šu-pšu*, a ubrzo zapada i u monološku tužaljku u kojoj žali što je došao u Rim i ostavio svoje prijatelje.³⁰ Gulisav Hrvat donosi zanimljivu poruku o pravom Laurinom identitetu. Zanimljivo je da se on u drami pojavljuje u trećem prizoru četvrtoga čina i stupa na scenu odmah nakon Pometova opsežnoga monologa u kojemu sreću naziva ženom. Gulisavova uloga svedena je u dimenzije glasnika, ali i Pometova prijatelja. Njihovo se upoznavanje odvija bez uobičajenih komičkih situacija, ali s povjerenjem pa mu Pomet pruža ruku nakon što se uvjeri da je dobar čovjek, a ubrzo otkrije i da će mu Gulisavove vijesti priskrbiti pozamašnu svotu novca. Gulisav je kao glasonoša neizruga pa prema tome i povlašten došljak iz sjeverne Hrvatske u kojoj vladaju Habsburgovci i gdje se pokreće potraga za njemačkom Mandalijenom koja se skita po Rimu.

Ugo Tudešak lakrdijaški je lik njemačkoga izjelice, nasilnika i trapavca koji ima puno novca, a *okazijone* za povoljan susret sreće i vrline pronalazi mu najbolji sluga u ovoj komediji. Uz Sadija, ni Ugo ne progovara *naškim* jezikom, a i talijanski govori slabo, stalno ga miješajući s njemačkim. Premda je nadahnuće za uvođenje Uga Držić mogao pronaći i u činjenici da je u Dubrovniku njegova vremena bilo nešto njemačkih obrtnika, u oblikovanju toga lika autor je očigledno dao mašti na volju pa nije teško zaključiti da se time bitno udaljio od ikakve natruhe realističkog prikazivanja Nijemaca.³¹ Do toga zaključka došao je Josef Matl pišući o Tudeškovu liku pokušavajući odgovoriti na pitanje je li u oblikovanju Tudeška prisutan nacionalni klišeji ili postoji realna historijska osnova, a Slamnig je ustvrdio da je taj tip Nijemca dubrovačkoj publici poznat preko najamnih dubrovačkih vojnika (kao *lanci alemani*).³² Bez obzira što se trapavo služi stranim jezicima, Tudešak svoju dramsku funkciju ispunja samom pojavom na sceni, a i to samo u nekoliko prizora kad se nerijetko nađe nemotiviranih svađa i potezanja oružja tako da nesretni Tudešak i nije drugo nego predmet šale i poruge. Kad Pomet Lauru opominje da je *ovi Tudešak prvi bogatač od svijeh Tudešaka ki su u Rimu* te da *ne more bit galantniji vlasteličić od njega*³³ te da nije mudro što ga odbija i tako sama bježi od svoje sreće, uočljivo je kako Pomet nastoji svoju ideju o *akomodavanju* prenijeti i na kurtizanu, no ona ustraje u slijepoj zaljubljenosti u Mara koja, uzgred budi rečeno, traje sve dok ima dukata. Svi Tudeškovi potezi izvan pozornice djelo su Pometove lukavosti, a međusobna ovisnost Pometu se obija o glavu kad ni unatoč Tudeškovu bogatstvu ne uspijeva osvojiti Laurinu naklonost. Odbijeni prosac nakon Gulisavova dolaska postaje krasna prilika za Lauru, odnosno Mandalijenu.

U Laurinu liku Držić je zgusnuo najvažnije motive došljaka poigravši se identitetom odnosno podrijetlom: u Rimu ona je Laura i jedna od najvećih kurtizana, a u Pometovu sjećanju ona je Manda iz Kotora: *Sad mi toškano govoriš, a naši smo, ili*

³⁰ Marin Držić, *Dundo Maroje*, str. 502: *Bijedan se Grubiša u latinsku zemlju doskitao, gdje se žabe i spuži ijedu, gdje se ogrestija pije i gdje se na ure oni bijedan obrok jede, gdje se u zdravjice ne pije, a voda se u vino lijeva. Tata, mili Bože, gdje si me moja srjeća, huda srjeća dovede? Gdje si, Pribrate, Radate, Vukmiru, Obrade, Radmile, moja ljubima družino? Daleko ste mi, bijedan!*

³¹ Usp. članak Josefa Matla *Lik Tudeška u komediji Dundo Maroje Marina Držića*, u: *Zbornik o Marinu Držiću*, str. 407-409.

³² Ivan Slamnig, *Pristup Marinu Držiću s ove obale, Disciplina mašte*, Matica hrvatska, Zagreb 1965., str. 149-165.

³³ Marin Držić, *Dundo Maroje*, str. 366.

*hoćemo ili nećemo. Neće vazda jednako brijeme bit: za slatkijem ljetom dođe i gorka zima.*³⁴ Pometovu teoriju o *akomodavanju*, kako je i u prethodnom odlomku napomenuto, Držić je prenio i na područje identiteta odnosno (lažnoga) predstavljanja. U oblikovanju Laure Držić je uveo nekoliko općih mjesta o talijanskim kurtizanama, ali ih je izdašno i ironizirao pa je Laura ostala bez velikoga obrazovanja i bez značajnijega poznavanja glazbe ili slikarstva.³⁵ Kad se učini da će se Pometovi planovi izjaloviti, Fortuna mu dovodi Gulisava i otkriva se da su Mandini roditelji Talijanka i Nijemac te da otac traži odbjegliu kćer. Tako Laurin lik prelazi iz skupine našijenaca u skupinu stranaca i postaje izvrsna prilika upravo za još jednoga stranca, odbijenoga prosca Uga. Još jedan detalj: nijedno od Laurinih roditelja nije našijenac, oboje su stranci, a ni prvo njezino podrijetlo nije dubrovačko, nego kotorsko. Tek kad se i ona pokaže Njemicom, postaje moguć brak s Ugom. Osim njih, sklopit će brak i dvoje Dubrovčana: Mara i Pere, a naslućuje se i Pometov brak s Petrunjelom. Držićeva renesansno krojena komedija u kojoj se do blagostanja dolazi uz pomoć sreće i lukavosti ne dopušta barokni pokajnički povratak izgubljenog sina (Maro) ili kćeri (Laura) – ovdje su očevi odlučili potražiti svoju djecu kojima je blagostanje ipak zajamčeno, samo ako se vrate svatko u svoj kraj. Premda se Laura pojavljuje češće od Uga, i ona je određena u nekoliko poteza: ohola je i uglavnom žudi za nakitom koji bi radije primala od Mara. Put do nakita predstavlja Židov Sadi koji, poput Uga, ne odudara odviše od stereotipa o židovskoj škrtosti, premda je i on u Popivinoj transakciji prošao loše. Sadi ne govori *naški*, nego talijanski, a usporedbama kojima se u govoru koristi podcrtava svoje podrijetlo pa primjerice kaže da će Marov novac čekati strpljivo kao što čeka i Mesiju, a zaklinje se u boga Abrahamova, Izakova i Jakovljeva. Talijanski gostioničari prikazani su kao lovci na goste, ljudi koji žele zaraditi, pa makar i na tuđoj nevolji, a njihovo pojavljivanje na sceni Držić je iskoristio da, osim Pometa, budu likovi koji će izreći pohvalu najukusnijoj hrani koju nude, ali i da oštro kritiziraju dubrovačku lakomost na jelo i piće kao i veliku škrtost.

Osim što je Mande Kotoranka, u Držića postoji i Mande Krkarka u komediji *Tripče de Utolče* koja je poznata i pod naslovom *Mande*. Držić se i tu poigrao sličnim imenima i došljacima: Tripče je kilavi Kotoranin, nasamareni muž, Mande Korčulan-ka njegova je žena koja ga vara, ali ovdje nije sporno njezino podrijetlo jer se otkriva da je Turčin, koji se u Mandu zaljubio, zapravo njezin brat. Turčin je još jedan od ratobornih Držićevih likova koji je došao udvarati Mandi, a i on je oblikovan komički, uz obilje uzglobljenih predrasuda: *Gdi je ova đidija haramzada koji mene ktijaše puškom strijeljat? Tako mi careve glave i mje svitle sablje i vitkoga kopja i junačkoga konja /.../ hič aman ne bude inako, tako mi moje vjere buslomanske!*³⁶ Ovaj Turčin je bezopasan i nije silnik, a komika njegova lika zacijelo je izazivala oslobađajući smijeh u vrijeme turskih prijetnji. Premda se junači svojim turskim podrijetlom, Turčin se pod prijetnjom Mandine rodbine na kraju otkriva kao Mahmut, odnosno Frančesko, rođeni Korčulanin i Mandin brat kojega su kao dijete otele turske galije. Za razliku od Laurina oca, Turčin se odnarodio i nije mu stalo potražiti svoju rodbinu. Još jedna Držićeva za-

³⁴ Isto, str. 365.

³⁵ O položaju kurtizana piše Jacob Burckhardt u knjizi *Kultura renesanse u Italiji* u poglavlju *Društvenost i svečanosti*, Dereta, Beograd 1991., str. 219-221.

³⁶ Marin Držić, *Tripče de Utolče*, str. 687-688.

vodnica nosi ime Marije Magdalene,³⁷ no ovdje je riječ o Korčulanki koja svoje dalmatinsko podrijetlo otkriva i na jezičnom planu. Ova Manda aktivnija je u pokretanju dramske radnje: od muža vješto krije svoju nevjeru, lukavija je pa postaje zastupnicom pobjede lukavih nad glupima premda joj u tome uvelike pomaže Anisula tako da se Kotoraninove utemeljene sumnje izjalovljuju. Osim navedenih likova, tu je neimenovani Dubrovčanin, Grk pa i Jedupka koja Tripčetu nosi čudotvoran lijek da izliječi ženu od nevjere, a njihovo pojavljivanje u komediji nema većega utjecaja na razvoj radnje, ali služi ilustriranju susjedskih odnosa. Grk se pojavljuje samo u jednom prizoru, tek toliko da Kati izjavi ljubav i na lošem talijanskom izrazi divljenje prema Kotoru: lijepim kućama, dobroj trgovini i lijepim ženama. U razgovoru između Dubrovčanina i Kotoranina otkrivaju se sitna podrugivanja, kao, primjerice, da i u Kotoru i u Dubrovniku postoje ulice u kojima stanuju prostitutke, ali čini se da Kotoranin u tom nadmetanju prolazi lošije jer se prisjeća krušaka *mednica* podsjećajući na rugalicu o kruškama koje su Kotorani vozili u Dubrovnik na prodaju pa su ih iz pakosti pomokrili, a kad ih je snašla oluja i put se odužio, bili su prisiljeni pojesti jednu po jednu krušku.³⁸ Kad Dubrovčanin upita Kotoranina ima li u njih kile, on odgovara da nema, *neg se vi Dubrovčiči /.../ ovako za solac salacate kako i mi vami*.³⁹

Slatke kruške spominju se u još jednoj Držićevoj komediji koja nudi pregled došljaka u Dubrovniku. Riječ je o *Arkulinu*, a rugalice se prisjeća Kotoranin Tripe u svom monologu u trećem prizoru drugoga čina. Ovdje se Kotoranin žali na dubrovačko ruganje Kotoranima, a izravno se osvrće i na tretman Kotorana u dubrovačkim maškaratama: *Po svetoga Tripuna, blaženoga našega konfaluna a moga krsnoga imena, kao ne bijehu za ino Tripu doveli u maškaratu, neg da se njim rugaju Dubrovčiči, – Dubrovčiči, er kao uljezosmo jedan drugoga u ruge stavljat, njetko će i drugi pomižan ostat*.⁴⁰ Kotoranin se žali i na obolijevanje od kile koje Dubrovčanima služi za podrugivanje, a Kotoranima na sramotu što se rađaju *podrti*. U sljedećem prizoru Kotoraninu se pridružuje Lopuđanin koji ponovno zauzima borbeni stav poput Dživulina iz *Dunda Maroja*. Jedan se drugome prijete svojim svecima: Kotoranin svetim Tripunom, katorskom Djevicom, Petrom, Andrijom i Josipom mučenikom, a Lopuđanin Gospom od Šunja, svetim Antunom i Nikolom iz Bara. Lopuđanin bi se potukao s Kotoraninom samo da nije u Dubrovniku, a Kotoranin bi se iskalio na Lopuđaninu samo da nema na brizi neprodane lonce koji bi se mogli u tučnjavi oštetiti. Ančičin brat Viculin iskazuje svoje negodovanje prema mogućnosti da mu se sestra uda u Dubrovnik za ostarjeloga Arkulina, a djevojčin zaručnik Marić ističe da se otočanke koje dođu u Dubrovnik odmah otruju kugom, a one koje ne idu u Grad, ostaju svete. Ovdje je zanimljivo podsjetiti na Dživulinovu napomenu u *Dundu Maroju* kako neće dopustiti da se lopudske djevojke odvedu u Dubrovnik. Opreka između grada (Grada) i sela implicitno je navedena još i u Nikole Nalješkovića, a ovdje se verbalizira. Lopuđani ne mogu sami obavi-

³⁷ Franjo Švelec (*Komički teatar Marina Držića*) pisao je o značenju Mandina imena kao o iro- ničnoj aluziji na novozavjetnu pokornicu.

³⁸ Priča o pomokrenim kruškama u sjevernim je krajevima Hrvatske poznat po motivu pomokrenih šljiva. Držić je tom pričom oprimjerio tip predrasude koja se o pojedinim skupinama ljudi generacijama prenosi i čuva.

³⁹ Marin Držić, *Tripče de Utolče*, str. 696.

⁴⁰ Isto, str. 720.

ti ženidbeni posao pa u pomoć priskače Negromant⁴¹ i učini da Arkulin Ančici još daje i miraz (*kontradotu*). Ova je komedija nesumnjivo zanimljiv primjer kako došljaci svojom lukavošću i poznavanjem čarolija mogu pobijediti dubrovačku oholost. Došljaci su, dakle, domišljatiji, a domaće ljude lako je nasamariti. Međutim, Arkulin nije samo gluplji, kao što je primjerice bio Stanac, nego je uz njega vezano još nekoliko negativnih osobina pa kad on ostane izrugan, čini se da je na djelu pravda, a ne samo obijesna šala domaćih mladih plemića.

Dok se u predrđžićevskih autora ne naglašava prejako da je neki od likova došljak, a stranaca gotovo i nema, izuzev u slučaju turske prijetnje, Držić se bitno razlikuje od svojih prethodnika ističući ne samo podrijetlo nego i kulturno-povijesnu popudbinu likova. Budući da se za njegove komedije zna da su pisane za svečane prigode, nije nevažno napomenuti da je autor računao s gledateljima koji će, osim zabave, zacijelo pronaći i koji kritički žalac uperen protiv dubrovačke suvremenosti.⁴² Dovođeci došljake na scenu Držić ovjerava stav publike i pruža prigodu za smijeh, a u dubljem sloju izriče kritiku takvoga smijeha koji je ništa drugo nego druga strana zrcala koja odražava taštinu domaćih ljudi zabrinutih samo za izgled ali ne i za pamet. To se ponajbolje vidi u *Skupu*, u monologu u drugom prizoru četvrtoga čina kad konzervativni dundo Niko kaže da se Dubrovčani povode samo za tuđom modom u odijevanju, ali ne i u obrazovanju: *Ne denjamo se svitu nosit koja se u Gradu čini, neg ištemo ispriko svijeta komade koji nam će personu uresit; a ne nastojimo da nam ispriko svijeta meštri dohode da nam pamet urese.*⁴³ Držićevi su došljaci komični likovi, a moguće ih je razvrstati na susjede (uglavnom Kotorane, Lopudane i Srbe) i strance (Nijemce, Turke, Židove, Grke i negromante). Došljaci susjedi došli su poslom i njihov se povratak (u Kotor odnosno na Lopud) spominje u drami, a došljaci stranci duže vrijeme žive u gradu kao njegovi stalni stanovnici. Držićevi došljaci pretežito su muškarci, a ako je riječ o došljakinjama, onda su to žene koje participiraju u glavnoj radnji (poput dviju Manda), promiskuitetne su, uglavnom su susjede (čak i ako se otkrije da su zapravo stranoga podrijetla poput Laure), a brakove sklapaju s lakrdijašima (Arkulinom ili Ugom). Došljaci sklapaju brakove međusobno (stranci sa strancima, susjedi sa susjedima), a sve se druge mogućnosti izjalovljuju. Pri tome valja naglasiti da se pojavljuju ljubavne veze između škrtih i pohlepnih dubrovačkih bogataša i lukavih žena došljakinja, ali te veze ne završavaju brakom zahvaljujući ženskoj lukavosti koja namagarči dubrovačku lakovjernost. U Držića nema naglaska na vlaškom podrijetlu slugu i služavki kojima se, naprotiv, uglavnom pridaje ključna uloga u (ra)stvaranju intrige. Došljaci susjedi mnogo se češće pojavljuju na sceni i imaju više udjela u razvoju radnje, a zgrade došljaka stranaca uglavnom se prepričavaju dok se sami stranci pojavljuju

⁴¹ O širenju magije i čarobiranja usp. Jacob Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, poglavlje *Moral i religija*. Burckhardt ističe da je srednji vijek uputio renesansu u praznovjerje koje je svoje očitovanje nalazilo u astrološkim predviđanjima, ali i u pouzdanju u čarolije i čarobne napitke koji mogu razbuktati ljubav ili mržnju između muža i žene. Držićeva talijanska iskustva nesumnjivo su pridonijela uvođenju takvih elemenata, premda im je on uglavnom pridavao komičnu crtu.

⁴² U skladu s antitetičnošću Držićevih djela, utemeljene su pretpostavke kako je autor upravo iz pozicije došljaka progovorio o dubrovačkom senatu kao o ljudima *nahvao*, što se može uočiti i pomnim čitanjem Držićevih urotničkih pisama, o čemu je detaljno pisao Frano Čale u predgovoru Držićevim djelima.

⁴³ Marin Držić, *Skup*, str. 589.

tek u nekoliko prizora, u grubim tipskim naznakama, što upućuje na zaključak kako je Držić u oblikovanju došljaka susjeda proizvodio komiku, dok je strancima češće namjenjivao razinu smiješnoga.⁴⁴ Tako su Nijemci izjelice i bogati neotesanci, Turci su ratoborni, Židovi su lihvari i neumoljivi utjerivači dugova, a Grci uglavnom ne uspijevaju u jezičnom sporazumijevanju. Kotorani su kilavi, sirovi, vole jesti i piti, Lopudani su zaljubljeni u svoj otok i borbeni u obrani časti, Korčulanke su koketne i domišljate preljubnice, a Novobrdani su sirovi i neuki. Što je najvažnije, i Držić poput Nalješковиća došljačke peripetije iznosi komediografski.

Stonjanin Antun Sasin, u kojega povjesničari književnosti uočavaju stanovito nasljedovanje Držićeva djela, svojom je *Malahnom komedijom od pira* položaj došljaka, sličnije Nalješковиćevim farsama ili Držićevim pastoralama, odredio opozicijom seoske i gradske sredine, odnosno antiseoskim toposom.⁴⁵ Sučelio je trojicu vlaha i dvojicu stonskih gradskih čuvara. Radoje i Vučeta dovode Ženika, katunara u Ston ne bi li mu pronašli djevojku koja bi se udala za njega, a Frano vratar i Košo *glava od soldata* isprva im priječe ulaz: *Od kud su ovi vlasi? ne zna'u li zakon? / Tako li se ulazi rvom u ovi Ston, / kurvine đidije?*⁴⁶ Trojicu s Gacke moguće je promatrati i kao ponovljeni motiv došljaka u Držićevu *Stancu*, samo što Sasinove došljake vidimo odmah na ulazu u grad, a prikazuje se i sva grubost koju vlasi pritom dožive, dok Držićev Stanac o tome samo pripovijeda. Međutim, Sasin ne zadire u vilinski svijet (premda je i on pisao pastore s vlašićima, *Filide* i *Floru*), nego događanje spušta na realističnu razinu. I ova komedija tematizira prepoznavanje, ali dok je kod Stanca lažno i stvara temelj daljnjem razvoju rugalice, u Sasina je riječ o pravom prepoznavanju, utemeljenom na zajedničkom ispijanju vina u pokladno vrijeme. Tako se već na početku razrješava status došljaka i jedina razlika koja se uspostavlja jest dužina boravka u Stonu: stražari su ondje zaposleni, a katunari samo dolaze obaviti ženidbeni posao. Međutim, u ovoj jednočinoj pirnoj komediji ništa se ne događa, a o događajima se samo pripovijeda. Naročito je uočljiv dio u kojemu Radoje detaljno priča o ponuđenju hrani sa stonske gozbe na kojoj su katunari bili, a na koju ih je pozvao *njeki dum Tomas*. Osim toga, navodi se i niz imena drugih nazočnih uzvanika, a Košo i Frano još i dodatno zapitkuju. Premda je Sasinova komedija mnogo jednostavnija i plošnija od Držićevih, zanimljiva je pojedinost da stražari onako oštro postupaju s došljacima koji su im zapravo suseljanini, a nakon toga Radoje pripovijeda o gostoljubivosti dum Tomasa koji je Radoja, dapače, uhvatio za ruku i pozvao ga na gozbu zajedno s dvojicom prijatelja. Tek nakon toga stražari pristaju porazgovarati s došljacima i savjetovati ih. Stvar je delikatna: ženik je gluh, star i kilav, ali je bogat. Katunari nastoje dobro udomiti ženika pa su spremni prodati rog pod svijeću, ali im ne uspijeva prikriti da je mladoženja kilav. Ra-

⁴⁴ Usp. Dunja Fališevac, *Smiješno i komično u Držića*, u: *Smiješno i ozbiljno u staroj hrvatskoj književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1995., str. 29-52. Među ostalim, autorica u zaključku navodi da je Pometov humor *ozbiljnost komičnoga koja – nudeći obrnutu sliku svijeta – ironijom destruiru normirane društvene vrijednosti* (str. 52.).

⁴⁵ Usp. Šime Vučetić, *Glas iz Stona Antuna Sasina*, u: *Dani hvarskog kazališta – Renesansa*, sv. III., Čakavski sabor, Split 1976., str. 205-211. i Divna Mrdeža Antonina, *Portret dubrovačko-stonskog pisca Antuna Sasina*, «Dubrovnik», god. VI., br. 2/3, str. 133-148. Dubrovnik, 1995.

⁴⁶ Antun Sasin, *Malahna komedija od pira*, u: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeževića*, Stari pisci hrvatski, knj. XVI., JAZU, Zagreb 1888. Svi se citati navode prema tom izdanju.

doje tu manu nastoji ublažiti pa se lakrdija nastavlja kad i on sâm kaže: *Nješto mu se od zgor, / neka je meni rit, kad dune kozomor, / spušti, ali opet, kad sjever počne dut / vrati mu se uzopet, i – – po taj put, / da mu se ne pozna, vragu t' bat'! to je takoj.*⁴⁷ Sad se pokazuje prednost domaćih: oni znaju kamo i kome valja uputiti Gačane, a kad se sklopi dogovor da će i Frano i Košo biti pozvani na pir, komedija završi.

Lakrdijanje na račun neprikladna ženika tema je i u hvarskoj dramatici u anonimnoj seljačkoj *Komediji od Raskota*,⁴⁸ ali ženik nije došljak. Radnja se zbiva u zabrdju, a u središtu je seljak Rasko koji prosi Cvitu i upada u nevolje jer djevojka već ima prosca Duklina. Hvalisavi Rasko razmeće se svojim tobožnjim junaštvom, a zapravo je velika kukavica. U ovoj necjelovito sačuvanoj komediji glavni su likovi seljaci i samo se jedan lik pojavljuje kao stranac, a to je Remeta koji čarolijom mora učiniti da se Cvita stvori pred Raskom kad on zaželi. Slijedi prizor koji služi isticanju Raskove gluposti dok Remeta izgovara čarobne riječi: *Jupiter cum Venus multi na svem svitu*, a Rasko ih ponavlja: *O juri buri, turi, buri, bus na svitu*.⁴⁹ Kad i taj plan propadne, jer se pokaže da Cvita ima bradu i da se čarolija pokvarila pa se umjesto nje pojavio Bogdan preodjeven u djevojku, i nakon Sladojeve miroljubive intervencije, Rasko se umiri jer mu obećaju drugu ženu. Na kraju Sladoj kaže: *Mi smo ovdje svakomu zlu na putu i di svaki dan zli judi i nepardateji dohodjaju, bolje bi da smo skladni meu nama, neka smo jači*.⁵⁰ Prije toga već se pokazalo da je pravo Remetino ime Mikleta di Zorzi aliti Jurasović, dakle našijenac, pa je i njegova uloga čudotvornoga došljaka iznevjerena i svi su likovi podređeni namjeri da opamete Raska, kao što je to u trećem prizoru drugog čina učinio i Bogdan preodjenuvši se u Turčina. Hvarski dramski kompleks ima dodirnih točaka s farsom *Prigovaranje pod Kresišćen u Plamah meu Bojdanom i Raskotom lovčarom vrhu Brušanih*.⁵¹ Bogdan i Rasko u ovom kratkom dramskom tekstu raspravljaju o prilikama na Hvaru pa kao seljaci Plamnjeni izriču kritički sud o lošem imovinskom stanju kojemu su krivi stanovnici Brusja, ali groteskna slika o zlom porodu Velike glave čini se da je ipak usmjerena na susjedno Brusje koje je poslužilo kao metafora za hvarske plemiće. Jedini došljak o kojemu bi se možda ovdje moglo govoriti jest miš: tresla su se brda, a Vela Glava rodila je miša koji je utrčao u neku vlastelinsku kuću i gospodar ga je htio usmrтитi batom, no miš je spasio glavu. Ako nema došljaka, uvjetno bi se moglo govoriti o povratniku, Sarhoju, koji se nakon obavljena posla vraća iz Hvara na Plame, i od kojega Bogdan i Rasko saznaju za zgodu s mišem. U priči se ističe Sarhoje-

⁴⁷ Isto, str. 104.

⁴⁸ Premda se mislilo da *Komedija od Raskota* potječe iz XVI. stoljeća – o čemu piše Franjo Fancev u radu *Seljačka komedija u starijoj hrvatskoj drami*, pretilak iz *Godišnjaka Sveučilišta u Zagrebu* 1924./25.–1928./29. – u knjizi Slobodana Prosperova Novaka i Josipa Lisca *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Logos, Split 1984., str. 355–366., navode se pretpostavke da je ta komedija mnogo mlađa nego što se misli i da je svojim postankom bliža drugoj polovici 17. stoljeća.

⁴⁹ *Komedija od Raskota*, izdao Franjo Fancev, u: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knj. 11, JAZU, Zagreb 1932., str. 118.

⁵⁰ Isto, str. 121.

⁵¹ Tu je komediju objavio F. Fancev u navedenom tekstu *Seljačka komedija u starijoj hrvatskoj drami*, a opsežnije je o njoj pisao i Marin Franičević, *Pučka varijanta Martina Benetovića*, u: *Dani hvarskog kazališta – Renesansa*, sv. III., Čakavski sabor, Split 1976., str. 23–38. Osim što ističe da je pravo ime sela Krišišće, Franičević izražava mogućnost da je Martin Benetović autor *Komedije od Raskota*, a kao jedan od argumenata iznosi ista imena koja se pojavljuju i kod Benetovića. S. P. Novak u navedenom tekstu to osporava.

va lukavost koji je za svoju staru kozu još dobio i novac pa farsa završava satiričnim: *Ko izzi, izzi.*⁵²

Bogdan i Mikleta di Zorzi nisu likovi samo u ovim dvjema hvarskim seljačkim komedijama. Ista se imena pojavljuju u *Hvarkinji* Martina Benetovića (Mikletino prezime ovdje glasi de Giorgi aliti Jurasović), najboljem hvarskom odgovoru na Držićeve komedije. I Benetović svojom *Hvarkinjom* iznosi galeriju hvarskih likova i došljaka, ali u Benetovića nema tako jakih likova stranaca pa je jedini stranac Kavalier, predstavnik mletačke vlasti koji slabo vlada čakavskim jezikom i radije se ponaša nasilnički, ali smiješno. Prema arhivskim dokumentima iz 1516., u Hvaru krajem 16. st. nije bilo malo došljaka: najviše ih je bilo iz Krajine i iz Dubrovnika. Krajinjani su dolazili na rad na srednjodalmatinske otoke, muškarci na sezonske radove, a žene kao sluškinje. Dubrovčani su se naselili u Hvaru u 16. st. radeći kao obrtnici.⁵³ Izuzev Kavalera, Benetovićevi su došljaci našijenci, hvarski ili dubrovački susjedi. Hvarski su došljaci Bogdan Plavjanin, Radoj, Goja, Dobra i Barbara, pri čemu su Bogdan Vantasanić i Goja iz Gdinja u Plamama na otoku Hvaru, samo što je Goja već duže vrijeme u Hvaru kao Izabelina službenica, a Radoj Blitvenović je iz Tučepa, krajinskoga sela u Makarskom primorju, ali i on je aklimatizirani došljak. Benetovićevi se likovi vlaških došljaka ističu i na jezičnom planu po čestoj uporabi poslovice, a nerijetko i lascivnim izrazima, dok se hvarska gospoda služe talijanizmima i pomnijim odabirom riječi.⁵⁴

Dubrovački došljak je Mikleta koji u Hvaru boravi kraće vrijeme i nije trajni doseljenik, a dosad je jedini Dubrovčanin koji je u nekoj hvarskoj komediji doživio sudbinu Držićevih Kotorana.⁵⁵ Mikleta je lik koji je u hvarskih gledatelja zacijelo izazivao najviše smijeha. Ostarjeli Dubrovčanin koji se zaljubio u mladu hvarsku udovicu Poloniju već u drugom prizoru prvoga čina u razgovoru s advokatom Nikolom otkriva zašto mu je omilio Hvar. Ako Nikola i započinje razgovor u duhu dobrosusjedskih dubrovačko-hvarskih odnosa, upotrebljavajući sav poznati dekor iz poslanica, Mikleta odmah ističe da ga ne veseli povratak kući jer se nema kome vratiti, žena mu je umrla, a sin je poginuo na putu iz Napulja pa zato pravu priliku vidi u Poloniji. Osim priznanja i pronalaženja sluge, odnosno posrednika, Mikleta svojom voljom više ne pokreće radnju, nego postaje žrtvom vlaških, domaćih spletki i predmet ismijehivanja: od samodopadnoga i nepotrebnoga nabiranja svojih dubrovačkih, konavoskih i primorskih posjeda te razmetanja talijanskim i latinskim sintagmama do pristajanja na kojekakve ludorije ne bi li se domogao Polonijine naklonosti. Kad je o Mikleti riječ, cilj nije opravdao sredstva: unatoč svim poniženjima, do Polonije nije prodrila nijedna riječ koja bi dala naslutiti Mikletinu naklonost pa je u petom činu dovoljno da Dubrovčanin izrekne svoju nakićenu molbu pa da Polonija pristane na brak. Za razliku od Tudeška, do cilja ga nisu dovele lukavštine i spletkle vlastitoga sluge kao u Držića pa u Benetovića nema Držićeva *akomodavanja*, ali sklopljen je brak između Dubrovčanina i Hvaranke, što se u Držića nije događalo.

⁵² *Prigovaranje pod Kresiscen*, str. 156.

⁵³ Nevenka Bezić-Božanić, *Hvarska renesansna sredina*, u: *Dani hvarskog kazališta – Hanibal Luci*, sv. XIII., Književni krug, Split 1987., str. 54-80.

⁵⁴ Francesco Saverio Perillo, *Književna tradicija i mjesna stvarnost u Hvarkinji Martina Benetovića*, "Forum", god. XXII., br. 10-12, str. 839-866. Zagreb, 1983.

⁵⁵ Usp. Rafo Bogišić, *Marin Držić i Martin Benetović*, "Dubrovnik", god. X., br. 3, Dubrovnik, 1967., str. 13-28.

Kad Mikleta po svim pravilima renesansnog ponašanja isprou Poloniju, u posljednjem prizoru otkrije se da je Fabricio njegov sin koji je ipak preživio brodolom. I u Držića i u Benetovića uočljivo je poigravanje identitetom stranaca. Susjedi uvijek ostaju tuđi i njihov identitet nije upitan, ali neki stranci imaju *naško* podrijetlo, samo nose strano ime, a razlog nije u svojevrijednom prihvaćanju strane kulture, nego u prisilnoj aklimatizaciji i gubljenju veze s rodnim krajem (Držićev Turčin iz *Tripčeta* je Mandin brat). Fabricio tada i sam kaže da mu je pravo ime Dživko, a u Hvar je došao pred nekoliko mjeseci ne bi li saznao je li tko od njegovih preživio, što može upućivati na hvarsku pomorsku vezu s drugim lukama, ali i na isticanje dobrosusjedskih odnosa koji Dubrovčaninu omogućuju da se i u Hvaru osjeća kao kod kuće. Zanimljivo je da je nakon brodoloma naišao na svoga dobročinitelja, nekoga mletačkoga trgovca, a u Hvaru je otprije nekoliko mjeseci.

Mikletin vjerni sluga je Bogdan Plavjanin (ili Plamnjanin, kako ističe M. Franičević). Bogdan je netom stigao u Hvar da bi advokatu Nikoli odnio kozlića, ali dojmila ga se ljepota grada: *Da, ži mi t', me već ne priša u nova na Plame kad je ovako ovde lipo stanje. /.../ Ovi druzi ki su stali u najmu donesu lipih haljin i svega, a najveć tusta rila, zač se dobave kad su, dubitan, gdi u tujoj kući, hvala njihovim dobrim rukam, da jim se sve prilipljuje.*⁵⁶ Plamnjaninova se očekivanja ispune, a njegove riječi svjedoče o vlaškoj prostodušnosti kao i o predodžbi gospodskoga života: mirno i dugo spavanje, obilje jela i pića, raskošna odjeća i ljubavne pustolovine. Premda se Bogdan pokazuje kao nespretan sluga kojemu je samo do jela i pića, zanimljivo je što se, unatoč ironiji o podmićivanju advokata, iz njegova monologa vidi da se divi gradskoj sredini u koju je došao, a slično divljenje naslijedio je i od svojih poznanika koji su na rad sišli u Hvar. Plamnjanin je i jedini sluga iz renesansnih komedija za kojega izrijekom saznajemo da je nepismen, iako on za to ne mari odviše, a Mikleta mu, uza sve blagodati, obeća i da će ga naučiti čitati, što vjerojatno valja zahvaliti Benetovićevu renesansnom duhu. Zaljubljen je u Goju, svoju suseljanku koju susreće i prepoznaje odmah po dolasku u Hvar, uspijeva mu istisnuti njezina prosca Radoja iz Tučepa te se na kraju ovi dvoje slugu vjenčaju. Radojev lik nakon prvih prizora nestaje iz komedije, a tek se na kraju pojavljuje kao prosac utješten brakom sa sluškinjom Dobrom. Čini se da je on uveden u komediju samo da bi stvorio komične situacije s Bogdanom i iznio slikovit prikaz očekivanoga pirovanja na koje bi pozvao sve poznanike, od Cetine do Tučepa. Benetović češće nego Držić navodi hvarske toponime i osobna imena koja pojačavaju dojam o zavičajnosti, autohtonosti djela i potrebi da se zabilježe domaća imena,⁵⁷ slično kao i u Sasinovoj *Malahnoj komediji* koja je pravi mali katalog imena stonskih uzvanika na svečanom objedu kod dum Tomasa.

Podrijetlo došljakinja Goje i Dobre istaknuto je ponajviše jezičnim elementima, a oba su ženska lika poslužila da se iz ženske perspektive kritički progovori o dogovorenim vjenčanjima (Goja) ili o preranoj udaji (Dobra). Obje sudjeluju u intrigi, ali više radi ispunjenja vlastitih ljubavnih želja, nego radi konkretnijih užitaka, poput hrane ili novca. Njima je suprotstavljena vlahinja Barbara, glavna intrigantkinja u *Hvarkinji*

⁵⁶ Martin Benetović, *Hvarkinja*, u: Nikola Nalješković – Martin Benetović – Junije Palmotić. *Djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 9, Matica hrvatska – Zora, Zagreb 1965., str. 146-147.

⁵⁷ M. Franičević u radu *Pučka varijanta Martina Benetovića* navodi toponime i osobna imena koji se spominju u tim hvarskim dramskim tekstovima kao potkrepu ideji o Benetovićevu autorstvu.

kojoj je najvažnije da utaži glad. Ona je inačica već poznatog motiva starice vračare koja umije riješiti svaki problem, ali u oblikovanju njezina lika lako je uočiti parodiranje toga motiva. Ona, doduše, zna Goji ponuditi savjete kako će privući muža i kako će se riješiti dlačica, ali zahtjevnijim strankama ponudit će sasvim konkretnu spletku koja bi ih imala dovesti do željenoga cilja (Karlo, Fabricio) ili ih namagarčiti poput Miklete kojega uspije dva puta izrugati: *Ako bi ga vidija tko, dnevi su pokladnji, čine se nike mahije; ovdj u Latinih stave nike obrazine ter ti iđu. Njega tko vidivši reći će da je od tizih.*⁵⁸ Barbara je iskusna sluškinja, svjesna je svoga društvenoga položaja, zna da ne smije opušteno razgovarati sa svojim gospodaricama i skanjuje se poduzimati nešto što bi je, kao i Nalješkovićevu Petrušu, dovelo pod šibe, ali kriomice će izreći najoštrije kritike gospodara, bez obzira jesu li oni Dubrovčani ili Hvarani – najvažnije je što su *Latini*, a time su i suprotstavljeni vlaškom, nelatinskome svijetu dalmatinskoga zaleđa. Barbara je i nastavak Marije Hondričice i Vlahinje koje su postupno zadobivale sve realističnije obrise pa premda još uvijek posjeduju umijeće čaranja, zahvaljujući sve jačoj lokalnoj obojenosti i udjelu u zametanju intriga, približavaju se skupini došljakinja našijenki.

Prikazane konture dramskih došljaka koje ova analiza prati od Hvaranina Lucića, preko Dubrovčana Nalješkovića, Držića i Sasina, a završava ponovno s jednim Hvaraninom, Benetovićem, neosporno svjedoče o čvrstoj duhovnoj i književnoj povezanosti hvarskih i dubrovačkih renesansnih dramatičara.⁵⁹ Likovi došljaka u renesansnu su dramu prodirali postupno. Otvaranje realističnoga prostora u pastoralu obilježilo je dovođenje likova seljaka, a razvojem komedije i obradom tema iz svakodnevice pružena je mogućnost da se na sceni pojave i likovi došljaka. Izuzev Lucićeve *Robinje*, gdje pridošlice ostaju u petrarkističkom ozračju, u ostalim se dramskim tekstovima došljaci kreću komediografskim žanrovima, uglavnom u rasponu između učene i seljačke komedije. Došljaci stranci nerijetko su metafore političke prijetnje, no uglavnom su oblikovani komično, što se može shvatiti i kao način za prevladavanje straha i kao prikrivena kritika domaćega društva u kojemu caruje praznoglavost i taština. Skupina našijenskih došljaka veća je od likova stranaca, što se može temeljiti na realnom udjelu u broju stanovništva, ali i na njihovu jačem utjecaju na svakodnevni život Dubrovnika i Hvara. Budući da došljaci ne tvore tematsku okosnicu izabranih drama i ne stvaraju osnovnu intrigu pa nerijetko ostaju u pratnji glavnih zbivanja, zanimljivo je uočiti visok stupanj podudarnosti u oblikovanju tih likova. Neosporno, razlog se može tražiti i u poštivanju pojedinih komediografskih žanrova pa prema tome i u oblikovanju tipova, ali i među likovima došljaka uočljive su razlike. Dubrovački su dramatičari, posebice Nalješković i Držić, bili grublji i oporiji, dok se u nekoliko hvarskih dramskih tekstova uočava više želje za smijehom i intrigom, komični žalci rjeđe su upereni protiv došljaka, a češće su motivirani staleškim razlikama. Došljaci, bili oni našijenci ili stranci, ne pokreću radnju, ali pružaju panoramski pogled na društvo u kojemu žive zrcaleći nemilu sliku o pravom stanju u društvu pa se događa da likovi došljaka više

⁵⁸ Martin Benetović, *Hvarkinja*, str. 189.

⁵⁹ Rafo Bogišić, *Martin Benetović i Dubrovnik, Književne rasprave i eseji*, Čakavski sabor, Split 1979., str. 93-113. Bogišić ističe da su se dubrovački i hvarski književnici slagali u javnom i otvorenom vrednovanju vlastitog sudjelovanja u književnom stvaranju, u osjećanju i uvjerenju kako su "skladanje pjesni" i "krepost" kategorije koje spadaju u jedan duhovni svijet kojemu treba težiti i kojemu treba sve drugo pretpostaviti (str. 95.).

govore o domaćima. Ipak je uočljiva određena razina zajedničke namisli u kritici vlastelinskih slojeva, kao da su komični likovi došljaka uvedeni s namjerom da se preko njih istakne koliko su domaći likovi smiješni.

Ako se iz zrcalnoga odraza i razabire izvjesna razina izrugivanja domaće gospode, točnije bi bilo reći da je kritika načelno upućena užkrobljenu i prašnjavu svjetonazoru pa bez obzira je li ovratnik vlastelinski, pučanski ili seljački, važno je da ga što češće propuše bura iz zaleđa i jugo iz talijanskih gradova donoseći svijest i filozofiju o prevrtljivoj sreći koju čovjek mora umjeti i prepoznati i obuzdati i okrenuti u vlastitu korist.

STRANI STEREOTIPI I DOMAĆA STVARNOST U PUTIČINU I BRUEREVIĆEVU SCENSKOM STVARALAŠTVU

Dvojica autora kojima se namjeravamo pozabaviti u ovome članku - dubrovački opat Antun Ferdinand Putica (1759.-1832.), i Marko Bruerević (Marc Bruère Desrivaux, 1765.-1823.), sin fancuskog konzula u Dubrovniku, a poslije i sam diplomat - pripadaju hrvatskim starim piscima koji su svojim komediografskim angažmanom pokušali oživjeti dubrovačku teatarsku scenu koncem 18. stoljeća.¹ Na prijelomu 18. i 19. stoljeća pridružuju im se u istoj djelatnosti Vlaho (1768.-1846.) i Niko Stulić. Budući da je domaća komediografska produkcija već poodavno bila posustala, a u praksi je to značilo da se na hrvatskom jeziku izvodilo samo prijevode i preradbe, pokušaj oživljavanja autorske komediografije dvojice spomenutih autora zanimljiv je ne samo kao jedna od književnopovijesnih sastavnica vremena, jer je taj dio konteksta književnokazališne djelatnosti u mnogim bitnim crtama istražen i poznat stručnoj javnosti, nego stoga što bi valjalo u njihovim tekstovima ispitati prisutnost slojeva strane komediografske produkcije, upravo zbog pojačane konjunktura francuske i talijanske komediografije; zatim provjeriti inkorporiranost nekadašnje bogate tradicije vlastitoga teatra, o kojoj svijest i sjećanje postoji i u tom stoljeću; i, naposljetku, istražiti odnos prema anegdotalnom, prema dubrovačkoj stvarnosti, budući da autori i eksplicitno upozoravaju na zbilju kao gradbeni materijal vlastitih komedija. Posljednja nas sastavnica posebice intrigira budući da bi se upravo istraživanjem komponente odnosa prema zbilji moglo ispitati postoje li bilo kakvi relevantni odnosi Putičinih komedija s *Katom Kapuralicom* Vlahe Stulića, e da bi nam to pomoglo u boljem razumijevanju konteksta jedne od najneobičnijih komedija starije književnosti.

¹ Za sintetski prikaz rezultata istraživanja književnih i kazališnih povjesničara o kazalištu 18. i prvih početaka 19. stoljeća u Dubrovniku usp. npr. predgovor M. Foteza, *Hrvatske komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, u knjizi *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, PSHK, knjiga 20, Zagreb 1967; ili N. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978.

I.

Budući da se za potrebe raščlambe tekstova *Pira od djece* i *Ciarlatana in moto* F. Putice i *Vjere iznenada* Marka Bruerevića nužno osvrnuti na prilike u teatru i tekstove popularnih predstava 18. stoljeća, u kratkim ćemo crtama izložiti najrelevantnije rezultate dosadašnjih istraživanja toga razdoblja.

U književnoj i kazališnoj povijesti teatarska slika 18. stoljeća poprilično se jasno razabire zahvaljujući arhivskim istraživanjima Nade Beritić, koja nam je oživjela dubrovački Orsan, kazališnu zgradu u Dubrovniku gdje se većina predstava prikazivala javnosti. Njezin rad *Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku*² prikaz je teatarskih prilika i kulturnoga života Dubrovnika koje je autorica rekonstruirala na arhivskoj dokumentaciji izdanih dopusnica i zabrana za predstave u Orsanu, kao i zapisnicima sa sporova vezanih uz aktivnost kazališnih družina. N. Beritić dopunjuje sliku o teatru u Dubrovniku i radom o Franatici Sorkočeviću³ (1706.-1771.), odnosno onim dijelom svoga rada u kojem prikazuje njegovu prevodilačku djelatnost vezanu za melodramski rad Pietra Metastasia.⁴ Uz njezino temeljito istraživanje zabilježene kulturnološke stvarnosti, kojemu su se nadopunama pridružili M. Pantić⁵ i Ž. Muljačić,⁶ kapitalan doprinos poznavanju teatra 18. stoljeća predstavljaju rezultati istraživanja Mirka Deanovića prezentirani u radovima *Talijanski teatar u Dubrovniku 18. vijeka*,⁷ i *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*⁸. U prvoj polovici 17. stoljeća 23 preradbe Molièreovih komedija (*francjezarija*), posvemašnje raguzeiziranih, predstavljale su kvalitetan nadomjestak domaćoj kazališnoj produkciji. Adaptirali su ih domaći autori⁹ i izvodile dubrovačke amaterske kazališne družine. Frankofilski motiviran u prevođenju bio je i P. Bošković koji je preveo tragediju *Le Cid*, a početkom stoljeća Gledević je bogatio fundus teatroloških tekstova, ako ne i teatarsku scenu, prijevodima s talijanskoga. Na dubrovačkoj teatarskoj sceni nedostaje Carlo Goldoni (1707.-1793.). Ni jedan se prijevod njegovih komedija nije sačuvao, premda Appendini¹⁰ tvrdi da je

² Anali hist. inst. JAZU u Dubrovniku, vol. II., str. 329-357, Dubrovnik 1953.

³ N. Beritić, *Franatica Sorkočević*, Rad, knj. 338, str. 147-258, JAZU, Zagreb 1965.

⁴ Sorkočević je preveo neke od najpoznatijih Metastasijevih melodrama naslovivši ih: *Didone, Demetrio, Kralj pastijer, Čiro spoznan, Minteo i Artaserse*; također i Maffeijevu tragediju *Merope*.

⁵ Miroslav Pantić, *Dopune radu N. Beritić*, Prilozi, knj. XXI., str. 144-150, Beograd 1955.

⁶ Žarko Muljačić *Dopuna radu N. Beritić iz Anala historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, Prilozi, knj. XXII., str. 84-86, Beograd 1956.

⁷ *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, str. 289-305, Dubrovnik 1931.

⁸ Predgovor za knj. XXXVI., SPH, str. 5-30, JAZU, Zagreb 1972.

⁹ Franatica Sorkočević je preveo *Psyché*, a o ostalim autorima nagađalo se na osnovi znanja o aktivnim književnim i kulturnim djelatnicima toga doba. Stoga se za razmatranja o autorstvu možemo poslužiti kratkim prikazom istraživanja toga problema iz pera M. Deanovića: *teško da je samo jedan mogao prevesti sve ove komedije i jer ima razlika u načinu njihova prenošenja i adaptiranja. Samo se za tragediju-balet "Psiku" zna da ju je prepjevao Franatica Sorkočević (1706-1771). Spominju se, ali samo općenito, još i ova imena vjerojatnih prevodilaca: Dživo Bunić mladi († 1712), Petar Bošković († 1772), Marin Tudišević (1707-1788), Jozo Betondić († 1764) i Korčulanin Petar Kanavelović (1637-1719), sve vlastela osim Boškovića*. Predgovor za knj. XXXVI., SPH, JAZU, Zagreb 1972, str. 9.

¹⁰ Osim prijevoda *Psike* Sorkočević je, navodno, i autor prijevoda *alcune commedie del Molière e del Goldoni in prosa*. *Notizie storico-critiche*, II., str. 248.

Franatica Sorkočević i njegovo glumište doveo u Dubrovnik. Međutim, Goldoni je postajao popularan u Italiji tek sredinom stoljeća, a sabrana djela tiskom mu izlaze 1750., tako da je našoj sredini zanimljiv tek u drugoj polovici stoljeća,¹¹ kada se općenito pojačava konjunktura originalnoga talijanskog teatra, pogotovu pri samom kraju, nakon osnivanja državnoga kazališnoga odbora 1778. Naime, izabrane talijanske družine prikazivale su predstave na talijanskom.¹² Hrvatske predstave odigrane su u Orsanu 1773., 1775., i 1780., a 1793. odigrana je predstava na hrvatskom jeziku - komedija *Pokrinokat* - prijevod Miha Sorga francuske adaptacije srednjovjekovne farse o *Advokatu Pathelinu*.¹³ O autorstvu se ostalih samo nagađa. Bruerević je premlad da bi se izvodila njegova *Vjera iznenada*, a književni povjesničari male šanse za izvođenje daju Putičinim predstavama, premda Putica u predgovoru svog *Dijaloga* posredno potvrđuje interes sredine za svoje tekstove ističući da su mu komedije prepisivači iskvarili slobodnim nadopunama i izmjenama dijaloga.¹⁴ Stulićeva *Kate Kapuralica* nastala je 1800. i među povjesničarima teatra drži se da svojom pretjeranom naturalističnošću nije udovoljavala ukusu i potrebama dubrovačke publike.

II.

Za djelo opata Antuna Ferdinanda Putice pobudio se interes književnih povjesničara uglavnom u sklopu istraživanja teatarskih zbivanja 18. stoljeća, zahvaljujući čemu o njegovu teatru posjedujemo poodavno temeljne informacije.¹⁵

¹¹ Vidjeti o tome G. Rabac-Čondrić, *Il primo incontro del Goldoni con gli Slavi*, Mélanges M. Brahmer, Warszawa 1967., 429 i d., te F. Čale: *Il Goldoni croato, Studi goldoniani*, I, Venezia 1968., 33-35.

¹² Podatak donosim prema spomenutom radu M. Deanovića: *Talijanski teatar...*, str. 289-305.

¹³ Ž. Muljačić, *Hrvatska izvedba jedne francuske komedije 1793. g. u Dubrovniku*, "Republika", br. 10-11, str. 322-325, Zagreb, 1952.

¹⁴ *Quest' ultima intitolata Dialogo etc. fu composta da me in tempo che non ebbi occupazion veruna, ne incomodo di sorte. Spero che questa pure incontrera il benigno compatimento, come incontrarono le altre mie; non vorrei pero che questa avesse la disgrazia, che ebbero le altre, vale a dire, che quelli che prenderanno l' incomodo di trascriverla prendano un altro incomodo di aggiungere parole, e perfino periodi interi del suo. Ho letto un copia di quella di Bazata e ho trovato molti periodi bastardi. Anche quella di Ciarlatano in moto non fu trascritta con sincerità onde ebbe a dirmi un uomo balbuziente: quello e lbello inflamatorio volendo dire, che era Libello infamatorio. Mi protesto adunque, che quelle copie, che saranno scritte di altrui carattere e si trovera cio, che non unisce col restanze dell' opera, o in qualunque maniera offendo il terzo o il quarto, di non averne io colpa.* Rkp. *Dialogo*, Knjižnica Male braće, sig. 116.

¹⁵ Puticom se prvi opširnije pozabavio Franjo Fancev u radu *Dva dubrovačka komediografa iz kraja 18. stoljeća (Prilog za istoriju dubrovačke drame)*, Prilozi, knj. VIII., Beograd, 1928., str. 161-176. Rukopisi su Putičinih djela bili dostupni Fancevu u zagrebačkoj Sveučilišnoj knjižnici: (Sign. R 3267) ima dva različna natpisa. *Ispred samoga teksta komedije stoji natpis "Dramma intitolato Pir Sime Bazzate", naprotiv na omotnom listu gdje se spominje i autorovo ime, "D-n Antuna Putize Comedia Pir od djeze". Od druge komedije dva se u jedan svezak vezana ali različna rukopisa nalaze u arhivu Jugoslavenske Akademije (Sign. I. b. 69). U prvom očito starijem prijepisu nema ona nikakav natpis, ali se nalazi spomenut u predgovoru; u drugom mlađem prijepisu na prednjoj strani prvoga lista stoji: „Il Ciarlatano in moto. Comedia nuova del 1802. M. M. Z. " U inicijalima M. M. Z. krit će se ime prepisivača, jer je autor i ove komedije, kako ćemo dalje vidjeti, dum Antun F. Putica. Str. 170. Također je Fancev u rukopisu (Sig. 116) knjižnice Male Braće u Dubrovniku naslovljenu*

Pir od djece F. Putice eksplicitno problematizira anegdotsko. Naime, ženidba dvoje malodobne djece nipošto ne pripada tipičnoj komičkoj motivici ni svijeta komičkih vrsti niti šaljive mediteranske novelistike. Kako nije riječ o pojavi šireg značenja, koja se može podignuti na opću razinu socijalne satire ili kritike karaktera, razumljiva je odsutnost takvog motiva u književnosti i kazalištu. Ali motiv je svakako bio pogodan moraliziranju o odgoju djece, što je vjerojatno potaknulo propovjedničku sklonost svećenika Putice. Pročitamo li pažljivo Putičin *Argomento* komediji uočiti ćemo da doista posjeduje malo retoričkih elemenata tipičnih za prologe komedija. Dapače, više zvuči kao prepričavanje lokalne šaljive zgode:

Simo sin Luke Bazzate budući stoprve svršio petmes godišta vjerio se za njeku Lucu proslavnu djevojku od istijeh godišta bez činit išta znati svom ocu Luci i svojoj materi Mariji, koji budući obaznali u isti dan od vjenčanja bio se pripravio Luka dobro izbit Sima, istjerat ga iz kuće i dizereditat ga. Nu opet se na molbe od prijatelja umirio, primio ih je u kuću i učinio večeru obilnu na njihov način. Do malo vremena zet i nevjesta pobili su se u postelji, i Luka otac Simov izbio je Lucu nevjestu žilom govedom. Tad Luce pobjegla je prvo u njeke nje druževnice, pak na Rupe u nekakovijeh inostranaca, a najposlije u Boke i za to s razlogom prikazue se “Pir od djece oliti Pir Sima Bazzate”.

Putičin moralizatorsko-pedagoški stav vrlo je eksplicitan i izrazitiji nego u drugoj njegovoj komediji *Ciarlatanu*, a zagovara naturalistički pedagoški nauk utemeljen na batini (volovskoj žili) koja je *iz raja izišla*.

No, moralizatorska poruka proizišla iz osude maloljetničkoga braka, na posredan je način u vezi i s dubrovačkom stvarnošću i sa svijetom komedije. Uobičajena dobna skupina u sklapanju dubrovačkih brakova bila je poodmakla dob za muškarce i vrlo mlada, razumijevala se upravo malodobnost kao kvaliteta, za žene. Potvrde o tome nalaze se u dubrovačkim arhivima,¹⁶ ali i u književnosti, implementirane u motiv prevarenog muža i blizak mu, ali mnogo češće rabljen, motiv *senex comicus* iz plautovske komedije, koji

Dialogo istruttivo, critico, giocoso e morale di un sacerdote e din cherico nobile in tempo della viliatura pronašao podatak o još dvjema Putičinim, danas nepoznatim, komedijama: *Passion predominante* i *Dei 3 Adulatori*. Valja napomenuti da je i *Dialogo* pisan u dijaloškom obliku, premda nije riječ o dramskom tekstu, nego o didaktičko-moralističkim razmišljanjima. Od tih tekstova, samo je *Ciarlatano* objavljen dvaput: u Analima historijskog instituta u Dubrovniku, tekst je priredio F. Fancev, a predgovorom i bilješkama popratio Tomo Maretić, god. IV./V., str. 483-502; zatim u knjizi *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, PSHK, priredio M. Fotez, Zagreb 1967.

Iz podataka koje je prikupio Fancev, ne može se oblikovati kompletna Putičina biografija, ali se izdvaja nekoliko važnih datacija: 1776. je zaređen; 1794. i 1796. govori se o sukobima s nadređenima; iste 1796. spominje se kandidatura za priora dominikanskog samostana u Dubrovniku ili Gružu; 1798. je zabilježen kao administrator mjesne kapele u Bušetini kraj Virovitice, 1799. župnik u Dubočcu kraj Broda na Savi; 1802. se navodi uz naslov prijepisa *Ciarlatana* (no, jamačno je riječ o zabilježenoj godini prepisivanja rukopisa), 1803. *Dialogo*. Dvije izgubljene komedije najvjerojatnije su nastale za vrijeme studentskog boravka u Italiji, jer tako kaže sam autor u predgovoru *Dijaloga*; a druge dvije najvjerojatnije oko 1790. Naime, Putičine lamentacije nad sudbinom njegovih rukopisa koji se sustavno kvare prepisivanjem, potvrđuju da se radi o komedijama koje su već neko vrijeme cirkulirale Dubrovnikom, barem među čitateljstvom, ako ne pred kazališnom publikom.

¹⁶ Književna povijest često potvrđuje tu istinu. Usp. npr. o tome rezultate recentnijih istraživanja S. Stojan, *Vjerenice i nevjernice*, Zavod za povijesne znanosti HAZU, Zagreb-Dubrovnik 2003; te rad *Izazov dubrovačke svakodnevice Nalinoj fortuni u: Pučka krv, plemstvo duha*. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću, (ur. D. Dukić), Zagreb 2005., str. 70.

se uspješno ucijepio upravo u komedijama. Na sceni je motiv postajao jedan od najznačajnijih izvora komike, vječne igre erosa i tanatosa koja se oslobađala smijehom, a u Dubrovniku je stvarnost zanemarivala komičan aspekt problema i podržavala takve brakove vrednujući pogodnosti materijalne situiranosti. Na posredan način (kao minus postupak) problem ulazi prešutno i u *Pir od djece* jer se maloljetnički brak kratka vijeka na podlozi posve drukčijeg sustava vrijednosti kontrastira sa stvarnošću i implicitno navodi kao dokaz vrijednosti stabilnih generacijski disparatnih brakova.

Doduše, rano sklopljeni brakovi spominju se i u pozitivnom kontekstu upravo u komedijama na više načina. Najčešće uz simpatični par mladih zaljubljenika plautovske komedije, a u hrvatskoj komediji afirmativan spomen ranoga sklapanja braka obvezatan je dio retorike rogozoborenja protiv *obuzetosti vilama*. Poslovičan je dio savjeta zabrinutim roditeljima kako da ukrote vlastito potomstvo. Igre rustikalnih, a ne *nobilih* pastira, obično su tim savjetom okončavale završetak lutanja za vilama. Isto razmišljanje nalazimo i u dubrovačkom zbiljskom kontekstu: *Maro Klaričić, neobuzdani plemić i Nalješkovićev mladi suvremenik, dobio je sina Pavla u izvanbračnoj vezi prije navršene sedamnaeste godine života. Roditelji su ga maloljetnog oženili da bi primirili njegovu strastvenu narav, s također maloljetnom Franom Giorgi 1530. godine, ravnajući se mudrošću, ali i životnim iskustvom: "Obiesna djeteta ukroti ženome neka se zla sjeta zabavi domome".*¹⁷

Komedija *Pir od djece* Putičin je pedagoški *exemplum* svekolikoj publici/pastvi. No, autoru se dogodio i jamačno usputan efekt. Oslíkana sredina u kojoj se događaj zbíio pojavljivala se u komediji ranoga novoga vijeka usputno, otjelovljena u likovima slugu i rijetkim pripadnicima nižih građanskih slojeva, a svijet Putičinih protagonista u komediji *Pir od djece* socijalno je nešto bliskiji svijetu Stulićeve komedije *Kate Kapuralica* nego građanskom i vlasteoskom sloju protagonista ranonovovjekovne komedije.

Razvidno je to na uporabi dvaju elemenata međusobno isprepletenih: likovima i jeziku komedije. Primjerice, među pobrojanim likovima komedije spomenuta su *djeca koja skviću*, što predstavlja jedan naturalistički ambijentalan element koji bi trebao poslužiti i vjernijem dočaravanju psihološkog profila likova, a ne samo atmosfere specifične socijalne sredine protagonista. Doduše, Putica naturalističnu atmosferu komedije ne kroji u skladu s očekivanjem zasnovanim na tim novim, specifičnim elementima. Naprotiv, likovi su mu mnogo više u službi didaktičnosti, premda se autor trudi njihovim dijalozima kreirati svakodnevicu na sceni.

K tome valja pridružiti i jezik komedije koji ga približava Stuliću: psovke i grubost jezika njegove komedije nadilaze uobičajenu količinu takvog jezika u komediji 16. i 17. stoljeća, a pogotovu u odnosu na komediju Putičina stoljeća. Doduše, Putičin jezik posjeduje bitno manju mjeru psovačkih elemenata nego jezik poznate Stulićeve komedije, no svakako je poplava verbalne grubosti u jasnom kontrastu s galantnim izričajem, bitnim elementom iz tradicije francuskoga teatra s dubrovačkih pozornica, koji je potpunoma mimoišao Putičinu komediju. No, u pojedinim scenama Putići polazi za rukom upravo jezikom psovki i zaklinjanja stvoriti realističnost scene, uvjerljivost i prirodnost konverzacije nižih socijalnih slojeva u Dubrovniku. Npr. izrazi tipa:

¹⁷ *Tirena* (II/6), u: F. Čale, *Marin Držić. Djela*, Zagreb 1979., str. 255.

udavio oli udo dvije kćeri od prve žene; da dâ Bog ... na vješalima okipio kako ni jedan moj drug; sve meni brke iskubli...dlaku po dlaku... kako murvi... na sred kare dubrovačke; bludi, bludi, a bogme će ti i roge omicat, i na glavu srat.¹⁸

Jezik *kortedžavanja* u *Piru* nimalo ne nalikuje odjecima petrarkističkoga diskursa koji se dugo održavao upravo u komediji ranoga novog vijeka, u vidu afirmativno akceptirana diskursa ili pak izvorišta parodije i komične igre. Likovi slugu u komediji ranoga novog vijeka stanje zaljubljenosti izražavali su iskvaranim petrarkističkim izričajem a nipošto naturaliziranom metaforikom i grubim jednoznačnim jezikom. Neobičnom konvencijom ljubavnog razgovora koja se razabire u citiranom ulomku komedije legitimira se priprost svijet Putičine scene:

Stoja. Što je, Marica?

Marica. Ništa, nego bi htjela znati o komu dubu imam biti obješena.

Stoja. Nut, vraga od žene, a što te imaju vješat?

Marica. Hoću ja rijeti ovo da kad bih hotjela znati misliš li me uzet ali ne?

Stoja. Sve isto jadona, od ljubavi koju ti nosim, da te ne ljubim, ne bi ti ni u oči pogledô.

Marica. Ja bih hotila da me manje gledaš, ali da mi što milije govoriš.

Stoja. De, prođi se tezijeh ženskijeh trica i špotica.

Sloj kojem pripadaju protagonisti *Pira od djece* pojavljuje se skupa sa svojom životnom pričom u glavnoj ulozi. Činjenica da se životna priča priprostih pojavljuje u središtu interesa komedije, Putičinu komediju dovodi također u vezu s *Katom kapuralicom*. No, kod Putice je naturalistička slika Dubrovnik relativno blaga i usputna, samo u zametku, scenski latentna i proviruje tek u pojedinim prizorima, a proizvod je anegdotalne potke komedije. U Stulićevoj je komediji pak u središtu autorova interesa. Oba su djela sporednim likovima iz komedije ranoga novog vijeka dodijelila glavne uloge. Odatle poplava i posve drugoga jezika na pozornici. No, Putica je u komediju uveo i likove građanskoga sloja koji govore talijansko-hrvatsku jezičnu mješavinu, a u Stulićevoj se komediji kroz prizore kreću samo likovi koje dubrovački građanski svijet naziva polusvijetom, a taj u mnogo manjoj mjeri rabi talijanštinu u govoru.

Uvidom u funkcionalnost jezika, već i površan pregled pokazuje da su i leksik i frazeologija u posve smisljenoj upotrebi. Ne doima se da je sloj psovki, pogrda i kletvi naciepljen naknadno te se neobičnom čini Putičina obrana od kvaritelja leksika svojih komedija i isprika čitatelju. Doima se da je Putica prebacio odgovornost vlastitoga pera, prenaslavišu ulogu nesavjesnih kvaritelja-prepisivača njegova djela. Razlozi tome mogli bi počivati u eventualnom prigovoru Putičinih crkvenih starješina. Naime, navodno je zbog svoje teške naravi bio u sukobu s nadređenima i premješten u Slavoniju.¹⁹ U prilog mogućnosti da je neuglađenost njegova djela držana neprimjerenom svećeničkom staležu, što bi eventualnu reakciju crkvenih krugova činilo posve razumljivom, mogla bi stajati i činjenica o uglađenijem jeziku mlađe komedije *Ciarlatano in moto*, o kojem je više vodio računa. Štoviše, jezik je ne samo očišćen od psovki, nego ima sve standardne odlike građanskoga dubrovačkog govora u komedijama, ispremišana s talijanizmima. Doduše, i protagonisti su pripadnici drukčijeg socijalnog sloja

¹⁸ Rkp. *Pir od djece*, NSK, sig. R 3267, I/8.

¹⁹ F. Fancev, n. d., str. 173.

od onog u *Piru*. Na spuštanje razine razgovora nailazi se ipak u sekvencama razgovora sa služinčadi, što je uobičajeno i u tradicionalnoj dubrovačkoj komediografiji.

III.

U novije vrijeme Putičine je tekstove opisala Fedora Ferluga Petronio, razjašnjujući i davno Fancevljevo nagađanje o mogućem predlošku ili poticaju Putičinu *Ciarlatanu* - komediji *Il Ciarlatano per mestiere* talijanskog komediografa Albergati-Capacellija (1728.-1804.).²⁰ Fancevljeve su se pretpostavke temeljile na sličnosti u naslovima dvaju tekstova, a da mu tekst čuvenog Goldonijeva sljedbenika nije bio dostupan, što je i sam istaknuo. F. Ferluga Petronio otklonila je mogućnost utjecaja uvidom u talijanski tekst: *već površna analiza dvaju tekstova pokazuje nam da je riječ o sasvim različitim sadržajima. Uz ostalo točan naslov talijanskog teksta glasi I ciarlatani per mestiere. Radi se o ležernoj građanskoj komediji u kojoj se sin bogate trgovačke obitelji zaljubi u siromašnu djevojku sumnjiva porijekla koja radi kao glumica u družini nekih šarlatana što su u prolazu kroz grad. Na kraju se pokaže da i ona potječe iz bogate obitelji i da su je šarlatani spasili kao nahoće. Tako komedija sretno završava vjenčanjem mladog para.*²¹

Nakon te potvrde, čini se, valja bez veće rezerve prihvatiti Putičino obrazloženje o postojanju mnogih zgoda u dubrovačkoj stvarnosti koje su prikladna komediografska građa, kako tvrdi u talijanskom predgovoru komedije *Ciarlatano in moto: Il motivo per cui da molto tempo non ho dato fuori alcuna delle mie composizioni teatrale, non credeste, che sia la scarsezza della materia, che soministri gl'argomenti, essendo la Città nostra abbonatissima d'originali d'ogni genere, da' quali si potrebbe cavar ogn'or sempre nuovi argomenti per comporre comedie buffe e tutti di carattere.*²²

No, bez obzira na mogućnost odabira građe iz stvarnosti Putičin *Ciarlatano* u mnogo je ozbiljnijoj mjeri konstruiran prema pravilima scenskoga stvaralaštva nego *Pir od djece*. Primjerice, zbivanja pokreće uspješna djelatnost Čarlatana varalice, o čemu saznajemo iz reakcija protagonista koji su na bilo koji način dotaknuti njegovim opsjenarstvom. Osim što smionošću uspijeva isprazniti novčarke Dubrovčanima prodajom tobožnjih znanja i sposobnosti, taj je lik poslužio autoru i za prezentiranje publici nekoliko likova iz dubrovačke svakodnevice. Egzemplaran krug naivaca kojima se hrani Čarlatanova rabota jedna je obitelj: otac Kuko, pomajka Bela, učenik *nautičara* Čarlatana sin Bonavolja, njihova godišnjica Drpa te Bonavoljin sudrug iz Čarlatanove *skule* Lero. Krug lica na pozornici je proširen slučajnim susretima sa znancima na ulicama i trgovima Dubrovnika: kapetanicom Faustinom i spravljenicom Maricom. Komediju Putica ne koncipira aktivnim djelovanjem naslovnoga lika, nego likova koji su usmjereni na njega, najprije u ulozi onih koji mu se dive, a on ih na različite načine iskorištava, a potom u ulozi naglo osvijestjenih koji raskrinkavaju Čarlatana.

²⁰ F. Ferluga Petronio, *Antun Ferdinand Putica, „Ciarlatano in moto“, Dani hvarskog kazališta, Hrvatska književnost 18. st. Tematski i žanrovski aspekti*. Split 1996., str. 331-337.

²¹ Antun Ferdinand Putica, *Ciarlatano in moto*, str. 335.

²² Prema F. Fancev, n. d., str. 171-72.

Bez obzira na Putičin afirmativan odnos prema stvarnosti kao zahvalnom izvoru građe za svoje moralizatorsko-didaktične komedije, komičke tipove elementarnih osobina sličnih Čarlatanovima mogao je pronaći i u literaturi. Primjerice, mnoge varijante tipova hvalisavaca i lažnih doktora, rabljenih u žanru komedije od novoantičkih vremena, rado su rabljene na način da se dio glavnine osobina koje legitimiraju određeni tip preuzme i ucijepi ih se u drugi lik. Tako se Čarlatanovim raslojavanjem pronalaze odlike koje na asocijativnoj razini prepoznamo kao poveznice, primjerice, s osobinama tipova liječnika iz Molièreova *La Malade imaginaire* (*Umišljenog bolesnika*), 1673. Preradba iste komedije pod naslovom *Nemoćnik u pameti* prikazivala se u vrijeme intenzivne konjunktura *frančezarija* na dubrovačkim pozornicama. U kritikama upućenim liječniku Purgoniju, i svem liječničkom staležu, brat umišljenog bolesnika gospara Rena, gospar Frano, napada neznanje, hvalisavost i koristoljublje toga zvanja: *Znadu onoliko koliko sam ti reko, ma to ne služi za ozdravljivat; i sva vrlina od njihove arti uzdrži se u nekom afetanom gravitati i u mnoštvu od nekijeh riječi divjeh i strašivijeh, kojijeh su aposta iznašli za da čeljad cijene da je u onemu štogod, a utoliko svi njihovi razlozi nijesu drugo negli sama buka od riječi, a sva njihova djela velika obećanja.*²³ Ili dalje, kad govori o materijalnom iskorištavanju pacijenata: *To je erbo ih jes i među njima koji se jednako varaju, kako i oni od kojih se oni okoristivaju; a jes ih koji se samo okoristivaju, ma sami sebe ne varaju.*²⁴ Također: *Svi ti tvoji liječnici jedno govore a drugo čine; od njihovijeh riječi do njihovijeh djela jes dosta za poproć. Počuj ih malo kad govore: nije pametnije čeljadi do njih. Vidi ih paka kad što djeluju: najinjorantiji od sve što je ljudi.*²⁵

Dio dubrovačke stvarnosti u Putičinoj komediji *Ciarlatano in motto* mogao bi se prepoznati i u Čarlatanovim relacijama sa ženskim likovima komedije, posebice u segmentu dubrovačke povijesti o odnosu prema *godišnjicama*. Međutim, uvlačenje žena raznih staleža u mrežu široke palete zavodnika posjeduje i svoju komediografsku tradiciju. Lik zavodnika različito je funkcionirao u komedijama i komičkim književnim žanrovima poput Boccacciove novelistike, u širokom dijapazonu uloga od sporednih i usputnih do glavnih. Na primjer, *frančezarija* - *Ilija aliti muž zabezoečen* dio je komediografije na kojoj se školovao i Putica, koja komički impostira motiv prevarenoga muža *vilana*, nazočan u mediteranskoj novelistici Boccaccia, ali npr., i u Držićevoj renesansnoj komediji. U komediji *Tripče de Utolče* (*Mande*), uloga muža *vilana* dodijeljena je Kotoraninu. I u *frančezariji* - *Vukašin aliti Ljubav pitur* (prerada Molièreove komedije *Le Sicilien ou L'Amour peintre*) prisutna je ista motivska matrica, ali modificirana emotivnim odnosom zaljubljenika u mladu robinju koja je vlasništvo odbojnoga gospodara, k tomu *vilana*. Udvarač nosi ime Džono, koje se u gotovo svim molièreovskim preradbama dodjeljuje ljubavnicima s jednom distinktivnom osobinom (dopunskom notom personalizacije) prema širokom pojmu zavodnika: uvijek je riječ o zaljubljenim udvaračima.

Nevjera i istaknuto mjesto žene u obitelji u Putičinoj komediji nisu tema nego sporedni refleks Čarlatanova utjecaja, jamačno predimenzioniran potrebom za moralističkim apelom svećenika Putice. No, neuobičajena ženska dominacija nazočna je i u

²³ SPH, XXXVII., *Nemoćnik*, III./3.

²⁴ Isto, III./3.

²⁵ Isto, III./3.

Vjeri iznenada Marka Bruerevića, što obje komedije vezuje uz stranu i domaću komediografsku tradiciju. Sličnosti i razlike u obradi toga motiva u objemama komedijama iznijet ćemo u sljedećem poglavlju.

IV.

Bračni odnosi koji podrazumijevaju superiorniji položaj žena u komediji nego što je on doista postojao u konzervativnom i levantinskim kulturnim utjecajima izloženom Dubrovniku 18. stoljeća, manifestiraju se u komediji na primjeru donošenja odluka u obitelji ili npr., prosudbi o školovanju djece (u *Ciarlatanu*) ili odabiru ženika vlastitoj kćeri (u *Vjeri iznenada*). Lik žene gospodarice koja drži sve konce u obitelji valja potražiti u literaturi, odnosno na komičkoj sceni gdje su ga mogli zapaziti i Putica i Bruerević, a ponajprije u molièrovskom tipu žene vladarice nad slabim mužem, npr. u komediji *Žene pametne* (preradba komedije *Les Femmes savantes*). Primjerice, takve relacije opisane su u dijalogu dvojice braće, protagonista komedije. Frano kritizira brata Rena: *Ti si sve kriv, i za rijet ti od mene do tebe, tvoja je žena deventala taka, er si ti bascio de' fianchi, i nije na drugi način stekla onoliko gospodstva, nego er je našla u tebi jednu ovčicu za mustiti je kako ona hoće. Kako? Tot se ne možeš jednom risolvat bit čovjek, nego ćeš sve to aprension, er kad bi ti umio jedanput udrīt po tezijem nosima, svi bi se ti vragovi od pakla disipali; zašto žena, koja je učinjena samo za slušat muža, ne udre nigda u tu bizariju nego samo onada kad muž ne umije činit svoje parti.*²⁶

Neuobičajen je u domaćoj komediji motiv bračne nevjere ugledne udane Dubrovkinje, čak i kad je samo uzgredno uveden kao u Putičinu *Ciarlatanu*. Kukova žena Bela očito je uvučena u Čarlatanovu ljubavnu mrežu, premda je Putica diskretan u definiranju njezinih relacija s Čarlatanom.²⁷

Taj je problem Marko Bruerević uveo u jedan od osnovnih motiva na pozornici i učinio ga bitnim slojem centralnog zapleta u komediji *Vjera iznenada*. Starija tradicija dubrovačke plautovske komedije gotovo da ne poznaje taj topos. Erotske aluzije ostajale su u domeni odnosa *gospara* i godišnjica, a *vladike* i *gospode* resili su samo ljubomorni ispadi kao omiljeni izvor komike. U književnosti su maskerate dozvoljavale takve aluzije. U Držićevoj komediji *Tripče de Utolče* postoji nevjerna Mande, ali i Mande i prevareni muž Tripe su Kotorani, inače predmet podsmijeha Dubrovčana.

U dubrovačkoj povijesnoj stvarnosti malo je izgleda da su se Putica i Bruerević mogli pozvati na stereotip bračne nevjere među ženskim vlasteoskim i antuninskim slojem. Dovoljno je usporediti Fortisov *Put po Dalmaciji* da bi se uvidjela razina ženskih sloboda u Dubrovniku. Ali u komedijama 18. stoljeća igranima u Dubrovniku taj se motiv, odnosno tip žena s družbenikom, *cicisbeom* susreće u Goldonijevim komedijama. Slična stereotipna ženska uloga uz tip prevarenoga muža, komično bespomoćnog, rableovsko-boccaccijske provenijencije, susreće se relativno često i u molièrovskim pre-

²⁶ SPH, XXXVII., *Žene*, II/3.

²⁷ Međutim, o kakvoj je vrsti relacija Bele i Čarlatana riječ, nedvojbeno potvrđuje njihov razgovor na koncu komedije: *Anci sam došla za da znaš: ja hoću biti mirna u mojoj kući s mojijem mužom. Ti živi o tebi, a ja o meni.* (III./10).

radbama. Dvojica dubrovačkih autora s konca 18. stoljeća unijeli su tim motivom stereotipnu notu strane komediografije, ali i naturalizma. Ovo posljednje podvlači posredno Putica kad upozorava na podrijetlo građe svojih komedija. Putičina Bela jedna je od usputnih žrtava varalice i zavodnika, kakvih se nađe u Dubrovniku, tvrdi Putica, ali Bruerevićeva gospođa Zora, čini se, posve je drugim razlozima u ljubavnoj vezi. Riječ je o gospodarima visoke dobi i mladim vladikama koji su vrlo često sklapali brakove.²⁸

U *Vjeri iznenada* jedva se zamjetno aludira na tu problematiku premda je riječ o činjenici koja drukčije osvjetljava odnose s mužem nevjerne vladike Zore. Doduše, i ta se problematika ne tiče samo upliva stvarnosti na književno djelo nego i komičkih stereotipa nazočnih paralelno s tipovima komičkih slugu. Gospar Valo definiran je jedva zamjetnim osobinama *senex comicus*: primjerice, elementaran podatak o njegovoj dobi gledatelj saznaje tek usputno ali nesumnjivim odrednicama,²⁹ iza čega se naslućuje Bruerevićeva molièreovska uglađenost i obzirnost naspram sredine koja ga je akceptirala kao vlastita sugrađanina. No, podsmijeh pojavama koje je uočavao liberalni Bruerević, premda prigušen, progovara o problemima o kojima dubrovačka komediografija nije do tada progovorila tako otvoreno. No, premda lik ugledne *vladike* i njezina *cicisbea* tek sporadično postoji u dubrovačkoj komediji, bračna nevjera često je predmet i Molièreove komičke strjelice (primjerice, *George Dandin ou Le Mari confondu* i *Le Sicilien ou L'Amour peintre*). Obje komedije tematiziraju žensku nevjeru, a uporišnu točku moralnoga opravdanja autor smješta u muževljevu ograničenost i u pripadnost nižoj socijalnoj ljestvici, bitno različitoj društvenoj sredini. Doživjele su i dubrovačku adaptaciju, prva u komediji *Ilija aliti muž zabezaočen*, a druga u komediji *Vukašin aliti Ljubav pitur*.

Bruerevićevo tematiziranje problema bračne nevjere opravdane neprikladnim partnerom bitno odstupa od većine tipičnih problematizacija ženske nevjere u komediji. Manjak karikaturalnosti u stereotipnim ulogama pojačava efekt realističnosti te se doima da je institucija dubrovačkoga vlasteoskog braka tom komedijom ušla na scenu u većoj mjeri nego Nalješkovićevom *Komedijom VI* ili Držićevim *Tripčetom de Utoččetom*. Nalješković skenira svakodnevicu bračnog života, a Bruerević generira osnovnu problematiku vrijednosnog sustava institucije dubrovačkoga braka (veliku dobnu razliku partnera, obvezatan i visok miraz vlasteoskim djevojkama, nezaštićenost godišnjica). U središtu scenske iluzije je neizvjesnost realizacije tipiziranoga ljubavnog zapleta zbog protivljenja majke brznoj udaji. U ličnosti službena zaručnika svoje kćeri majka prikriva vlastitoga družbenika, a u idejnom je fokusu komedije bitno manje problem nevjere, a više upitnost općeprihvaćenoga društvenog ponašanja, što komedija prezentira bez velikoga satirično-polemična naboja, s jedva primjetnom ironijom.

Vremešni muž Valo djeluje realistično u odnosu na karikirani komički predložak vremešnog muža i gospodara buduću da u njegovu liku nisu razvijene latentne osobine

²⁸ Hvarski komediograf Martin Benetović problematizira sličan tip bračne situacije: ostarjeli advokat Nikola oženjen je mladom Izabelom, koja ga pokušava učiniti rogonjom, ali bračnu nevjeru u *Hvarkinji* autor je ostavio na razini nerealizirana htijenja.

²⁹ Godišnjica Pave uzgred otkriva dob gospara Vala: *Veće mi je u ovoj kući dodijalo; gospođa me Zora ne može ni čuti ni vidjeti, a gospar veće star.* (I./1) *Ni budući zet Melko ne propušta usputno aludirati na Valovu starost: Ti znaš koliko su se naši stari vazda dobro hotjeli.* Pokojni mi čaće nije imao boljega prijatelja do tebe. (I./4).

tipičnoga ostarjelog muža rogonje rableovsko-boccacciovске mediteranske provenijencije, a ni klice tipa *senex comicus* nisu dovoljno uporabljene u komediji unatoč riječima godišnjice Pave i gospođe Zore.³⁰ Gospara Vala autor je obilježio govornom manom kojom je tek simpatično komičan, a nikako predmet izrugivanja. Dapače, Bruerević je kreirao lik bezazlena starca koji se nije kadar ni naljutiti na vlastitu ženu, nego je poziva da uživaju u sretno okončanim nevoljama³¹ koje je sama svjesno prouzročila.

Pokušaj psihološkoga nijansiranja likova, koji podrazumijeva izbacivanje postupka karikiranja, ne vezuje se isključivo uz zbilju nego i uz francusku komediografiju na koju se Bruerević oslanja. Molière i njegovi sljedbenici prepoznaju se u Bruerevićeve scenskom rukopisu. Primjerice, upravo blijede reakcije gospara Vala na čin prijevare mogu se razumjeti pokušajem slijeđenja kazališne manire *francézarija*.

V.

Osim nekih sličnosti dvojice komediografa s konca 18. stoljeća u postupku literarnog, više nego anegdotalnog, preuzimanja jednog od ženskih tipova u komediji i likovi služinčadi u autorskoj komediji s konca 18. stoljeća odudaraju od njihovih srodnika u sličnim komičkim vrstama, npr. *commedie erudite*, *commedie dell'arte*, *ridiculouse* i sličnih joj anonimnih dubrovačkih smiješnica. Tipovi plautovskih slugu u domaćoj komediografiji modificirani su u tankom sloju da bi postali prilagodljivi propuštanju detalja iz stvarnoga života dubrovačke služinčadi.³² A aura komike uglavnom je napustila domenu odnosa gospodara i slugu jer se antitetični naboj sitoga i gladnoga izgubio.

Sluzi nove komedije molièreovskog tipa postala je trajnom karakteristika servilnosti. Takvom novom stereotipu služinčadi suzuje se prostor u odnosu prema publici i prema likovima gospodara. Ograničeni prostor slugu u komediji ustalio se u funkciji glasnika gospodaru i publici, te u funkciji povjerenika i podrške gospodaru. Najčvršća relacija sa zbiljom zadržana je u osobini uslužnosti gospodaru. Nestao je stereotipni lik slugu koji je pokretač zbivanja, domišljatog *intrigala* podvojena odnosa prema gospodaru kojega karnevalski superiorno stavlja u *burlu*. Također, uz osnovni zaplet životne priče gospodara, ne postoji paralelan život slugu na pozornici - njihovu priču gledatelj ne prati paralelno s pričom glavnih likova. Sluga je, specijaliziran samo na jednu dimenziju nekadanje uloge, uglavnom promatrač tuđih životnih priča.

I u stvarnosti i na pozornici 18. stoljeća razmišljanje o slugama odčitava se samo iz podteksta, i u skladu je s ironičnim odmakom izgovorenim u *francézariji* *Dosadni: Gosparu, ja se za mene najmanje mislim; ja sved govore neka naši gospari dobro stoje, a mi se za drugo ne mislimo: mi ne imamo drugo žudjet nego da vlasteli imadu*.³³ Zanimljivo je da tih misli nema u Molièreovu predlošku dubrovačke preradbe.

³⁰ Gospođa Zora ne usuđuje se potjerati mladu godišnjicu Pavu zato što *Valo je ćuti, i ako je ustjebudem istjerati, bit će dosta riječi...* (I./4).

³¹ Gospar Valo djetinjom prostodušnošću u hipu zaboravlja nanесenu uvredu, reagirajući ponešen raspoloženjem trenutka: *Zora hodi; sasvijem da te boli glava, ovo te veselje ima ozdraviti; meni se čini: da sam, kako se zove, mrtav, da bi sad na ovi čas oživio*. (III./14).

³² Pogotovu dubrovačkih godišnjica kojih zlosretnu sudbinu bilježe dubrovački arhivi. Usp. o tome navedeno djelo S. Stojan, *Vjerenice i nevjernice* u bilj. 16.

³³ SPH, XXXVII., *Dosadni*, III., 3.

Sluga u komediji osamnaestoga stoljeća nije niti komentator društvenih zbivanja i odnosa kao u renesansi. Pretvara se tek u emotivni filter i komentatora psiho-emotivna stanja vlastitih gospodara. Također, služi kao sporedni potporanj autoru zbog lakšeg profiliranja glavnih likova na dobre i zle. Sućutan i odan sluga podrazumijeva dobroga gospodara. No, s druge strane otpor sluge prema lošem gospodaru ne podrazumijeva djelatnog pokušaj nekadašnjeg *prizivanja k pameti*, obično komičnoga naboja, nego služi samo podcrtavanju loših svojstava gospodara. Otpor se izražava samo sitnim rogoborenjem, skrivenim podsmjesima ili pak, premda rijetko, odnosom izraženim finom ironijom.

Tip sluge iz renesansne komičke tradicije izraženiji je u Goldonijevoj komediji koja izravnije baštini *commediju dell'arte*, nego u molièreovskoj komediji kojoj su Dubrovčani bili izloženi. Putica i Bruerević pak baštine tradiciju domaće komedije u onoj dimenziji kojom je ta komedija u likove slugu infiltrirala i dio dubrovačke stvarnosti. Molièreovsku komediju slijede u eliminaciji komičkog odmaka sluge prema gospodaru i reduciranju djelokruga aktivnosti slugu.

Sluškinja u komediji *Ciarlatano in motto* je Drpa, djevojka Bonavoljine pomajke Bele, koja skupa sa svojom gospodaricom njeguje varave nade probuđene Čarlatanovim obećanjima. Ali prva se i osvješćuje i pokušava rastrizirati svoju gospodaricu glede lažljive i koristoljubive Čarlatanove prirode. Dodir sa stvarnošću dubrovačkoga služinskog svijeta nazočan je u motivu kojim se Drpa vezuje za Čarlatanova obećanja o kamarici, metonimiji samostalnosti i slobode, koju će joj osigurati, ali: *neka te prvo gospođa spravi*. Odnos gospodarice prema sluškinji je otvoreno omalovažavajući, a zgražanje nad neukošću i neprikladnim ponašanjem Drpinim u *Ciarlatanu* u funkciji je stvaranja komike i samoisticanja gospodarice. Glede relacija s literarnim predlošcima i dubrovačkom stvarnošću u preuzimanju tipova slugu, u tom je segmentu podjednako moguće prepoznati stereotipne relacije iz mnogih komičkih vrsta i odnos prema slugama u dubrovačkoj svakodnevici koju je moguće rekonstruirati iz arhivskih podataka.

Bruerević se komedijom *Vjera iznenada* mnogo jasnije od Putice oslanja na nasljeđe francuske komediografije, a posebice Molièreova teatra, što je i razumljivo budući da je naturalizirani Dubrovčanin vezama i posjetima Francuskoj baštini njezinu kazališnu i kulturnu tradiciju, osim što se s odjecima Molièreova teatra mogao susresti i u Dubrovniku. Atmosfera pariških salona i budoara nije simplificirano adaptirana *alla ragusa*, nego se mnogim bitnim sastavnicama ucijepila i u dubrovačku stvarnost, pa i u literarnu, odnosno komediografsku tradiciju. Primjerice, uglađena salonska komunikacija francuske komediografije našla je mjesto i u profiliranju služinskog ophođenja s gospodarima na sceni.³⁴

Također, problematika odnosa gospara i godišnjica koja ima i svoju literarnu povijest u mediteranskom robusno-karnevalskom prenaplaćavanju erotskog, ali i u du-

³⁴ Tipiziranje služinčadi komedije 16. i 17. stoljeća ne podrazumijeva oslikavanje uljuđenosti prisutne, primjerice, u Bruerevićevoj komediji.

Maruša: Kad zapovijete, služeni ste na trpezu.

Gđa Zora: Homo, Kristo.

Kristo: Evo me, gospo. (II./11)

Ista Maruša oslobađa se uljuđenog ponašanja i prepušta instinktima u sukobu sa sebi ravnom godišnjicom Pavom (II./2). U verbalnom duelu izrečena je i prijetnja progonstvom i *karom*, što je postalo komički topos služinačkih prepirki, no uistinu vezan za zbiljske kazne dubrovačkih godišnjica.

brovačkoj povijesti, aktualna u hrvatskoj komediji još od Nalješkovićeve *Komedije šeste*, dospjela je u Bruerevićevoj komediji do stupnja znatno sofisticiranijih aluzija na tu stoljetnu gospodsku zabavu, koja je tu zadobila i aspekt socijalne satire premda vrlo umjeren.

Mladi vlastelin Melko preopterećen je poslom za dobrobit puka: *mi mlada vastela nemamo ni mira ni pokoja; zvani smo svakčas za gospodske posle; držani smo za puk truditi; vas dan u poslima bez koristi; a nadasve sad gdje pristupa novo godište, nema se kad ni odahnuti.*³⁵ Preciziranje vrste posla mladoga vlastelina otvara problem odnosa među slojevima kojima se Bruerević bavi i u maskeratama *Čupe* i *Spravljenice*. Dovodjenje u vezu vlastelinove dvosmislene jadikovke *vas dan u poslima bez koristi* i njegovih relacija s mladom godišnjicom Pavom duhovitom je igrom riječima i dosjetkama, sastavnim dijelom rituala zavodjenja, prezentirano gledatelju. No, ne prikriva posvema satiričnu oštricu prema stvarnosti dubrovačkih *spurjana* i grotesknosti činjenice da je *beskorisni posao* narastao do razmjera posebnoga *ofićala* koji se bavi zbrijavanjem *spurjana*:

Pave: Da molim te, na komu si ti ofićiju?

Melko: Na pet razloga i na ofićiju od spurjana, jesi li čula? Ako imaš tamo koga namjestiti, ne boj se, bit će mu svako dobro; ja ću se za njega misliti.

Pave: Hvala vam zaisto privelika na milosti; ali me bog sačuvao!

Melko: Čuvaj se ti sama.

*Pave: Kad sam sama nije mi se potreba čuvati; veće je straha kad sam s tobom.*³⁶

Iskorištavanje nezaštićenih godišnjica u Bruerevićevoj je komediji odmah po ironičnom apostrofiranju toga socijalnog modela ponašanja (masovne pojave) ublaženo uvođenjem individualne note o privlačnosti između mlade godišnjice Pave i vlastelina Melka. Njihova je ljubav dužega vijeka od poznanstva s djevojkom Jelom kojom se želi vjeriti.³⁷

No, autor je ljubavne relacije gospara i godišnjice istaknuo s još jednom namjerom: da relativizira stereotipni romantični ljubavni zaplet u omći neizvjesne realizacije. Naime, institucija planiranoga braka nimalo ne smeta mladog zaljubljenika Melka da u njoj uz suprugu, držeći to prirodnim, predvidi mjesto i privlačnoj godišnjici. Amurozni odnos mladoga vlastelina i sluškinjice u posve drukčijem svjetlu demonstrira gledatelju tobožnji tipičan ljubavni zaplet, budući da čini upitnim okosnicu čitava

³⁵ *Vjera iznenada*, I./1.

³⁶ *Vjera iznenada*, I./1.

³⁷ Taj se odnos nedvosmisleno definira razgovorom gospara i godišnjice:

Melko: Pozdravi mi Jelu, jes' čula? A na ti za kupiti mahramicu. Ako se ova moja vjera kadgod svrši, neće ni tebi zgorega bit.

Pave: To se zna. I, ako bog da, na vjenčanje dohranit ćeš mi zahare.

Melko: Da hoćeš li tadar doći stati sa mnom i slijediti gospodu mladu?

Pave: Ako mi uzmože biti, hoću na svaki način. Veće mi se u ovoj kući dodijalao; gospođa me Zora ne može ni čuti ni videti, a gospar veće star.

Melko: Da ako u mene dođeš, okusit ćeš od pira i što bolje od zahare. Hitaš li?

Pave: Hitam, hitam. Ovo je sve tvoja milost; ja nijesam toliko dostojna, a ti si me sveđ ćutio.

Melko: Prije smo se ja i ti ćutjeli negoli sam Jelu i poznao. (I./1).

komičkoga stereotipa plautovskoga savladavanja prepreka dvoje zaljubljenih³⁸ do finalne matrimonalizacije. Dakle, model eruditne komedije i mnogih njezinih derivata, u kojima je uobičajen i bračni zavjet služinskih parova, ovdje je modificiran u skladu s bizarnom stvarnošću: uzimanjem i mlade žene i sluškinje, uz pristanak mlade sluškinje na vezu s gosparom. I godišnjica će se sama svojski angažirati oko stvaranja uvjeta za realizaciju Melkova i Jelina braka, što zbog odanosti mladoj gospodarici, što zbog vlastita *udomljavanja*.

Taj se postupak deziluzioniranja gledatelja poslužuje vezom sa izvanscenskom, dubrovačkom, zbiljom uvođenjem još jednog bitnog podatka iz stvarnosti koji se ugrađuje u *Ljubavni model*. Riječ je o mirazu od deset tisuća dukata koje zahtijeva prosac Melko, ne pristajući na molbe mladenkina oca Vala da se iznos smanji do razine koja ga neće osiromašiti.³⁹ Razgovor o mirazu nije samo uobičajena sastavnica ženidbenih pregovora koja je usputno ušla u komediju jer autor upravo inzistira na iznosu, demonstrirajući to višekratnim uvođenjem iste teme u razgovor o predbračnim pogodbama.⁴⁰ Komponenta bračnoga ugovora kao i dvostruka igra ljubavnoga subjekta desakraliziraju omiljenu temu o ljubavi mladoga, nevino zaljubljena para zastupljenu u novovjekovnoj komediji plautovskoga tipa, zasnovanoj na neoplatonističkim zasadama.

*

Budući da A. F. Putica i M. Bruerević pišu svoje komedije koncem 18. stoljeća, upravo u vrijeme sve većeg zamaha u procesu zaborava hrvatskog jezika na pozornici, razvidno je da se već samim činom povratka domaćoj riječi pisanoj za scenu dvojica komediografa deklariraju kao autori koji se afirmativno osvrću na komediografsku tradiciju. Raščlambom njihovih tekstova u svjetlu odnosa prema stranim komičkim predlošcima razvidno je da prihvaćaju dio ukorijenjenih stereotipa europske komedije: ponajprije Molièreove, ponešto Goldonijeve, u znatnom udjelu starije hrvatske komediografske tradicije držičevskog tipa, ali uz znatan upliv dubrovačke zbilje.

Tradiciju molièreovske komedije baštini Bruerević u većoj mjeri od Putice, poglavito u preuzimanju stereotipnih ženskih likova, donekle u djelomičnom preuzimanju novog stereotipa likova slugu. Bruerević spaja s francuskom komediografskom tradicijom i goldonijevski teatar što se očituje, primjerice, u liku *cicisbea* uvedenom u komediju *Vjera iznenada*. Stariju dubrovačku komediografiju Bruerević respektira upravo na razini odnosa prema zbilji svoje komedije i držičevske komedije. Naime, satirični žalac Bruerevićeve komedije ugleda se u pojedinim slojevima (socijalna kritika i ironiziranje ustaljenih diskutabilnih moralnih modela) na domaću tradiciju, ali i na Goldonijevo ironiziranje društvenih odnosa. Bruerević je upliv stvarnosti u svoju komediju propustio kroz Molièreov sofisticirani filter, te nije začudno što je ironična nota *Vjere iznenada* ostala uglavnom nezamijećena, a samu se komediju promatralo kao primjerak stereotipne ljubavne komedije.

³⁸ Vrlo je često za zapreku poslužilo upravo protivljenje jednoga od roditelja, kao što Bruerević čini i u svojoj komediji.

³⁹ *Vjera iznenada*, I./4.

⁴⁰ *Isto*, III./13.

Dvije Putičine komedije ne dotiče tradicija dubrovačkih frančezarija jer se taj autor okreće svijetu pučke komedije i anegdotalne stvarnosti. Posve različite nakane s komedijom od Bruerevićevih rezultirale su i različitim odnosom prema komediografskoj tradiciji i prema stvarnosti. Bruerević stvarnost tretira na način starih i novih tradicionalnih komičkih modela obarajući se na opće i zajedničko, a Putica bira pojedinačno i individualno da bi ga uporabio kao *exemplum* s pedagoško-didaktičkom svrhom. Odatle upliv naturalizirane stvarnosti u njegovu komediju, ali nije isključen i susret s komičkim naturalizmom goldonijevskih sljedbenika jer i sam Putica u predgovoru *Dijaloga* upozorava na boravak u sjevernoj Italiji za vrijeme kojega su nastale njegove dvije izgubljene komedije. Također, posljednjom svojom komedijom *Ciartano in moto* priklanja se izrazitije modelima komediografske tradicije, premda se otvoreno poziva na gradbeni materijal iz dubrovačke stvarnosti, a naturalizmom i jezikom komedije *Pir od djece* približava se taj autor u određenoj mjeri svijetu Stulićeve *Kate kapuralice*.

Putica u predgovoru *Dijaloga* ističe da su mu se komedije prepisivale. Znači li ta činjenica da je bio i izvođen i popularniji od Bruerevića, o popularnosti čije komedije nemamo podataka, teško je pretpostavljati.

Tihomir Živić

OSIJEK KAO NJEMAČKI KAZALIŠNI GRAD: LISTOVNICA O NJEMAČKOME KAZALIŠTU I PRILIKAMA U SLOBODNOME KRALJEVSKOM GRADU OSIJEKU (1776. – 1907.)

Pišući svoje priopćenje za zbornik *Krležinih dana u Osijeku*¹ 1997., glavninom posvećen hrvatskoj igrokaznoj književnosti i kazalištu u širem europskom sklopu, osvrnuo sam se i na prvi dio osebujne neostraničene listovnice *Njemačko kazalište u Slobodnome kraljevskom gradu Osijeku 1776 – 1907. (Das deutsche Theater in der königlichen Freistadt Essegg 1776 – 1907)*, čiji je sadržaj nerijetko bio nepravedno zanemaren: stavivši na naslovnicu svoj službeni hitlerovski grb s povećim kukastim križem, tiskao ju je naime tadašnji osječki njemački Ured za umjetnost i znanost (*Amt für Kunst und Wissenschaft*) 1942. Već samo podnaslovljivanje listovnice broječanom oznakom I daje naslutiti da su to tvorcima nedvojbeno učinili imajući u vidu i tiskanje njezina drugoga dijela, koji bi se očekivano imao baviti njemačkim osječkim kazališnim rasporedom od 1907. do godina izdavanja samoga djela, tj. do 1940-ih. Međutim, ni zbirka *Essekiana* Hemeroteke Muzeja Slavonije u Osijeku niti zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu nemaju, prema meni dostupnim podatcima, njezin primjerak — prvi dio listovnice, o kojemu je i ovdje riječ, navodi na svome podužem popisu vrijedna povjesničarka

¹ Usp. Tihomir Živić, *Europski obzori Gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine*, u: *Krležini dani u Osijeku 1997.: hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu: prva knjiga*, Branko Hećimović (prir.), (Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, 1999.), str. 256 – 264.

osječkoga tiskarstva Marija Malbaša.² Budući da sam se neglazbenim rasporedom osječkoga njemačkog glumišta već podrobno bavio u svojim ranije objavljenim napisima, nadopunjući znanstveno razmatranje novi(j)im činjenicama i podacima³ i ovaj bi vrijedni povijesni spis 63 godine nakon njegova nastanka i zamalo jedno desetljeće nakon moga prvog bavljenja njime zasigurno valjalo pomnije nepristrano istražiti.

Razlozi tome mnogostruki su, jer ova opsegom nevelika listovnica za ono doba nudi iznimno uspješnu slikovnu opremu. Tu su crteži kazališnih zgrada olovkom i izvorne crno-bijele snimke glumaca i redatelja, kao i preslike izvornih kazališnih oglasa – iz kojih je, uz nadopunu podacima pismohranskih spisa i već uvriježeno izvrsnih i neizostavnih djela poput prvoga sveska *Repertoara hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1990*. (Zagreb: Globus/JAZU, 1990.) u uredništvu Branka Hećimovića, moguće dosta lako obnoviti tadašnji kazališni raspored — te članci onodobnih osječkih njemačkih kazališnih ocjenjivača s nekim uistinu zanimljivim crticama o uglednicima općenjemačkoga glumišta.

Primjerice, Lujo (Alois) Plein u svome osvrtu *Osijek kao njemački kazališni grad* (*Essegg als deutsche Theaterstadt*), od kojega sam posudio naslov ovoga priopćenja, donosi i crticu o poznatome austrijskom glumcu i književniku Ludwigu Anzengruberu (1839.–1889.), koji je, prema Pleinovu svjedočenju, tijekom svoga gostovanja u Tvrdavskome kazalištu u Osijeku 1862./63. bio znan po nadimku *Momus Gruber*. Drugi napisi potvrđuju tvrdnje iz predmetne listovnice, pa tako Julije (Julius) Pfeiffer u članku *Njemačko kazalište u Osijeku (1774 – 1907): kazalište u Gornjem gradu* (*Deutsches Theater in Osijek (1774 – 1907): Das Theater in der Oberstadt*) u zagrebačkome “Jutarnjem listu” (“Morgenblatt”) br. 352 od subote, 24. prosinca 1932. na 13. stranici donosi podatak da je Anzengruber, koji je tada, između ostaloga, tumačio i ulogu Gröschlera u pučkoj glazbenoj predstavi *Lijepa Leni* (*Die schöne Leni*) Franza Suppéa, stanovao u natprizemlju zgrade u Patkinoj ulici (*Entengasse*) na kućnome broju 52. Sama pak Patkina ulica nalazila se u Tvrdi, a ime je dobila po tamošnjoj gostionici *K patki* (*Zur Ente*)⁴.

² V. o tome: Marija Malbaša, *Osječka bibliografija: tiskarsko-izdavačka djelatnost u Osijeku od 1742. do 1978. godine* (Osijek: Centar za znanstveni rad JAZU, 1981.); *Povijest tiskarstva u Slavoniji* (Zagreb: Hrvatsko bibliotekarsko društvo, 1978.).

³ V. npr. Gabriella Schubert, *Njemačko i hrvatsko kazalište u Osijeku u drugoj polovici 19. st.* (Deutsches und kroatisches Theater in Essegg (Osijek) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), *Treće savjetovanje Thalije germanice: čitav svijet je pozornica – njemačko kazalište u inozemstvu: od 17. st. do danas: vrste kazališta i njihove svrhe* (*The 3rd International Conference of Thalia germanica: All the World's a Stage – German Theater Abroad: From the 17th C. to Today: Kinds of Theaters and Their Goals*) (Tübingen: Zavod za povijest i zemljopis podunavskih Švaba /Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde/ i Sveučilište Eberharda Karlsa /Eberhard-Karls-Universität/, 25. lipnja 1999.).

Prof. dr. sc. Gabriella Schubert inače je ugledna znanstvenica iz Zavoda za slavenske jezike i književnosti (*Institut für Slawistik*) Sveučilišta Friedricha Schillera (*Friedrich-Schiller-Universität*) u Jeni.

Thalia germanica udruga je za istraživanje njemačkoga kazališta u inozemstvu sa sjedištem na Sveučilištu Simona Frasera (*Simon Fraser University*) u kanadskome Burnabyju, nedaleko Vancouvera: usp. <http://www.sfu.ca/thalia-germanica/>.

⁴ Usp. Ive Mažuran i dr. (prir.), *Osijek u 18. stoljeću*, u: *Od turskog do suvremenog Osijeka*, 2 sv. (Osijek – Zagreb: Zavod za znanstveni rad HAZU /Osijek/, Gradsko poglavarstvo /Osijek/, Školska knjiga 1996.), str. 40.

Moja su istraživanja unazad desetak godina također posvjedočila navode iz ove listovnice o posvemašnjoj Anzengruberovoj nužnosti i za boravka u našoj sredini, jer gledateljstva i ravnateljstva prijemčivih za njegove pučke igrokaze, a ne samo uspješnice ni u tadašnjemu njemačkom Osijeku gotovo da i nije bilo, pa se taj Bečanin, često sklon malodušnosti, krajem 19. stoljeća sve više povlačio pred naletom francuskih lakoglazbenih predstava, okrećući se podlisku i pripovijetci.⁵

Ipak, u svome sam navedenom priopćenju 1997. donio osvrte na osječke izvedbe njegovih djela *Četvrta zapovijed* (*Das vierte Gebot*),⁶ *Seljak-krivokletnik* (*Der Meineidbauer*) i *Kirchfeldski župnik* (*Der Pfarrer von Kirchfeld*).⁷ One pokazuju da je osječko njemačko gledateljstvo ipak našlo razumijevanja za njegovo poučno, narječno-glazbeno shvaćanje umjetnosti, no Anzengruberu unatoč tome ni naklonost *Grada na Dravi* ni osnutak vlastitoga kazališta (1889.) ne spašavaju od postupnoga gubitka naklonosti gledateljâ. Štoviše, Lujo Plein u svome članku⁸ napominje da je *Kirchfeldski župnik* bio često na rasporedu tijekom razdoblja 1866. – 1907., no ne daje podrobnije vremenske okvire ni obavijesti o glumačkoj družini, upravitelju Kazališta, redatelju i podjeli uloga u tome poznatom Anzengruberovu protucrkvenjačkom igrokazu.

Drugi izvori srećom upotpunjuju inače vrlo obavijestan i točan Pleinov članak iz listovnice, pa doznajemo kako se radilo o ravnateljstvu Friedricha Dorna i 1871./1872. godini, kada je na čelu Odbora Dioničarskoga kazališta iznovice bio Petar Vuić (Wuich). Dorn je uz gornjogradsko vodio i tada još uvijek djelatno tvrđavsko kazalište, koje, prema izvješću osječkoga njemačkog glasila "Drava" ("Die Drau") od 21. travnja 1872, okončava u ruševinama. Unatoč nesebičnoj pomoći koju mu je tijekom upraviteljstva Gornjogradskim kazalištem pružao Julius Schulz, Dorn se nije mogao dugo održati na tome mjestu, pa Kazališni odbor na svojoj sjednici održanoj 21. ožujka 1872. godine između deset pristupnika izabire novoga upravitelja.

Kako doznajemo i iz drugih tiskovina, Julius Schulz rođen je 1836. u Frankfurtu na Odri, a umro je 1907. u Sopronu (Ödenburgu). Bio je opetovani upravitelj osječkoga njemačkog kazališta. Poznat kao guslač, skladatelj veselih glazbenih djela (npr. skladbe *Prvi sastanak* (*Das erste Rendezvous*), koju ocjenjivači prešućuju, a gledatelji pozdravljaju) i *offenbachovac*, stekao je glazbenu naobrazbu u Dresdenu (ili Draždanima, kako taj grad nazivahu naši stari), prikupljajući u međuvremenu iskustvo

Danas nekadašnja tvrđavska Patkina ulica u Osijeku nosi ime Josipa Bösendorfera. Usp. Zlata Živaković-Kerže, *Urbanizacija i promet gada Osijeka na prijelazu stoljeća (1868 – 1918)* (Osijek: 1997.), str. 57 – 60. Članak je ponovljen u prilogu Tvrđavske ulice u njezinim *Osječkim sjećanjima i svašticama: 20. stoljeće (1. dio)* (Slavonski Brod: Hrvatski institut za povijest, Podružnica za povijest Slavonije, Baranje i Srijema, 2004.), str. 17.

⁵ Opširnije: E./ckard/ Hö./fner/, *Der Meineidbauer* (*Seljak-krivokletnik*), u: *Kindlers Literatur Lexikon*, 25 sv. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974.), str. 6153 i d.

⁶ Djelo je kod nas izvedeno u prijevodu Milana Smrekara kao *Poštuj oca i majku*.

⁷ Ova pučka četveročinka je kod nas praižvedena u Zagrebu 11. listopada 1877. u prijevodu Josipa Eugena Tomića i redateljstvu Adama Mandrovića.

Usp. opširnije: Marijan Bobinac, *Nismo štovatelji bečke pošalice: o ulozi bečkih pučkokažališnih štiva u počecima hrvatskoga državnog kazališta* (*Wir sind keine Verehrer der Wiener Posse: zur Rolle der Wiener Volkstheatertexte in den Anfängen des kroatischen Nationaltheaters*), <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MBobinac1.pdf>.

⁸ Usp. Lujo Plein, nav. dj.

kao ravnatelj glazbeništva praške 5. lovačke bojne (5. Jägerbataillon) i kao glazbenik u Beču. I supruga mu Augusta i kći Adele bijahu čuvene osječke kazališne pjevačice svoga doba. Osječku gradsku glazbu (Esseker Zivilmusikkapelle) preuzeo je nakon natječaja kao dvadesetdevetogodišnjak, a prvi je nastup imao 12. rujna 1867. u gornjo-gradskome kazalištu, o čemu "Osječki mjesni list i zemaljski glasnik" ("Esseker Lokalblatt und Landbote") uzastopce izvješćuje 8., 12. i 15. rujna iste godine.

Od osječkoga Društva prijatelja glazbe Schulz 1868./1869. dobiva 4.419 forinti, a "Osječki mjesni list i zemaljski glasnik" od 12. ožujka 1869. najavljuje i novu darovnicu. Skrbeći se za djela glazbenog i neglazbenog rasporeda, za potrebe kazališta, sada već kao njegov upravitelj (od godišta 1872./1873), proputovao je Europom, te je svojim glumcima osigurao plaće od 300 forinti.⁹

Godišta 1873./1874. davao je i po dvije predstave u Tvrdi, no gospodarstvene prijelomnosti 1873. godine odražavaju se i na kazalište, a stari Osječani ipak ne prihvaćaju u potpunosti ozbiljnija glazbena djela, pa Schulz, nakon ukinuća gradske glazbe početkom 1874./1875. godine, oživotvoruje svoju davno podnesenu ostavku i s nekoliko glazbenika odlazi u Varaždin, da bi se ponovno vratio kao upravitelj ujesen godišta 1876./1877.¹⁰

No bio je bolji glazbenik nego prireditelj, a poneke bi uloge *krojio* prema raspoloživosti svojih glumačkih snaga (napose u glazbenome rasporedu), što izaziva osudu kako ocjenjivača, primjerice Maxa Kohna (tj. Veljka Svećenskog) u listu "Drava" od 3. siječnja 1878. tako i gledateljstva.

Dana 28. ožujka 1878. potpisuje tristoforintski najamni ugovor s kazalištem, a uspijeva okupiti i nešto bolju glumačku družinu. Ponovno napušta Osijek godišta 1879./1880. nakon neprolaska na upraviteljskome natječaju, nudeći glazbeno gostovanje već početkom 1880. godine, no ostaje bez odgovora sve do 27. travnja, kada ga kazališna Uprava opet upošljava. Ravnateljski štapić 1881. godine predaje svome zbrovođi, a među pjevačima dolazi do sukoba. Unatoč svemu, Kazališni mu odbor iznovice ukazuje svoje povjerenje (zbog zasluga za pokretanje glazbenoga života staroga Osijeka?), pa je nakon natječaja ponovno upravitelj od 20. travnja 1881. godine, unajmivši zgradu 25. svibnja za 750 forinti i kasnije gostujući u Vukovaru i Novome Sadu s izvedbama pjevoigara i lakoglazbenih djela.¹¹

Tijekom kasnijega djelovanja (od 25. svibnja 1882.), Schulz je (pre)samostalan u odnosu na novi kazališni Odbor dioničarâ (izabran 31. kolovoza u sastavu Adolf Freund, Julije Pfeiffer i Franjo Sedlaković), pa je njihov *obračun* koji je u vidu zahtjeva Schulzu za izvedbu četiri predstave tjedno, obavijest Odboru o svim izvanpredbrojčanim predstavama i povećanu uključenost Odbora u stvaranje cijena, uslijedio 9. listopada 1882. godine. Schulz godište 1882./1883. započinje 30. rujna 1882., no već 3. prosinca odlazi s družinom u Temišvar,¹² a zbog nedostatka plaćevnih sredstava predstave se prebrzo uvježbavaju. Kao *Osječanin* izabran je za upravitelja Gornjo-

⁹ Usp. o tome: *Naše Dioničko kazalište (Unser Aktientheater)*, "Drava" ("Die Drau"), 48 (1872.).

¹⁰ V. "Dravu" ("Die Drau") od 26. travnja 1874.

¹¹ Opsežnije u: "Drava" ("Die Drau"), 24. travnja 1881.

¹² V. osvrt *O kazalištu (Vom Theater)* u listu "Drava" ("Die Drau") od 10. prosinca 1882.

gradskoga kazališta i 1885./1886. (u doba gostovanja novosadskoga Srpskog narodnog pozorišta), a zimu 1885. godine provodi gostujući u Sarajevu.

Šhrvan teškoćama, Schulz /se/ *hrabro bori* za gledateljstvo, no godišta 1886./1887. obeznoćen odlazi najprije u Temišvar, a potom i u Ljubljanu. Njegov peti povratak u osječko gornjogradsko i donjogradsko kazalište bio je u razdoblju od 1. listopada do 1. prosinca 1887., te od 20. veljače do 25. ožujka 1888. godine, s povremenim gostovanjima u Vukovaru i Pečuhu. Zbog smrti osječkoga glazbenog ravnatelja Georga Georghyja, godišta 1888./1889. odustaje od ugovora s kazalištem Armonia, pa je po šesti puta u Osijeku 1893./1894., kada posrnulo kazalište uzdiže pjevoigrama i novčanom potporom od 5.000 forinti C. Libkowitza, provodeći ljeto u charlottenburškom Flora-Theateru, a potom i u tršćanskome Njemačkom kazalištu. Svoje osječko upraviteljstvo završava s gradskih 1.500 forinti i izuzećem od najma kazališne zgrade, pobi-jeđivši na natječaju *domaćega* I. Hreljanovića godišta 1894./1895.

Julije Pfeiffer pak u spomenutome napisu navodi kako su poznate osječke veletrgovačke obitelji Leopolda Hillera i Petra Vuića sredinom 19. stoljeća dobrima opskrbljivale ne samo Slavoniju, nego i dio Bosne, a osim njih kao stalne posjetioce njemačkoga Gornjogradskog kazališta, uz već spomenute uglednike, izrijeком spominje i sljedeće osobe: njemačkoga carevinskog grofa i španjolskog velmožu, krilnika Althan(n)a, koji je u Osijeku bio nazočan tijekom podizanja tvrđavskih mostova sve do kasnih 1850-ih, a time je bio i posljednji zapovjednik Tvrđe koji ih je dao graditi; obitelji Altmann, Delimanić (Dellmanich) i Sedlaković (Sedlakovich); te osječku barunicu Magdalenu Unukić, tetku biskupa Josipa Jurja Strossmayera, kasniju udovicu, koja je, prema iskazima iz *Osječkih ljetopisa* Stjepana Sršana,¹³ bila i česta dobrotvorka osječkoga Časnog samostana Našašća svetog Križa.

U svome prilogu *Udruge i klubovi* u knjizi *Od turskog do suvremenog Osijeka*,¹⁴ Sršan navodi da je u isto doba bila djelatna i grofica Otilija (Otilia, Tilly) Althan(n), predsjednica Katoličkoga gospojinskog društva u Osijeku, osnovanog 1855. godine, koja je za svoj rad dobila mnoga priznanja, između ostalih i ono Svete Stolice. Osječku obitelj Delimanić činili su: Franjo (Franz) Delimanić, sudac Virovitičke županije sa sjedištem u Osijeku, izabran lipnja 1774. godine; Antun (Anton) Delimanić, izabran za podžupana 8. listopada 1816. godine; Ivan (Johann) Delimanić, preminuo od kapi u Orahovici 12. ožujka 1849. godine, virovitički podžupan i ilirac, čiji su sinovi Ladislav i Stjepan bili pristalice Mađarâ; Ksaver (Xaver) Delimanić, županijski sudac 1844., kasniji zastupnik Hrvatskoga državnog sabora; i Ladislav (Ladislaus) Delimanić, kojega je car 1862. godine imenovao virovitičkim županom nakon što se biskup Strossmayer zahvalio na toj dužnosti. Od Sedlakovića¹⁵ je 1870-ih poznat *lipaš* Ferdo (Ferdinand) Sedlaković, 1880-ih Franjo (Franz) Sedlaković, te Josip (Josef) Sedlaković, predložnik na izborima svibnja 1897.¹⁶

Zanimljivo je, dakle, ali i poučno iščitavati stranice predmetne listovnice i vidjeti koliko je i s kolikom istančanošću hrvatsko-njemačko osječko prožimanje i izvan hra-

¹³ Usp. Stjepan Sršan, *Osječki ljetopisi 1686 – 1945* (Osijek: PAO, 1993.), str. 201, 204, 212, 218.

¹⁴ V. Ive Mažuran i dr. (prir.), *Od turskog do suvremenog Osijeka*, nav. dj, str. 273.

¹⁵ Usp. Stanislav Marijanović, *Hrvatsko pjevačko društvo "Lipa" u Osijeku 1876 – 1986* /Osijek: HPD "Lipa", 1987./, na više mjesta.

¹⁶ V. opširnije: *Drava (Die Drau)*, 20. svibnja 1897, str. 3.

ma umjetnosti u njoj našlo mjesta. Primjerice, listovničini člankopisci osvrću se izriješkom na dvojezične stoforintske Dioničtvene listove od 8. veljače 1866. s potpisom predstojnika Društva gradjevnoga Osiečko-gornjogradske Kasine i Kazališta, grofa Adolfa (Adolpha) Pejačevića (Pejacsevicha), tajnika Antuna Laya i blagajnika Petra Vuica.

Čini se da su člankopiscima, vjerojatno ne samo zbog obilnih kazališnih darovnica već i zbog omiljenosti u svekolikoj javnosti, osobito zanimanje pobuđivali plemenitaški kazališni posjeti, i to napose odvjeta slavonske velikaške loze Pejačevićevih. Napisi o toj obitelji umnogome su podudarni onima koje nalazimo u spomenutim *Osječkim ljetopisima 1686 – 1945*. Stjepana Sršana, prema kojima tu lozu još u 17. st. započinje daleki predak Jakov (Jakob) de Pejacsevich (1681.–1739.), osječki isusovački župnik.

I njemački ljetopisci osvrću se naime u 18. st. na isusovačkoga bogoslova, književnika, (kazališnoga) povjesnika i požeškog predavača Matiju Franju Ksavera (Matthias Franz Xaver) de Pejacsevicha, rođenoga 1707. u obiteljskoj kući kupljenoj 1704. godine u današnjoj Kuhačevoj ulici u Tvrdi, a umrloga 1781. godine u Požunu. Slijedili su ga grof Josip (Joseph) de Pejacsevich (? 1710.–1787.), vlastelin Našica, Podgorača, Retfale i Virovitice, te barun Ignac (Ignatz) de Pejacsevich (? – 1719.), neženja koji je preminuo od žutice 5. veljače 1769. u obiteljskoj kući u Tvrdi, vlasnik Podgorača.

Marko (Marcus) I. de Pejacsevich imenovan je srijemskim županom 17. prosinca 1745., a Antun (Anton) de Pejacsevich, dožupan, i Sigismund de Pejacsevich (1741.–1806.), posjednik Podgorača, Retfale i Rume, bili su nazočni Ignacovu pokopu. Ivan (Johann) Nepomuk de Pejacsevich, rođen sredinom 18. st., bio je retfalački velikaš, a grofica Eleonora Marija Vincencija Virovitička, rođena kao grofica Erdödy (Eleonore Maria Vinzentia Pejacsevich de Veröcze) 1793. na obiteljskome posjedu u Retfali a umrla 1840. godine, bila je Nepomukova kći.

Glede skrbništva i darovnica osječkome glumištu, daljnji Nepomukovi potomci u najupečatljivijemu 19. st. bili su doista brojni: grof Petar (Peter) de Pejacsevich (1804.–1875.) bio je retfalački vlastelin i virovitički župan, a slijedili su njegovi braća i sestre Ladislav (Ladislaus) I. de Pejacsevich (1807.–1882.), Aleksandar (Alexander) de Pejacsevich (1808.–1853.), Marija (Maria) de Pejacsevich (1811.), Pavao (Paul) de Pejacsevich (1813.), Julija (Julia) de Pejacsevich (1815.), Klementina (Clementine) de Pejacsevich (1817.) i Marko (Marcus) II. de Pejacsevich (1818.–1890.).

Katarina (Katharina) de Pejacsevich prodala je 1830. godine svome skrbniku, virovitičkome dožupanu Ivanu (Johannu) Salopeku (v. Szallopeku), kuću u Kuhačevoj ulici, a ovaj ju je, nakon što je u njoj stanovao do 1900., preprodao dru Lazaru.

Ladislav (Laczi, Ladislaus) II. de Pejacsevich (1824.–1901.) bio je, za razliku od sina Teodora, hrvatski usmjeren, te je kao hrvatski ban 1880.–1883. zaslužan za pripojenje Vojne krajine Hrvatskoj, a podnio je ostavku kada Mađari, protivno Nagodbi, na urede postavljaju dvojezične natpise.

Spomenuti predsjednik Društva gradjevnoga Osiečko-gornjogradske Kasine i Kazališta Adolf (Adolph) de Pejacsevich (1825.–1880.) retfalački je grof, sin Agate

(Agathe), koja je poslije obudovjela, i Petra. Ladislavov sin dr. Teodor (Theodor) de Pejacsevich (1855.–1928.) našički je vlastelin, župan 1866.–1901. i hrvatski ban 1903.–1907., a nakon pada Dragutina (Karla) Khuena Héderváryja i zaduženik za Hrvatsku pri mađarskoj Vladi I. Tisze koji je morao odstupiti prigodom prosvjeda Hrvatsko-srpske koalicije (1913.–1917.) zbog mađarskoga svojatanja hrvatskih željeznica. Teodorova je supruga grofica Lilla de Pejacsevich-Vay, dobrotvorka krajem 19. i početkom 20. st., po kojoj je i nasad ispred tadašnje streljane u osječkome Gradskom vrtu prozvan *Lilla-Parkom*.¹⁷ Njihova kćerčica, mlada grofica Lilla (Lilinka) de Pejacsevich, umrla je 1897.

Lozu zaključuju grofica Gabrijela (Gabrielle) de Pejacsevich, Lato de Pejacsevich, grofica Dora de Pejacsevich (1885.–1923.), hrvatska glasoviračica i skladateljica, te Teodor Marko (Theodor Marcus) de Pejacsevich, koji se 1918. posebice istaknuo kao dobrotvor i zbrinjavatelj djece pri Crvenome križu.

Činjenice govore i to da su Anton i Felix Lay krajem 1850-ih postali nasljednici uljare Ivana Nepomuka Mihaela (Johanna Nepomuka Michaela) Laya. Uljara je osnovana u Retfali 1826., a tri godine poslije Ivan Lay tražio je njezin premještaj u Osijek.¹⁸

Štoviše, *najjužnija njemačka pozornica* s pretežito mađarsko-štajerskom postavom, kako ju naziva Alexander Friedrich Rosenfeld,¹⁹ odnosno zgrada njemačkoga Gornjogradskog kazališta, otvorena je *svečanom predstavom i snagama udruženim* 31. prosinca 1866. upravo prema zamisli uglednoga osječkog kazališnog dragovoljca, glumca i pjevača Felixa Laya, oca poznate kazališne pjevačice Anny Lay. Trostranični njemački *Proslov prigodom otvorenja novoga kazališta u osječkome Gornjem gradu 31. prosinca 1866. (Prolog zur Eröffnung des neuen Theaters in der Oberstadt-Esseg am 31. Dezember 1866)* odvjetnika dra Josipa (Josepha) Posnera,²⁰ pripremljen u tiskari Dragutina (Carla) Lehmana, pročitao je sam Antun Lay, a u mješovitome su rasporedu pod umjetničkim vodstvom Ljudevita (Lajosa, Louisa, Ludwiga, Vjekoslava) Konderle sudjelovali i hrvatski dragovoljci.

Posner je krajem 1853. izabran za tajnika osječke Trgovačke i obrtničke komore (*Handels- und Gewerbekammer*), osnovane 6. lipnja iste godine, a tu je dužnost obnašao sve do 1883. Između ostaloga, u njegovu *Proslovu* stoji i sljedeći srokovani hvalospjev ljepoti kazališne umjetnosti i *građanskome duhu* staroga Osijeka kojega je spoznao, a kojega pak donosim u vlastitome slobodnom prijevodu:

*Navada je, vrlo lijepa i srdačna,
Kad izgrađena bi nova kuća,
Da prvo bude da je toplo i razborito
Povjere Božjoj zaštiti.*

¹⁷ Usp. Ervin Heine, *Priče iz povijesti srednjoeuropskoga Osijeka* (Osijek: Pan liber, 1996.), str. 57.

¹⁸ Usp. Josip Adamček, *Gospodarski život*, u: Ive Mažuran i dr. (prir.), *Od turskog do suvremenog Osijeka*, nav. dj., str. 106.

¹⁹ Alexander (Sándor) Friedrich Rosenfeld poznatiji je kao *Roda Roda*.

Usp.: Roda Roda, *O glumcima osječkog teatra*, u *Roda Rodas Roman* (Beč: Paul Zsolnay Verlag, 1950.), nav. pr.: Vlado Obad, *Slavonska književnost na njemačkom jeziku* (Osijek: IC Revija, 1989.), str. 242 – 245.

²⁰ V.: Gordana Gojković, *Konderlina era*, u: *Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje: zbornik radova*, sv. 1 (Osijek: Zavod za znanstveni rad JAZU, 1984.), str. 22.

*Tad zdravica se diže svima po redu
Koji sudjelovahu u izgradnji
I tvorcu, koji je u umjetničkome nagnuću
Lijepi nacrt osmislio kao lijepo djelo.*

*Dovršismo lijepo djelo,
Djelo zgotovljeno zajedničkim snagama,
Pa neka topla zahvalnost i slava budu sačuvane
Za građanski duh, koji stvori nešto ovako velebno!*

*A ovo djelo će razdraganim jezikom
Naviještati budućim naraštajima:
Ovdje je navijek lijepoj, mladoj umjetnosti
Građanski duh podignuo dostojan dom!*²¹

Dapače, listovničari možda i s većom pomnjom nego li za sam raspored iznovice bilježe uglednike nazočne u gledalištu te večeri, kao i njihova dosta razgranata rodoslovlja. Neki od nazočnika bili su i članovi već spomenutoga Društva građevnoga Osiečko-gornjogradske Kasine i Kazališta, koje je brojalo 20 osoba. Činili su ga Ivan Kapistran pl. Adamović (Johann Capistran von Adamovich), Michael Cséh, graditelj Vjekoslav (Alois) Flambach,²² Josef Fözmayer, Heinrich Füller, Stefan Heim, Johann N. Herrmann, Leopold Hiller, Franz Hraball, Alfred Kresz, Anton Lay, bojničnik von Malinovski, Hugo Marinović (Marinovich), Peter v. Modesty, Elias Mohl, grof Adolf Pejačević, barun Gustav Prandau (kao predsjedatelj „Društva“), Josef Szabo, Martin Szödényi i Petar Vuić. Uz njih, u gledalištu su promatrači mogli zamijetiti i grofa Normanna, te izdanke osječkih obitelji Füller, Hartl, Kovačić (Kovacsics), Mendl i Reisner.

Sočn(ij)e pojedinosti donesene su u listovnici i drugdje i iz života obitelji Adamović (Adamovich) de Čepin, koju začinje visokonaobraženi gospodarstvenik i kasnije župan Ivan Kapistran I. (Johann Capistran I.) Adamović Čepinski (rođen 1726. u Pečuhu, umro 1808. u Čepinu). Njegov je brat barun i tenjski vlastelin Rok (Rochus) Adamović (rođen 1727. u Osijeku, umro 1809.), a potomak Antun (Anton) Adamović (rođen 1829.) dožupan je 1801. – 1815. te kasniji županov upravitelj. Lozu nastavlja Ivan Kapistran II. (Johann Capistran II.) Adamović Čepinski (1802.–1876.), veleposjednik i gospodarstvenik, isušitelj močvara i, između ostaloga, osnivač Sladorane u Čepinu (1836.–1853.), a ljetopisi 1807. spominju i Adama Adamovića.

²¹ U izvorniku: *Es ist ein Brauch, gar schön und innig, / Wenn man ein neues Haus aufgebaut, / Da ist das Erste, daß man warm und sinnig / Das Haus dem Schutze Gottes anvertraut. / Dann wird ein Hochruf Allen nach der Reihe, / Die an dem Baue theilgehabt, gebracht, / Dem Meister, der in künstlerischer Weihe, / Den schönen Plan zum schönen Werk erdacht. / Wir haben auch ein schönes Werk vollendet, / Ein Werk, errichtet durch vereinte Kraft, / So sei denn warmer Dank und Preis gespendet / Dem Bürgersinne, der so Tücht'ges schafft! / Und dieses Werk, es wird mit herz'gen Zungen / Verkünden künftigen Geschlechtern laut: / Hier hat der Kunst, der ewig schönen, jungen, / Ein würdig Heim der Bürgersinn erbaut! Erzig.*

²² Prema navodima Andrije Šuljka u prilogu *Doba biskupa Josipa Jurja Strossmayera* u knjizi *Od turskog do suvremenog Osijeka*, nav. dj., str. 258, Flambach je izvoditelj radova na zgradi osječkoga židovskoga hrama (započetih 1869. prema nacrtima graditelja Theodora Sterna).

Tijekom 1848. mađarski usmjereni Ivan Nepomuk (Johann Nepomuk) Adamović počinio je u Erdelju preljub sa suprugom Benjamina Kraljevića i prešao s katolištva na kalvinstvo. Njegova nećakinja Eleonora (Eleonore) Adamović udala se za nj 1870. u Celovcu po kalvinskome obredu. Bela Adamović rođen je 1856. u Čepinu, a preminuo je 1934. u Osijeku. Bio je poljodjelstveni stručnjak ali i glasovirski skladatelj. Štoviše, doznajemo da je njegovo plesno djelo *Jela* praižvedeno 1896. kao prvo takve vrste u Hrvatskoj. Veležupanova supruga, barunica Tereza (Theresa) Adamović, rođena je kao grofica Westphalen-Fürstenbert, a osim kao kazališna ljubiteljica posebno se kasnije istaknula kao osječka dobrotvorka 1918. godine.

Primjećujemo i da se obitelj Hartl u Osijeku spominje vrlo rano. U popisu pučanstva koji je u proljeće 1702. godine obavio Maximilian Gerold von Ley navodi se već i ime kolara Georga Hartla.²³ Uz to, u starome su Osijeku, znanome kao *Essegovia* ili Frankfurt na Dravi (Frankfurt an der Drau), tijekom 19. i početkom 20. stoljeća bili poznati i izdanci plemenitaške obitelji Reisner. Veleposjednik Adam pl. Reisner vlasnik je tvornice žigica i predsjednik osječke Trgovačke i obrtničke komore 1889.–1893. Mirko pl. Reisner, osječki veletrgovac i vlasnik tvornice žigica, 19. listopada 1879. bio je dapače i prvi Osječanin koji je pokusno orao plugom tvornice Clayton & Schuttlesworth, o čemu list Gospodar izvješćuje u broju 11, na str. 171.

Nama je dakako najzanimljiviji Victor pl. Reisner (Victor von Reisner Čepinsky), rođen 1860. u Osijeku, a umro 1919. u Berlinu. Bio je glumac (znan pod nadimkom Vici), književnik (objavljivao je književna djela o Slavoniji), novinar (suradnik je osječkoga lista “Slavonski tisak” (“Slavonische Presse”) i urednik berlinskoga glasila “Radosna umjetnost” (“Fröhliche Kunst”), a nakon odlaska u Njemačku 1885.) i prevoditelj s rancuskoga i talijanskog jezika.²⁴

Člankopisac nas iscrpnije izvješćuje i o plemićkoj obitelji a Prandau. Barun Antun (Anton) a Prandau još 1725. godine kupuje građevno zemljište u osječkome Gornjem gradu, a barun Josip Ignac (Joseph Ignatz) Hilleprand a Prandau (1748. – 8. listopada 1816.) valpovački je vlastelin koji je 1804. godine na današnjemu osječkom Trgu Ante Starčevića podignuo zgradu u slogu talijanskoga preporoda, kojom se danas koristi Županijsko poglavarstvo. Adelajda (Adelaide) von Cséh, kći dožupana Srijemske županije Erwina von Cséha, njegova je supruga.

Barun Karlo (Carl) Hilleprand a Prandau (1792. – 11. travnja 1865. u Beču, pokopan u Valpovu) valpovački je vlastelin i skladatelj. Doznajemo kako su mu sve skladbe i udeze nažalost izgubljene, a bio je i izumitelj glazbala, koji je 1831. godine s osječkim ljubiteljima glazbe osnovao vlastito peteročlano glazbeništvo te ga pratio na glasoviru. Službeno je od 1831. znan kao nasljednik donjomiholjačkoga obiteljskog imanja nakon smrti oca Josipa Ignaca. I drugi sin Josipa Ignaca, barun Gustav Hilleprand a Prandau (1807. – 23. svibnja 1885. u Donjemu Miholjcu), također je pokopan u Valpovu, a bio je nasljednik valpovačkoga (1816.) i donjomiholjačkog (1865.) pos-

²³ Usp. Ive Mažuran i dr. (prir.), *Osijek u 18. stoljeću*, u: *Od turskog do suvremenog Osijeka*, nav. dj., str. 22.

²⁴ V. Julijo Martinčić, *Poljodjelstvo Osijeka i njegove okolice*, u istome, str. 163.

O Victoru pl. Reisneru v. opširnije: Stanislav Marijanović, *Osijek u korpusu novije hrvatske književnosti i kontekstu Moderne*, isto, str. 225.

jeda. Znan kao crkveni dobrotvor, imao je sestru Alvinu (Alwine) a Prandau, udanu 1850. za podgoračkoga grofa Pavla Pejačevića.

Nepotpisani člankopisac tvrdi kako lozu zaključuju (kazališna) dobrotvorka Marijana (Marianne) Normann Ehrenfels (1828. – 8. studenoga 1891. u Gornjemu Doblincu kraj Beča, pokopana u Valpovu), udana 1850. za grofa Pavla (Paula) Zichyja, preudana 1852. za grofa Konstantina (Constantina) Normanna Ehrenfelsa (1818.–1882.), i Štefanijska (Stephania) a Prandau.

S istom se predanošću listovničari međutim osvrću i na pripreme za otvorenje stalne hrvatske pozornice nakon zamisli veležupana dra Teodora Pejačevića iz 1884., iako je prva predstava na hrvatskome jeziku, u tada još posve pronjemačkome okruženju, upriličena davne 1862. Saznajemo tako da su nastojanja Društva za izdržavanje njemačkoga kazališta (osnovanog 1887.) propadala nakon samo godine dana rada. Osječka je štedionica neuređenu kazališnu zgradu kupila 11. lipnja 1893. godine, a budući da odnosi s Gradom, koji je zgradu namjeravao unajmiti, još nisu bili sređeni, Štedionica je 22. listopada iste godine zgradu prodala Nikoli Salopeku (Nicolì v. Szallopeku). Kako Salopek nije Štedionici podmirio svoj dug, prodao je zgradu 1. siječnja 1894. godine veleposjedniku Josipu (Josephu) G. Blauu, a ovaj je, zbog nepostignutoga sporazuma s Gradom, prodaje svojim sestrama 10. ožujka 1894. Sestre Blau, udane Farago i Gillming, potpisale su naposljetku s Gradom petnaestogodišnji najamni ugovor u iznosu od 2.000 forinti i još 400 forinti osigurnine.

Gillmingovi su pak bili ugledna starosječka trgovačka obitelj. Prigodom udaje kćeri Matilde za kraljevskoga javnog bilježnika i odvjetnika dra Vjekoslava Hengla, kasnijega osječkog gradonačelnika (1920.–1934.), roditelji Matilda i Ladislav darovali su mladim supružnicima zgradu u kojoj je danas smještena osječka Gradska i sveučilišna knjižnica.²⁵

Igor Karaman u svome prilogu *Gospodarski razvoj Osijeka i okolnih krajeva* u knjizi *Od turskog do suvremenog Osijeka* na str. 149 spominje i osječkoga kožara i dobrotvora, bogatoga Tvrdavčanina Martina Gillminga (1794. – 26. travnja 1872.), oženjenoga 1821. godine za Anu (Annu) Gillming. Iz toga braka potječe i njihov sin M. Gillming ml., koji se također bavio kožarstvom i koji je izlagao zajedno s ocem 1855. godine.

Međutim, uspoređene s drugim dostupnim, provjerljivim i vjerodostojnim podacima, neke crtice koje donosi Pfeiffer, napose o najranijim godinama osječkoga njemačkog glumišta i Društva građevnoga Osiečko-gornjogradske Kasine i Kazališta iz 1866., nisu samo lako čitljive već su i jedinstvene.²⁶ Primjerice, za gore navedenoga

²⁵ Usp. Ervin Heine, nav. dj., str. 133 i d.

Pod nadzorom poznatoga osječkog graditelja Franje (Franza) Wybiralaa, zgrada je 1906. podignuta prema nacrtu kojega je 1905. izradila bečka kuća Gotthilf. Opširnije: Državni arhiv Osijek, zbirka osječkoga Gradskog poglavarstva, spremnik 6273, spis 11497/1905.

²⁶ V. opširnije o tome moje priopćenje *Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866 – 1907) u: Krležini dani u Osijeku 1996: Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište: znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, Branko Hećimović (prir.), (Osijek – Zagreb: Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, 1997.), str. 256 – 264.

opkoparstvenog bojnika von Malinovskoga Pfeiffer kaže da je dotad gradio utvrde, te da je, došavši u Društvo na poziv grofa Adolfa Pejačevića, stoga izradio nezgrapni kazališni stubišni uzlaz.

Zaključno u ovome sugledu, zapitajmo se tko su zapravo *essekerski* listovničari poput Hansa von Hunoltsteina, Julija Pfeiffera i Luje Pleina i razmotrimo posve nepristrano koje je odredišno čitateljstvo, kakva je svrha i kakvi su naposljetku polučeni dometi ovoga jedinstvenog i nadasve zanimljivog spisa. Ipak, neka nam u ovim završnim odlomcima kao uvod u ozračje nastanka listovnice posluži i sljedeći kratki pjesmotvor u heineovskome slogu o dvije glasovite posebnosti grada Osijeka — njegovoj Tvrdi i vođenju državnih poslova na višenarodnosni, (staro)osječki način, kojega donosim u svome slobodnom prepjevju:

*Essegovia je čvrst grad,
Ima dobru opremu i naoružanje,
No u osječku se prepredenost
Ipak najradije ne bih paćao.*²⁷

Točno je kako posebice Julije Pfeiffer vrlo često navodi pregršt vjerodostojnih podataka, većinom, ali nikako ne i isključivo vezanih za prikazani (ne)glazbeni raspored osječke njemačke pozornice. Štoviše, Pfeiffer kao tiskar 1897. u Osijeku objavljuje i opsežan prikaz *Prigodnice 1867–1897. povodom proslave tridesetogodišnjice postojanja kazališta Slobodnoga i kraljevskog grada Osijeka (Jubiläums-Vorstellung 1867–1897 zur Feier des 30-jährigen Bestandes des Theaters der kgl. Freistadt Essek)*. No pravu bit čitavoga djela otkrivaju u svojim prilogima Hans von Hunoltstein²⁸ i Lujo Plein: kazališnim povjesničarima objavljeni će oglasni vremenskim razmakom postati neprocjenjivo blago pri pokušaju cjelovite obnove izvedenoga rasporeda, a jezikoslovcima i inim istražiteljima starosječčkoga života osebujni će *essekerski* izričaji posvjedočiti svu višenarodnosnu jezičnu utjecajnu slojevitost. Štoviše, Plein će, zagovarajući pozornicu kao *propovjedaonicu čovječanstva*, zamijetiti i kako je prvorazredna i time obvezujuća kazališna obrazovanost u njemačkome Osijeku cvjetala stoljećima, i to na nemaloj udaljenosti od Beča, Frankfurta ili Münchena. Premda najčešće bez širih podataka, Plein to potkrjepljuje bilježeći osječka uprizorenja djela Friedricha Schillera, tj. izvedbe predstava *Spletka i ljubav (Kabale und Liebe)* i *Marija Stuart (Maria Stuart)* u razdoblju od 1838. do 1859. godine, te *Razbojnika (Die Räuber)* 1861. godine u Tvrdavskome kazalištu, a nabraja i ranije izvedbe djela Williama Shakespearea, tada još uvijek u Tvrdavskome kazalištu: primjerice, *Hamlet, danski kraljević (Hamlet, Prinz von Dänemark)* izveden je 1864., a *Othello* pred samo otvorenje Gornjogradskoga kazališta, 1866. godine.

Kao nakladnik i tiskar uglednoga njemačkog lista “Drava” (“Die Drau”) ali i desetaka drugih gospodarstvenih i inih tiskovina, među kojima i kratkotrajnoga hrvatskog

²⁷ U izvorniku: *Essegovia ist eine feste Stadt, / Hat gute Wehr und Waffen, / Mit Esseker Politik jedoch, / Hab' ich nichts gerne zu schaffen*. Nav. pr. podlisku “Dan po dan” (“Vom Tage”), “Drava” (“Die Drau”), 24 (25. ožujka 1877.), str. 1.

O pojmu *Essegovia*, v. detaljnije: *Priča o Osijeku gđe Innfeld (Geschichte über Essek von Frau Innfeld)*, isto, 21 (15. ožujka 1877.), str. 1 i d.

²⁸ Usp. njegov prilog *Svrha i namjera ove listovnice (Sinn und Zweck der vorliegenden Mappe)*.

“Branislava” (1888/1889), Julije Pfeiffer na izvorištu je obavijesti još od kupnje tiskare Jakoba Franka 1876., koju smješta u današnju osječku Ulicu Hrvatske Republike. Od brzotiska i prvih budimpeštanskih nagrada 1878. do kamenotiska i ponovljenih međunarodnih uspjeha 1885., otkupom tiskare Dragutina Šandora 1879., konačnim prerastanjem “Drave” iz trodnevnika u dnevnik 1907. i širenjem posla na čitavu Slavoniju raste i novinarsko-književnički tēk toga nekadašnjeg malog obrtnika sa svega sedam zaposlenika, okrunjen zajedničkom knjižarom koju osniva s Radoslavom Bačićem. Njegov slavni put prekinut je 1918., kada Pfeifferova tiskara postaje istom podružnicom zagrebačkoga Hrvatskog štamparskog zavoda d. d. Kao takva ostaje djelatna do 1926., kada biva preimenovana u Štamparski zavod Krbavac i Pavlović, dok je u nešto širem vremenu nastanka naše listovnice (1942.–1946.) riječ o Hrvatskome tiskarskom zavodu Šime Pavlovića. Zanimljivo je i neodmjenjivo zamijetiti i kako upravo Pfeiffer od 1906. pune dvije godine tiska i jedinstveni “Osječki tjednik” Huga Spitzera.

Ipak, ne treba odmišljati činjenicu da je naš predmetni napis objavljen 1942. godine u osječkome njemačkom Uredu za umjetnost i znanost zalaganjem Njemačke narodnosne skupine u Hrvatskoj (Deutsche Volksgruppe in Kroatien) na 42 stranice veličine A4 sa svrhom buđenja svijesti za preporod njemačke pozornice u Hrvatskoj, slično kao i podatkovno sasvim nepouzdan članak Stjepana S. Frauenheima *Počeci kazališta u gradu Osijeku* u listu “Osječka pozornica” iz 1941.–1942. godine, br. 14 – 17.²⁹ Prisjetimo se, 14. travnja iste te godine položen je na križanju današnje Vukovarske i Trpimirove ulice i kamen za vrlo dojmljivu višenamjensku zgradu s velikom dvoranom osječkoga Njemačkog doma (Heima), podignutu prema svim pravilima treće-reichovskoga sloga, koja je završetkom Drugoga svjetskog rata preimenovana u Radnički dom (razgovorno osječki *Radnjak*), da bi potom bila u potpunosti srušena kao spomen na ta vremena i dala mjesto Studentskome centru.³⁰

Tako će, primjerice, i listovničari prenijeti Frauenheimovu tvrdnju o osječkome podrijetlu glumca Ferdinanda Johanna Esslaira (Eszlaira) iz članka *Esslair, bavarSKI kraljevski glumac – rođeni Osječanin* (*Esslair, der bayrische Königsmime – ein gebürtiger Osijeker*) iz lista “Slavonski pučki glasnik” (“Slawonischer Volksbote”), 17 (1937.), 6 i d., kao i članak *Esslairove tajne* (*Die Esslair-Mysterien*) iz iste tiskovine, 26 (1937.), 5 i d. Moja pak istraživanja očekivano dokazuju dvojnost životopisnih podataka: *službeniji* njemački izvori govore da je taj glumac i redatelj rođen u šleskome Götschendorfu 1772. i da je preminuo 1840. u Innsbrucku, no doista i danas pojedine vrlo ozbiljne mrežne stranice, pa tako i navedena norveška, govore o njegovu osječkome i slavonskome podrijetlu, glumi na austrijskim i njemačkim pozornicama od 1795. i nastupanju za Münchensko Dvorsko kazalište od 1820-ih, pače i u ulogama poput Karla Moora, Macbetha, Tetta, Tezeja, Wallensteina i sl.³¹ Štoviše, djelatnik

²⁹ O Frauenheimu sam opsežnije pisao u svome priopćenju *Nadopisana povijest osječkoga kazališta ili slučaj Frauenheim* u zborniku *Krležini dani u Osijeku 1998: hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu* (Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, 2000.), str. 144 – 150.

³⁰ V. opširnije: *Polaganje temeljnoga kamena za Njemački dom*, “Hrvatski list” (Osijek), 16. lipnja 1942, 17.

³¹ V. o tome: <http://runeberg.org/nfbg/0490.html>.

passauške Državne pismohrane (Stadtarchiv Passau) Richard Schaffner u prilogu *Poznati u Passauškome kazalištu (Berühmtheiten am Passauer Theater)* u knjizi *Kazalište u Kneževskoj i biskupskoj operi u Passau (Theater im Fürstbischöflichen Opernhaus Passau)*, tiskanoj u Passau 1991., na str. 40 potanko govori o tome kako je Esslair rođen 2. veljače 1772. upravo u Osijeku, kojega doduše, možda tiskarskom pogriješkom, smješta u njemu mnogo bližu i poznatiju Sloveniju. Prema tome izvoru, Esslair je svoj uspon započeo 1795./1796. očaravajući baš passauško gledateljstvo, a preminuo je 10. studenoga 1840. u Mühlau pored Innsbrucka. Prethodno je s ravnateljem Andreasom Schopfom 1798. ponovno gostovao u Passau, a potom je slavu stjecao u praškome Državnom kazalištu.

No izneseni podaci o djelima izvršnikâ svjetske književnosti na osječkoj njemačkoj pozornici dokazuju da je za njih u ovome gradu i krajem 18. pa sve do prvih godina 20. stoljeća postojala volja glumaca da ih izvode, kao i spremnost gledateljstva da svojom nazočnošću dâ potporu svojim sunarodnjacima-voditeljima glumačkih družina. Upravo je to dokaz da je unatoč svome pretežito glazbenom rasporedu, kazalište u Slobodnome i kraljevskom gradu Osijeku prvenstveno osječkome njemstvu no i ostalim onodobnim naobraženicima znalo biti dostojan nadomjestak pače i vodećih europskih pozornica.

HRVATSKO-BUGARSKI KAZALIŠNI DODIRI I VEZE*

Od fin de sièclea do sredine 20. stoljeća

1.

Prvi, ali istodobno i jedini ozbiljniji pokušaj u Hrvatskoj da se sintetski predoče dodiri i veze između bugarskog i hrvatskog kazališta, datira još iz mjeseca listopada davne 1941., kada je u zagrebačkom "Novom listu" Slavko Batušić objavio članak¹ u kojem navodi gotovo sve važnije podatke o tim dodirima i vezama, od gostovanja prvakinje zagrebačke drame Ivke Kralj u Sofiji 1886., pa sve do odgovora ravnatelja plovdivskog kazališta Jordana Čerkazova s kraja 1940. na ponudu Hrvatskoga narodnog kazališta upućenu nizu inozemnih kazališta, pa tako i bugarskim, za suradnju.

Pisan za dnevni list, Batušićev članak je, međutim, izrazito informativan te sadrži uglavnom šture podatke koji su njegovu autoru tada bili poznati i dostupni, ali koji nisu uvijek i posve točni i potpuni. Između ostalog Batušić bilježi tako, primjerice, da je Ivka Kralj nastupala već 1886. u Sofiji, ali ne kaže ništa o njezinoj daljnjoj glumačkoj djelatnosti u bugarskoj metropoli o kojoj se i danas, da sve bude do kraja jasno i korek-

* Ovaj tekst temelji se na dva priopćenja. Prvo, pod naslovom *Suradnja hrvatskih i bugarskih kazalištaraca u 20. stoljeću*, podneseno je na znanstvenom savjetovanju *Hrvatsko-bugarski odnosi u 19. i 20. stoljeću*, upriličenom u organizaciji Hrvatsko-bugarskog društva u Preporodnoj dvorani palače Narodni dom u zagrebačkom Gornjem gradu 27. i 28. listopada 2003., a drugo, pod naslovom *Još o hrvatsko-bugarskim kazališnim vezama*, pročitano je na znanstvenom skupu *Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila* održanom u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije *Krležini dani u Osijeku* od 7. do 10. prosinca 2004. Pod istovjetnim naslovom integrirani tekst, koji je za ovaj zbornik još mjestimice neznatno dopunjen, tiskan je u izdanju *Hrvatsko-bugarski odnosi u 19. i 20. stoljeću*, Hrvatsko-bugarsko društvo – Zagreb, Zagreb 2005., str. 95-116.

Za veći dio korištene literature na bugarskom jeziku, autor ovog teksta zahvaljuje dr. Svetlani Baytchinski iz Instituta za povijest umjetnosti Bugarske akademije znanosti u Sofiji.

¹ B. /Slavko Batušić/, *Veze između bugarskog i hrvatskog kazališta*. "Novi list", br. 168, str. 13., Zagreb, 14. listopada 1941.

tno iskazano, ne zna mnogo više. Spominje zatim i da je Adam Mandrović bio umjetnički upravitelj i redatelj sofijske drame namjesto da je bio umjetnički upravitelj i redatelj državne kazališne družine Suza i smijeh, preteče Narodnog teatra Ivan Vazov. A za Srđana Tucića navodi da je naslijedio Mandrovića kao dramaturg, premda bi točnije bilo, kao umjetnički ravnatelj, ali ne precizira da je Tucić angažiran već u novoutemeljenom nacionalnom kazalištu i da je bio i redatelj. Nastavljajući Batušić iznosi i da su u Bugarskoj u prvom desetljeću 20. stoljeća gostovali, prvo, Andrija Fijan, a potom i Marija Ružička-Strozzi, i da je na zagrebačkoj pozornici izvedeno šest bugarskih drama i da su u posljednjim godinama, misleći pritom na godine prije nego što se sâm oglašava svojim člankom, učestala gostovanja bugarskih dramskih, opernih i baletnih umjetnika u Zagrebu, a hrvatskih u Sofiji, gdje *Gavella režira Shakespearea*.

Svoje razlaganje o različitim vidovima, opsegu i značenju dotadašnjih dodira i veza bugarskog i hrvatskog kazališta, koje niže, prinuđen prostornim i izražajnim ograničenjima dnevnih novina, bez povijesne i estetske kontekstualizacije i argumentacije, Batušić efektno upotpunjava citatom iz već spomenutog pisma ravnatelja plovdivskog kazališta u kojem dominiraju spoznaja o udjelu hrvatskih kazališnih umjetnika u formiranju bugarskog kazališta i težnja za ostvarenjem predložene suradnje izmjeničnim gostovanjima bugarskih i hrvatskih redatelja i glumaca, te želja za izvođenjem bugarskih dramskih djela u Zagrebu, odnosno hrvatskih u Plovdivu, u koju svrhu se već prilaze i popis četrnaest bugarskih dramskih tekstova, koji bi mogli zanimati hrvatske gledatelje.

No i ova uzvraćena inicijativa za suradnju bugarskih i hrvatskih kazališnih umjetnika i kazališta nije dala rezultata, kao ni dugotrajna prepiska, 1912.-1914., između intendant zagrebačkog teatra Vladimira Tresčeca Branjskog i ravnatelja sofijskog Ivana D. Ivanova u uvjetima i repertoaru gostovanja nacionalnoga opernog i dramskog ansambla iz Zagreba u bugarskom teatru,² a niti posjet zagrebačkom kazalištu ravnatelja nacionalne opere iz Sofije Petra K. Stojčeva, budućeg ravnatelja Narodnog teatra, i redatelja Hrisana Cankova u svibnju 1927., koje Slavko Batušić ne spominje. Dvojica navedenih bugarskih kazališnih djelatnika doputovala su, naime, u Zagreb, kako u reportažnom zapisu bilježi Ivan Esih,³ u sklopu svojega studijskog obilaska europskih kazališnih središta, nastavljenog putom u Beč, te zatim u Dresden, Magdeburg, Berlin i Pariz. A u Zagrebu su bili gosti Vladimira Tresčeca-Branjskog, koji po drugi put obnaša dužnost intendant i ponovno eto pregovara o suradnji s bugarskim kazalištima.

Bez učinka ostaje i posjet ravnatelja Drame Hrvatskoga narodnog kazališta Milana Begovića i Mihajla Markovića Narodnom kazalištu u Sofiji u rujnu 1927., kada zagrebački gosti potiču razgovor o uzajamnom gostovanju i pozivaju u Zagreb kao gosta redatelja Nikolaja O. Masalitinova.⁴

² Vidi: Dokumenti Hrvatskoga narodnog kazališta br. 3936 u Muzejsko kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

³ Dr. I/van/ E/sih/, *Bugarska kazališna umjetnost. Razgovor s direktorom bugarske narodne opere g. Stojčevom*. "Obzor", br. 145, str. 3., Zagreb, 31. 05. 1927.

⁴ Vasil Mavrodiev, *Teatralnite vražki među Hrvatsko i Bulgarija*. U: Godišnik na VITIZ, IX, str. 331-336. Sofija 1964. Str. 336.

Osim ovih inicijativa bugarskih i hrvatskih kazališnih djelatnika i kazališta za uzajamna gostovanja i suradnju, na stranicama tjednika za kazalište, književnost i umjetnost "Komedijska", u prvoj godini njegova izlaženja, zabilježena je i jedna posredna, ponikla u Beogradu, gdje je upravnik Narodnog pozorišta Dragan Ilić organizirao početkom ožujka 1934. sastanak s ravnateljem Narodnog teatra iz Sofije Mihailom Tihovom, kojem su nazočili i intendant zagrebačkog kazališta Petar Konjović i v. d. ravnatelj Slovenskega narodnega gledališča Pavel Golia, i na kojem su već točno utvrđeni i datumi također neostvarenog gostovanja bugarskoga dramskog ansambla u tri središnja kazališta tadašnje Jugoslavije.⁵

Do razgovora vodećih ljudi bugarskoga i hrvatskoga nacionalnog kazališta ponovno dolazi, prema izjavi Dušana Žanka, po nalogu Poglavnika, dr. Ante Pavelića, već nakon nepunih sedam mjeseci postojanja Nezavisne Države Hrvatske, početkom listopada 1941., kada Žanko posjećuje Sofiju i posredstvom novinske agencije Croatia izvještava hrvatsku javnost o dogovorenim uzajamnim gostovanjima zagrebačkog i sofijanskog kazališta precizirajući čak da će zagrebačko kazalište u Sofiji izvesti Zajčeva *Zrinjskog* i Gotovčevu *Moranu*, te vjerojatno *Aidu*, kao i dva baleta, Baranovićevo *Licitorsko srce* i jedan balet Čajkovskog, i da će put u Sofiju uslijediti poslije nastupa u Beču.⁶ Do gostovanja zagrebačke Opere i Baleta u Beču doći će, međutim, istom u svibnju 1943., a gostovanje u Sofiji neće se opet realizirati!

Kao što nije slučajno da se o hrvatsko-bugarskim kazališnim dodirima i vezama od hrvatskih teatarskih povjesničara prvi sintetski oglosio Slavko Batušić, jer su prije njega hrvatski autori Ivo Hergešić, Mirko Deanović i Blanka Breyer objavili na temelju srodnih ali ne i istovrsnih komparatističkih istraživanja o repertoaru i međunarodnim kazališnim odnosima samo pregledne radove o francuskim, talijanskim i njemačkim dramskim djelima na zagrebačkoj pozornici, a Poljak Tadeusz Stanisław Grabowski o poljskim,⁷ tako nije slučajno niti da se njegov članak pojavio upravo ujesen 1941., u doba, dakle, već Drugoga svjetskog rata, kada se tadašnja Hrvatska priklanja kulturama sila Osovine i njihovih partnera, pa tako i bugarskoj.

Koji su razlozi da su se pojedine od navedenih inicijativa i dogovora oko uzajamnih gostovanja i suradnje izjalovile, kao što se izjalovila i inicijativa s kraja 1940., zakočena očito ratom u kojem se, međutim, u Hrvatskoj intenzivira prevođenje bugarske književnosti i pisanje o bugarskoj kulturi i umjetnosti, pa su tako, primjerice, u

⁵ *Uzajamna kazališna gostovanja s Bugarima*. "Komedijska", god. 1, br. 11. str. 3., Zagreb, 18. marta 1934.

⁶ *Hrvatsko i bugarsko kazalište utvrđuju prijateljstvo i bratstvo*. Izjave intendanta g. prof. D. Žanka u Sofiji. "Novi list", Zagreb, 4. 11. 1941; *Ostvaruje se uska suradnja kazališta u Zagrebu i Sofiji*. "Hrvatski narod", Zagreb, 4. 11. 1941.

⁷ Tadeusz Stanisław Grabowski, *Dramat polski na scenie zagrebskiej 1850-1910*, "Świat Słowiański", IX, str. 131-138. 1913; Ivo Hergešić, *Francuski pisci na hrvatskoj pozornici 1840-1934*, "Hrvatsko kolo", sv. XIV, Zagreb, 1933; pretisak: Tisak Zaklade Tiskare Narodnih Novina u Zagrebu, Zagreb, b. o; Mirko Deanović, *Le théâtre français et le théâtre italien à Zagreb du moyen âge jusqu'au début du XIXe siècle*, Hauvetov zbornik, Pariz 1934; Ivo Hergešić, *La part de l'étranger dans le répertoire du Théâtre National de Zagreb*, "Revue de Littérature comparée", 14 année, No 1, 1934; Blanka Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb 1780-1840*, Zagreb 1938; Ivo Hergešić, *La répertoire français du théâtre de Zagreb*, Annales de l'Institut Français de Zagreb, 2e année, No 4, Zagreb 1938.

“Hrvatskom narodu”, kao i časopisu “Gluma”,⁸ tiskani i brojni tekstovi o bugarskom kazalištu te o bugarsko-hrvatskim kazališnim dodirima i vezama, a u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu Branko Gavella postavlja četveročinsku dramu Rače Stojanova *Majstori*, može se samo pretpostavljati, ali ne i uvijek, optužujući politiku te međudržavne i međunacionalne odnose, zaključivati.

No od invektiva na političke, međudržavne i međunacionalne prilike i uvjete kao prepreke ostvarivanju, pa i predočavanju, bugarsko-hrvatskih kazališnih dodira i veza ne treba ipak zazirati, pogotovo kad su razlozi za njihovo izricanje očiti i indikativni.

Kao rezultat takvih prilika i uvjeta koji svoje ishodište imaju u Drugom balkanskom ratu oko makedonskoga životnog prostora i prometu se zatim u latentnu suprotstavljenost bugarskih i srpskih državotvornih interesa, što otežavaju i sprečavaju kontakte i suradnju drugih naroda obje Jugoslavije i bugarskog, može se navesti i fragment iz drugog sveska prvog izdanja *Enciklopedije Jugoslavije* u kojem se unutar velike mozaične cjeline *Bugarsko-jugoslovenski odnosi* sintaktički nezgrapno ustvrđuje *Interesovanje jugoslovenske publike za razvoj i dostignuća bugarske drame ranog je porekla, a uslovljavan je i razvijan ne tako čestim međusobnim posetama naših pozorišta još od kraja XIX. v., kada su obično bila prevedena i izvođena bugarska pozorišna dela. God. 1905. prikazana je u beogradskom Narodnom pozorištu dramska pesma Strahil strašni hajduk Petka Todorova*. Nakon rečenice potom u kojoj se poimence navode još tri bugarska autora i pet njihovih dramskih djela što su postavljena u istom kazalištu od 1934. do 1936., spominje se i da je *sličnih prevođa i pozorišnih manifestacija bilo [...]/ u Zagrebu, Ljubljani i drugim gradovima...*⁹ Ništa se, međutim, ne kaže o Mandrovićevu i Tucićevu djelovanju u Sofiji te o izvođenju Tucićeva *Trilog doma i Povratka* u državnoj kazališnoj družini Suza i smijeh već 1903. odnosno u Narodnom teatru 1904., kao što se ne spominje niti uprizorenja dvaju dramskih ostvarenja, drame *Apoštol* i komedije *Jesmo li muž i žena*, Ilije Milarova u zagrebačkom kazalištu 1901., a ni Milarove *Sujevjerje* i Andrejčinove *Nesreće* 1905.

Činjenica da se u enciklopedijskoj jedinici *Bugarsko-jugoslovenski odnosi* povijesno ne evocira ni jedan od prvih inicijatora osnivanja profesionalnog kazališta u Sofiji poslije oslobođanja Bugarske Gavro Jovanović, bivši glumac Narodnog pozorišta u Beogradu i ravnatelj putujuće kazališne družine, kojeg kao Hrvata a zatim Srbina apostrofira Vasil Mavrodiev u tekstu *Teatarske veze između Hrvatske i Bugarske*¹⁰ nimalo ne ublažuje dojam o svjesnom selekcioniraju raspravljanih podataka jer je njihova selekcioniranost u skladu s političko-državotvornom usredotočenošću cijele jedinice na bugarsko-srpske odnose a ne na *bugarsko-jugoslovenske*, kako stoji u njezinu naslovu.

No mnogi podaci o hrvatsko-bugarskim kazališnim dodirima i vezama, pogotovo s razmeđa 19. i 20. stoljeća, te s početka 20., ostali su i neovisno o političkim, među-

⁸ Prof. Miroslav Stajkov, *Postanak bugarskog kazališta*. «Gluma», I., br. 2, str. 35-36., Zagreb, 1943.-1944.

⁹ *Bugarsko-jugoslovenski odnosi*. U: *Enciklopediji Jugoslavije*, 2, Bosna – Dio. Leksikografski zavod FNRJ. Zagreb. MCMLVI. Str. 285.

¹⁰ Vasil Mavrodiev, isto, str. 331. Mavrodiev je i inače sklon da hrvatskoj kulturi pripiše ono što nije iz nje proisteklo, pa tako u nju ubraja i F. Glogića, autora tragedije *Janjičari*, iz koje je jedan prizor prikazan u Sofiji već 1881, kao i dramsku trupu M. M. Stojkovića, koja je u Bugarskoj nastupala 1901.

državnim i međunacionalnim prilikama i uvjetima, zagubljeni u prošlosti i zastrti naloženim vremenom ili pak poznati samo bugarskim ili hrvatskim povjesničarima kazališta, kao što to svojim dosad u Hrvatskoj nezamijećenim teatrološkim istraživanjima i njihovim rezultatima potvrđuje i Vasil Mavrodiev.

2.

Nepobitno je svakako da su bugarsko-hrvatski kazališni dodiri i veze bili najrazgranatiji na razmeđu 19. i 20. stoljeća, u doba konsolidacije mlade bugarske države i austro-ugarske stvarnosti Hrvatske, a da su između dva rata već bili posve sporadični unatoč pojedinim pokušajima njihova obnavljanja i ustrojavanja. Bugarsko oslobođanje od stoljetnoga turskog jarma i konstituiranje bugarske države te njezino približavanje europskim društvenim, gospodarskim i kulturnim zasadama, doživljavalo se u Hrvatskoj s razumijevanjem i naklonošću, a među austrofobima i integracijski raspoloženim Južno-slavenima i kao nagovještaj ispunjenja i nekih vlastitih snova i vizija, dok se u Bugarskoj, kao i na većem dijelu Balkana, pa i u Sloveniji, Hrvatsko narodno kazalište prihvaćalo tada kao jedno od vodećih, ako ne i vodeće u regiji. A bilo je to doista zahvaljujući kazališnoj tradiciji Zagreba i svojem oblikovanju u dugotrajnom ishodišnom doticaju s njemačkom teatarskom kulturom, kao i društvenom usredotočenošću na njegovu funkciju i udjel u nacionalnom samopotvrđivanju, ali zahvaljujući i svojem nathrvatskom značaju. Taj nathrvatski značaj Gavella tumači konstitutivnom povezanošću s narodosrodnim i blizim susjedima naglašavajući da je ta komponenta bila *kudikamo iskrenija i življa no sve slovinske, ilirske ili jugoslavenske političke konstrukcije*, i da *suradnja Hrvata, Srba i Slovenaca u zagrebačkom kazalištu nije bila usmjeravana i podržavana političkim programima, već potrebom zajedničkog rada na svladavanju istih problema, a to je konkretno kod nas bio u prvom redu rad oko stvaranja glavnoga umjetničkog sredstva, to jest rad oko stvaranja živoga, govornoga književnog jezika*.¹¹

Teza o nathrvatskom značaju hrvatskog kazališta koju razvija Gavella može se, međutim, nadograditi i fiksiranjem nekih komparativnih prednosti hrvatskog kazališta naspram drugih nacionalnih kazališta u regiji, koje ga stavljaju u izdvojenu poziciju. Takve komparativne prednosti osnažene gospodarskom i civilizacijskom razvijenošću Zagreba, mogu se nazrijeti već u kontinuiranom procesu europeizacije hrvatskog glumišta, iskazivanom isprva polemičkim sučeljavanjima oko repertoara i repertoarskim inovacijama, a zatim nastavljenim reformama Stjepana Miletića, kao i u pojavi istinskih glumačkih velikana, poput Adama Mandrovića, Maje Ružičke-Strozzi i Andrije Fijana, koji, kao i brojni operni solisti i skladatelj Ivan pl. Zajc, stječu međunarodnu afirmaciju i pridonose svojim djelovanjem nathrvatskom značenju i funkcioniranju nacionalnog kazališta.

Da su nathrvatski kulturni i umjetnički značaj i značenje hrvatskog kazališta, pa time i njegovih najistaknutijih članova, recentno prepoznati i na širem jugoistočnom europskom prostoru, potvrđuju i podaci da je Adamu Mandroviću, za njegova anga-

¹¹ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*, Zora, Zagreb 1953. Str. 13-14.

žmana u Beogradu, povjereno da na otvorenju Narodnog pozorišta 1869., izgovori prigodni *Prolog* Đ. Maletića i da je 1898. pozvan u Sofiju za umjetničkog ravnatelja i redatelja državne kazališne družine Suze i smijeh, a da je potom angažiran u Sofiji i Srđan Tucić, odnosno da su osim novih kazališnih zgrada u Varaždinu i Splitu gostovanjima zagrebačke drame svečano otvorena i nova kazališna zdanja 1899. u Sarajevu i 1910. u Cetinju.

Kao skromna ali ipak indikativna potkrepa razlaganoj tezi može donekle poslužiti i bilješka objavljena u "Hrvatskoj domovini" u prvim danima proljeća 1896., sačuvana među autorskim izscima tadašnjeg Miletićeva dramaturga Nikole Andrića,¹² o Georgiju Zlarevu, pitomcu hrvatskog kazališta, kojega je bugarsko ministarstvo poslalo na višemjesečno usavršavanje u Zagreb i prvom Bugarinu, *koji je došao, da od hrvatske Talije primi upute i nauku*, te je, kako doslovno piše Andrić, marljivo *posjećivao sve predstave i pokuse, izučavajući način igranja naših prvaka, uzimajući snimke s glavnih pozorišnih dekoracija i učeći se redateljskoj umjetnosti*.¹³

Na ovu bilješku nadovezuje se kao potpora istoj tezi o nathrvatskom značaju zagrebačkog kazališta i nepotpisana Andrićeva notica iz 1904., koja je također pohranjena u njegovu albumu novinskih izrezaka vlastitih tekstova i iznad koje je on vlastoručno pribilježio *složeno po privatnom pismu Milarovljevom*. U toj notici Andrić između ostalog izvještava čitatelje "Narodnih novi" na da je Ilija Milarov, koji je preuzeo upravu kazališne družine Suza i smijeh, bio u Beču da se dogovori s tvrtkom Helmer i Fellner oko izgradnje sofijske kazališne zgrade, a da je zatim došao u Zagreb i prisustvovao debutu Zlatine Nedeve *koju je poslao ovamo na nauke*. U nastavku Andrić izrijeком kaže: *Dosada su pitomci i pitomice bugarske Talije redovno polazili na izobrazbu u Rusiju, a sada je odlučio g. Milarov – iza lijepog uspjeha gdje. Nedeve – slati sve pitomce u Zagreb*.¹⁴

Gostujući debut Zlatine Nedeve (1878.-1941.), buduće poznate bugarske glumice, redateljice i pedagoginje, osobito zaslužne za razvitak pokrajinskih kazališta, nije registriran u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnog kazališta*. Niti u prilogu *Kalendar HNK*, a niti među gostovanjima. No sačuvana je cedulja s izvedbe Schillerove tragedije *Marija Stuart*, od 10. prosinca 1903., u kojoj je Nedeva interpretirala Jelisavu, kraljicu englesku, a partneri su joj bili tadašnji velikani nacionalnoga glumišta Marija Ružička-Strozzi kao Marija Stuart, te Andrija Fijan, Miša Dimitrijević, Gavro Savić, Josip Štefanac i Borivoj Rašković.

Nastup Zlatine Nedeve zagrebački su kazališni kritičari popratili s mnogo pohvala i s nesuzdržanom simpatijom. U "Obzoru" se moglo pročitati sljedeće: *Jučer nam se prikazala u ulozi kraljice Jelisave Bugarkinja gđa. Nedeva, učenica prvaka naše drame, g. ravnatelja Fijana. Koliko je debut uspio, vidjelo se po tome, što občinstvo nije vjerovalo, da je to debutantica, koja je izašla prvi put na daske. I doista, debutanticu je odavala samo gdjekoja nesigurna kretnja, ali njena igra osobito snaga rieči, što siplju*

¹² Vidi ostavštinu Nikole Andrića u Odsjeku za povijest hrvatske književnosti Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

¹³ /Nikola Andrić/, *Bugarin, pitomac hrv. kazališta*. "Hrvatska domovina", Zagreb, 28. 03. 1896.

¹⁴ /Nikola Andrić/, *Bugarske kazališne prilike* "Narodne novine", Zagreb, 7. siječnja 1904.



Zlatina Nedeva kao gđa Alving u Ibsenovim *Sablastima* u režiji Srđana Tucića.
Narodni teatar, Sofija 1904.

pravu dramatsku vatru, pokazuje, da je rođena za pozornicu, a napose za heroinu. Stasom je srednje veličine, ali njeno držanje, u kojem je bilo prave kraljevske gordosti, proizvodi najživlju iluziju.¹⁵

Kritičar pak "Hrvatskog prava" piše: Glavni interes sinoćnje predstave Schillero-ve "Marije Stuart" bio je, reč bi, usredotočen u ulozi kraljice Jelisave, koju je glumila na bugarskom jeziku gđa. Zlatina Nedeva, Bugarkinja. Glumila je sa puno žara i temperamenta, osobito je iztakla borbu ponosa, koketerije i ljubavi. Njezin je organ čist i umjeren, zaokružen jasan glas, koji poznaje sve modulacije, koji zna postepeno rasti, da svaku psihičku dispoziciju vjerno izrazi, te nam tako prikaže junakinju, koja hini patnje, ćućenja i mržnju.¹⁶

Kazališni izjavitelj "Narodnih novina" pridružuje se u ocjeni nastupa Zlatine Nedeve svojim kolegama iz "Obzora" i "Hrvatskog prava" te ustvrđuje i kako kazališna uprava može biti sretna, ali i nesretna. Sretna jer je gostovanje Zlatine Nedeve najuspjelije u ovoj sezoni, a nesretna jer je Nedeva vezana za bugarsku pozornicu te se ne može angažirati u Zagrebu, gdje upravo trebamo silu takove struke.¹⁷

U svojem već citiranom radu Vasil Mavrodiev ne iznosi samo podatke o zagrebačkom kazališnom školovanju Zlatine Nedeve već dodaje još da su u Zagrebu dramsku umjetnost učili i Georgi P. Donev (1884.-1948.), za kojeg *Teatralnaja enciklopedija* kaže, primjerice, da je glumačku umjetnost osim u Zagrebu izučavao i u Milanu, da je u Bugarskoj osnovao svoje kazalište i da je vodio kazališne družine u Plovdivu, Varni, Burgasu, Rusu i Tirnome, u kojima je bio i redatelj i pedagog, i da je odgojio niz nacionalnih glumačkih velikana, a sam se kao glumac odlikovao herojsko-romantičnim interpretacijama.¹⁸ Uz Nedevu i Doneva, koji je autor i memoara *Utemeljitelji bugarskog kazališta*, Mavrodiev kao zagrebačke kazališne đake poimence navodi i Hristu Janeva i Borisa Rumenova, koji je već 1905. nastupio u Sofijskom Narodnom kazalištu, kao i St. Dimitrova, koji je u prosincu iste godine u istom kazalištu debitirao kao Oswald u Ibsenovim *Sablastima*.¹⁹

No kulturalni nathrvatski značaj Hrvatskoga narodnog kazališta, koji se očituje i u dolaženju bugarskih glumaca na studijska usavršavanja u Zagreb, ali i u magnetskoj privlačnosti ovoga kazališta za mnoge srpske glumce, pa i za slovenske, među kojima je i jedan od najvećih – Ignjat Borštnik, veći dio svoje umjetničke karijere proveo na zagrebačkoj pozornici, ne traje dugo. Svega nekih petnaestak, dvadesetak godina od sredine posljednjeg desetljeća 19. stoljeća.

¹⁵ -r- /Josip Pasarić/, *Hrvatsko kazalište. Marija Stuart*. Debut gđe Zlatine Nedeve. "Obzor", god. 44, br. 283, str. 3, Zagreb, 11. 12. 1903.

¹⁶ "Hrvatsko pravo", god. 9, br. 2425, str. 3, Zagreb, 11. 12. 1903.

¹⁷ F. Z. /Srećko Zindl/, *Hrvatsko zem. kazalište*. "Narodne novine", god. 69, br. 283, str. 4, Zagreb, 11. 12. 1903.

¹⁸ Ag. M., *Dónev Georgi*. U: *Teatralnaja enciklopedija*, tom II., Glavackij-Keturakis. Gosudarstvenoe naučnoe izdatelstvo "Sovetskaja enciklopedija", Moskva 1963. Stupac 484.

¹⁹ Premijera Ibsenovih *Sablasti* u režiji Srdana Tucića i sa Zlatinom Nedevom kao gđom Helenom Alving održana je u Narodnom teatru 16. listopada 1904. Vidi: Nikola Vandov, Antonija Karakostova, Ivan Parčev, Snežanka Palabova, Asen Konstantinov, *Naroden teatar, Ivan Vazov, Letopis januari 1904 – juli 2004*. Sofija 2004. Str. 29.

Do gubljenja, međutim, kulturalnoga nathrvatskog značaja zagrebačkog kazališta ne dolazi zbog eventualnog nazadovanja ili stagnacije ovoga kazališta, jer ono upravo poslije Prvoga svjetskog rata, u dvadesetim godinama, najintenzivnije umjetnički emanira od svog utemeljenja i promptno reagira na raznolike stilske izazove, kao i hrvatski dramatičari, u širokom rasponu raznovrsnih inovativnih nastojanja i traženja povezanih s afirmacijom novih naraštaja profesionalnih kreatora svih kazališnih struka, već zbog ubrzane europeizacije i profesionalizacije susjednih nacionalnih kazališta i izmijenjenih sveukupnih odnosa, a u prvom redu državnih, u regiji.

3.

Uzdajući se u navode Vasila Mavrodieva, do prvih oplodotvorenih kontakata bugarskog kazališta s hrvatskom dramskom književnošću dolazi već i prije izvođenja Tucićevih drama *Truli dom* i *Povratak* u kazališnoj družini Suza i smijeh, odnosno u Narodnom teatru. Prema njemu, naime, godine 1895. prevedeni su Freudenreichovi *Graničari* i od tada ih do 1926. prikazuju mnoge kazališne trupe i mjesne družine u Kazanliku, Slivenu, Trnovi, Karlovu, Radnevu i Žeravni. U "Balgarskom pregledu" pak, knj. 4, 1898. i knj. 5, 1899., tiskan je prijevod peteročinske tragedije Ante Tresić-Pavičića *Simeon veliki*, jednog od tri hrvatska dramska djela utemeljena na bugarskoj tematici. Prvo od njih po nastanku i objavljivanju - malopoznata *žalostna igra u pet činah - Samuil, car bugarski*, Tiskara Dra Lj. Gaja, Zagreb 1862., Ivana Kiseljaka, već samim izborom protagonista, kako pokazuje i njen naslov, prethodi Tresić-Paviććevoj tragediji *Simeon Veliki*, Naklada Matice hrvatske 1897., praizvedenoj 1896. u Zagrebu s Adamom Mandrovićem u glavnoj ulozi te izvedenoj i u Bugarskoj, od kazališnih dobrovoljaca u Slivenu 1902. U svojoj tragediji Tresić-Pavičić se inače koleba između povjesničarske autentičnosti i akribije te shakespearških sloboda, pa kralj Tomislav nije eksponirani antagonist Simeonu već su to Carigradani, car Roman Lekape nos i njegova žena te patrijarh Nikola Mystik, kao i srpski kneževi.

Mavrodiev bilježi i u Hrvatskoj po svemu do danas nezamijećeni podatak da je hrvatska drama s bugarskom tematikom, Tucićevi antimilitaristički *Osloboditelji*, u kojima autor ispovijeda pacifističke ideje i tolstojevsku humanističku toleranciju nastojeći, što mu nažalost ne uspijeva, ostati neopredijeljen u sukobu Srba i Bugara u Drugom balkanskom ratu, igrana u Londonu 1920. i da je njezino londonsko izvođenje komentaram popratila A. Kamenova.²⁰ U navedenom komentaru, međutim, Kamenova ne spominje uopće koje je londonsko kazalište izvelo Tucićeve *Osloboditelje*, a niti gdje su izvedeni i kada, već isključivo polemizira s Tucićevim naklonostima prema Srbima i s njegovim optužujućim odnosom prema Bugarima.²¹

Dok u Hrvatskoj nadalje s protokom vremena sve više izbljeđuju i relativiziraju se upitnom selekcijom povijesne memorije spomeni o zaslugama supruga Ivke Kralj, člana Upravnog odbora kazališne družine Suza i smijeh i prvog intendanta Narodnog

²⁰ A. Kamenova, *Edna harvatska piesa za balgarite na londonskata scena*. "Zlatorog", knj. 8, str. 704-707. 1920.

²¹ Vasil Mavrodiev, isto, str. 335.

teatra u Sofiji te autora prvih bugarskih dramskih ostvarenja uprizorenih na zagrebačkoj pozornici, Ilije Milarova za animiranje hrvatskih kazališnih umjetnika za njihov angažman i gostovanja u Bugarskoj, pa se ovaj dugogodišnji stanovnik Zagreba, u kojem je i umro u dubokoj starosti 1948., zaboravlja u enciklopedijskim i leksikografskim izdanjima, kao i u stručnim, bugarski teatrolozi, a među njima i Mavrodiev te u novije doba i Svetlana Baytchinska²² i Kristina Toševa,²³ na njih ne zaboravljaju.

Hrvatske teatrološke spoznaje bile su uostalom vrlo siromašne i površne i o Mandrovićeve i Tucićeve djelovanju u Sofiji sve do pojave studije Svetlane Baytchinske te su čak i fakti o vremenu njihova angažmana, funkcijama i radu, unatoč osamljenim napisima kao što je članak Vinka Mandekića,²⁴ ostali sporni, a da se i ne govori o tome da nisu bila poznata ni neka bugarska memoarska i stručna svjedočanstva o njima, kao što je, primjerice, zapis o Mandroviću njegova glumačkog suradnika Gene Kirova popraćen s tri Mandrovićeve pisma upućena Kirovu.²⁵

Polazeći upravo od memoarskog teksta Gene Kirova i kritika o šesnaest predstava državne kazališne družine Suze i smijeh u Mandrovićevoj režiji realiziranih u rasponu od listopada 1899. do prosinca 1900., ali, istodobno, i od prethodnih istraživanja povjesničara bugarskog kazališta Penča Peneva, Georgija Saeva i Vasil Mavrodieva, Svetlana Baytchinska prva, koliko je poznato, suvremenim teatrološkim postupkom rekonstruira Mandrovićev redateljski rad u Sofiji i dolazi do zavidnih rezultata, iako ne primjenjuje komparativnu metodu i argumentacijski ne uzima u obzir Mandrovićevo dugogodišnje djelovanje u njemačkim i srpskim putujućim družinama, kao ni u zagrebačkom i beogradskom kazalištu. Pretpostavljajući da Mandrović nije imao predodžbu o kazališnoj situaciji u Sofiji, Baytchinska ipak već na početku svoje sustavne rekonstrukcije Mandrovićeve djelovanja u sofijskoj kazališnoj družini prosuđuje da se on vrlo dobro orijentira – *i u družini i o njezinom umjetničkom potencijalu, te o ukusima i potrebama publike.*²⁶

Detaljizirajući tu prosudbu, ona ukazuje na Mandrovićevo nastojanje da uspostavi profesionalnu disciplinu, kao i na njegovo mijenjanje repertoara, koji utemeljuje na zapadnoeuropskoj dramatici, posebice komediji, te ističe Mandrovićev pedagoški odnos prema mladim glumcima i promišljenu podjelu uloga, a zatim, problematizirajući pojam glumačke režije, dopire do zaključka da Mandrović ipak ne napušta *okvire kazališne tradicije*, odnosno da *njegova idejna i estetska viđenja i tumačenja o scenskom realizmu nose pečat prošlog 19. stoljeća*, te da *izbjegava aktualizaciju.*²⁷ Uslijed toga,

²² Svetlana Baytchinska, *Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskoga profesionalnog kazališta i recepcija hrvatske drame u Bugarskoj*. U: *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*. Prva knjiga. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU/Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb - Osijek 1999. Str. 300-319.

²³ Kristina Toševa, *Narodnijat teatar 1904-1918 godina*. U: Vasil Stefanov, Violeta Dečeva, Kristina Toševa, Roemio Popiliev, *100 godini Naroden teater*. Damjan Jakov, Sofija 2004.

²⁴ Vinko Mandekić, *Kulturna slava Bugarske. Otvaranje nove zgrade Narodnog kazališta u Sofiji. Zasluge Mandrovića i Tucića za razvitak modernoga bugarskog kazališta*. "Obzor", br. 82, str. 2-3, Zagreb, 24. 03. 1929.

²⁵ Geno Kirov, *Adam Mandrovič v našija teatăr. "Izkustvo i kritika"*, br. 4, str. 207-214., Sofija, 1939.

²⁶ Svetlana Baytchinska, isto, str. 301.

²⁷ Svetlana Baytchinska, isto, str. 304.

iako je reformirao bugarsko kazalište i izmijenio shvaćanja o istinskoj teatralnosti, Mandrović, prema Baytchinskoj, gubi podršku mlade i nestrpljive bugarske inteligencije, pa se vraća u Zagreb.

Dok se, kad je riječ o Mandroviću, rekonstrukcija i prosudba njegova redateljskog, pedagoškog i ravnateljskog rada u Sofiji može još usvojiti i bez komparativnog pozivanja na prethodno Mandrovićevo djelovanje, na postave istih djela ili glumačko sudjelovanje u njima, jer o njemu, pa i njegovoj *glumačkoj režiji*, postoje već u hrvatskoj teatrologiji prilično uravnotežene prosudbe, tako suženo impostirana rekonstrukcija i prosudba izazivaju ipak stanovitu sumnjičavost u ishod, kad se primjenjuju na redateljski rad Srđana Tucića u kazališnoj družini Suza i smijeh, te u njezinom sljedniku Narodnom teatru.

No krivnja se ne može pripisati Svetlani Baytchinskoj. Jer unatoč tome koliko je Srđan Tucić cijenjen kao dramatičar i prozaik, kao autor antologijskog *Povratak*, on do danas još ipak nije osim u istraživanjima kazališne povijesti Zadra Tihomila Maštrovića,²⁸ pobudio adekvatno zanimanje hrvatske teatrologije kao glumac i redatelj, premda je već, prema novinskom izvješću u prvoj polovini 1903. kao redatelj u Zagrebu uprizorio s diletantima svoj *Povratak* te sudjelovao kao glumac u njegovu izvođenju,²⁹ i premda postojeća teatrografska izdanja, najkompletnije svakako *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, svjedoče da je od 1908. do 1910., dakle već nakon boravka u Sofiji, u osječkom kazalištu režirao tridesetak dramskih djela, a u zagrebačkom 1910. jedno! Postoje indicije i da je u Hrvatskom kazališnom društvu u Splitu 1905. režirao Tolstojevu *Moć tmine* i tumačio glavnu ulogu Petra, a zna se i da je u zagrebačkom teatru 1911. postavio Hatzeovu operu *Povratak* za koju je sâm napisao libreto prema svojoj istoimenoj drami.

Kao glumac pak, a njegovo glumačko iskustvo kao i dramatičarsko i prevodilačko, prethodi njegovim režijama u kazališnoj družini Suza i smijeh i u sofijskom kazalištu, okušao se zarana. U sezoni 1895./1896., u Hrvatskom narodnom kazalištu tumači čak petnaest uloga. Od Rissouta u Sardouvoj *Madame Sans-Gêne* i Kumbilaka u Sudrakovoj *Vasantaseni* preko niza drugih, također epizodnih i manjih, kao što su gospodin Vjetrogonić u Nestroyevu *Hudom duhu*, crkvenjak Spiridion i Jacques Lusignan u Sardouvoj *Gismondi* te Okelly u Schillerovoj *Mariji Stuart* i kočijaš Ćiril u Sardouvoj *Fedori*, odnosno bilježnik Rikardo u Goetheovu *Egmontu*, do načelnika Krakova u komičnoj opereti *Đak prosjak* Karla Millöckera i Joška u drami *Gazdina roba* Gabriele Preissove.³⁰ No koliko je pri tom upoznao proces nastajanja predstave te redateljski rad na njezinu realiziranju, posve je neizvjesno, jer je glavninu uloga preuzeo u predstavama koje su već bile na repertoaru i jer se ne može ustanoviti tko i kako ga je uključivao u predstave, a niti tko je bio redatelj koje, jer se to za većinu i ne zna. Reda-

²⁸ Vidi: Tihomil Maštrović, *Hrvatsko kazalište u Zadru*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1985. Isti: *Drama i kazalište hrvatske moderne u Zadru*. Matica hrvatska, Zagreb 1990.

²⁹ /Milivoj Dežman/. *Diletanti*. "Vijenac", br. 4, 132-133, Zagreb, 1903.

³⁰ U predstavama kao glumac dramskog ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta Tucić sudjeluje još koliko je poznato i 1907., kada filijala zagrebačkog teatra pod nazivom Hrvatsko Primorsko kazalište gostuje duž Jadrana, u Istri i Trstu, i kada prema "Hrvatskoj kruni", br. 63, str. 1, Zagreb, 19. 03. 1907., interpretira glavnu ulogu u svojoj drami *Truli dom* u Zadru.

teljska imena se još uvijek, naime, u to doba vrlo rijetko ispisuju na kazališnim ceduljama. Smjerodajno je možda ipak da je u dva dramska djela, u Schillerovoj *Mariji Stuart* i Sardouovoj *Fedori*, koje postavlja među dvadeset i dva u Sofiji, igrao u Zagrebu, i da su među tekstovima koje realizira i njegov *Truli dom*, ali i drame njemu bliskih pisaca poput Tolstoja i Hauptmanna s kojima se redovito veže njegovo dramsko stvaranje.

Rekonstruirajući Tucićev redateljski rad u Sofiji od prosinca 1903. do rujna 1905. Svetlana Baytchinska primjećuje također, pripisujući mu modernizaciju repertoara i pretvaranje misaono neutralnoga scenskog ambijenta u znakovnu teatralnu sredinu, kao i pokušaje stvaranja emotivne atmosfere konkretnog djela, ali zamjerajući mu istodobno i pasivnost prema isforsiranim glumačkim tipizacijama i životnom naturalizmu, da smišljeno uvrštava u repertoar upravo one drame koje sadrže *neke od krunskih uloga hrvatskih zvijezda* Andrije Fijana i Marije Ružičke-Strozzi i da ih *postavlja trudeći se reproducirati maksimalno točno mizanscene zagrebačkoga narodnog kazališta*.³¹

Unaprijed tako redateljski predisponirana Tucićevim prenošenjem mizanscena zagrebačkih predstava gostovanja Andrije Fijana, koji na sofijskoj pozornici tijekom ožujka 1904. interpretira naslovne uloge u Shakespeareovu *Othellu* i Laubeovu *Grofu Essexu* te igra Tetereva u *Malograđanima* Gorkog, De la Marea u Bissonovu i Carréovu *Gospodinu ravnatelju*, Willyu u Sudermannovoj *Propasti Sodome* i Ivana Zaharoviča Viskina u Tucićevu *Trulom domu*, kao i Marije Ružičke-Strozzi 1905. u naslovnim ulogama Schillerove *Marije Stuart*, Scribeove *Adrienne Lecouvreur*, Dumasove *Gospođe s kamelijama* i Sardouove *Fedore*, te u ulozi Nevenke u Milarovu *Apoštołu*, dočekuju se s oduševljenjem i popraćuju uglavnom s kritičarskim hvalospjevima.³²

Kao induktivni zaključak poduzetog istraživanja Svetlane Baytchinske, nameće se uvjerenje da Tucić, kojem redateljsko znanje i sposobnost očito nisu bile na razini njegovih redateljskih pretenzija, nije unio *nikakve bitne promjene u tradicionalnu praksu* sofijskog kazališta, ali da je unatoč tome ipak uspio ostvariti realne pretpostavke za njezino buduće reformiranje.³³

Posve neovisno, čini se, od Srđana Tucića i njegovih redateljski pripremljenih gostovanja Andrije Fijana i Marije Ružičke-Strozzi, 1905. gostuje u Plovidivu Dragutin Freudenreich te igrajući s bugarskim glumcima u izabranim prizorima interpretira, između ostalih, glavne uloge iz Shakespeareova *Mletačkog trgovca*, Molièreova *Škrca* i Delavigneova *Ljudevita XI.*, koje se ubrajaju među njegove najznačajnije kreacije, a zatim nastupa i u Sofiji. S Freudenreichovim gostovanjem okončava i najintenzivnija faza bugarsko-hrvatskih kazališnih dodira i veza na bugarskom tlu te sljedećih tridesetak godina, sve do Gavelle 1938., ni jedan hrvatski redatelj niti glumac neće raditi u Bugarskoj.

³¹ Svetlana Baytchinska, isto, str. 306.

³² Uzgred – gotovo istodobno kad i Marija Ružička-Strozzi u sofijskom Narodnom kazalištu, krajem sezone 1904./1905., gostuje i bivša i buduća članica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu te buduća članica osječkog kazališta, slovenska glumica Sofija Borštnik-Zvonarjeva, koja u Schillerovoj drami *Spletka i ljubav* tumači Lujzu, a u Ibsenovoj *Nori* glavnu ulogu, obje već prethodno igrane na zagrebačkoj pozornici, i koja će u dvije sljedeće sezone biti angažirana u sofijskom kazalištu.

³³ Svetlana Baytchinska, isto, str. 307.

4.

Najintenzivnija faza bugarsko-hrvatskih kazališnih dodira i veza u Hrvatskoj, koja se odvija gotovo u istim godinama kad i u Bugarskoj, manifestira se osim dolaskom bugarskih glumaca u Zagreb na studijsko usavršavanje i izvođenjem prvih bugarskih dramskih djela. U svega deset godina, od 1901. do 1911., uprizoreno ih je čak pet. Prvo je među njima, na samom početku 1901., kao što je već spomenuto, peteročinska drama Ilije Milarova *Apoštol* u prijevodu Augusta Harambašića, koju je u Sofijskoj kazališnoj družini Suza i smijeh prethodno postavio Adam Mandrović, a koje se u Zagrebu oglašava bez imena redatelja.

Komparativistički podatak da se upravo izvedbom ove Milarovljeve drame napokon zagrebačkoj publici nakon svih slavenskih dramskih književnosti predstavlja i bugarska,³⁴ mnogo govori i o turskom vladavinom usporenom razvoju i afirmaciji bugarskog kazališta i dramske književnosti u europskom kontekstu, ali i kronološkim mogućnostima uspostave bugarsko-hrvatskih kazališnih dodira i veza.

U kritikama što su unisonom blagonaklonošću popratile izvedbu *Apoštola*, u kojoj unutar velikog ansambla sudjeluju tadašnji prvaci zagrebačkog teatra Andrija Fijan, Marija Ružička-Strozzi i Ignjat Borštnik, dominira isticanje autorovih patriotskih tendencija u njegovom segmentarnom dramskom prikazu potresne borbe bugarskog naroda za oslobođenje od petovjekovnoga turskog jarma te bratstva bugarskog i hrvatskog naroda koje trijumfira predstavom, ali se nabrajaju i mnoge strukturalne slabosti ovog djela, kojeg je sadržajna građa prikladnija za epsku nego li dramsku obradu.

Milarov je autor i sljedeća dva bugarska dramska teksta, dva komediografska koktela, *Jesmo li muž i žena* i *Sujevjerje*, koje će u prijevodu Frana Gundruma izvesti zagrebačko kazalište 1901. odnosno 1905. Prvi u režiji naturaliziranog Čeha Arnošta Grunda, a drugi u režiji Andrije Fijana. No dok je još izvedba jednočinske komedije *Jesmo li muž i žena* primljena sa simpatijama za koje je zacijelo više zaslužan izvođački ansambl vrsnih glumaca kao što su Borivoj Rašković, Ljerka Šram, Milivoj Barić i Arnošt Grund, nego li krhki i naivni književni predložak, četveročinska komedija *Sujevjerje* izaziva negativne reakcije te Nehajev s punim pravom zaključuje da ona nije nikakva komedija, već *lakrdija najnižeg kalibra, tako niskog, da bi se mogla davati na pokladni utorak*.³⁵

Kao i Milarovljevo *Sujevjerje*, u kojem je autor bez imalo konstitutivne logike i kriterija nanizao više svojih čitateljskih i gledateljskih recepcija tuđih ostvarenja, no

³⁴ Na zagrebačkoj se pozornici od slavenskih dramskih ostvarenja, osim srpskih, koje ima na svojem repertoaru već Domorodno teatralno društvo, prvo pojavljuju poljska. Demetrovi dobrovoljci 1849. izvedu jednu za drugom, u razmaku od svega sedam dana, vesele igre *Gospoje i husari* i *Bila koja god Aleksandera Fredroa st.* Profesionalni pak ansambl novoutemeljenoga kazališta prikazuje 1862. češku veselu igru *Dobro jutro* Václava Klimenta Klicpere, a 1863. slovačku *Drotar* Jana Palárika. Ruska dramatika predstavljena je Gogoljevim *Revizorom*, 1874., a slovenska, razmjerno vrlo kasno, 1895. godine, jednočinkom Janka Kersnika i Josipa Jurčiča *Berite novice* izvođenom na slovenskom jeziku.

³⁵ N. /Milutin Cihlar Nehajev/, *Hrvatsko narodno kazalište*. "Obzor", br. 59, str. 3, Zagreb, 13. 03. 1905.

Hrvatsko zemaljsko



kazalište u Zagrebu.

U četvrtak 17. siječnja 1901.

Predstava 127. U predbrojci. Serija V. Par broj 12.

Prvi put:

APOŠTOL.

Drama u pet činova od Ilije Milarova. Preveo A. Harambašić.

OSOBE:

Svjetlov	G. Fijan.
Iguman Ćiril	G. Savić.
Djakon Angiel	G. Dević.
Asjen Matevski	G. Borštnik.
Vlkov	G. Zagar.
Pop Grujo Banski	G. Marković.
Vojvoda Vorto	G. Kralj.
Vasilj Petleskov	G. Varjačić.
Georgij Trnev	G. Velić.
Todor, postolar	G. Gerašić.
Petar, krojač	G. Stipetić.
Kolto, zidar	G. Simat.
Pento Buhala	G. Barbarić.
Branko Stamenov	G. Toplak.
Veljo Mecka	G. Dimitrijević.
Stanto Teteveneca	G. Kandučar.
Gospodja Gina, mati Svjetlova	Gđica. Grbić.
Nevenka	Gđja. Ružička-Strozzi.
Džemile, mlada Turkinja	Gđica. Car.
Baba Trajana	Gđja. Marković.
Njezina kći	Gđica. Krejčić.
Stara Turkinja	Gđja. Anić.
Seljanka	Gđica. Reputin.
Djevojčica od šest godina	★ ★ ★
Gradjanin	G. Kralj.
Starac	G. Prejac.
Bjegunac	G. Kralj.
Zidov	G. Prejac.
Izedin-bej (Stojan Kara-Markov), zapovjednik turske vojske	G. Rašković.
Selim efendija, mudir u Kubratovu	G. Bach.
Juzbasa Husni-aga	G. Kandučar.
Mehmed-paša, mutesarif u Plovidvu	G. Varjačić.
Ibrahim Ferula	G. Požgaj.
Izmail Pazvantolu	G. Pavletić.
Čorbadžija Mihalaki	G. Gerašić.
Čorbadžija Ivančo	G. Jurčić.
Čorbadžija Dimitraki	G. Toplak.
Turski časnik	G. Stipetić.
Prvi turski vojnik	G. Kirin.
Drugi turski vojnik	G. Čipa.

Zavjernici, članovi gimnastičkog društva, učenice i učenici, turski zapljte i vojnici, časnički stop Izedin-beja, narod, gradjani i seljani.

Događa se u gradiću Kubratovu i okolici, osim prvog dijela IV. čina, koji se odigrava u Plovidvu.

Bolesni: gđja. **Borštnik** i g. **Anić**.

Petak 18. Zatvoreno.
Subota 19. I. gostovanje letoćega baleta. (Balet volant.) Novi roman. Pagliacci. Leteći balet. Par 14.
Nedjelja 20. II. gostovanje letoćega baleta. (Balet volant.) 13 sata poslije podne: Mikado. Leteći balet. Izv. predb.

Nedjelja 20. III. gostovanje letoćega baleta. (Balet volant.) U večer u 7/8 sati: Sto žena umije. Ca-valerin rusticaana. Leteći balet. Nevar 13.
Ponedjeljak 21. IV. posljednje gostovanje letoćega baleta. (Balet volant.) Gillette de Narbonne. Leteći balet. Par 16

Dramske cijene.

Blagajna se otvara u 7, početak u 7/8, a svršetak oko 10 sati.

Kazališna cedulja za izvedbu prve bugarske drame u
Hrvatskom narodnom kazalištu, 1901.

što se to može i dobronamjerno podnijeti, i romantična, libretistički ustrojena drama u dvije slike Ivana St. Andrejčina *Nesreća* uvrštena je u repertoar i igrana u prijevodu Frana Gundruma i režiji Josipa Bacha već 1905. godine, kada je Mandrović reaktiviran iz mirovine i vraćen u Hrvatsko narodno kazalište te obnaša dužnost intendant. Njegova suradnja s bugarskim kazalištem nastavlja se tako posredno i dalje.

Godine potom 1911. Dragutin Freudenreich postavlja komediju Antona Stražimirova *Svekrva* u prijevodu tadašnjega glavnog tajnika Hrvatskoga narodnog kazališta Srđana Tucića, koji je i najavljuje informirajući čitatelje "Narodnih novina" o razvoju i značajkama bugarske dramatike, od drama koje imaju ishodište u narodnim pjesmama i protkane su romantikom, povijesnim i patriotskim zanosom do novijih i modernijih, nastalih u duhu zapadnoeuropske dramske književnosti.

Takva dramska djela s tematikom iz suvremenoga bugarskog života inzistirajući na svim njegovim manama i vrlinama piše, prema Tuciću, i rođeni satiričar Stražimirov, *koji ne mrzi ljude već njihove nedostatke, pa kako je samlotan s ljudima, tako je nemilosrdan prema njihovim mahna i nedostataka. Zato i jest komedija njegova najjača strana. Ali komedija života, kojoj je plač jednako svojstven kao i smijeh.*³⁶

Najavljujući ovim riječima izvedbu komedije *Svekrva*, a da je izravno i ne spominje, Tucić naznačava upravo univerzalni komediografski postupak na kojem se ona zasniva i koji Stražimirovu dopušta da sve negativne likove udruži s pozitivnima u happyendu.

U godinama između Prvoga i Drugoga svjetskog rata u Hrvatskoj se izvodi samo jedno bugarsko dramsko djelo - tročinska komedija Stefana L. Kostova *Golemanov*, koju u prijevodu Siniše Paunovića postavlja na pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1935. Alfons Verli, a koju, nakon što je već uprizorena u Sofiji, Beogradu i Brnu, dobro prihvaća i zagrebačka kazališna kritika detektirajući u njoj teško zajedljivu satiru i protagonistu Golemanova kao buržoaskog intelektualca i karijeristu, koji svim silama nastoji postati ministar, a sâm je pak kao čovjek, pojedinac, plod naopako shvaćene demokracije. No dok se u najavi premijere Kostov predstavlja kao prvo dramatičarsko ime Bugarsko, a u kritikama se njegova politička komedija zdušno hvallj, te ju Josip Horvat proglašava blizancem Nušićeve *Gospođe ministarke*, kontekstualizirajući ju time regionalno, društveno i politički,³⁷ izvedba izaziva ne samo jetke kritičarske zamjerke, nego i negodovanje. Branko Mašić ide u tome najdalje, pa svoju kritiku u "Novostima" objelodanjuje pod naslovom *Srozavanje umjetničkog nivoa naše drame.*³⁸

Osim ovih šest izvedbi bugarskih dramskih djela, Mavrodiev spominje, izvješćujući svoje sunarodnjake o hrvatskom zanimanju za bugarsku dramatiku, i Mila-rovljev prijevod drame Ivana Vazova *Ruska* na hrvatski iz 1896., kao i Gundrumov

³⁶ /Srđan Tucić/, *Svekrva. Komedija u pet činova od A. Stražimirova. Preveo s bugarskog Srđan Tucić*. "Kralj. zem. hrvatsko kazalište u Zagrebu", 2, br. 4, str. 3-4, Zagreb, 1911.-1912. Isto: "Narodne novine", Zagreb, 20. 9. 1911.

³⁷ jh /Josip Horvat/, *Golemanov. Komedija u tri čina. Napisao Stefan L. Kostov. Redatelj Alfons Verli*. "Jutarnji list", br. 8337, str. 8, Zagreb, 14. 04. 1935.

³⁸ B/ranko/ M/ašić/, *Srozavanje umjetničkog nivoa naše drame. Povodom premijere klasične bugarske komedije "Golemanov" od Stefana L. Kostova*. "Novosti", br. 104, str. 10, Zagreb, 14. 04. 1935.

prijevod dramatizacije Vazovljeva romana *Kazalarska carica*,³⁹ ali ne daje za njih i bibliografsku potvrdu, te navodi, što je netočno, da je u zagrebačkom kazalištu početkom 1936. igrana drama Stefana L. Kostova *Zlatnata mina*.⁴⁰

Sudeći prema podacima Mavrodieva i Baytchinske, zanimanje bugarskih kazališta za hrvatska dramska djela između Prvoga i Drugoga svjetskog rata veće je i učinkovitije nego hrvatskih kazališta za bugarsku dramu. Tucićev *Truli dom* tako prikazuju mjesne družine i putujuće trupe u Slivenu, Varni, Staroj Zagori, Burgasu, Pazardžiku, Rusama i Perniku, a Begovićeva tragikomedija *o ženi koja čezne za idealnom, nedokučivom ljubavi* (Boris Senker) *Pustolov pred vratima* uprizorena je prvo u Narodnom teatru u Sofiji 1927. te potom, u sezoni 1929./1930. u Plovdivskom općinskom teatru, dok je Vojnovićev *Ekvinocijo* postavljen u sezoni 1934./1935. u Bugarskom pokrajinskom teatru.

Bugarsko-hrvatski kazališni odnosi u međuratnim godinama prve polovine 20. stoljeća svoju kvalitetnu kulminaciju, čini se, dosežu ipak Gavellinom režijom Shakespeareove *Zimske priče* u scenografskoj opremi Vladimira Žedrinskog krajem 1938. u sofijskom Narodnom teatru, a ne prijevodima i scenskim realizacijama hrvatskih drama u Bugarskoj i jedne jedine bugarske u Zagrebu.

Uvažavajući harmoniju svih izvedbenih sastavnica, odnosno jedinstvo Gavelline feerijske predstave u jedinstvu proturječja te njegovo osobno i originalno shvaćanje Shakespeareova djela, koje se udaljuje od tradicionalnih rješenja, bugarski kazališni kritičari ostvaruju analitički spomen o Gavellinoj postavi *Zimske priče* u Sofiji, te preduvjet za njezinu usporedbu s Gavellinom zagrebačkom postavom u ponovnoj suradnji s Vladimirom Žedrinskim 1939. godine.

Stanovite usporedbe, ali ograničene uglavnom samo na interpretacije Leonta i Hermione, javljaju se već nekoliko mjeseci nakon zagrebačke premijere, kada u Hrvatskom narodnom kazalištu gostuju Vladimir Trandafilov i Petja Gerganova-Stamatov, tumači ovih likova u sofijskoj predstavi, pa tako, primjerice, Josip Horvat nadovezujući se na svoju uvodnu konstataciju da su bugarski glumci na juriš osvojili zagrebačko gledalište detaljno razlaže:

Taj bučan vanjski uspjeh potpuno je zaslužen unutrašnjom vrednotom njihove umjetnosti. Upoznali smo u njima bogodane glumce, dostojne predstavnike mlade bugarske glume. Premda nastupivši u ulogama bezvremenskoga Shakespearea u njihovim uzornim kreacijama osjetilo se nešto osebujno, nijansa neposredne svježine, u gesti i tonu crta elementarne snage - nešto rasnoga, da upotrebimo tu danas toliko zlorabljenu riječ. Bugarski umjetnici igrali su svoje uloge prema režiji g. dr. Gavelle, koji je režirao i zagrebačku predstavu. U njihovoj glumi ipak ima zamjerna razlika prema zagrebačkoj interpretaciji. Dr. Gavella stavio je legendarni sujet priče u barokni okvir. Zagrebački interpret uloge Leontove g. Dujšin do posljednje nijanse prilagodio se redateljevoj intenciji; njegov Leont bio je ceremoniziran barokni čovjek i u gesti i u

³⁹ Prema *Hrvatskom biografskom leksikonu*, 5, Gn-H, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2002., str. 309, Fran Gundrum preveo je Vazovljev roman *Kazalarska carica* tiskan u Osijeku 1907.

⁴⁰ Vasil Mavrodiev, isto, str. 335.

riječi. G. Trandafilov, kojemu je barokni izražaj sasvim prirodno stran, pomaknuo je stilske spona takvoga shvaćanja, dajući nesuzdržan zamah temperamentu. Takvo shvaćanje gledaocu je blisko i razumljivo premda se time moguće gubi ugođaj "priče".⁴¹

Kako još jedan kritičar raspreda o nemalim razlikama u interpretacijama Trandafilova i Dujšina, a i svi drugi ih posredno dotiču ističući elementarnost u Trandafilovoj igri, postavlja se pitanje - je li zagrebačka izvedba doista podudarna sa sofijskom, kao što se pretpostavljalo i kao što sugeriraju gotovo identične mizanscene i scenografska rješenja Vladimira Žedrinskog na dvije fotografije s predstava u Narodnom teatru i Hrvatskom narodnom kazalištu, ili je pak ta podudarnost samo djelomična jer je Gavela svoja tadašnja *traženja novoga inscenatorskog stila* u postavljanju Shakespeareovih djela i *melankoličnost poetskog realizma*⁴² izvedbi unaprijed podredio interpretacijskim predispozicijama pojedinih članova ansambla, a i jednog i drugog ansambla u cjelini, uvjetujući time i rezultatsku diferenciranost predstava.

5.

U godinama Drugoga svjetskog rata interes za održavanjem kazališnih veza i dodira između Bugarske i Hrvatske u novim državnim i političkim prilikama prvi konkretnim činom, uvrštenjem u repertoar Rabadanove dramatizacije u osam slika s prologom i epilogom Budakova romana *Ognjište*, dokazuje Narodni teatar. Premijernom izvođenju u režiji Hrisana Cankova i likovnoj opremi Asena Popova prisustvuju u travnju 1942. autor romana i dramaturg.

Da je do izvođenja Budak-Rabadanova *Ognjišta* u Sofiji došlo pod neposrednim utjecajem vladajućih državno-političkih odnosa između Bugarske i Hrvatske, i da su se odlazak Mile Budaka, doglavnika tadašnje NDH-e i Vojmila Rabadana na premijeru, te njihov boravak u Sofiji, odvijali u duhu takvih odnosa i raspoloženja, potvrđuju već i uvodne rečenice razgovora koji je vođen s Rabadanom poslije njegova povratka iz bugarske metropole:

Od prvog susreta sa bugarskim željezničkim osobljem u vlaku, pa do kasnijih razgovora s najvišim predstavnicima bugarskog umjetničkog i političkog života uvijek sam u jednakoj mjeri nailazio na uistinu bratski doček i iskrenu srdačnost, koja izvire iz srca, a ne iz nekih posebnih obzira. Zato sam se u Bugarskoj, kao i svaki Hrvat uo stalom, odmah osjetio kod kuće – a pogotovo u kazalištu.

Rabadan s nesuzdržanim oduševljenjem govori i o izvođačima, kao i redatelju *Ognjišta*, koji je prema njemu točno osjetio pjesničko-simbolistički značaj djela i postavio ga na scenu u stiliziranom obliku s izvrsnom gradacijom, koja u epilogu dostiže vrhunac silne snage te ustvrđuje da se premijera pretvorila u trijumf.⁴³

⁴¹ Jh/Josip Horvat/, *Gostovanje Petje Gerganove-Stamatove i Vladimira Trandafilova. U Shakespeareovoj "Zimskoj priči"*. "Jutarnji list", br. 10005, str. 19, Zagreb, 30. 11. 1939.

⁴² Nikola Batušić, *Gavela, književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1983. Str. 91.

⁴³ -la, *Praizvedba Budak-Rabadanova "Ognjišta" u Sofiji*. "Hrvatska pozornica", br. 4, str. 3, Zagreb, 1941./1942.

Hrvatsko narodno kazalište uzvraća na gest Narodnog teatra i izvođenje *Ognjišta* u kojem uvaženi bugarski kazališni kritičar Petr Uvaliev uočava dva obilježja, koja zahtijevaju i udvojenost postave - inzistiranje na realizmu seoske svakidašnjice i patetičnom romantizmu pouke o seoskom obiteljskom životu, odnosno na intimizmu i simbolizmu,⁴⁴ postavom četveročinske drame Rače Stojanova *Majstori* u režiji Branka Gavella i scenografiji Asena Popova i Vladimira Žedrinskog.

U novinskim izvješćima i kritikama o predstavi ponovno se, jer takve su i režimske intencije, evociraju dugotrajne uzajamne naklonosti između bugarskog i hrvatskog naroda i različiti vidovi kulturnih veza i suradnje, pa tako Hinko Wolf svoju kritiku otpočinje sljedećim pasusom:

*Da su Bugari od celog hrvatskog naroda bili rado i srdačno primani dokazom su veoma uzke i prijateljske veze koje vežu i sjedinjuju hrvatski i bugarski narod već stoljećima. Od brojnih članaka u Gajevoj "Danici Ilirskoj" od prije više od stotinu godina, preko posebnih brojeva "Vienca" s razpravama o nacionalnom oslobođenju bugarskog naroda pa do veoma brojnih prijevoda s bugarskog (od Vrazova "Kola" pa do najnovijih prijevoda Poljanova i Spasova) raslo je i pojačavalo se zanimanje u hrvatskoj javnosti za sve emanacije bujnog bugarskog kulturnog života.*⁴⁵

No ovakva intoniranost kakvu iskazuje navedeni uvodni odlomak Wolfove kritike i kakvu on nastavlja sažetim podsjećanjem na bugarsko-hrvatske kazališne veze, ne sprječava Wolfa, a ni druge kritičare, da staloženo ali i kritički vrednuju Stojanovu dramu i njezinu izvedbu te upućuju zamjerke, primjerice, kao što to on čini, Gavelli da je svoju režiju tako stilizirao da je prigušio temperament glumaca, sputao kretnje i od tekstova relativno male drame načinio predstavu, koja traje preko tri sata.

Predočavajući pak dramu Rače Stojanova kao dramski prikaz života bugarskih rezbara i zografa u zabačenom gradiću na sjevernom pristanku Stare planine u 19. stoljeću, kada se počinju kidati veze s prošlošću i predajama i pojavljuju se novi i strani uplivi, Vladimir Kovačić problematizira Gavellino idealiziranje patrijarhalne sredine te romaniziranje i poetiziranje likova, kao i tonsku prigušenost cizelirano razrađenog govora.⁴⁶

Kao što se u Drugom svjetskom ratu dogodilo da je u Bugarskoj od hrvatskih dramskih djela izvedeno samo *Ognjište*, tako je i u Hrvatskoj, unatoč državnom i političkom podržavanju i promicanju bugarsko-hrvatske kulturne suradnje, sve ipak završilo uprizorenjem jedne bugarske drame.

6.

Novi državni poretki i ideologija doveli su poslije Drugoga svjetskog rata i do novih okolnosti u obnavljanju bugarsko-hrvatskih kazališnih veza i dodira, što se očituje

⁴⁴ Petr Uvaliev, *Stil i ton u postavi "Ognjišta"*. "Zlatorog", 4, 195-197. Sofija, 1942.

⁴⁵ H/inko/ W/olf/, *Majstori*. Prva izvedba drame R. Stojanova. "Hrvatski narod", br. 785, str. 5, Zagreb, 22. 07. 1943.

⁴⁶ Vladimir Kovačić, *Račo Stojanov: "Majstori"*. "Nova Hrvatska", br. 161, str. 11. Zagreb, 21. 04. 1943.

već i činjenicama da prvo uprizorenje jednoga Krležina dramskog teksta u Bugarskoj, uprizorenje *Gospode Glembajevih*, režira u Narodnom teatru 1947. srpski glumac, redatelj i dramski pisac Raša Plaović i da kazališni kritičari, poput Mice Andova, primjenjuju u svojim kritikama Krležine drame i njezine izvedbe kriterije socijalističkog realizma posve podređujući estetske prosudbe dogmatskom shvaćanju klasnih odnosa i društvene evolucije.

Vladajući ideološki nazori presudni su nedvojbeno i za uvrštavanja peteročinske drame Andreja Guljaškog *Blato* u repertoare riječkog i varaždinskog kazališta te njezino izvođenje u oba kazališta 1948. U drami *Blato*, koja se zbiva 1944. u malom bugarskom gradiću, autor, naime, povezuje model socijalne drame, kakav se u zapadnoeuropskoj dramskoj književnosti koristi već desetljećima, o kobnom sukobu interesa između samoživog moćnika i obespravljenih i o njemu ovisnih ljudi, s najavom pobjedonosnog dolaska partizana.

Prijevod drame potpisuje Ivan Martinov alias još uvijek politički nepodobni Ivan Esih, a u oba grada postavlja je Marko Fotez.

Godine 1956. uprizoren je u režiji Krste Mirskog u Teatru transportnih radnika Držićev *Dundo Maroje*, a 1957. dolazi tijekom turneje Narodnog teatra po Jugoslaviji i do prvog gostovanja jednoga bugarskog kazališta u Hrvatskoj. Gosti iz Sofije prikazuju na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu dvije predstave: dramu *Sna-ha*, koju je prema istoimenom romanu Georgija Karaslavova napisao Aleksandar Hadžihristov i komad Maksima Gorkoga *Na ljetovanju* u kojem igra i stari znanac Zagrepčana, upamćen kao gost u Gavellinoj postavi Shakespeareove *Zimske priče*, Vladimir Trandafilov.

Prigodom gostovanja Narodnog teatra, koji se zvanično još zove Narodni teatar "Krstó Sarafov", piše se ponajviše o prostudiranosti igre bugarskih glumaca i njihovom nadovezi-vanju na Hudožestvenike, ali se spominje i da su na vlastiti zahtjev posjetili tvornicu Rade Končar i da su pojedinci, koji su imali slobodni dan, otišli u Rijeku i Opatiju. Sve u duhu vremena, drugarske svijesti i individualne socijalističke sprege rada i turizma.

U sljedećim će se istom desetljećima početi u bugarsko-hrvatskim kazališnim vezama i dodirima, nazrijevati novo, današnje doba, neopterećeno i željeno doba estetskih kriterija.

PRVA DRAMA BEZ NASLOVA¹ JOSIPA KOSORA I DOSTOJEVSKI

Prije otprilike stotinjak godina, pa i nešto kasnije, književni su kritičari i povjesničari književnosti, valorizirajući književnu umjetninu, *izvornost* isticali kao vrhunsku vrijednost, a to je, pojednostavljeno rečeno, značilo da u promišljanu umjetničkom djelu nisu zamijećeni eksportirani elementi pa su književni ostvaraji u kojima nisu detektirani inozemni utjecali proglašavani uzornima.²

Suvremena znanost o književnosti, lišena purističkih vrijednosnih kriterija, afirmativno, dakako ako su zadovoljeni svi kriteriji umjetničke vrsnosti, pristupa tzv. tekstovima u kontekstu, a njihovo postojanje u hrvatskoj književnosti dokazom je da hrvatska književnost egzistira kao dio europske književne tradicije i takav stav postaje bitnim kriterijem njezina ocjenjivanja i razumijevanja.

Detektiranje svih mogućih koegzistentnih književnih i izvanknjiževnih veza, važnim je čimbenikom umjetničke raščlambe te krucijalnim argumentom za situiranje književnoga djela unutar domaćeg, ali i europskog umjetničkog korpusa.

¹ Riječ je o drami u rukopisu iz književne ostavštine Josipa Kosora koja se čuva u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Dubravko Jelčić, kao prvi znanstvenik koji se našao pred Kosorovom književnom ostavštinom, a ne pronasavši piščevo imenovanje, šest je dramskih autografa označio rednim brojevima, isključivo zbog lakše arhivske manipulacije. Istraživanje spomenutog dramskog opusa rezultiralo je mišljenjem da bi *Prva drama bez naslova* mogla biti izgubljeni *Carneval*. O tome vidjeti: M. Grigić, *Nepoznata drama Josipa Kosora*, u zborniku *Dani Hrvatskoga kazališta, Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, br. XXX., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb – Split, 2004., str. 344.-362.

Svi navodi su dani prema autografu drame.

² Milan Marjanović, *Književnički profili*, u knjizi *Izabrana djela* "Stoljeća hrvatske književnosti", Matica hrvatska, Zagreb 1998., str. 271.

Primjerice Milan Marjanović o Anti Kovačiću: *Kovačić je bio posve originalan pisac. Oni, koji ga dobro poznavahu, tvrde, da je upravo nevjerojatno malo knjiga pročitao. Mislim knjiga teških po svom sadržaju. Hranio se je većinom dnevnim štampom. Nije poznavao, osim hrvatskog, nijednog drugog jezika, pak je i njemački vrlo slabo znao, dapače je zazirao od njemštine. Kako je u ono doba naša prijevodna literatura bila dosta slaba, a nije bilo prevedeno mnogo djela ni ruskih realista, ni francuskih naturalista, dapače ni velikih romantika, možemo lako ustvrditi da Kovačić nije stajao pod utjecajem onih pisaca ili smjerova, za koje bi se možda moglo reći, da su mu bili srodnici ili uzornici. Ova Kovačićeva slaba načitanost, koji put i nekulturnost, sačuvala je njegov prirodni talent u cijeloj čistoći, snazi i nepatvorenoj originalnosti.*

Ovim radom pokušat ćemo identificirati veze, odnosno, kako to kaže Jenny, semantička pregrupiranja, nastala na relaciji Kosorove *Prve drame bez naslova* - *Idiot* F. M. Dostojevskoga.

O mogućem vremenu i genezi nastanka *Prve drame bez naslova* pisano je na jednom drugom mjestu³ kao i o Kosorovim dramskim počecima, i u svezi s njima, njegovim inozemnim mentorima koji su već, ocjenjujući Kosorove dramske početke, otkrili utjecaje Tolstoja i Dostojevskog.⁴ Josip je Kosor svojim osebnim životom, književnik čije je djelo gotovo nemoguće proučavati bez promišljanja utjecaja znatnijeg broja etabliranih europskih intelektualaca.

I prvi domaći prikazivači i ocjenjivači njegovih radova,⁵ detektirali su jednog od najvažnijih i mogli bismo slobodno reći, sveprisutnih literarnih uzora Kosorovih - Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga. Uostalom, Kosor svoje uzore nije niti krio; u intervju je danom Ladislavu Žimbrecu,⁶ izjavio:

Na mene je najviše utjecala ruska literatura: Gogolj, Turgenjev, Gončarov, Gorki Dostojevski, Tolstoj, zatim ili uporedo s tim: Shakespeare, Dante, religiozni sistemi

³ M. Grigić, navedeno djelo.

⁴ Pismo Hermanna Baha nedvosmisleno sugerira diskretnije oslanjanje na književni uzor, u ovom slučaju na Tolstoja:

Poštovani gospodine Kozor!

Čudnom slučajnošću dobio sam jučer Vaše pismo, gotovo u istom trenutku kada sam završavao s čitanjem trećeg čina Vašega djela. Primite moje srdačne čestitke. Potpuno je izvanredno. Djelo ima istu dramaturšku snagu, isti nagon čvrsto stisnute šake isti veliki dah kao i Vaše prvo djelo, ali ovo ide još više u visine, na pojedinim mjestima čak je i uzvišenije. Ovdje je mit o čovjeku budućnosti predstavljen neusporedivim majstorlukom. Tehnički bih imao samo nekoliko savjeta o trećem činu koji bi, po mome mišljenju mogao biti još napetiji i onda bih vam isto tako savjetovao da utjecaj Tolstoja ne izražavate tako jasno u svakom slučaju ne na njemačkoj pozornici. On se osjeća posvuda i ako Vi još jasnije ukazujete na nj, glupi dio naše kritike, dakle, onaj veći dio, reći će da je to alegorija čega se Nijemac stalno smrtno boji. Moje riječi možete koristiti u bilo kojem smislu ako Vam je to od koristi, posebice u odnosu na Brahma i Kvapila. Ako Kvapil objema rukama ne posegne za ovim djelom ja više svijet ne razumijem. Pišite mi trebate li ovaj rukopis koji se nalazi kod mene ili ga smijem zadržati.

S iskrenim divljenjem, srdačno odan Hermann Bahr

(Pismo se čuva u književnoj ostavštini Josipa Kosora, u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, glazbe i kazališta HAZU, poslano je 29. IV. 1911. iz Beča i odnosi se na dramu *Pomirenje*)

⁵ Božo Lovrić, *Značenje Kosorovih drama*, "Suvremenik", IX., br.1, Zagreb, siječanj, 1914., str. 32-34.

Lovrić promišljajući Kosorove drame, a u svezi s Dostojevskim, zaključuje sljedeće: *Čak grijech mu je uvjet da mu se junak uzdigne do veličine. Dostojevski je prvi naslutio tu istinu pa je stoga skoro same propalice uzdigao do visoke tragike. /.../*

Dubravko Jelčić, *Strast avanture ili avantura strasti. Josip Kosor. Prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*. "August Cesarec", Zagreb 1988., str. 190-191.

Pedesetak godina nakon Lovrića, Dubravko Jelčić, detektirajući u Kosorovim djelima Dostojevskoga zaključuje ... *da je Kosor bio, idejno i tematski, na pozicijama koje su u njemačkoj književnosti prethodile pojavi ekspresionizma i dovele do njega. /.../ i prije nego se susreo s apologijom Dostojevskoga, koga su njemački ekspresionisti veličali kao svoga preteču, Kosor je, čitajući Dostojevskoga, vlastitim instinktom otkrio za sebe stvaralačke mogućnosti u ovom idejnom i tematskom krugu, koji ispunjavaju, vidjeli smo već, s jedne strane bijeda iz koje nema izlaza /.../ i sada evo još i zločini i psihopatska stanja, u koja naš pisac ponire žarom istraživača i poklonika ljudske duše. Pokazujući razumijevanje za zločin, Kosor nije osuđivao ni neke druge moralne prijestupe.*

⁶ Ladislav Žimbrec, "Književni horizonti", III., 8-9, kolovoz-rujan, Zagreb, 1936., str.191.

kršćanstva, religije Bude, Confuciusa, Laoca (ovoga naročito kozmički moral i nečuvana umjetnost u izražavanju vizija o svestvarima), Muhameda, Mojsije, a u zadnje vrijeme životna energija Boljševizma. Veleideje Platona, Sokrata, Svedenborga i. t. d. Zatim neiscrpiva, perpetualna mudrost Prirode.... – Od domaćih pisaca čitao sam rado: Šenou, Kozarca, Gjalskoga, Matoša i. t. d. – Od mladih i najmlađih posvetih pažnju Šimunoviću, Krleži, Krklecu, Radi Draincu (Srbinu) i. t. d.

2.

I dok su se reminiscencije na Dostojevskoga, a na taj nas zaključak nedvojbeno navodi raščlamba znanstveno-kritičke literature o Kosoru, uglavnom svodile na ideju, često dihotomijski opredmećenu (Tolstoj/Dostojevski), dakle na tolstojevsko-kršćanski promišljano *dobro* i na tragu Dostojevskoga tematizirano *zlo*, malo je tekstova koji detektiraju sadržajnu referencijalnost Kosora na Dostojevskoga.

U svezi s komparativnom pristupom, a on je temeljnim postupkom naše raščlambe, Ivo Hergešić⁷ ističe da se cijelo područje poredbene književnosti može podijeliti na dvije velike skupine: na *emisionu* i *repcionu*. *Emisiona književnost*, prema Hergešiću književni je čimbenik koji vrši utjecaj, dakle, ono što utječe, a *repciona* djela bi bila ona koja primaju poticaje, ona na koja se utječe. Na tragu je takvoga razmišljanja i zaključak Paula Van Tieghema⁸ koji u svojem proučavanju komparativne književnosti fundamentalnim drži pojam *utjecaja*. Van Tieghem, klasificirajući utjecaje, govori o jakim književničkim osobama koje su upravo svojom osobnošću djelovali na druge autore; sljedeća je skupina utjecaja obilježena autorovim umijećem – Van Tieghem takav utjecaj naziva tehničkim, držeći da je naglasak važnosti s osobe autora prebačen na samo književno djelo; treća je skupina, kako ih Hergešić naziva *emisionih* djela, obilježena utjecajem svojom građom ili temom. U četvrtu skupinu utjecaja Van Tieghem ubraja autore koji su svojim idejama (kao Machiavelli i Voltaire, primjerice) izvršili snažan utjecaj na umjetnost.

Iako je književna znanost u Van Tieghemovim postulatima odavno naslutila pozitivizam i pojednostavljeno gledanje na složenu strukturu pojma *utjecaj*, ona nam je dobrom polazišnom osnovom ne samo u određivanju i svojevršnom opravdavanju književnih postupaka Josipa Kosora, nego uopće položaja Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga ne samo u odnosu na Kosora, nego mogli bismo govoriti o relaciji svjetska književnost – Dostojevski, uopće. Drugim riječima, utjecaj Dostojevskoga odrediv je naspram svih četiriju kategorija Van Tieghemove klasifikacije.

Ipak, najviše ćemo pozornosti u ovom radu, kako je rečeno, posvetiti semantičkom pregrupiranju⁹ ili Van Tieghamovim pojmovnikom rečeno, utjecajem građom.

⁷ Ivo Hergešić, *Poredbena ili komparativna književnost*, Zagreb 1932., str. 43.

⁸ Paul Van Tieghem, *Komparativna književnost*, Pariz 1931. Preuzeto iz knjige: Miroslav Becker, *Uvod u komparativnu književnost*, "Školska knjiga", Zagreb 1985., str. 40.

⁹ Višnja Sepčić, *Intertekstualnost u pričama J. C. Oates*, "Umjetnost riječi", XXXVI., br. 2, travanj-lipanj 1992. Promišljajući Jennyjevo shvaćanje termina "semantičko pregrupiranje" V. Sepčić zaključuje: *U intertekstualnoj citaciji sematičko pregrupiranje, prema Jennyju događa se svaki put*

3.

Raščlanjajući likove istaknut ćemo najvažnije tendencije ovoga promišljanja: *Prvu dramu bez naslova*, čitat ćemo kao *Prolog i Epilog* Dostojevskijevog *Idiota*; Na tragu takvoga razmišljanja i u skladu sa produktima semantičkog pregrupiranja te kreirajući od misli da su likovi Dostojevskoga početna, zadana pozicija, Kosorove su realizacije, na tragu rečenoga, u jednom slučaju retrospekcija, a u drugom finalizacija.

Najtransparentnija veza, iako ne i umjetnički najintrigantnija, iščitljiva je u nominaciji likova: premda pišući ovaj roman Dostojevski nije imao na umu junakinju, kako čitamo u Napomenama romana *Idiot*,¹⁰ višemjesečne studije, traganje za neobičnim, nesvakidašnjim i tragičnim sudbinama, rezultirale su onim što pisac u pripremama za pisanje romana nije namjeravao – slojevitom junakinjom Nastasjom Filipovnom, koja snagom i složenošću svoga karaktera, apsolutno stoji uz bok glavnom muškom liku – knezu Lavu Nikolajeviču Miškinu. Dramska je transpozicija Nastasje Filipovne izvedena kroz dva lika: Nastju Filipovnu i Sofiju, Varanovu suprugu.

Kosorova Nastja Filipovna, u odnosu na svoju romanesknu inačicu, predstavlja njezinu početnu transpoziciju, a riječ je o tome da se Kosor na svojevrsan način poigrao sa sudbinom fatalne žene, koja koliko ju god Dostojevski zaštićivao uzornim ponašanjem, naobraženošću, svojevrsnom skromnošću i samozatajnošću, upravo zbog sudbinskih razloga nije mogla izbjeći tragediju: i osobnu, ali i onu koju je snagom svoga fatalizma, prouzrokovala velikom broju ljudi koji su bili s njom u doticaju.

*Na fotografiji je doista bila neobično lijepa žena. Imala je na sebi crnu svilenu haljinu posve jednostavnog ali otmjenog kroja: kosa joj je, zacijelo, bila tamnoplava, jednostavno začesljana, kao za kuću; oči tamne, duboke, čelo zamišljeno; izraz lica strastven i nekako uznosit. Bila je nešto mršava u licu, pa možda i blijeda...*¹¹

Upravo njezina nesvakidašnja ljepota privukla je plemića koji joj je u trenutku njezine obiteljske tragedije, a bilo joj je samo sedam godina, pružio dom i sigurnost, koju će, doduše, za nekoliko godina naplatiti učinivši je svojom ljubavnicom. I taj odnos odredit će Nastasju naspram svih muškaraca, a bilo ih je poprilično jer ih je upravo magnetski privlačila. Četiri godine bila je Nastasja ljubavnicom svoga dobrotvora Tockoga, u seocu koje se zvalo Otradno (u značenju: radosno, ugodno, utješno i čije je značenje moguće tumačiti kao ironijsku piščevu intervenciju u tekstu, s obzirom na smjer razvoja

kada se neki element smješta u novi kontekst. On to objašnjava: "Općenito uzevši, nov kontekst nastoji potčiniti posuđeni tekst vlastitim zahtjevima. Ta intencija može ostati skrivena i tada se intertekstualna rekonstrukcija sastoji u prekrivanju čija djelotvornost ovisi o tome koliko je vješto posuđeni tekst adaptiran ili pak novi kontekst javno iskazuje svoje kritičko preoblikovanje i očituje način kojim je tekst preoblikovan.

¹⁰ Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Idiot*, "Znanje", Zagreb 1979. Svi navodi doneseni su prema ovom izdanju.

U pismu glavnom uredniku "Ruskoga vjesnika", Majakovu, koji je prvi objavio roman *Idiot*, Dostojevski piše: *.../ A zamislite koje su se strahote iznikle same od sebe: pokazalo se da pored junaka imam i junakinju, pa prema tome, dvoje junaka!! A uz te junake još su dvije osobe neobično važne, to jest gotovo su junaci. .../ Navedeno djelo, str. 587.*

¹¹ Navedeno djelo, str. 33.

događanja) sve do trenutka kada je do nje stigao glas da se Tocki namjerava vjenčati nekom bogatom i uglednom petrogradskom ljepoticom. Ta vijest iz temelja mijenja njezin karakter i od mirnog i poslušnog djevojčeta, baš po mjeri Tockog, pretvara se u

*/.../ biće najdubljeg prezira, prezira od kojeg je hvata mučnina i koji se javio odmah nakon njezine prvotne zadivljenosti. Ta mu je nova žena rekla da bi joj u punom smislu riječi bilo potpuno svejedno kad bi se on sad odmah oženio, ali da je došla da ga u tome spriječi, i to da ga spriječi iz pakosti, jedino zato što joj se tako hoće, te će tako i biti – “pa ako ništa drugo da ti se dosita nasmijem jer sad hoću i ja, napokon, da se nasmijem.”*¹²

Kosor svoju Nastju Filipovnu uključuje u zbivanja u karnevaleskom Münchenu, ne kao siroticu, nego kao lijepu, bogatu, mladu i već čuvenu kneginjicu. Upravo ove atribucije poništavaju svaki uzročno-posljedični (mogući) slijed pitanja o njezinom dolasku u München i udaji *naslijepo*, za fizički privlačnog, ali nepoznatog i društvenim statusom potpuno neodgovarajućeg ženika, Marijana, siromašnog slikara, *galeba s modre Adrije*. Odsuće kauzalnosti u samoj drami, moguće je opravdati i razumjeti, iako s aspekta ekspresionističke poetike, nedostatak uzročno-posljedičnog, i logičkoga slijeda događanja nije slabošću, nego poetičkom determinantom; imajući na umu sadržaj romana *Idiot*; Kosor svojom dramom, postupkom semantičke pregrupacije, Nastasji/Nastji, ali i ostalim likovima pruža mogućnost da se vrate na pozicije prije nego li su tragični događaji uzeli maha, a njihovi postupci, određeni čimbenicima najrazličitijih provenijencija (bolesti, religija, društveni uzusi), postanu neispravljivi. Riječ je o svojevrsnom okretanju vremenskoga kotača unatrag.

Drugi lik, u kojem je situirano ponajviše Nastasjinih osobina je Sofija,¹³ Varanova žena, koja predstavlja utopističku viziju onoga što je Nastasja Filipovna Dostojevskoga mogla biti, najvjerojatnija projekcija njezine sudbine, koju je njezinim bjegovima s vjenčanja sugerirao i Dostojevski, vremenski je pomak unaprijed. Ključni je trenutak njezin bijeg s Rogožinom, od vjenčanja, ali i od kneza Miškina koji je mogao biti njezinom slamkom spasa. Odustajanjem od Miškina, Nastasja se odrekla budućnosti. Dostojevski je svjestan da Nastasja ima dvije mogućnosti: jedna je smrt, a druga je prezir i odbacivanje društva, koje neminovno vodi u društveno neprihvatljive oblike ponašanja. Odnos Sofije i Nastje u Kosorovj drami, slikom je duševnih borbi koja se vodi u Nastasji Filipovnoj: ona je u isto vrijeme i lijepa, mlada, nevina i poželjna djevojka, ali i stigmatizirana žena kojoj zbog prošlosti za koju, u moralnom smislu ne snosi krivicu, (u drami će to Nastja i eksplicitno izjaviti: *(Nastja (Sofiji, dajući Libušinu ruku): Ja ne shvaćam, ja sam u svemu nevina!*)¹⁴ nema mjesta u društvu, a samim time niti fizičkog opstanka. Zato Sofijine riječi upućene mladoj Nastji imaju snagu samoosude:

*Sofija: Lako je biti sveta i čista srca i nevina u bogatstvu uz kompromis, moja djevojko /.../ Nu budi sretna čista srca i nevina poslije mračnih velegradskih ulica bijede u koje istavrljaju najsurovije gradske živine svoje spolne strasti!*¹⁵...

¹² Navedeno djelo, str. 43.

¹³ Vjerujemo da ime nije izabrano slučajno; Sofija je ime nećakinje Dostojevskog kojoj je on i posvetio roman *Idiot*.

¹⁴ Josip Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 38.

¹⁵ Josip Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 38.

Sofija je, dakle, bivša prostitutka, svojevrсна hetera, koju je s *karnevala života po-
brao* nadčovjek Varan. I Nastja i Sofija, u odnosu na Nastasju Filipovnu (ono što je
moglo biti, što se pretpostavlja da je bilo) u juksta su poziciji, iako predstavljaju raz-
ličite etape razvoja istoga lika. I Nastasju i Nastju povezuje sudbina seksualne žrtve o
čemu će Dostojevski reći:

*Napokon, ako ona (Nastja) sad primi taj kapital, ne prima ga nipošto kao plaću za
svoju djevojačku sramotu, za koju nije sama kriva, nego kao naknadu za svoju zlehudu
sudbinu.*¹⁶

Kosorova Nastja, ne samo što neće za svoje tjelesne i duševne boli biti obešte-
ćena, (*Nastja: Nu ja sam svoj boravak u ovom lakoumnom gradu preskupo platila! /.../
Dakle tu je novac za isplatu vjerovnika, a meni kao potvrda isplate ostaje sramota na
tijelu!!*)¹⁷ ona će biti ta koja će nakon gubitka nevinosti i novca, paradoksalno, svome
nasilniku Varanu, ali i Varanu nadčovjeku, izjaviti:

*Sad vas tek poznam. Nu kad vi toliko dajete čovječanstvu i odričete se života,
onda, onda ja mogu spremi moj revolver u džep moram biti velikodušna i priznati, da
to nije mnogo, što ste od mene uzeli.*¹⁸

Iz rečene eksplikacije kao zajednička i provodna, romanu i drami, nadaju se tri
motiva: to je motiv silovanja, vjenčanja i s njim u vezi, motiv novca. U Nastasjinom
slučaju sâm nasilnički čin ne utječe bitno na radnju, niti u tom trenutku mijenja karak-
terne osobine lika i odnos spram drugih likova. Novac se pojavljuje kao svojevršno ot-
kupljenje savjesti njezinog silovatelja Tockoga. 75 000 rubalja trebale bi kupiti mirnu
budućnost Tockom, ali i Nastasji. Međutim, ona ne pristaje na kompromise i nakon
kratkotrajnog zavaravanja Tockoga, uvjerivši ga da je spremna prihvatiti njegove pla-
nove, upoznavši Rogožina i kneza Miškina, ali spoznavši i tamnu stranu nudenoga
ženika Gavriile Ivolgina, odustaje od nagodbe.

Kosorova Nastja, spretnošću i rječitošću *kuplermajstora* Libušina, čiji je ekviva-
lent u romanu Lebedev, dovedena je kako bi, prije svega, spasila penzion i umjetnike,
dakle da bi ona dala novac, kojim bi se osigurao egzistencijalni mir drugih ljudi. Za
razliku od Nastasje, koja zbog slutnje zle sudbine bježi s vjenčanja, na Nastjinom se,
također dogovorenom vjenčanju, događa incident, jer se pred oltarom, u odori nevje-
ste, pojavljuje Sofija. Prisebnošću Libušina, ceremonija se nastavlja; za razliku od
slične situacije u *Idiotu*, kada je neprisebnošću kumova, već odjevena u vjenčano ruho,
ugledavši Rogožinove oči, Nastasja pobjegla na put bez povratka. Ipak, sam čin Nastji-
nog vjenčanja, ne znači i potvrđeni brak. Nastasja je propustila prigodu ostvariti ljubav
i sreću, ali njezina *projekcija* -Sofija - nije; Marijan, koji je jednom od Kosorovih ver-
zija kneza Miškina, gonjen neobjašnjivim silama, ne može konzumirati brak s Nas-
tjom. U trenutku duševnoga rastrojstva skače u rijeku, želeći prekinuti košmar za koji
nema rješenje: u braku je s Nastjom s kojom se oženio da bi došao do novca kojim bi
spasio penzion, izdao je Varana, koji ga je posinio i koji predstavlja ideal čovječnosti, i
posljednji i najvažniji konflikt, nemoguće mu je spoznati i odlučiti o prirodi svoga od-

¹⁶ F. M. Dostojevski, isto, str. 49.

¹⁷ Josip Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 53-54.

¹⁸ Josip Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 58.

nosa sa Sofijom – ona je njegova strasna ljubavnica i srodna duša, ali ona je i njegova maćeha jer je i Varanova žena. Distinkcija između Varana i Marijana izvedena je nietzscheanskim instrumentarijem *volje za moć*, prema kojem je Varan onaj pojedinac koji zna, hoće i može, a Marijan, determiniran svojim podrijetlom, prije svega, osjeća. Spašavajući Marijana iz nabujale rijeke, Varan demonstrira svoje nadljudske moći jer nije riječ samo o fizičkom spašavanju; spasivši ga, formalno je blagoslovio njegovu vezu sa Sofijom. Spašavanje Marijana događa se u trenutku dok zvona sa svih Münchenskih crkava slave Varanovu svetost; uz velikodušnost i razumijevanje koje je iskazao naspram veze svoje supruge i posinka (Varanova presuda glasi, *Varan: Tko je mnogo trpio, taj ima i na mnogo pravo! /.../*¹⁹ na implicitan način poručivši mladoj Nastji da je Sofijino pravo na Marijana jače. Rečeni postupci i karakteristike kirurški precizno odvajaju ovog *Übermenscha* od *stada*, približavajući ga apsolutnoj dobroti – Bogu. I upravo je prema ovoj relaciji Varan blizak liku *Idiota*.²⁰

Uz Nastasju Filipovnu, središnji je lik *Idiota*, idiot knez Lav Nikolajevič Miškin o kojem je Dostojevski, u pismu svojoj nećakinji Sofiji Aleksandrovoj Ivanovoj, pisao:

*Glavna je misao romana prikazati apsolutno divna čovjeka. Nema ništa teže od toga na svijetu, a pogotovo sada. Svi pisci, ne samo naši nego čak i svi evropski, koji se god prihvatio da prikaže apsolutnu divotu – svi su zatajili dojednoga. /.../ Divota je ideal, a ideal – ni naš, ni ideal civilizirane Evrope nije još ni približno ostvaren. /.../ Reći ću samo to da je od svih divnih likova u kršćanskoj književnosti najzaokruženiji Don Quijote, ali je on divan samo zato što je u isti mah i smiješan. Dickensov Pickwick (beskrajno slabija misao od don Quijota, ali svejedno snažna) također je smiješan i samo time osvaja čitaoca. Budi se sućut prema divoti što je ismijana i ne zna ni sama koliko vrijedi – i prema tome se javlja simpatija u čitaoca. U tom se buđenju sućuti i krije tajna humora. Jean Valjean je također snažan pokušaj, ali on izaziva simpatiju zbog svoje užasne nesreće i nepravdnosti društva prema njemu. Kod mene nema ničega nalik na to, ama baš ničega, pa se strašno bojim da ću doživjeti potpuni neuspjeh.*²¹

Eksplisitno se opredijelivši za viziju apsolutna dobra u liku kneza Miškina, Dostojevski svojim junakom didaktički nije opredmetio vrlinu: ljudska zloba, pa i uz snažne vjerske korektive, nemoćna je u trajnoj mitskoj borbi dobra i zla korigirati nusprodukte civilizacije koji su doveli do mutacije čovjeka.

Kosorov je odgovor na slabog, idealnog i idealiziranog čovjeka – nadčovjek Varan koji će bez civilizacijskih ograda učiniti ono što su Miškinu priječili obziri: učiniti Nastju svojom i na taj način spasiti njezino psihičko posrnuće i na kraju, pokušaj samoubojstva. Osim Nastasje, zajedničkim je nazivnikom izmaštanom i nemoćnom idealu (Miškinu) i snažnom i opredmećenom nadčovjeku (Varanu) – celibat.

Dostojevski će za Miškina kazati:

- *A jeste li kneže, popašni na ženske? Recite mi sad odmah!*

- *Pa n-n-nisam! Ja vam... Možda i ne znate, ali ja vam zbog svoje prirodene bolesti, uopće i ne znam što je žensko.*

¹⁹ Josip Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 38.

²⁰ Kneževa su bolest (padavica) i njegova blagost i miroljubivi svjetogled, nepoznavanje žene, temeljnim razlozima za takvu vrstu etiketiranja. A umobolni su, vjerovalo se, vrlo bliski Bogu. Na tragu takvog razmišljanja valja shvatiti i Rogožinovu u daljnjem tekstu citiranu repliku, da je Miškin *jurodivi*.

²¹ F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 585-586.

- E, ako je tako – uzvikne Rogožin – onda si ti, kneže, pravi jurodivi²², a takve ko što si ti voli i Bog.²³

Kosorov pak, Miškin, Varan, djevac je jer su

*Varan: /.../ sve moje strasti prerasle u ljubav za altruizam, humanizam, komunizam!*²⁴

i dok Sofijino priznanje ljubavnog odnosa s Marijanom sve nazočne šokira, ne iznenađuje i Varana jer on

Varan: /.../ jer ja nemam spolnih strasti... to ti najbolje znaš²⁵...

a njegov je iznenadni nabujali erotizam - Varanov aspekt, i nasilnički čin – Nastjin aspekt, samorazumljiv s pozicije obnovitelja čovječanstva kojemu je na putu budućnosti malograđanski ljudski zakoni nisu i ne smiju biti zaprekom u ostvarivanju cilja.

Nastji je pak Varanov čin Libušin objasnio kao svojevrsnu religioznu inicijaciju koju ona treba i mora doživjeti kao iznimnu čast, varirajući biblijski temu *od svih odbačena*:

Libušin: Pa onda, Nastja Filipovna, nemate šta da žalite, naprotiv možete biti sudbi zahvalni da vas je u hram erotičnog otajstva uvela jedna čista, nevina i neporočna ruka, mjesto možda slučajno jedne hiljadu i hiljadu puta puta oskvrnjene i okaljane jedne zločinačke. S druge strane dali ste jednoj velikoj ljudskoj pojavi najodličniju hvalu i nagradu, za sve njegove zasluge iskazane bijednom i zatrtome - Čovječanstvu!.. Na kraju svijuh krajeva ja još u svem vidim prst velike Pravde!-

Nastja: Govorite, Libušine, još govorite!

Libušin: S time sve je rečeno, predobra angjeoska, milosna Nastja Filipovna! Vi meni sada izgledate kao blažena djeвица Marija, savrh koje je sišao duh sveti!²⁶...

Tocki i Varan nisu izjednačeni niti po svom značaju u drami/romanu, niti po svojim karakternim označnicama. Tocki je plemić, svojevrsna preteča playboya, hedonističkog svjetonazora, ali uz snažan konzervativno-malograđanski obzir:

*Svoj položaj u svijetu i društvu bio je već odavno učvrstio na najsolidnijim temeljima. Sebe, svoj mir i udobnost volio je i cijenio više od svega na svijetu, kao što priliči sređenu čovjeku. Nije smio dopustiti da se imalo poremeti, imalo pokoleba ono što je stvarao cijelog života i što je poprimalo tako divotan oblik.*²⁷

U tako, po mjeri uređen život Tockoga, upada cinična, ničim potkupljiva i zatrašiva Nastja koja je spremna na sve, i koja je u stanju učiniti

²² F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 13. Jurodivi su ludaci od rođenja kojima se nekoć pripisivala proročanska moć.

²³ F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 17.

²⁴ J. Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 34.

²⁵ J. Kosor, navedeno djelo, str. 32.

²⁶ J. Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 56.

²⁷ F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 44.

*/.../ nešto nadasve smiješno i nedopustivo u pristojnom društvu i nešto što je prava Božja kazna za pristojnog čovjeka.*²⁸

Strah od Nastasje, koja u svom poniženju nema bremena ni Božjih ni ljudskih zakona nagoni Tockoga na složenu spletku kojoj je cilj otupiti oštricu njezina cinizma i zapravo jednu, po svoj komoditet i ugled, vrlo opasnu osobu okovati konvencijom braka,

*Tocki, koji je, kao i svi džentlmeni koji su se nauživali u svom vijeku, isprva prezirao jeftin način na koji je došao do djevičanske duše, počeo je u posljednje vrijeme sumnjati u istinitost tog svog mišljenja. Kako bilo da bilo, naumio je bio još proljetos da što prije odlično i bogato uda Nastasju Filipovnu za kakva razborita i čestita gospodina u kakvoj drugoj guberniji. (O, kako se pakosno sad tome smijala Nastasja Filipovna!)*²⁹ kojeg bi joj utezi u dobroj mjeri ipak onemogućili i spriječili možebitne napade: s generalom Jegančinom, svojim intimusom i u to vrijeme, budućim tastom, sklapa nagodbu kako bi Nastasju udali za Jegančinovog službenika Gavrilu Ivolgina, a za Ivolginovljevo ustupanje časnog, ali osiromašenog obiteljskoga imena, pristojno ga materijalno obešteli.

Varan je, pak nietzscheanska moralna vertikala. Humanist i altruist bez ostatka,

Grünwald: Jeste li i Vi prije, dok ste bili mladji, gospodine Izvaran bili tako altruistički, humani, komunistički?

*Varan: Već kao dijete živjeć u rodnom selu, ja sam se brinuo u svojoj duši u proljeće šta će bijedni narod jesti u zimu.*³⁰

bespogovornog moralnog autoriteta s transparentnim odmakom od građanskih konvencija očekivanog i poželjnog ponašanja. Iako Kosorova drama problematizira nekoliko egzistencijalnih pitanja, primjerice: položaj umjetnika i umjetnosti, mogućnost preobrazbe svijeta kroz umjetnost, pitanje vjernosti, istine, u konačnici i smisla i besmisla života, nit vodilja koja vodi najprije k zapletu, a potom i raspletu nije u ovim životnim pitanjima, nego u činjenici da Varan sa svojom suprugom Sofijom ne dijeli bračnu postelju, nego žive poput prijatelja. Strah od eskalacije ljudske mržnje, nemogućnost da se dovede u ravnotežu materijalno i duhovno, nagnale su Varana na odluku da ne stvara nove živote, nego se posveti širenju svebratsva među ljudima:

Varan: Nu šta se mene dublje duševno tiče i ja sam sin sveukupnog kozmosa... I svi životi i elementi svjetova jesu moja braća i sestre... Sve zvijezde i sunca predrage su uspomene mojih bezbrojnih života!...

Tockoga i Varana u ovom slučaju povezuje zajednički čin - zavođenje mlade i neiskusne Nastasje/Nastje Filipovne, ali s bitno drukčijim reperkusijama; Tocki je svoju pohotu plaćao novcem, čašću, stanjima emotivne podčinjenosti te psihičkom i fizičkom ovisnošću.

U Varanovu je pak slučaju dosljedno parafraziran Nietzsche u svezi s jakosti kao najvišom vrijednosti i definicijom nietzscheanskog dobra kao onoga što jača. U tom

²⁸ F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 44.

²⁹ F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 45.

³⁰ J. Kosor, *Prva drama bez naslova*, str.10.

smislu Varanov nasilnički čin opravdan je time što se moral jakih razlikuje od morala slabih pa u ime života samog njemu je dozvoljeno prevrjednovati sve vrijednosti: uništiti građanske konvencije te etablirati nove vrednote (Nastja-silovanje, blagoslov Sofijine veze s Marijanom, inaugurirati umjetnost kao egzistencijalno mjerilo...) – što je kontekstom Nieztscheove filozofije po kojoj je formula za veličinu čovjeka njegova vjera u vlastitu veličinu i jakost; Varanov čin, mjereno etičkim vrijednostima stada (konvencionalnim građanskim zakonima) i te kako osudiv, zamjenom instrumentarija, primjenom nietzscheanske formule za veličinu čovjeka, postaje samorazumljiv.

Niti Miškinu nije pridružen samo jedan lik u drami: najbliži mu je Marijan koji će u finalnom prizoru drame, doživjeti i eksplicitno poistovjećivanje sa svojim ruskim dvojnikom

Marijan (baci se pod noge Nastji Filipovnoj): Prije nego li podješ, oprosti oprosti, oprosti!

*Prvi cigan Marijanu: Idiote jedan!*³¹

Marijan je Miškin u svojoj neodlučnosti, naglašenome humanizmu i sveljudskom altruizmu koji se iščitava u njegovoj ženidbi na slijepo koja je trebala donijeti spas boemskom umjetničkom penzionu.

Dijalog Marijana i Libušina, kojom će on otkriti svoju zavičajnu pripadnost i koja se nadaje kao slabost jer insistiranje na tradiciji i zakonima nikako nije u duhu vremena pa će svodnik i glavni logističar Libušin Marijanu reći:

Libušin: Tvojoj savjesti, šta ti bulazniš, zar je ti imaš... Pa to je savršeno izvan vremena, nemoderna stvar. Tip modernoga čovjeka davno je i davno umorio svoju savjest i prevro se u ciničnog zločinca, kojemu je dopušteno sve, a nedopušteno samo ono što nema uda da izvede. Zapravo u duhu našega vremena tek je nemoć i slabost grižnja savjesti.³² što je zapravo i dijagnozom temeljne Miškinove *bolesti*.

S obzirom na brak iz interesa, moguće je povući usporednice između Gavrile Ivolgina i Marijana s bitnom razlikom: Marijan uzima lijepu, bogatu i neoskrvnjenu Nastju Filipovnu, ženeći se kako bi njezinim novcem spasio umjetnički penzion, Gavrila pak želi novac Tockoga koji će dobiti u slučaju da moralno dvojbenoj Nastasji osigura ime i bude zaklonom za možebitnu ljubavnu vezu s Jpančinom s tim da u oba slučaja planirano nije realizirano.

Rogožin je lik, koji je prema tvrdnjama Dostojevskog, posve slučajno od sporednoga lika, izrastao u junaka. U svojoj dionizijevskoj opijenosti Nastasjom Filipovnom postaje njezinim krvnikom i izbaviteljem. U nemogućnosti kontrolirati svoje osjećaje, sluteći da se u Nastasji vodi borba između osjećaja i razuma i da za nju, sveticu i moralno posrnuću ženu nema mjesta u takvim društvenim relacijama, eutanazira Nastasju dokrajčivši na taj način i osobni autodestruktivni proces koji kulminira upalom mozga. Kako oprosta zločina nema bez priznanja i kajanja, Rogožin će nakon dva mjeseca,

³¹ J. Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 67.

³² J. Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 40.

doživjeti potpunu metamorfozu svog psihičkoga stanja i miran, staložen i racionalan ispričati *ono što se zbilo*, za što mu je odmjereno petnaest godina sibirске samoće.

Postupci Kosorovih likova dobivaju svoj smisao tek u relaciji s Dostojevskim. Sve psihološke borbe likova iz *Idiota*, početnom su i finalnom realizacijom u *Prvoj drami bez naslova*. Nikako se ne smije kazati da je riječ o pukom preuzimanju; Kosorovi likovi, iako građeni s neskrivenim referencijama na Dostojevskoga, doživjeli su svoju nužnu i inovativnu umjetničku preobrazbu. Kosor je svjesno baratao svojim literarnim kontekstom – Dostojevskim i Dostojevski je u ovom slučaju temeljem stvaralačke tehnike *Prve drame bez naslova*.

Osim intertekstualnoga dijaloga uspostavljenoga između likova u romanu i drami, Kosorova drama i roman Dostojevskoga imaju još nekoliko dodirnih točaka; riječ je o njihovom odnosu naspram književnoga materijala kojim se bave. U oba je slučaju indikativan ironijski odmak koji se manifestira na različite načine i u skladu s tim polučuje različite rezultate. U slučaju Dostojevskoga riječ je o nadmoći intelektualca koji ironizira i procesuirati etablirane deklarativne vrijednosti ruskoga društva 19. stoljeća. Iako je nezaobilaznim podatkom u biografijama ruskoga pisca da je bio obuzet vjerom, u nekoliko je navrata u romanu ironizirao upravo vjerski fanatizam; u epizodi s Rogožinovom tetom koja je već trideset godina udovica i dane provodi s jurodivima u vjerskom zanosu u kojem je i pojava brzjava takvo oskvruće i neželjeni dodir sa grješnom stvarnošću da brzjav, namijenjen njezinu nećaku Rogožinu, nije mogla preuzeti, nego ga je prosljedila u policiju:

*Da je kaluđerica – nije, al još je gora od njih. Brzjavke se prepala, nije ju ni otvorila nego poslala u policiju, pa brzjavka još i sad tamo leži.*³³

Ironijski odmak, u Kosorovom slučaju, osobna je potreba da se umjetnički transponira stvarnost: ljudi i *modus vivendi* koje je izvrsno poznao i čijim je dijelom, u konačnici, prema autobiografijama, i bio. Iako ironijom, a u skladu s ekspresionističkom poetikom, nije zaobišao tradiciju, odnosno nositelje tradicionalnih vrijednosti – građanske slojeve Münchenskoga društva, zapravo je najžešći udarac njegove društvene kritike zadobio sloj kojem je i sam pripadao: stanovnici Varanovog penzionata, gladni umjetnici, cigani-boemi kao nositelji najviših duhovnih obnoviteljskih vrijednosti, deklarativni graditelji budućnosti, pred praznim su stolom i neizvjesnom budućnošću, ipak najviše zainteresirani – za vlastite trbuhe. Na isti je način objašnjiv prizor u kojem cigani-boemi osuđuju odnos Marijana i Sofije, zgražajući se nad Marijanovom sinovskom izdajom Varana, uzora čovječnosti, da bi, shvativši da se Marijan ženi kako bi spasio Varanov penzion, odnosno njihov *krov nad glavom*, zaboravili na Marijanovu izdaju njihova dobročinitelja, i od proklinjanog, uzdigli ga na pijedestal spasitelja.

Dakako, mnogo je primjera u kojima Kosor izvrgava buržuske, tradicionalne oblike ponašanja: u konkretnom slučaju kodeks ponašanja malograđana, primjerice, kakav neshvaćeni ideal, uzvišena misao kao izraz poštovanja govorniku redovito će se popratiti stavljanjem lornjeta na oči kako bi se iskazalo divljenje velebnoj misli. Varanov iskaz o osobnoj svebratskoj percepciji svijeta, njegov mesijanizam, altruizam i hu-

³³ F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 13.

manizam, izazvat će divljenje kod lokalnih bakantica, gospođa Lobovski i Grünwald, pri čemu će potonja teatralno izjaviti:

*Grünwald: Divno! Ta brinuti se za život drugih, meni ne ide u glavu. Divno! O zašto nemam kod sebe lornjet da Vas promotrim!*³⁴

Ironijsku piščevu strjelicu moguće je iščitati i u prizoru umjetničkoga poklonstva najvišega reda, akademskih slikara Nastji Filipovnoj, koji izražavajući svoju zahvalnost za njezino sponzoriranje njihovih daljnjih aktivnosti, patetično demonstriraju dvorski ceremonijal:

Sva tri se poklone duboko.

*Labermann: Mi smo došli, da vam se lično zahvalimo u ime akademije slikovnih umjetnosti, za dobročinstvo koje ste iskazali akademskim pitomcima, odkupivši im prezaduženi dom i pruživši im na dalje egzistenciju života tako da se nesmetano i bez brige za krov i hljeb mogu posvetiti svojim studijama. Osobita hvala! (trese joj ruku i vadi začasnu diplomu): Akademija se je udostojala da Vam u znak osobite blagodarosti i priznanja podijeli svoju začasnu diplomu!...*³⁵

Drugom je dodirnom točkom Dostojevskoga i Kosora kontaminacija romanesknog/dramskoga diskursa, autobiografskim. Dostojevski je građu za svoj roman pronašao kako u vlastitom životu, tako i u onodobnim tiskovinama: čitajući poglavlje *Napomene*,³⁶ u romanu *Idiot* saznajemo da je važnu ulogu u stvaranju romana, točnije u oblikovanju lika Nastasje Filipovne odigrao događaj koji je objelodanjen u dnevnom tisku 1867. godine, a riječ je petnaestogodišnjoj djevojčici Olgi Umecki koja je iz osvete četiri puta pokušala zapaliti roditeljsku kuću. Iz postupaka Olge Umecke, napominje neimenovani autor *Napomena*, te uz pomoć još nekih prototipova, izrastao je Nastasjin lik (Nastasjina je rodna kuća izgorjela; u požaru je poginula majka, a otac, od silne boli pomjerio je pameću i poslije mjesec dana, umro). U novinama je pročitao i da je jedan seljak zbog sata zaklao nekog građanina uz riječi: *Oprosti, bože, tako ti Isukrsta!*, a istu epizodu donosi i roman; gotovo bizarnom pojedinošću je da se opisani događaj dogodio u kotaru Miškin.

I Rogožinov je lik zapravo izrastao iz stvarnoga događaja koji je prenio tisak; riječ je o ubojstvu draguljara Kalmikova kojeg je ubio trgovac Mazurin. Zanimljivo je da je Mazurin, baš kao i Rogožin, naslijedio očev imetak od dva milijuna rubalja no ubrzo ga je protratio. Ono što povezuje ovaj stvarni događaj s romanom *Idiot* jest način ubojstva, odnosno oružje (britva, nož) i opis ponašanja ubojice nakon ubojstva; on prekriva mrtvo tijelo voštanim platnom – upravo onako kako je to Rogožin učinio s mrtvim tijelom Nastasje Filipovne.

Kako je već rečeno u ovom radu, intencije su Dostojevskoga bile ponajprije, romanom *Idiot* oprimirati *apsolutno divna čovjeka* za što je pronašao mnogo uzora u svojim suvremenicima: riječ je o cijeloj galeriji likova, suvremenika Dostojevskog koje je pisac dobro poznao i iznimno cijenio ponajviše zbog njihova humanizma,

³⁴ J. Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 10.

³⁵ J. Kosor, *Prva drama bez naslova*, str. 66.

³⁶ *Napomene* u romanu *Idiot*, isto, str. 583-590.

altruizma i skromnosti. Ipak, nekoliko ključnih osobina povezuju samoga pisca s njegovim središnjim likom; i Dostojevski i Miškin boluju od epilepsije, Miškinovo raspoloženje prije napadaja padavice, istovjetno je piščevu raspoloženju. Epizoda smaknuća u Lyonu, kojem je svjedok Miškin, zapravo su dojmovi Dostojevskog koji je svjedočio istom, također u Francuskoj. Obojica dijele iskustvo višegodišnje odvojenosti od svijeta: Miškin u sanatoriju u Švicarskoj, a pisac na robiji u Sibiru. Uz sklonost krasopisu, pisca i njegov lik povezuje darežljivost, ali i osjećaj dužnosti. Složeni odnos kneza Lava Nikolajeviča Miškina zapravo je parafrazom odnosa Dostojevskoga i Apolinarije Suslov koju je pisac u nekoliko navrata, bezuspješno, prosio.

Kosorova drama, kako smo već napomenuli, transponirana je stvarnost koju nam je moguće iščitavati sa stranica njegovih autobiografija. Varanov penzion, zapravo je internacionalni penzion oca Führmana, pokrovitelja umjetnosti i umjetnika. I sâm je Kosor bio stanovnikom istoga penziona i svjedokom novčanih poteškoća oca Führmana. Kako se u Münchenu školovao popriličan broj hrvatskih slikara (J. Račić, M. Kraljević, V. Becić, O. Herman, Z. Šulentić) i koji su odreda bili stanovnicima Führmanovog penziona, Kosor je bio upućen u moderna kretanja u slikarstvu, stoga reminiscencije vezane uz onodobne čuvene akademske profesore (Labemann/Habermann) i slikarske stilove valja tumačiti kao stvarnosno Kosorovo iskustvo. Sofijini opisi ljubavnih sastanaka s Marijanom, dionizijevske su epizode glorifikacije ljubavne razuzdanosti koje nam donosi Kosor u *Velikoj autobiografiji* kao i scene münchenskoga karnevala koji je bakanalijskom zaigranošću živio život bez ograničenja, prkoseći tradicionalnom Münchenu.

I na kraju spomenut ćemo i izvanknjiževnu vezu, za života prilično sličnu umjetničku sudbinu; naime, niti Kosor ni Dostojevski nisu bili miljenici domaće kritike: praćeci sudbinu svoga *Idiota*, oduševljenje širokih čitateljskih masa, ali i rezigniran stavom kritičara prema svom djelu, Dostojevski je u svoj dnevnik zapisao:

*Mene nije nikad poticala kritika, nego publika. Tko od kritičara poznaje svršetak Idiota – prizor takve snage kakve nema u književnosti. E, a publika ga poznaje...*³⁷

U Kosorovom je pak slučaju riječ o diskrepantnom stavu spram njegova djela između domaće i inozemne kritike. Hvaljen i uspješan u inozemstvu, u domaćem je okružju, omalovažavan, neshvaćan i potisnut u zaborav, a na vrhuncu svoga dramskoga stvaranja i prepoznat kao *stenjevački*³⁸ slučaj.

Vrijeme je pokazalo da kritičari Dostojevskoga nisu dorasli misli ingenioznoga umjetnika, a u Kosorovom slučaju, da se poslužimo riječima Dubravka Jelčića,³⁹ istina je negdje na sredini.

³⁷ F. M. Dostojevski, *Idiot*, isto, str. 589.

³⁸ Ana Lederer, *Josip Kosor. U Café du Dôme*, u knjizi: *Ključ za kazalište*, MH, Osijek 2004., str 103.

/.../ kako se u zadnje vrijeme u našoj književnosti javljaju umobolni, pa onda nabrojati kliničke primjerke koji su tiskali svoje evidentno stenjevačke sastavke, kao književne radove – pokojni Donadini (Doktor Kvak), Čerina i Kosor u Nepobedivoj lađi i Kafe di Dom. Potom nije pošteđio ni Ujevića, koji je od svojih kolega paranoika iz Kazališne Kavane cenjen po medicinskom paritetu /.../

³⁹ Dubravko Jelčić, navedeno djelo, str. 332.

Nedjeljko Fabrio

PRVO PREDSKAZANJE KAMOVljeVA PROGRAMA ZA LITERATURU Strašna tragedija *Otello* ili kućno kazalište obitelji Polić

O kućnoj kazališnoj predstavi *Otella* u obitelji Gemme Gerbaz udate Polić i Ante Polića znalo se do sada tek toliko da je postojala. Naime, u kapitalnom memoarskom tekstu Nikole Polića *Iskopine* (iz proljeća 1956.) taj je dramski amaterski događaj bio ovako notiran:

Kišnoga dana, lutajući po tavanu, Milutin i ja naišli smo na neku staru školsku teku. Bio je to rukopis parodije Otella, koji je sastavio Dragomir, dok je još bio sedmoškolac. Upravo stvorena za naše kućne zabave. Napisana u starom riječkom dijalektu, odgovarala je i ukusu naše kućne politike. Milutin se odmah dosjetio i osnovao u kući vedro kazalište, a kad je i Janko na to pristao, a Milka, kao najstarija od nas, a uz to bolesna, dala dozvolu, odlučismo da upriličimo za ukućane jednu predstavu. Bilo je potrebno pet osoba (četiri muškarca i jedno žensko lice), a mi smo bili samo trojica, a Milutin je još morao da obavlja posao i režisera i scenografa. Upravo su kod nas, preko ljetnih ferija, boravili neki gosti iz Rijeke sa troje djece naših godina. Iako je ta porodica disala talijanaškim duhom, nama nije to ni najmanje smetalo. Onda još nije postojao fašizam. Tako je došlo do predstave Otella u slijedećoj postavi: Otello - Janko; Jago - Bruno D. (k. g.); Dezdemona - Lea D. (k. g.); Kasije - ja; Gradski pandur - Iro D. (k. g.) /.../.

Slijedi ulomak iz jednog čina (sic), pa završetak sjećanja: *Spomenuo sam ovu djetinjariju da se vidi u kakvom je stilu bila ova parodija. Po tome se prizoru zapaža i to da je naš kućni teatar znao i za verističku režiju. I dok su se ostala djeca igrala gumenom loptom i olovnim soldatima, Janko se igrao sa Shakespeareom!*

Kao mladi suradnik dr. Vinka Antića (1905.-1993.), čelnoga književnog povjesnika Rijeke i Hrvatskoga primorja, znao sam za važnu činjenicu da je Vinko Antić još za života Nikole Polića stvari uredio tako da po smrti toga posljednjega Polića sva rukopisna obiteljska ostavština, koju je na sušačkoj Krimeji čuvao Nikola, prijeđe u ruke

Vinka Antića. Sjećam se sobe u riječkom stanu Antićevu (u Gundulićevoj ulici, što će reći, igrom slučaja, u neposrednom susjedstvu moga nekadašnjeg riječkog domicila) u kojoj je sobi bila pohranjena ostavština (u kutijama i u fasciklima), koju zbog njene golemosti Vinko Antić, čak ni kao bibliotekar po struci, nikada nije stigao ni popisati, a kamoli obraditi. Tamo sam i pronašao Kamovljeve rukopise *Iznakaženi* i *Kad slijepi progledaju*. Nakon smrti Vinka Antića, a po njegovoj izričitoj želji, ostavština Polićevih prenjeta je u Selce, njegovo rodno mjesto, ali i vječno počivalište.

Tijekom kolovoza ove godine, u Selcima, u tamošnjoj Narodnoj knjižnici i čitaonici, gdje su pohranjena donirana duhovna dobra braća Polića, ali i samoga Vinka Antića, u jednoj od kutija pronašao sam rukopis *Otella*, u onoj *nekoj staroj školskoj teki* kako ju je bio opisao Nikola Polić.

Međutim, međutim! U tek su upisana dva *Otella*, i to sasvim različitim rukopisima, a oba u tri čina.

Naslovnica prve verzije glasi ovako: *OTELLO. Il moro di Venezia cioè Pećine. Orrenda tragedia in 3 atti dei signori D. P., V. P., D. V. e R. K.* Na poledini naslovnice pak piše: *Personaggi: Otello. Desdemona. Jago. Cassio. La scena a Fiume. Epoca 1673 1/2 av. Cristo.*

Na svu sreću druga verzija - koja u teki slijedi odmah nakon kraja prve te nastavlja paginaciju - donosi toliko žudene podatke: naime, na njenoj naslovnici piše: *OTELLO. Tragedija u 3 čina od gosp. Dragomira i Vladimira Polića, Dragana Vlahovića i Roberta Koprinskoga. Drugi put predstavljena g. 1898. sa promjenom jezika. Osobe: Otello Janko Polić, tenor. Desdemona Lea Descović, supruga, prima donna. Jago Bruno Descović, sluga Otella, bas. Cassio Nikola Polić, sluga Desdemone, sopran. Stražar. Ravnatelj: Milutin Polić, Milka Polić.*

Prva verzija *Otella* paginirana je 1-30, druga 31-56. Obje verzije pisane su na tri jezika: didaskalije na štokavskom, dijalozi na primorskoj čakavštini i na fijumanskom (dakle na idiomu venecijanskoga dijalekta).

Odlučili smo se ovdje za tisak prve verzije (kojoj smo pridodali dragocjenu faktografiju s naslovnice druge verzije) jer je dorađenija i pisana školovanim rukopisom za razliku od druge verzije u kojoj se izmjenjuju dječji rukopisi, ostavljajući nedirnutim razne jezične greške.

Druga verzija jest datirana (1898.), no kada je mogla nastati prva verzija? Prema svjedočenju Nikole Polića prvi *Otello* je ležao *na tavanu*, gdje su ga, slučajno, pronašli on i brat mu Milutin. Nikola Polić dalje kaže da je *Otella* sastavio Dragimir (ostalu trojicu koautora ne spominje) i to *dok je još bio sedmoškolac*. S obzirom da je Dragimir Polić rođen 1871. godine, on se u klupi sedmoga razreda gimnazije nalazio šk. godine 1888./1889. pa bi to bila godina nastanka prve verzije *Otella*. Iz toga pak slijedi da je prvi *Otello* u kući Polićevih ležao deset ili jedanaest godina dok ga nisu otkrila njegova dva mlađa brata.

Bilo kako bilo, u trenutku izvedbe druge verzije *Otella* Dragimir Polić ima 27 godina, Vladimir Polić 25 godina, Milka Polić 16 godina, Milutin Polić 15 godina, Janko Polić 12 godina, a Nikola Polić 8 godina. Spomenuti koautori Dragan Vlahović i Robert Koprinski bili su kućni prijatelji Ante Polića, prvi poslovni čovjek, drugi profesor.

Ma koliko ovaj kućni raspored čak šestoro šekspirijanskih snaga obitelji Polić bio doista idiličan i bez premca, smrt će već tijekom sljedećega desetljeća pomesti i Milku (već 1900. godine), i Milutina (1908.), i Janka (1911.) i Dragimira (1914.), a dakako i same roditelje (Ante umire 1905., Gemma 1906.). Vladimir Polić (skrbnik Jankov) umrijet će 1934. godine.

Bilo da je *Otello* obitelji Polić (svejedno koja od verzija) bedarija ili pak grangi-njoleskna lakrdija ili možda mladenački neodgovorna parodija jednoga inače uzvišenoga klasičnog teksta ili jednostavno rečeno djetinjarija (što je oznaka Nikole Polića), dvije su stvari ovdje neosporne: na širem, europskom planu, riječ je o visokom civilizacijskom šarmu hrvatske građanske klase na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, a na užem pak planu, Kamovljevu, posrijedi je najraniji dokumenat o sudbonosnoj i isto-dobno iskušenoj konfiguraciji njegove literarnosti.

Pogledajmo.

Na širem, europskom, planu, kojega je Rijeka u doba Polićevih i svojim drža-vno-pravnim položajem i kao imperijalni emporij sastavnim dijelom, potvrđuje se ta civilizacijska odrednica ne samo *Otellom* Polićevih, nego u toj istoj kalendarskoj godi-ni još i projekcijom četiri puta na dan u Caffé Orient 15 kratkih filmova, gostovanjem u riječkoj kazališnoj kući Enrica Carusa, pa samo godinu dana kasnije i kinematografom Jeana Bläsera s vlastitom električnom aparaturom i velikim ekranom, a za još godinu ili dvije činjenicom da je Caffé Risorgimento nudio na svojim stolicima čak 44 domaće i inozemne novine i to na hrvatskom, talijanskom, slovenskom, engleskom, nje-maćkom, francuskom i mađarskom jeziku.

Odatle i puno kulturno i sociološko opravdanje da se, klasno gledano, *Janko igrao sa Shakespeareom, dok su se ostala djeca igrala gumenom loptom i olovnim soldatima.*

Jednako tako bilo je i sjevernije od Pećina sušačkih i samo šest godina kasnije i opet u istom europskom urbanom i građanskom krugu, gdje se jedan drugi Hrvat, jedan drugi budući kolos od pisca, Krleža, Miroslav Krleža, također igrao, kako sam kaže *vlastitih feudalnih drama, pod konac prvoga razreda gimnazije 1904, kad sam lično igrao u svojoj vlastitoj drami nekakvog viteškog grebengradskog feudalnog Prijama, a Tito Strozzi Ahila. Ja sam na sceni molio markiza Tita na koljenima da mi vrati mrtvog brata: vitez plače, gromovi, vitez plače. Uspjeh je bio golem! U Rajnerovoj ulici, na uglu Zapadnoga perivoja, u stanu markizice Strozzi, koja nas je obasula svojim super-lativima, poklonivši mi moj prvi buket autorskog cvijeća, doživio sam svoju premijeru. (Djetinjstvo 1902-02).*

Spomenuti visoki civilizacijski šarm hrvatske građanske klase na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće (u ovom slučaju Polićevi) ogleda se i u znalačkoj uporabi u parodijske svrhe glazbena kazališta. Tako u *Otelli* s Pećina Otello na Jagovu vijest da ga Desde-mona vara s Cassijem (II., 5) izvadi iz žepa libreto od Lucije i pjeva *chi mi frena in tal momento* što su zapravo početni stihovi slavnog seksteta iz 2. čina Donizettijeve *Lucie di Lammermoor*; tako pijani Otello ispitujući Desdemonu o njenoj vjernosti, nakon pi-tanja: *Ti me varaš?* (II., 6), pjeva *Se tradirmi tu potrai ecc.*, što je pak basovska arija Raimonda iz 2. čina Donizettijeve *Lucie di Lammermoor*; tako na kraju 2. čina sretni dobitnici igara na sreću pjevaju *u srijed pozornice per noi di immenso giubilo* što su sti-

hovi zbora iz finala 2. čina Donizettijeve opere *Lucia di Lammermoor*; tako u trenutku kada Otello davi Desdemonu (III., 5.), ova *se podigne i pjeva morir si pure e bella* što je arija Radamesova iz 4. čina Verdijeve *Aide*!

A da bismo na najefektniji način poantirali uvjerenje kako je visoki civilizacijski šarm hrvatske građanske klase na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće bio – na pozitivan način – također i pomodan, svjedočimo podatkom da je 1884. godine i Zagreb imao svoju parodijsku varijantu *Otella*: riječ je o *muzikalnoj tragi-komediji u 2 čina* pod naslovom *Otello iliti mletački Crnac iz Venecije* za koju je kvakačku predstavu tekst napisao Julio Šenoa, a glazbu skladao F. Strozzi. Sušački *Otello*, međutim, stoji u odnosu na zagrebačkoga posve neovisno.

Na najavljenom drugom planu, užem, onom Kamovljevu, obiteljski prinos blasfemičnosti kućne produkcije *Otella*, u kojoj je Janko s dvanaest godina (kada je nota bene u školi bio jedan od najboljih đaka) igrao naslovnu ulogu, kao da nam svojom svetogrdom energijom predskazuje i hrani vrlo skori prevrat u Jankovu životu što će biti obilježen preuzimanjem za *javnost* imena KAMOV, pri čemu to novoodabrano ime *znači program za literaturu* (kako Janko pojašnjava u svom glasovitu pismu bratu Vladimiru od 10. veljače 1907.). Kućna produkcija *Otella*, naime, predskazuje i hrani njegov raskid s regularnim školovanjem, njegov politički sukob s policijom, njegov bijeg s glumačkom družinom i, dakako, sam književni opus.

O tome kako su pojedini ukućani i njihovi gosti na *kućnoj zabavi* (izraz je Nikole Polića) korespondirali s predstavom *Otella* ne govori nam Nikola Polić ništa, no da je sama predstava korespondirala ne samo sa Shakespeareom, nego i sa sredinom u kojoj je nastala i kojoj je bila isključivo namijenjena, svjedoči nam jedan naoko nevažan podatak: u prvoj verziji autografa Desdemona, uvjerena da će je Otello zadaviti, traži od njega da joj *na sprovodu bude banda Jelačić* (III., 5); u drugoj verziji na tom istom mjestu čitamo: *Che mi soni in funeral la banda Ramberg*. Godine 1898. na Rijeci je, naime, doista bila stacionirana vojna kapela 96. regimente baruna Ramberga!

I još nešto: u obje verzije u trenutku kada se Jago i Otello spore oko toga tko zapravo mora zadaviti Desdemonu (III., 5 i III., 6), Otello se poziva *na knjigu u kojoj piše da moram ja nju zadaviti* (III., 5). Čiji je ukoričeni prijevod (i na kojem jeziku?) Shakespeareova *Otella* postojao u kućnoj biblioteci Ante Polića? (*Otac je na biblioteku polagao veću pažnju nego na svoje trgovačke knjige. U njoj se Janko najviše zadržavao, pročitavši kroz nju, do svoje dvanaeste godine /baš kada igra Otella!* op. N. F./, *svu onu školsku i privatnu lektiru, potrebnu za maturu, željan čitanja više nego znanja* (Nikola Polić, *Iskopine*). Ako se radilo o aktualnom hrvatskom prijevodu *Otella*, onda je to mogao biti ukoričeni prijevod Ivana Trnskog iz 1883. No moglo bi se raditi i o kakvom ukoričenom libretu Arriga Boita za Verdijev *Otello* (praizveden u milanskoj La Scali 1887.).

Pronalazak autografâ *Otella* potvrđuje tezu filozofkinje Marije Brida da bi *sredina u kojoj je Kamov živio i djelovao bila zanimljiv predmet sociološke studije* te da je *obitelj kojoj je Janko Polić Kamov pripadao /.../ po slobodoumnosti i međusobnom razumijevanju rijedak fenomen povijesnog zbivanja uopće, a posebno bi značajno moglo biti proučavanje tog fenomena u sklopu kulturno-povijesnoga zbivanja naše ne tako daleke prošlosti* (Misaonost Janka Polića Kamova, 1993.).

Otello

Il moro di Venezia

cioè Pecine.

orrenda tragedia in 3 atti.

dei signori D. P. V. P. & D. V. e. R. reg.
D. P. & D. V. e. R. H.

Otello.

tragedija u 3 čina

od gosp. Dragomira i Vladimira Polića Dragomira Vlah
i Roberta Krištinskoga.

Prvi put predstavljen g. 1898, - sa promjenom jezika
Osobe:

Otello Janak Polić tenor

Desdemona Lea Desović supruga prima dona

Iago Bruno Desović sluga Otella bar.

Cassio ~~Poljak Polić~~ Desdemona sopran

Strážar:

Ravnatelj: ~~Milica Polić~~ (Milica Polić)

OTELLO

Izvorni tekst

OTELLO

Il moro di Venezia cioè Pećine

Orrenda tragedia in 3 atti dei signosri

D. P., V. P., D. V. i R. K.

Prijevod

OTELLO

Crnac iz Venecije to jest Pećina

Strašna tragedija u 3 čina gospode

Dragomira i Vladimira Polića, Dragana

Vlahovića i Roberta Koprinskog

Personaggi

Otello

Desdemona

Jago

Cassio

Stražar

Janko Polić

Lea Descović

Bruno Descović

Nikola Polić

tenor

supruga

sluga Otella

sluga Desdemone

prima donna

bas

sopran

Lica

Ravnatelj: Milutin Polić, Milka Polić

La scena a Fiume.

Epoca 1673 1/2 av. Cristo

Događa se na Rijeci.

Vrijeme: 1673 1/2 pr. K.

ATTO I. ČIN I.

Prizor I.

Soba Desdemone; 1 postelja bračna,
2 stolice, 1 nachtkastel, 1 stol, ecc.
Na dani znak padne zastor, a pozornica
ostane 12-15 minuta prazna. Tada dođe
Cassij u košulji i svitcima i odnese uz
najveću tišinu vrčinu. Otello pomoli glavu,
pa se namah natrag povuče.

Prizor II.

Čuje se iza kulisa živahno pravdanje,
nakon rječkanja izleti van Jago, još se
vidi noga, koja ga je udarila. On se čese,
gleda tragički, pa će jednom uskliknuti:

Orka! Vrag vas zel!

Ma je bedast oni Otello!

Kako me je hitil van!

Asinaccio! fiol de un can!

Porco (*tal.*): Usklik bijesa

Magarčina! Pasji skote!

Sciocco gnocco, ignorante!
Porco, cane, elefante,
Scimmia, (*nečitko*), imbecille!
Pantalone, gran furfante!
Majal, asino, somaro!
Bestia, bue, e balordo!
E sua moglie Desdemona!
Pravi vrug od žene!
Striga brutta, intrigante
Vero par de quel birbante!
Dar un calzo a mi! A Jago!
Čekaj samo! Vražje blago!
Tako lipo san se obukal!
Solo per farghe onor!
A on me je tako stukal!
Uh! Ih! (*Izvadi sablju*)
Glavu ću mu odsić!
Neka samo dojde...

Prizor III.

Otello i Jago.

Otello: Costi fa con quella spada?
Jago: Volevo farne la barba
(*metne ju u korice*).
Otello: Non go che 30 soldi.
Va comprarme una firmuzza
Poi se fazzo al lotto
Faremo una fraja
Se no, devo vender el capotto
Perché non go bezzi.
(*Polako*) Ma guarda che non sappi
Per questo Desdemona
la mia cara mujer.
Oh, che cara donna!
(*Za se*) Che el diavolo la porti!
(*Jago s prstom gleda da li je*
Otello bojadisan)
Jago: Dunque vado subito!
(*Za se*) Ma el se brutto cosi nero!

Prizor IV.

Otello sam.
Desdemona.

Che nome immenso!

Ludi blesane, divljačino!
Svinjo, pseto, slone,
Majmune, (*nečitko*), blesane!
Pantalone, arcihuljo!
Prašče, toware, magarčine!
Životinjo, vole i blezgo!
A tek žena mu Desdemona!

Vještica ružna, mutikaša
Pravi par onom lopuži!
Meni vritnjak! Jagu!

Samo njemu na čast!

Što će ti ta sablja?
Htio sam se obrijati

Nemam nego 30 soldina.
Idi mi kupi jedan listć
Pa ako dobijem na lotu
Frajat ćemo
A ako ne, moram prodati kaput
Jer nemam ni novčica.
Al' nemoj da se ovo sazna
Desdemona
moja draga supruga.
Oh, drage li žene!
Nek je vrug odnese!

Zato odmah dolazim!
Što je ružan ovako crn!

Silnoga li imena!

Che grande donna!
 Quando penso
 Che devo viver con essa
 Ma vien mal!
 Oh, mio Dio! Non un soldo!
 Tutto la ga essa!
 De tutto la se parona
 E co'la vol, la me bastona!
 Brutta strega...

Velike li žene!
 Kad pomislim
 Da moram s njom živjeti
 Dođe mi zlo!
 Oh, moj Bože! Bez novčica!
 Sve ona drži!
 Svemu je gazdarica
 A kad hoće još me i tuče!
 Ružna vještica...

Prizor V.

Desdemona i Otello.

Otello: O mia cara (*zagrli joj trbuh*)
 Mia bella...

O draga moja
 Lijepa moja...
 Muci, spletkaru.

Desdemona: Muci, intriga.
 Kade si bil?

Kondot (*čak.*): Zahod

Otello: Pomel san kondot!
 Desdemona: Dobro je, daj.

Otello: Dragaa moja, daj mi ki fiorin.
 Desdemona: Sran te bilo!

Šundrat (*čak.*): Uništiti

Su kuću sundrevaš!
 Na me nis ne misliš!

Donesla san ti 100 fiorini dote
 Pa si sve pojil! (*Nasrće na njega, on
 plašljivo uzmiče*).

Otello: Ma daj mi almanko 30 soldi!
 Desdemona: Na ti, ma ti su zadnji.

Almanco (*tal. dijal.*): Barem

Ako me još pitaš, ćeš dobiti drugoga neć
 (*pokaže metlu*).

Otello: Dio mio! (*Preplašen. Hoće da ju
 poljubi*). Daj mi jedan kusac,
 Dragaa moja!

Desdemona: Ne dan niš. (*On trči za njom*).
 Greš van! (*Ufati metlu*).

Otello: Bog dušo!

Desdemona: Dojdi doma berzo!

Prizor VI.

Desdemona (*žalosna*): O moj boža! Kakvega
 muža iman! Se je sundral, na mene ne
 misli! Almanko da je lip! San imela tuliki
 partiti, pa san njega zela! Prosil
 me je jedan financijer i jedan
 pulicaj, a ja san tega cernoga vraga
 zela! Kasij je puno

lipji od njega! Hu! Hu! (*Plače.*
Izvadi orijaški rubac, osekne se i
tare si suze).
Kasijo! O Kasijo!

Prizor VII.

Cassio: Komandi?

Comandare (*tal.*): Zapovijedati, naređivati.

Desdemona (*daje mu onaj rubac*):
Hodi na placu, pa kupi
1/2 kila fažola i 1 kilo
palente; ne stoj puno potrošit!
Na ti (*daje mu 20 novčića*).
Cassio: Tu se ne more puno potrošit!
Dala mi je samo 20 soldi!
Desdemona: Bog! (*Gleda za njim*)
Uh! Eto onog Jaga! (*Vidi ga gdje dolazi*).
Gad! i on me sundreva!
(*Zove*) Jago!

Prizor VIII.

Jago i Desdemona.

Jago: Ča ćeju?
Desdemona: Kade si bil?
Jago: Bil san igrat za gospodina!
Desdemona (*bijesno*): Hu, verdekline! *najvjerojatnije*: ptičice
I ti, čekaj malo, izvadit ću ti
oči! Anka on! Ih, gade!
(*Zaleti se u njega*) Ma ke si
numere igrat?
Jago (*izvadi iz žepa*): 3, 1, 28!
Desdemona (*bijesno*): Rekla san ti da
igraš 1, 2, 35! Čekaj malo!
(*Duett*)
I. O Jago! A mi ritorna
I 30 soldi belli
Se no per i canelli
Te ćaparo, o can!
II. O striga, dame pace
Se no te rompo denti.
Sta bona, se no, senti,
TI ćapara da mi!
Desdemona: Marš van čistit kompir.

Ča ćeju (*čak.*): Što hoće?

Verdekline (*nepoznato značenje, no,*

Anche (*tal.*): I on!

O Jago! Meni vrati
30 lijepih novčića
Inače ću te za grkljan
Zgrabiti, o psu!
O vještice, pusti me na miru
Inače ću ti zube razbiti.
Budi dobra ili češ, čuj,
Dobiti od mene!

Prizor IX.

Dode Otello malko nakićen.
Otello pjeva si chiamerà terribile...

Jago: No kussi! La falla...

Desdemona (*ufati metlu pa opali Otella*):

Mrcino! O polne pijan! Čekaj!

Gade, magare, tele... volino!

(*Lema ga*).

Otello: Ajuti, Jago!

(Jago hoće da ih pomiri, ali
se napokon počnu svi slemati,
sruše stol, padnu na zemlju sva 3.
Onda padne zastor).

Nakićen (*zastarjelo*): Pijan

Otello pjeva (*dalje nejasno*)

Jago: Ne tako! To je krivo...

Otello: Pomozi, Jago!

ČIN II.

Jago sjedi zamišljen, pipa si nos,
gleda se u zrcalo.

Orka! Vražja baba, sega me stukla!

A zač? Per quel mostro de paron!

Ma ghe la farò! (*Pjeva*) Lo vedremo

Meglio andare...

Otello iznutra: Pss! Ti se matto!

A zač? Zbog onog čudovišta

Od gospodara!

Ali zapaprit ću ja njoj!

(*Pjeva*) Vidjet ćemo kako

daje vjetra...

Pst! Ti si lud!

Prizor II.

Jago i Otello.

Otello: Tužni ja! Stukla mi je glavu!

Razbila nos! Ma je jaka! Jača od mene!

Che moglie! Che moglie!

Se potessi venderla!

Jago: E chi la comprarebbe?

Otello (*tužan*): Ti ga ragion!

Oh! Cosa far?

Ma bene! Io la amo! (*Deklamuje*)

Ella mi ama, quella cara donna!

Io la amo! Ella mi ama!

Jago: Voi ci amate!

Otello: Ah! Dio

Ča imamo danas za obed?

Jago (*veselo*): Palente i fažola!

Otello: Orajt!

Koje li supruge!

Kad bih je mogao prodati!

A tko bi je kupio?

Imaš pravo!

Oh! Što da se čini?

Pa dobro! Ja je ljubim!

Ona me ljubi, ta draga žena!

Ja je ljubim! Ona me ljubi!

Vi se ljubite!

Ah, Bože

(Pjevaju oj oj kapus i fažol.

Usred pjesme dođe na vrata Kasij, pa pjeva i on. Malo kasnije pomoli glavu Desdemona, s loncem u ruci. Pjevaju svi, kad ispjevaju otiđu Kasij i Desdemona).

Otello: Dunque, ca je novoga?

Dunque (*tal.*): Dakle

Jago (*misteriozno*): Oni ne znaju da ih Desdemona vara!

Ja sam poslušal za vrati kad je kušnula Kasija i dala mu žmuj vina!

Otello (*bijesan*): Ča, žmuj vina?

A mane daje pit octiku!

Uh, la ucciderò se dici il vero!

Uh, ubit ću je govoriš li istinu!

Trema o sciagurata! (*Bijesan*)

Drhti, o nesretnice!

E tu o vigliacco, calunniatore puoi dimostrarcelo?

A ti, o podlače, klevetniče,

Možeš li mi to dokazati?

Jago: O diavolo, el se infuria!

O vraga, on bijesni!

Si, digo el vero!

Da, govorim istinu!

La se scondi la sotto el letto e mi parlerò col Cassio, cussi la sentirà tutto!

Sakrijte se tamo pod krevet

a ja ću govoriti sa Kasijem,

pa ćete tako sve čuti!

Otello (*dostojanstveno*): Or bene!

Pa dobro!

Ma me rovino el vestito!

Ali ću si uništiti odijelo!

Jago: Non fa gniente! (*Otello se skrije*) Ništa zato!

Prizor III.

Kasij s bocom vina, postavi ju do postelje tako da ju Otello malo po malo ispije.

Kasij: Ča je novoga, Jago?

Te stukla gospodarica?

Jago: Je, je!

Kasij: I onega bedastoga gospodara!

Otello: Uh (*nečitko*) bin ga! (*Pije*)

Jago: Ča ti je dala parona vina?

Kasij: Je! I tu ponjavu! (*Izvadi rubac*)

Dat ću si napraviti due košuje!

Due (*tal.*): Dvije

Otello: Moj rubac! El regalo de nozze!

Vjenčani poklon.

El fazzoletto de naso che pol esser anca tavaja!

Rubac za nos koji može biti i stolnjak!

Uh, lo magnerei! (*Ispije*)

Uh, proždri bih ga!

Desdemona iz kuhinje: Kassijo!

Cassij (*otiđe*): Vaje! Vaje!

Vaje (*čak.*): Odmah.

Prizor IV.

Otello iziđe van malko gucnut.

Uh (*nečitko*).

I vina mu je dala!

Sreća da sam ja popil bocu!

Jago: I opili su se!

Otello: Cosa, mi ubriago?

Ti vol che te mazo?

Jago: Go detto per scherzo!

Otello: Va veder se se sorti i numeri!

Jago: Subito. (*Otide*)

Što? Zar je pijan?

Zar hoćeš da te ubijem?

Rekao sam to od šale!

Idi vidi jesu li izvukli brojeve!

Subito (*tal.*): Odmah.

Prizor V.

Otello sam.

Otello: Dunque la me inganna!

E con Cassio! Oh, la ucciderò!

La copo! la strangolo! e anche

Cassio! Lú se preferi da mia

mujer! O can, o ladro! El cor me

batte de rabbia, ghe magnarò el

naso! Non so cosa far! Dove

voltarme, come calmarme? Son tutto in
fiamme!

(Izvadi iz žepa libretto od Lucie i

pjeva chi mi frena in tal momento...

Kad svrši, nakašlje se, pa nastavi):

Vojo domandarghe a essa se se

vero el suo tradimento! Desdemona!

Dakle me vara!

I to s Kasijem! Ubit ću je!

Ubiti! zadaviti! i Kasija

još k tome! On uživa prednost

u moje žene! O pseto,

o lopužo! Srce mi udara od

bijesa, nos ću mu pojest!

Što da radim? Gdje da se okrenem, kako
da se smirim? Sav plamtim!

Želim je pitati je li

istina da me izdala!

Prizor VI.

Uđe Desdemona u kuharskom odijelu, s
kuhačom u ruči.

Desdemona: Ča je opet?

Otello (*nečitko*, jer je pijan).

Ča, još me pitaš?

Dala si Kasiju žmuj vina i rubac.

Ti me varaš, nesritnice!

Ma ćeš platit! (*Ufati pušku*)

Vaje ću te ubit! Klekni!

Desdemona (*preplašena*): Ti vrag je kapac pucat!

Čuj, ki te naputil? Sigurno Jago!

Ne veruj mu niš! Daj, budi dobar

(*donese mu stolicu*) daj, kušni me!

Skuhala sam ti fažola.

Otello: Ma ću ga se najist!

Tu mi tradisci?

(Pjeva se tradirmi tu potrai ecc.

Desdemona mu takt dava).

Ti me varaš?

Ti me varaš?

Desdemona (*nečitko*): Kako si ono kantat?

Otello: O nesritnice!

(*nečitko*) da ću te ubiti!

Dala si Kasiju fazol!

Facol (*tal. fazzoletto*): Rubac

Pa me nemaš neć rado.

Hi! He! He! (*Plače*)

Desdemona (*ganuta, tare sebi i Otellu pregačom suze*): Ma ki ti je to rekal?

Ja te imam raje leh sebe!

Otello: Ne, nije istina! Ja ću

puknut od žalosti, ja ću umret.

Meni je neć zlo, ne mogu više! (*Klone*)

Desdemona: Oh, tužni moj mužu (*grle se*).

Ah, srce me boli da sam ga tako

ražalostila! Ne mogu više!

Otello: Ne mogu više! Ja umirem!

(*Otello se usopi od vina*).

Desdemona (*preplašena, digne ga i baci kao vreću na postelju*): Avaj meni ako umre!

Kuliko će me kuštat sprovod!

Ajuto, pomozite!

Aiuto (*tal.*): U pomoć!

Moj muž umire!

Otello: Uh, zuk, zuk! (*Baca van*).

Desdemona: Ajuto, ajuto, el butta fora!

U pomoć, u pomoć! Povraća!

Prizor VII.

Cassij, sluga kazališni s raznim posudama.

Desdemona: Tecite brzo po duktora!

Otello: Po kiseljaka! Aoh! (*Onesvijesti se*).

Kasij i Desdemona (*plaču*).

(Čuje se po vani vika. Jago zadahćen i veseo doleti. Svi se dignu).

Prizor VIII.

Desdemona: Ča je?

Jago: Allegri, allegri, dobili ste (*nečitko*)

Allegro (*tal.*): Veselo

Otello (*nečitko*): Davvero?

Davvero (*tal.*): Zaista

Jago: Si, 300 fiorini.

Otello: Che fraja! Živio!

Desdemona: Živio! (*Zagrli Jaga, Otello Kassija*).

Svi: Živio! Živio! (*nečitko*)

Desdemona: Ču si kupit jednu mantiju! Živio! (*Plešu*)

(*nečitko*) se sakupe u srijed pozornice pa pjevaju per noi di immenso giubilo... ecc. Kad dovrše pade zastor).

ČIN III.

Soba Desdemone, noć je. Desdemona uđe sa svijećom.

Desdemona: Ah! Bok moj!

Boli me terbuh, san se previše najila fažola! Ne moren poč od sebe! Od velikog veselja san ispraznila pun piat te blažene hrane! (*Pritište trbuh, svlači se, obuče košulju noćnu i kapicu, hoće da uzme vrčinu nu opazi da je nema*).

Ak mi bude od potrebe

ča ću delat? Ne moren

gola van bižat!

(*Zove*) Kassio! Kassio!

Piatto (*tal.*): Tanjur

Prizor II.

Kasij uđe s čizmom i kefon u ruci, osupne se videć ju en neglige!

Kasij: Zapovedaju?

Desdemona: Donesi verč od noći.

Kade je? Ča tako me služiš?

To nije lepo od tebe!

Kasij (ponizno): Od pervog akta je vane ostala, ma ću vaje doć! (*Odlazi*).

Prizor III.

Desdemona sama.

Auh mane! (*Legne*)

Ma kade je moj muže?

Već je 9 ur, a još ga ni doma.

Sigurno je šal frajat. Ja ne znan

ča će popraviti! Niš ga ne more

(*nečitko*) sve zapije! Ah, boli!

Neboga ja!

Prizor IV.

Kasij uđe i donese vrčine, jednu malu i jednu veliku.

Kasij: Eko ih služениh!
 Desdemona: Bravo! Lipo, bog dragi!
 Kasij: Bog draga parona! (*Odlazi*)
 Desdemona (*sama*): Ma kuliko san danas
 potrošila? (*Računa na prste*)
 Ah, dosta puno!
 A moj muž ne zasluži niš!
 O jadona mene! Da san kega
 drugoga zela! Ma ća ću, nesritna san.
 O lipi moj Kassio! Ma bin te poljubila,
 ah dušo moja! (*nećitko*)
 Ih! (*pjeva nećitko*).
 (Malo po malo zaspi pjevajući i naskoro počne
 hrkati kao da čuture struže).

Prizor V.

Otello i Desdemona.
 Otello je nakićen, zalijeće se simo tamo.
 Otello: Ah, ma san se napil!
 (Pjeva još nijedan Zagorac, ali na početku pjesme
 se zaustavi, baci neugodan pogled na Desdemonu).
 Diavolo! Che non la se svelji!
 La se kapace bastonarmi!
 Me svesto apian e vado dormir.
 Pss! Che non la se svelji!
 Ma cosa me importa! se la dise
 una parola, ghe dago un scapelotto!
 Oggi go bevù molto e son forte!
 Per dispetto vojo cigar!
 (*Pjeva ispod glasa*).
 Desdemona: Muč gade! (*Probudi se*).
 Ča mi ne daš spavat!
 Sram te bilo, u 9 ½ doma doć,
 imala bi voju van te hitit
 Ma gade! Ti magarčino! benetino!
 Otello (*bijesan*): Muč gusko!
 Zadavim te ako se makneš!
 Desdemona: Bi ti mene! Još bi se to telo
 da ti mene tučeš! Dok žena
 muža, još još, ma ti mene, nećeš!
 Gardobo, sram te bilo!
 Otello (*bijesan*): Ali muči gusko,
 daj mi mira, ćeš me infurirat!
 La copo de sicuro
 stasera! Canaja tazi, muči, vražja baba!
 Zadavim te (*zaleti se na nju, ona ufati*)

Dođavola! Da se ne probudi!
 Pa ona bi me i izbatinala!
 Polako ću se svući i idem spat.
 Pst! Da se ne probudi!
 Ali što me briga! kaže li
 riječ opalit ću joj šamar!
 Danas sam puno popio pa sam jak!
 Iz inata mi se viče!

Infuriare (*tal.*): Razbijesniti
 Sigurno ću je ubiti
 večeras! Droljo, šuti (...)

vrčinu te mu prijeti).

Desdemona: Dođi bliže, pa ćeš vidit, benetino!

Ti mene! Ni dosta da me

činiš krepavat svaki dan

od jada, nego ćeš i sada

da me tučeš! Ti gade! (*Skoči s postelje*

i korači prema Otellu, ovaj stane uzmicati).

Ti mene! Ti, gade, ništarijo! Ih!

Čekaj, se ću ti kosti razbit!

Nećeš više delat ča te voja, od sad

ću ja zapovedat!

Otello: Za boga! Ubit će me! Ja ću se branit!

Muči draga!

Desdemona (*bijesno*): Ča, ja (*nečitko*), još

mi vraga govoriš, na ti (*ćušne ga*).

Otello: O vražja babo!

Desdemona: Ih! Obori se na njega!

(Počnu se rvati, ali je Desdemona

svladala već Otella. Otello hripi ne mogu više).

Otello: Pomozi, Jago! Jago!

(*Jago iznutra*).

Jago: Ča je? Zadavite ju!

Otello: Ma ne mogu! Na knjizi piše da ja

moram nju zadavit!

Desdemona: Ni istina!

Jago: Je! Pustite se ubit!

Desdemona: Tužna mene, i ti!

(*Otello ju ufati za vrat*).

Desdemona: Čekaj još malo.

(Podigne se i pjeva morir si pura e bella).

Otello: Dosta je čakula! (*Davi je*).

Desdemona: Uuh! uh! uh! ah! buh!

Čekaj još malo!

Otello: Muori! Muori, vrag nek te zeme!

Umri! Umri (...)

Desdemona: Još jednu rič!

Otello: Muči!

Desdemona: Neka bude na sprovodu banda Jelačić.

Otello: Ih! Krepa! (*Ona umre te se protegne*).

Otello (*skoči prestravljen*):

Oh, cosa go fatto! La strangolai!

Ah, što sam učinio! Zadavih je!

Ma che fatica, me go stankà prima mi che essa!

Kojeg li napora, prije se ja umorih nego ona!

(*Gleda ju*) Ma che tocco di donna! Se

Koji komad od žene! Reklo

direbbe che la se un omo! (*Šeće*)

bi se da je muškarac!

Ah, adesso i se capaci arrestarme!

Ah, sad me mogu uhapsiti!

Ma cosa go fotto! (*Preplašen i razjaren*)

Ma što sam učinio!

E tutto per colpa de Jago!

Za sve je kriv Jago!

Prizor VI.

Jago se pomoli, pa se zlurado smije.

Jago: Ih! Ih!

Otello: Uh! Canaglie! (*Zaleti se u njega i udari ga*) Mori! Mori! Krepa!

Jago: Ma come? (*Češe se*).

Otello (izvadi dramu Otella iz žepa, pa je pokaže Jagu): Ti vedi, qua scrive:

Otello trafigge Jago!

Jago: Aha! la me mazzi de novo! (*Obrne se prema Otellu.*

Otello ga opet udari, Jago očisti s rupcem zamlju pa se povali).

Jago: Aoh! Che fatica!

Otello: Tasi.

Jago: Ma ben!

Otello: Adesso non so cossa deve nascere!

Me manca le ultime pagine del libro.

(*Gleda u knjigu*) Vedremo! (*Otide*)

Umri! Umri! Crkni!

Ali kako?

Vidiš, ovdje piše: Otello probada Jaga!

Aha! Ubijte me ponovo!

Jao! Kojeg li napora!

Šuti.

Hajde dobro!

Sad ne znam što se mora dogoditi!

Nedostaju mi posljednje stranice u knjizi.

Vidjet ćemo!

Prizor VII.

Mrtvi Jago i Desdemona. Kasij.

Jago: Ava mane, ma me je udril!

Desdemona: A meni je vrat maštrual.

Si ga vrazi zeli!

Jago: Ma mene je jače udril!

Desdemona: Ma mene jače boli!

Jago: Nije istina. (*Pravdaju se, hoće da se potuku, nu uđe Kasij pa se brzo legnu.*)

Kasij: Ča je to! Mrtvi su!

Tečen po pulicaja! (*Otello ulazi zamišljen, čuo je zdanje riječi. Kasij pobježe.*)

Prizor VIII.

Otello i mrtvi.

Otello: Jesu Maria, el va éamar la pulizia! E i se morti davvero. (*Gleda ih i drma*).

Syeglieve!! No i parla. Povero mi.

(*Čuje se štopot na hodniku. Otello skoči.*)

Ecco la pulicija! Oh! (*Uzme pilu*).

Isuse i Marije, ide zvati policiju! A oni su zbilja mrtvi.

Probudite se! Šute. Jadan ja.

Vivo no me ćaparè! (Pjeva tu che a Dio. Kad
svrši prepili si vrat i pade mrtav. Jago i
Desdemona gledaju i kad se sruši
mrtav, legnu i oni preplašeni).

Prizor IX.

Ulazi Kasij i stražar.

Kasij: Eno ga! (Osupne se videć Otella mrtva).

Policiant: Ha! Ja ću sada vas zatvoriti!

(Hoće da ga ufati, pa se počnu tući.

Kasij ufati sablju Jaginu, izvuće mu ju iz
korica i probode stražara koji ispali u
njega pušku. Svi padnu mrtvi).

FINIS

RUDOLF KOLARI] KI[UR - HRVATSKI STRINDBERG?

U malobrojnoj i relevantnim književno povijesnim analizama oskudnoj, toviše siromašnoj literaturi o hrvatskom književniku Rudolfu Kolari]u–Ki[uru ponavlja se godinama tvrdnja kako mu je dramsko djelo (a to je stožerni dio njegova literarnoga stvaranja), prosto utjecajem vedskog dramatičara Augusta Strindberga i poljskoga modernista Stanisława Przybyszевского. Tako je napisao, tražeći kao i mnogi, uzore na{im književnicima s početka 20. st. u europskim krugovima, godine 1921. Dragutin Prohaska,¹ a potom su njegovu ocjenu (koja je korektno, s navodom vrela, preuzeta iz jedne Ogrizovićeve kazališne kritike objavljene 1908.)² – bez ikakva nastojanja za iscrpnijim obrazloženjem, ponavljali u lancu slijedu svi oni koji su bilo na marginama svojih knjiga, bilo u enciklopedijskim natuknicama pisali o Kolari]–Ki[uru: Franičevi], [icel i Matičevi].³ Jedini koji je o Kolari]–Ki[uru u na{e vrijeme progovorio meritorno, ali samo o jednom segmentu njegova djela, o romanu *Laž* (1905.) – a taj mu je izbor i nalagala zadaća, bio je Krečimir Nemec. Ustvrdio je, s pravom, kako se u *tematskom sloju romana osjeća usmjerenost prema karakterističnim preokupacijama "fin de sièclea": erotizmu, neurozi, dekadentnom osjećaju zasićenosti i slabljenja životne energije*.⁴ Budući da roman *Laž* prethodi Kolari]–Ki[urovim dramama, ocjena Krečimira Nemeca pokazat će se karakterističnom i za potonji autorov kazališni opus, u kojemu ćemo moći detektirati upravo i one značajke koje je lapidarno-točnom ocjenom iznio i pouzdani povjesničar hrvatskoga romana.

Nas, ovdje, dakako, zanima drama. Smijemo li, dakle, još uvijek, poput Ogrizovića, Prohaske i njihovih sljednika, sveudilj tvrditi kako je Kolari]–Ki[ur unutar naših

¹ Usp. Dragutin Prohaska, *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*, str. 266, Zagreb 1921.

² Vanja (tj. Milan Ogrizović), *Hrvatsko kazalište* (tri noviteta), "Hrvatska smotra", knj. IV., sv. VI., br. 38, str. 121, Zagreb, 1908.

³ Marin Franičević, enciklopedijska natuknica u *Enciklopedija Jugoslavije*, sv. 5, str. 290, Zagreb, MCMLXII; Miroslav [icel, *Književnost moderne (Povijest hrvatske književnosti)*, knj. 5), str. 360, Zagreb 1978; Ivica Matičević, enciklopedijska natuknica u: *Leksikon hrvatskih pisaca*, str. 359, Zagreb 2000.

⁴ Usp. Krečimir Nemec *Povijest hrvatskog romana*, knj. II., str. 45–46, Zagreb 1998.

tadanjih modernističkih književnih strujanja bio pod ovim utjecajem Strindbergovim, ali i onima poljskoga književnika nadasve (iroke europske recepcije - Przybylski-Zebskoga)?

Treba se, međutim, ponajprije zapitati tko je bio danas malo spominjani, gotovo zaboravljeni književnik Rudolf Kolarić-Kiur koji je pisao i pod pseudonimima *Pan* i *R. K. Andrejev*? Rođen je u Zagrebu 3. 10. 1882., gdje je 20. 1. 1938. i umro. Nakon završetka pravnih studija djelovao je u rodnome gradu kao odvjetnik. U književni život ušao je zajedno s pripadnicima druge generacije modernista privukavši pozornost i kritike i publike svojim spomenutim romanom. Nakon toga *débuta*, u zagrebačkom kazalištu prikazane su mu drame *Pred noć* (2. 1. 1906. – jedna izvedba), *Kći* (10. 3. 1906. – dvije izvedbe; “Savremenik”, 1906.), *Sin* (29. 12. 1906. – dvije izvedbe; “Pokret”, 1906.) i *Okovi života* (14. 3. 1908. – dvije izvedbe). Sve prikazane drame reirao je neumorni promicatelj hrvatske dramske moderne – Josip Bach, a usprkos prvim tadanjim glumačkim imenima koja su u njima nastupala, recepcija im je bila u skladu s onodobnim običajima. Sve one zajedno, doživjele su ukupno samo sedam izvedaba.⁵ Nakon pet godina stanke Kolarić-Kiur objavio je 1913. u “Viencu” dramu *Posljednja borba* koja je već bila uvrštena u zagrebački repertoar, ali je autor prije izvedbe odlučio zamoliti kazališnu upravu da djelo ne izvede. U to se vrijeme Kolarić-Kiur nalazio već posve izvan književnoga života. Napisao je izmeću 1905. i 1907. uglavnom pod pseudonimom *K. k.* i otprilike desetak dramskih kritika u *naprednjačkom* tjedniku “Pokret”, a humoreske te kraće satiričke tekstove objavljivao je ponajviše u “Koprivama” kojih je bio jedan od pokretača. Književniku je karijeru završio, poput mnogih pripadnika moderne u tridesetoj godini života, a većina mu je djela nastala oko dvadeset i pete godine njegova vijeka, dakle u mladenačko doba.

Po političkoj je orijentaciji pripadao *naprednjacima* koji su 1904. istupili iz Hrvatske stranke prava i pokrenuli svoje glasilo pod imenom “Pokret”. Već svršetkom 1904. nova je stranka, koja se prozvala Hrvatskom naprednom strankom, izdala proglas u kojemu se obvezuju kako će u pitanjima revizije Nagodbe djelovati radikalno, a na unutarnjem političkom planu nastojati *da od našega naroda odvrne upliv klerikalizma*. Stranci je u početku, do prijelaza na glavnouredničko mjesto dnevnika “Obzor” 1. 10. 1905. pripadao i dr. Milivoj Dežman, a vrstu su joj jezgru činili dr. Lav Mazzura, Veslav Vilder te Ivan Ancel u Zagrebu, Ivo Berti u Zemunu, Iso Velikanovi u Mitrovici i Vicko Ilijadica u Ljubaniku.⁶ Skupina *naprednjaka* okupljena oko “Pokreta”, počela je u lipnju 1906. izdavati humoristički dvotjednik “Koprive” u kojima je Kolarić-Kiur surađivao. Anonimno, dakako, jer niti jedan tekst u tom listu nije bio tih godina potpisivan.⁷ Političko stajalište stranke, odnosno njezino radikalno suprotstavljanje Frankovoj i *frankovačkoj* ideologiji kao i odjeci suradnje u “Koprivama”, mogu se povremeno naći i na stranicama dramskih djela našega pisca.

⁵ Usp. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, knj. prva (ur. B. Hejmovi), Zagreb 1990.

⁶ Usp. Josip Horvat, *Povijest novinstva Hrvatske*, str. 336-337, Zagreb 1962. te isti: *Hrvatski panoptikum*, (poglavlje *Milivoj Dežman*) str. 113-167, Zagreb 1965. “Koprive” su počele izlaziti 15. lipnja 1906. kao dvotjednik, tekstovi nekoliko godina u njima nisu potpisivani, a kao prvi odgovorni urednik naveden je Edo Mraković kojega je od br. 4 zamijenio Milan Gračanin.

⁷ Usp. Josip Horvat, nav. dj. u bilj. 6, kao i literatura o R. Kolariću-Kiuru nav. u bilj. 3

Rudolf Kolari}-Ki{ur bio je stariji brat in`enjera Hinka Kolari}a Ki{ura (1893.-1978.), supruža hrvatske knji`evnice Zlate Kolari}-Ki{ur, ro|ene Had`ija (1893.-1990.). Iz braka Hinka i Zlate ro|ena je k}erka Vesna koja se udala za filozofa Rudolfa (Rudija) Supeka.⁸

Premda je o dramama Rudolfa Kolari}a-Ki{ura u kontekstu razvitka hrvatske i ju`noslavenskih knji`evnosti do sada najvi{e re`eno u dvjema monografijama Franka Wollmana<sup>9</sup> u kojima se isti`e zamjetni autorov talent, apostrofiraju}i ga zajedno s Tuci}em, Hr`i}em, De`akom i Nehajevim kao dramati`ara naturalisti`ko-socijalne tematike, uz isticanje i brojnosti njegovih eroti`nih motiva, mo`da je najpotpuniju karakterizaciju ovoga knji`evnika i njegova djela nastaloga po`etkom 20. stolje}a, predo`io u okviru jedne kulturnopovijesne i sociolo{ke studije Branko Gavella.

Pi{u}i o generaciji koja je oko 1903., a nakon Khuenova pada, polo`iv{i maturu te upisom na zagreba`ko i inozemna sveu`ili{ta po`ela ulaziti u javni `ivot onodobne Hrvatske, lucidno je analizirao mnoge aspekte tadanjega `ivota u rasponu od politi`kih do umjetni`kih, ne mimoi{av{i niti sociolo{ke portrete obiteljskih sredina ili va`nost osnivanja prvih na{ih {portskih dru{tava.

Osvr{u}i se na neke od tada tipi`nih zagreba`kih familijarnih prilika, Gavella je pisao: *kućna patrijarhalnost našega starijeg obiteljskog života usklađivala je odnose među djevojkama i mladićima u veoma šablonske kalupe. Oni su živjeli do prvih plesova koji su bili zapravo neka vrsta "izloga" za bračno tržište (naravno ne smijemo kod toga bračnog trgovanja zaboraviti snažan utjecaj "uvida" u gruntovnicu) prilično bez kontakta. Djevojke su uz minimalnu salonsku naobrazbu (klavir, francuski itd.) i spremanju za ulogu domaćice i majke, životarile u nekom naivnom maštanju i očekivanju viteza koji će ih osloboditi njihovog djevojaštva i otvoriti im vrata pravoga života. Virginitet je naravno bio nediskutabilni uvjet za održavanje iole pristojne cijene na tom bračnom tržištu. Mladići su vrludali između prigušenih, skrovitih eroti`nih grčeva i muka i kupljenoga zagrljaja konobarice i očitijih prostitutki. Brakovi sklapani među na taj način za bračni život spremljenim ljudima dovođili su u većini do one zagušljive atmosfere građanskog porodičnog života, gdje se u zadahu bračnih popluna, porodijskih muka i eroti`nih eskapada muškog partnera, gušila skrovita grozota tih sakrosanktnih jezgra stare građanske socijalne hijerarhije – sve to sankcionirano kanonskom nemogućnosti rastave braka i "pušteničke" situacije rastavljene žene te konačno i ekonomskim interesima porodičnih krugova. Nije teško zamisliti odraz te nezdrave atmosfere na život djece proizašle iz takovih brakova. Tu su kod tih mladića bili izvori i onog vanjskog, prijetvornog sagibanja glave pred tim socijalnim svetinjama spojenog s izgledom na isto takove tajne i gotovo legalizirane bjegove iz istih po uzoru "otaca", ali i onim teškim sukobima između otaca i sinova koji su mnoge i mnoge te sinove, koji*

⁸ Usp. Dr. \uro Kuntari}, *Zlata Kolarić-Kišur o njejoj 75-godišnjici*. Po`e{ki zbornik, III., str. 175-181, Slavonska Po`ega, 1970., kao i rukopisna genealogija obitelji Fabrio (grana Bjelobrck) u privatnu posjedu akademika Nedjeljka Fabria. Prijatelju Nedjeljku Fabriju i ovdje zahvaljujem na ustupljenoj gra|i.

⁹ Usp. Frank Wollman, *Srbohorvatské drama, pøegled vývoje do války*, Bratislava, 1924. i *Dramatika slovenského jihu*, Praha 1930. Wollman (1924.) pi{e (str. 223) o velikom talentu M. De`aka i R. Kolari}a-Ki{ura, apostrofiraju}i ih kao autore naturalisti`ko-socijalnih tema (str. 289) te pisce eroti`nih motiva (str. 374).

nisu bili kadri sklapati licemjerne kompromise, gonili gotovo u anarhično i boemsko preziranje svih socijalnih obzira – bile su tu klice propadanja onog velikog broja naših nesvršenih studenata i zalutalih genija. Na tu konfliktnu situaciju “sin protiv oca” naša je književna generacija mnogo osjetljivije reagirala no na čistu erotičnu motiviku, a do još jačeg izražaja došla je u književnosti poslije Prvoga svjetskog rata, poglavito pak kod Krleže.

No, ima jedno književno ime, danas gotovo potpuno zaboravljeno, koje je i inače po svojim životno književnim konturama, a naročito po snažnom akcentu bačenom baš na tu temu “sin contra oca” bilo veoma izraziti predstavnik svoje dobe – bio je to Rudolf Kolarić Kišur. Isticao se već kao student svojom neobično jetkom duhovitošću, dominirao je njome na našim sastancima i u našim privatno pisanim humorističkim đaćkim listićima. Očekivali smo svi od njega značajnu literarnu karijeru, a on je onda posve u stilu mnogih naših rano rascvalih genija, svršio u karijeri najkšeftarskijeg advokata. No, usput mu je, osim nekih priloga za ondašnje humorističke listove, uspjelo dati jednu, više po svojoj smjeloi i originalnoj motivici, no po čistoj literarnoj vrijednosti, značajnu dramu neobično karakterističnu za atmosferu naše dobe, bio je to njegov “Otac”.¹⁰ Ostavljam našim književnim historicima da iskopaju iz zaboravi tu tragičnu figuru, koja je pošla sudbonosno razbijenima i krivudavim putevima, na kojima su se zbog zapletenosti i amorfnosti naših životnih i literarnih situacija, zbog pomanjkanja živih i pravih etičkih stimulansa, izgubili mnogi naši najvredniji mozgovi.¹¹

Prve Kolari}-Ki{urove drame tipične su na{e modernističke jednoinke u kojima se unutar ~esto i ne posve izbalansiranoga dramatur{kog mehanizma ispreple}u socijalni s erotskim motivima, a zbivaju se u urbanoj (zagrebačkoj) sredini gdje dominiraju likovi tako|er tipično modernističke provenijencije – studenti, prijetvorni odvjetnici, arivisti, ~edne, ali i djevojke laka morala te samo jo{ pokoji neporočni značaj.

Debitantsko autorovo scensko djelo, tragikomedija *Pred noć*, u jarkoj naturalističkoj maniri ri{e razli~ito facetirani `ivot |aka (studenata) u podstanarskoj sobici gdje plemeniti Stanko umire od tada neizlje~ive plu}ne bolesti, dok se izvan toga uglavnom sumornoga ambijenta (dodu{e nevje{to te *in absentia*) zbivaju groteskni prizori. Zavr{etak dramaleta u Krstinu monologu nagla{enih je modernističkih obilje`ja: Znaš li, Stanko, kako to sve izgleda? Eto: predstavi si gospu Sudbu, vječnu i moćnu. U rukama drži lijevak – golemi lijevak, gornji mu je otvor bezmjerno velik, a doljnji sitan – tek da se provučeš. U lijevku smo mi – ti – ja – Maks – Leon – svi – milijuni – milijarde ljudi. Grizemo se, bijemo, tučemo, uzdišemo plačemo i stenjemo – ubijamo se: sve radi onoga sitnog otvora – tog cilja milijunâ! A otvor je sitan, tek da se provučeš! Gospa Sudbina mjeri tu našu gužvu kritičkim okom, a gdje kada joj dosadi pa strese energično lijevak, a na uzani otvor ispane jedan sretnik, ispane drugi, treći....sve jedan po jedan i padaju blaženi u mekane perine života i počinju zaboravljati one jade prepaćene u paklenskom lijevku. Kada, na kraju ovoga monologa, ulazi stanodavka Marta s upaljenom svjetiljkom me|u svoje podstanare, Krsto dahom utrne lu~ i u ibsenovski, simbo-

¹⁰ Gavella se ovdje o~ito zabunio. Rije~ je, dakako, o drami *Sin*.

¹¹ Branko Gavella, *Fizionomija jedne generacije*. «Naprijed», X., br. 48, Zagreb, 1953. – «Naprijed», XI., br. 3, Zagreb, 1954., isto i u : B. Gavella, *Dvostruko lice govora* (prir. S. Petlevski), Zagreb 2005., str. 40-83

listi~ki intoniranom, intimnom solilokviju s o~itim prisje}anjem na zavr{etak *Sablasti* progovara: *nama danas ne treba svjetla! Izlišan luksuz, a mi smo ubogi ljudi! Čekat ćemo sunce....*

Jedno~inka *Kći* situirana je u Kolari}-Ki{uru o~ito familijarni ambijent – odvjetni~ku pisarnicu. U tu je sredinu autor mogao dovesti razli~ite zna~ajeve i brojne sudbine, obojene u svim detaljima nadasve sna`nim naturalisti~kim akcentima. Potkupljivi, ambiciozni *vinkeladvokati*, kako }e, kasnije, re}i Krle`a, prevaranti na granici defraudantstva, slomljene karijere u alkoholu, a – s druge strane, nedu`na djevojka koja se kao *lovina za odstrel* (*Freiwild*, re}i }e mnogo kasnije, u na{e doba, njema~ki dramati~ar Franz Xaver Kroetz) utapa u bezdu{nom kovitlacu grada. Govori Dora svome ocu nakon {to je iz `ivotnoga o~aja zavr{ila na ulici: *Vi ste radili, grbili leđa nad prašnim stolovima, zaslu}ujući mučno ono što nam je bilo potrebno za život. A ja sam ostajala sama, posve osamljena, dan na dan, a često i u noć, oče! Gledala sam samo bijedu u kojoj se nalazimo, a osjećala gorko ugodnost života koji je dan drugim, sretnim ljudima. Naslućivala sam samo sreću njihovu i ta mi se pričinjala kao dalek san /.../ Kazali ste mi kratko - pođi do tetke. Tako mi je ostala jedina ona, a u nje je bilo veselije. Zaželjela sam se toga veselja, te radosti i života. Bila sam nesretna, oče, nesretna i osamljena te sam žedno rastvorila usne da okusim sve, da proživim sve. Oče... bacila sam pod noge stid i obraz, poružila vas, svoga oca i uspomenu majke. Nakon toga priznanja Dora je u~inila isto {to i Strindbergova *gospođica Julija*: prerezala si je no`em vrat.*

Potom se Kolari}-Ki{ur odlu~io oku{ati i u slo`enijim oblicima. Bile su to drame u vi{e ~inova s paralelnim zapletima i nerijetko efektnim dijalozima koji dovode do neo~ekivanih obrata. Iz te druge faze njegova rada vrijedno se osvrnuti na dva djela i poku{ati na njihovim zna~ajkama utvrditi jesu li Ogrizovi} i oni koji su slijedili njegov sud imali pravo kada su na{ega pisca uspore|ivali sa slavnim [ve|aninom, odnosno Poljakom?

Rije~ je o dramama *Sin* iz 1906. i *Okovi života* iz 1908. Obje, a posebice *Sin*, pripadaju sredi~noj naturalisti~koj struji hrvatske moderne, s naro~ito, ~esto do paroksizma potenciranim sukobima unutar obitelji i to na relaciji otac-sin, odnosno suprug-supruga-ljubavnik. Osim ovih tematskih upori{ta, u obje, ali i u ostalim Kolari}evim dramama, va`no fabularno mjesto zauzimaju nov~ana, odnosno op`enito materijalna obiteljska pitanja. Dugovi, zajmovi, mjenice, jamci, ovrhe i mnogobrojni financijski problemi brojnih likova ({to je o~ito i slika tadanjega zagreba~kog gra|anskoga dru{tva), napu~uju njegove drame u kojima se bezizlazne situacije nekoga od protagonista rje{avaju i finalnim suicidom. U toj komponenti Kolari}evih drama vrlo se ~esto susre}e i stereotipna tema prisilne ili, rje|e, dragovoljne `rtve mlade k}erke koja }e biti primorana po|i za ne`eljena ali naro~ito bogata ~ovjeka (u drami *Posljednja borba i @idova*, ne bez nekih antisemitskih aluzija), kako bi se ulaskom njegova kapitala u obitelj, {to }e, dakako, uzrokovati djevoj~inu posvema~nju propast na svim moralnim, eti~kim i ljudskim razinama, spasila dru{tvena pozicija, ali zadr`ala, barem privremeno, materijalna egzistencija uzdrmane familije.

^etvero~ina drama *Sin* zbiva se u Zagrebu i njegovoj okolini, u ambijentu u kojemu se pretapa gotovo morbidna dekadencija na{e tadanje *jeunesse dorée* s rasto~enim obiteljskim prilikama koje dovode do vi{estruke katastrofe. Karta{ki dug, zatravlje-

nost fatalnom `enom i opijenost pjenu{cem dovest }e Mirka do pronevjere i tamnice, uzrokovat }e smrt djevojke koja ga je bezgrani~no ljubila, a sve }e zavr{iti sukobom s ocem i ma}ehom (neki prizori mnogo kasnijih *Glembajevih* kao da ni~u upravo u finalu ove drame), a namjernim ubojstvom mla|ega brata posve }e skr{eni protagonist priznati prijatelju Prosperu kako je to morao u~initi jer je u mladi}u, jo{ gotovo djetetu, prema tipi~nim naturalisti~kim, *taineovskim* odrednicama (*milieu, race*), *prepoznao sebe*, varalicu i potencijalnoga prijestupnika, to jest *zolinski* modeliranoga ~ovjeka-zvijer. Skok pod jure}u lokomotivu nesretnoga Mirka sna`no je, premda i nadasve pate~ti~no zavr{no suzvu~je ove drame koja je brojnim `estokim akcentima uzburkala tadanju zagreba~ku javnost.

Kolari}-Ki{urov naturalizam nije se svidio prava{knoj desnici, pa je Zyr Xapula, odnosno Zvonimir Vukeli}, nakon premijere *Sina* pamfletisti~ki pisao ovako: *Drama iz na{eg socijalnog }ivota! Lijep socijalni }ivot: glavni junak - tat, lopov, pronevjeritelj, {to li sve ne. Autor je tog svog junaka uzeo kao prototip na{ih socijalnih prilika, dakle u nas sve vrvi lopovima i tatovima! Liepo dru}tvo, dostojno samo naprednja~kih pera da ih opisuje!*¹² Kritika obiluje i politi~kim invektivama protiv autora a obara se i na Josipa Pasari}a koji je u "Pokretu" pisao afirmativno o *Sinu*.

Pasari} je, naime, hvalio strana~koga kolegu isti~u}i njegov *sna}an dramatski talent*, {to je, za njega, *bila bilanca subotnje premi~re. Gosp. Kolari~Ki{ur koji je do sada u manjim dramskim stvarima pokazao i dara i smisla za pozornicu, latio se u "Sinu" te}eg problema i poku{ao da stvori socijalnu dramu u modernom stilu. Pasari} je, me|utim, prigovorio tematskoj nekonzistentnosti djela, jer tre}i i ~etvrti ~in ne stoje u uzro~nom savezu s prva dva ~ina, pa se ~ini da su dodani kao tuma~ i obja{nj enje prve polovine drame. Zanimljivo je promatrati, nastavlja kriti~ar, kako pisac elasti~no i spretno obra|uje svaki ~in u drugom genreu (valjda u druga~ijim stilskim obilje`jima, op. N.B.). U prvom je ~inu kruti naturalista /.../ u drugom ~inu prevladava umjereni realizam s primjesom romanticizma kao u dramama Hauptmanna, Sudermanna i drugih modernih pisaca. Tu mu je i dramska tehnika najbolja, pa nema sumnje da je ovaj ~in s knji}evno umjetni~ke strane najuspjeliji. Tre}i ~in s onim sumornim obiteljskim prizorima podsje~a na genre Gorkijev, napose u "Malogra|anima", a ~etvrti ~in sa neutje{nim i mra~nim svr{etkom i psihopatolo{kim elementom spominje na Ibsena i Andrejeva.*¹³

U "Savremeniku" se na *Sina* osvrnuo Vladimir Luna~ek: *Drama je socijalnog sadr}aja i to je, ~ini se, najja~a strana njezina. Ina~e je velika mana te drame {to je odvi{e puna raznih problema, koji se po~imaju rje{avati, ali se ne rje{avaju. Poradi toga dolazi do raznih nerazumljivih i suvi{nih scena i zna~ajeva. Tako je ~itav prvi ~in posve suvi{an proemij. Drugi je ~in dobar, dok u tre}em ~inu imade sva sila neprotuma~ivih elemenata. Uza sve to vidi se da je Kolari~Ki{ur ne samo po obi~nom kalupu "mladi nadobudni" pisac, ve} zaista talent u kojega ima neosporivih dramatskih kvaliteta.*¹⁴

¹² Z. X. tj. Zyr Xapula (tj. Zvonimir Vukeli}), "Hrvatsko pravo", XIII./1907, br. 3336, str. 3, Zagreb, 2. I. 1907.

¹³ P (tj. Josip Pasari}), "Pokret", III., br. 298, str. 5, Zagreb, 31. XII. 1906.

¹⁴ Vladimir Luna~ek, "Savremenik", II., br. 2, str. 121, Zagreb, 1907.

U njemačkom dnevniku "Agramer Zeitung" Ivan Souvan, nadasve vjerodostojni kazališni kritičar, ocijenio je autorov prikaz sredine u drami *izvrsnim*. *Značajevi su ocrtani oštro, sukobi pregnantno izrađeni. Autor ne izbjegava niti oporo, niti ono što uzrokuje potištenost (das Bedrückende), pa čak niti brutalno kako bi postigao zadani cilj. S te mu strane nema prigovora. Manje mu je uspjela tehnička strana drame. Radnja nije dostatno dobro niti vješto sklopljena /.../ Neosporna je činjenica da za našu buduću socijalnu dramu predstavlja neprijeporni dobitak.*¹⁵

Kritičarka Vanda Ibler hvali prva dva, a nalazi zamjerke trećem i četvrtom činu *Sina*, naročito u nemotiviranosti pojedinih prizora, ishitrenim zbivanjima i `ivotno neuvjerljivim situacijama. Niti ona, poput većine njezinih prethodnika, ne pokušava preciznije odrediti stilske značajke djela.¹⁶

Dramom *Okovi života* Kolarić-Kišur zavrijedio je (s pravom) već toliko puta spominjanu usporedbu sa Strindbergom i Przybyszewskim. Ljubavne prijepe i bizarne erotičke situacije koje se odvijaju unutar bračnoga trokuta, Milan Ogrizović ocijenio je ovako, braneći pritom hrabrost mladoga pisca: *Kišur bi opet mogao vidjeti kako se i najbrutalniji događaji dadu izvesti uz liepe i glazbene riječi. No, ako mu i treba Ibsena, Maeterlincka mu ne treba. Kišur ima jake dramske riječi, upravo najdramatskiji dijalog od svih naših današnjih dramatičara. Iako je tu i tamo samodopadnih paradoksa i kaprica iako ima feljtonističkih "ispada" - što mu se odbija na mladost, ipak su njegovi zahvati oštri, lica živa, konflikti nenadani. On improvizira. Momenat iz života ili iz lektire zaigra u njegovoj duši dramskom slikom koju on odmah meće na papir, neka se tu razvija. Ne brine se puno da svoj sižej dramski koncentrira, da ga sredi, već samo piše dalje - a drama se ne razvija u pravcu kao novela. Kritika je skočila na Kišura zbog prizora gdje se žena, vrativši se od ljubavnika i njegove majke, podaje nakon dugoga vremena ljubavi svoga muža i odlazi s njim u pokrajnu sobu. Ta kritika nije toga zamjerila u "Mascotti" (Edmond Audran, op. N.B.), u Strindbergovoj "Grofici Juliji", u Hebbelovoj "Juditi /.../ Zaboravila je pritom da je taj prizor psihologijski točno pripravljen. Tamo muž veli ženi kako on u njezinoj blizini postaje boljim, a zatim dolazi jedan ljudski momenat, gdje su obojica tako daleko od svih okova života. Ovdje je Kišur morao nastaviti i svršiti kao Ibsen (u *Gospođi s mora*, op. N. B.); bilo bi iskreno. Ovako je njegov svršetak kapriciozno - ne prema okovima života! - nategnut, baš kao što je i Ibsenov svršetak kapriciozno nametnut. To je sve zato jer Kišur nema jednovitosti. U prvom mu je činu glavno lice ljubavnik (vice-autor?), u drugom muž. Kišur "mutira", preživljuje krizu; bore se u njem Strindberg, Przybyszewski, ali i Kišur. On bi mogao u budućnosti napisati bolju dramu nego li tko i misli. Neka ga ne žalosti ni hladnoća nazovi-modernih. On to "jest", ako i nema još službene potvrde od umirovljenoga vođe modernih.¹⁷ Ovdje Ogrizović o`ito aludira na Branimira Livadića, urednika "Savremenika", s kojim je tada `estoko polemizirao.*

Ostali kritičari nisu autoru bili tako skloni kao Ogrizović. U "Pokretu" je pod inicijalom P tiskano: *Subotnja premijera ove domaće Kolarić-Kišurove drame uvjerila*

¹⁵ S-n (tj. Ivan Souvan), Agramer Zeitung 81, br. 348, str. 5, Agram, 31. XII. 1906., prev. N. B.

¹⁶ V. I-r. (tj. Vanda Ibler), "Narodne novine", LXXL., br. 300, str. 6-7, Zagreb, 31. XII. 1906.

¹⁷ Vanja (tj. Milan Ogrizović), Hrvatsko kazalište (tri noviteta), "Hrvatska smotra", knj. IV., sv. VI., br. 38, str. 121, Zagreb, 1908.

nas je o tom kako talent može da zastrani i promaši cilj, kada hoće da izađe iz onoga kruga u kome se je najprije očitovao. Da je pisac talent pokazuje i ova drama. Imade u njoj scena koje, uzete same o sebi, pokazuju dramatski osjećaj i dramatsku vještinu. Završetci činova su prosječno efektni i dobri. Crtanje nekih figura je vrlo uspješno. /.../ Ali uza sve ove strane koje odaju vještu ruku talenta, manjka drami – iskrenost, manjka joj jasni dramatski temelj i pravi smisao. /.../ Čini se da je autor htio da napiše nešto u stilu novijih francuzkih drama, za koje se kaže da su “senzacionalne” drame, koje iznose moguće i nemoguće, ali na draženje nerva proračunane situacije. Zato njegovi “Okovi” nemaju lokalnog, domaćeg kolorita /.../ Cijela je fabula naime konstruirana, a nije cjelovita. Što je pako najgore, ne osjećamo iza te drame skoro nikakove, a naročito ne moderne misli.¹⁸

Ivan Souvan, ranije sklon Kolari}-Ki{uru bio je vrlo o{tar: Uprava nas je mogla poštediti ovoga dramskog noviteta /... Previše se autor ugledao na strane uzore /.../ valja u duhu modernoga vremena i no{ve dramatike stvoriti nešto što proistječe iz naše sredine i naših prilika /.../ U drami ima prizora koji brutalnošću seksualnosti djeluju upravo odbojno /.../ žalimo zbog neuspjeha nadarenoga autora.¹⁹

Mo`da je najstalo`eniji sud o drami iznio Branimir Livadi}: /Autor/ iznosi na pozornicu psihološki proces koji bi se mogao odigrati svagdje i na svakom mjestu. Zazire od lokalnoga i nacionalnog kolorita, crta naprosto ljude, karaktere i temperament. Mjerila za takovo djelo stroža su i autor im se neće moći ukloniti. Sa smjelošću i sa samopriegorom obašao je ovdje mladi autor svoje najbolje sposobnosti: svoje oštro promatranje upravo naših domaćih socijalnih prilika, naših običaja i ljudi, s kojima je imao prije očito uspjeha. Sagradio je dramu koja izbija jedino iz psihološke nužde, iz karaktera prikazanih lica.²⁰

Nakon Okova života Kolari}-Ki{ur dramskim se djelima vi{e nije pojavljivao na pozornici. U “Viencu” je 1913.²¹ objavio dru{tvenu tragediju *Posljednja borba*, ali ju je, kako je ve} re{eno, povukao s repertoara. Na isteku moderne, ovo djelo jo{ jednom, u nadasve redundantnoj formi, ponavlja neke od ranijih autorovih tematskih preokupacija. Na tragu Ibsenova suvremenika i mladena{koga suborca Bjørnsona (*Stečaj*), ali jo{ vi{e ranih drama Francuza Henrija Bernsteina u kojima se u tematskom sredi{tu nalaze obiteljske neda{e uzrokovane financijskim problemima, Kolari}-Ki{ur je u zaka{njelov naturalisti{koj maniri nastojao orisati moralnu i materijalnu propast jedne zagreba{ke familije koja tone ne samo u dugovima, ve} gubi i sve atribute nekada {asnoga imena. La`na fasada ubrzo pada, dok se iza nje pomaljavu satrveni zna{ajevi, propale egzistencije te podlaci koji nastoje iskoristiti tu|u nevolju. Stereotipi poznati ne samo iz svjetske, ve} i iz na{e dramske knji`evnosti s po{etka stolje}a, svojevrсна autorova retardacija u odnosu na tada ve} druga{ija tematska i dramatur{ka opredjeljenja na{i pisaca (scenski naturalizam u ovitku francuskoga *sardouovskoga* modela efektne *pièce bien faite* bija{e ve} pro{lost), o{ito su uvjerali Kolari}-Ki{ura kako }e

¹⁸ “Pokret”, V, br. 63, str. 5, Zagreb, 16. III. 1908.

¹⁹ S-n. (tj. Ivan Souvan), “Agrar Zeitung”, 83, br. 74, str. 6, Zagreb, 15. III. 1908.

²⁰ Id. (tj. Branimir Livadi}) “Obzor”, Zagreb, XLIX., br. 74, str. 1-2, Zagreb, 15. III. 1908.

²¹ *Posljednja borba*, drama u IV {ina s epilogom, “Vienac” IV., br. 1, str.13-18, br. 2, str.37-47, br. 3, str. 71-79, br. 4, str. 105-112, Zagreb, 1913.

mu ponovni izlazak pred publiku biti uzaludan. Tako je, u ti{ini, zavr{ila karijera dramati~ara koga su u prvom desetlje}u stolje}a do~ekali s ne malim komplimentima.

I u *Sinu* i u *Okovima života*, najboljim djelima na{ega pisca – da odgovorimo na uvodno postavljeno pitanje, Strindberg je prepoznatljiviji od Przybyszewskoga. Poljaka *gola duša*, kako je sam obilje`avao najva`niju sastavnicu svojih proznih i dramatskih likova, u Kolari}evim se junacima od~itava jedino u nagla{enoj erotiziranosti njihovih postupaka (pojedine sekvence *Okova života*), u dekadentnoj atmosferi, u sfumatu dima, alkohola i karta{koga hazarda (prvi ~in *Sina*), ali na{ pisac nije niti u jednoj od svojih pet drama zagrebao u onostrano, u ljudskom umu nedoku~ivo, kao {to je to u~inio Przybyszewski – primjerice u epilogu trilogije *Zlatno runo*, dakle u *Gostima*, jedno~inki koja je u nas objavljena 1908. kada su izvedeni i Kolari}evi *Okovi života*.²² U tom se dramoletu, dakako pod Strindbergovim utjecajem (*Put u Damask*) pojavljuje i *Nepoznati*, pa nema sumnje da je i Krle`a poznavao ovo djelo, premda je kasnije, kako meritorno u svojim studijama o recepciji Przybyszewskoga u nas pi{e Nevenka Ko{uti} Brozovi},²³ tvrdio kako je Poljak *pisao /.../ loše i površno, zaogrnuvši se dostojanstvom svoje kičene rječitosti, pošto mu je bilo važnije da se gubi u papagajskoj imitaciji tuđega kriještanja nego da progovori o ozbiljnim opasnostima koje su prijetele i njemu lično i čitavom onom vremenu, u predvečerje katastrofe 1914*.²⁴ Me|utim, Krle`ine drame *U predvečerje*, *Maskerata* i *Saloma*, a jama~no i danas izgubljena *Sodoma*, jasno dokazuju da je na{ pisac, premda o njemu nije imao naro~ito dobro mi{ljenje, vidjeli smo, {tovi{e da mu se rugao, itekako dobro poznavao Przybyszewskoga. Ovu mu je ~injenicu, uostalom, u svojim polemi~kim odgovorima 1919. spominjao i ravnatelj zagreba~ke drame Josip Bach. Pi{e Krle`a u svom ~uvenom polemi~kom tekstu *Gospodin Bach (dokument za historiju jugoslavenske drame)*²⁵: */.../ ja sam iza toga u jeseni 1915. odnio gosp. Bachu aktovku "U predvečerje" koja je štampana u 7. broju "Plamena". Odbio ju je i cinički se smijao. Ja ne mogu ovde da opišem način ciničke frivolnosti kako me je ismijao, jer kada se danas setim one scene, krv mi udara u lice. "Ta Vaša drama, to je svinjarija! To je ! To! Da ste došli pred 10-20 godina! No! Hajde de! Ali danas! Ta Vi prepisujete Przybiszewskoga. Što ja mogu s Vama? Zbogom!*

Krle`a, dakako, nije *prepisivao*. Ali da je Przybyszewskoga ~itao i upoznao, ne}e biti sporno. Za srednjoeurolpejce, pa tako, dakako, i za Hrvate, ta ~injenica nije bila posebnost. Poljski je, naime, pisac, najzna~ajnija svoja modernisti~ka djela u berlinsko-me krugu na razme|u stolje}a druguju}i i tamo ponajvi{e sa Strindbergom, napisao na

²² "Hrvatska smotra", knj. IV., sv. XIX.-XX., br. 51-52, str. 390-393, Zagreb, 1908, drama je objavljena u prijevodu Miroslava Saka~a.

²³ Nevenka Ko{uti} Brozovi}, *Stanislav Przybyszewski i hrvatska moderna*, Radovi Filozofskoga fakulteta – Zadar, god. 3, sv. 3, Razdio lingvisti~ko-filolo{ki (2), 1961/1962, str. 178-198, Zadar, 1962. te ista: *Rani Krleža i Prsybyszewski*, Dani hvarskoga kazali{ta, sv. VIII., Miroslav Krleža, str. 343-355, Split, 1981.

²⁴ Usp. M. Krle`a, *Eseji*, knj. 3, str. 268, Sarajevo 1979.

²⁵ "Plamen", I., br.8, str. 67-73, Zagreb, 1919.

njemačkom jeziku pa je kao i drugdje, i kod nas imao zavidnu, očitito ne samo literarnu i scensku recepciju. Na{li bi se, naime, i u tadanjem, mondenom Zagrebu tragovi o opo-
na{anju Pryzybyszewskoga – {to je oko 1900. postalo europskom pojavom (kao neka-
da poznati *werterijanizam* – kako reče Ivo Herge{i}). Bilo je to nasljedovanje poljsko-
ga pisca i pijanista u modnim detaljima, nekonvencionalnom dru{tvenom opho|enju
često na granici skandala, pu{enju narkotika ili nagla{enom isticanju do tada često ta-
buizirane seksualnosti ne samo na stranicama knji`evnih djela ili slikarskoga platna.²⁶

Strindberg je, me|utim, u na{ega Kolari}-Ki{ura mnogo jasnije prepoznatljiv. U
sumornoj atmosferi posljednjih dvaju ~inova *Sina*, u glo`enju spolova i naturalisti~koj
konfrontaciji dviju obiteljskih generacija, u nesmiljenoj borbi za opstanak, u zovu krvi
i gena, rani je, naturalisti~ki Strindberg ovdje ne samo lako odgonetljiv ve} i nagla{eno
uo~ljiv. Jo{ vi{e je on zamjetljiv u finalu drugoga ~ina *Okova života*, kada supruga koja
je primorana, na nagovor njegove majke, napustiti ljubavnika, odlazi–nakon dvije go-
dine apstinencije od bra~noga `ivota – gotovo pijana u postelju s legitimnim mu`em.
Iz osвете prema pro{losti, ali i s razloga kako bi, zakonitoga, ali nevoljena supruga,
mogla jo{ vi{e mrziti i potom jo{ vi{e prezirati. Motiv dostojan Strindbergova *Smrtno-
ga plesa*. Ali i prizor koji je {okirao zagreba~ku publiku. Ogrizovi} je sudio to~no. Ovo
je mo`da najbolja scena pritajene, Strindbergovim stranicama inspirirane i prepoznat-
ljive, morbidne erotike u drami hrvatske moderne. Njezino zavr{no suzvu`je na{i
}emo mnogo kasnije u postkoitalnim ironi~nim prijedporima Klare i Urbana iz *Lede*,
kao {to }emo sukobe oca i sina te sina i ma}ehe, iz Kolari}eve najbolje drame, iz *Sina*,
detektirati dvadesetak godina kasnije u vehementnim dijalozima izme|u Leonea,
Ignjata Glembaya i barunice Castelli.

I da, na kraju, odgovorimo na uvodno postavljeno pitanje. Rudolf Kolari}-Ki{ur –
hrvatski Strindberg? Upitnik, dakako nije upitan. Ali dimenzije mu se, ~ini mi se, mo-
raju od sada ipak pone{to smanjiti.

²⁶ U Hrvatskoj su izvedena sljede}a djela poljskoga dramatičara: *Gosti* (Osijek, 1912.), *Snijeg*
(Zagreb, 1922., Split, 1924., Osijek, 1930.), *Za srećom* (Zagreb, 1899. i 1915., Vara`din 1917.) te
Zlatno runo (Osijek, 1908. i Zagreb, 1910.). Podatci prema dj. nav. u bilj. 5

EUROPSKE USPOREDNICE U GALOVI]EVIM KAZALI[NIM KRITIKAMA I DRAMAMA

@estok i pronicav Galovi}ev pogled iz *zamračena gledališta* materijalizirao se u njegovim bilje{kama o posjetu zagreba~kom kazali{tu od rane, zapravo dje~a~ke, 1898. (kada mu je bilo 9 god.) do 1905., a napose u kriti~kim zapisima o kazali{nom repertoaru. Te je zapise sa sve osvje{tenijim kriti~kim razumijevanjem, bez mudrovanja i podila`enja, objavljivao u dnevnom i periodi~kom tisku sve do prerane smrti 1914. Posebno se sustavno javljao u “Hrvatskom pravu” i “Hrvatskoj” tijekom 1911. Dok ~itamo te kazali{ne retke, pisane katkad nehajno, katkad s prizvukom samoironije ali i intimisti~ki, no povremeno i s jakim prigovarala~kim `alcem, saznajemo koje je autore poznao, koje je izvedbe vi{e puta gledao (radilo se o djelima W. Shakespearea, P. Ernsta, Molièrea, M. Maeterlincka, O. Wildea, F. Schillera, B. Shawa, G. Hauptmanna, H. Ibsena, E. Rostanda te doma}ih autora: E. Kumi~i}a, A. Tresi}a-Pavi~i}a, I. Vojnovi}a, M. Ogrizovi}a, S. Tuci}a, M. Lovinca i dr.). Iz konteksta tih zapisa doznajemo o Galovi}evoj solidnoj obavije{tenosti o europskoj i hrvatskoj drami, katkad iznena|eni zrelo{}u komparativnih primjedaba. Ujedno razabiremo na koji su se na~in njegova razmi{ljanja o dramskom s vremenom mijenjala i usugla{avala s osobnom stvarala~kom praksom.

Mi se ne bavimo kritikom od zanata - napisao je 1911. u prikazu zagreba~ke izvedbe Hauptmannova *Potonula zvona* (*Utopljeno zvono*), pa su sukladno toj tvrdnji njegovi dojmovi nerijetko impresionisti~ki, ~esto na razini interpretacije dramskog sadr`aja, puni subjektivnih prosudaba o gluma~kim interpretacijama ili redateljskim postavama. No iako pi{e o *plemenitoj pojavi, zanosnom i simpatičnom liku*, glasu *punom nebeske melodije, koja omamljuje i opaja*¹ i sl., on povremeno zauzima i posve druk~iji stav; npr. pi{u}i o ulozi Nine Vavre u Tuci}evoj trilogiji *Kroz život*, Galovi} vrlo egzaktno bilje`i razliku izme|u gluma~ke inteligencije i scenskog instinkta, zauzima se za racionalnu obradbu glum~eva do`ivljaja, dakle za jednostavnost u glumi bez patetike i velikih gesta, za izravan govor i svakida{nju rije~. Prema tim parametri-

¹ F. Galovi}, *Članci i kritike (1902-1914)*, Zagreb 1941., 200.

ma on sudi i o glumi gostuju}ih glumica (Javorskaja, Solska, Aguglia), posebno je impresioniran mirnom i jednostavnom, s tek nekoliko gesta, Racinovom Fedrom u interpretaciji Suzan Despres te nastupom Stanisławe Wysocke u ulozi Judite (S. Wyspiański, *Suci*), koja je tako |er postigla maksimalnu uvjerljivost uz minimum sredstava. Nije sklon ni karikaturalnosti: ulogu Ru`i~ke-Strozzi u Pailleronovoj komediji *U svijetu dosade* ocijenio je vrhunskom zbog decentnog humora i tra~ka fine ironije, jer *prevelika teatralnost ne valja nigdje*,² a Badali}u je u ulozi grofa Parisa u *Romeu i Juliji* savjetovao da {tedi ruke i ne gestikulira onoliko, odnosno da mu pokreti budu uvijek u svezi s onime {to govori, jer je *preveliki naturalizam, naročito u ovakovim komadima, uvijek smiješan*.³

Pi{u}i o repertoaru na kraju sezone 1907./1908., kad je dramaturg zagreba~kog kazali{ta bio Vojnovi}, Galovi}, bez kompleksa, vapi za *artističnom Miletičevom erom*. Pomalo u mato{evskom stilu, spominje repertoarsku *prašinu, vrućinu i gusjenice* iz kojih se i{~ahurila kojekakva sumnjiva, zabavlja~ko-vodviljska, zamalo varijetetska *roba*, koja ubija umjetni~ki polet iako puni kazali{nu blagajnu. No di`u}i glas protiv lakrdija{enja i repertoarne komercijalizacije pun je nade u sljede}u sezonu te ne bez razloga predla`e {to vi{e Molièreovih, Shakespeareovih, Ibsenovih, Maeterlinckovih ve~eri. Pet godina poslije bit }e jo{ o{triji pri analizi Tre{~ecove intendature u Hrvatskom narodnom kazali{tu, te nakon navo|enja Miletijevih rije~i *da je birokratizam, makar ga vodile i najbolje namjere, uništio već i mnogo bogatija glumišta od našega*,⁴ zapo~inje polemiku s aktualnim intendantom, kojemu spo~itava da je od kazali{nog osoblja na~inio podlo`no ~inovni{tvo, a repertoarom nastoji udovoljiti plitkom purgerskom ukusu. Predla`e kultiviranje ukusa po na~elu na dva “*Putu oko Zemlje*” - jedan “*Egmond*”, na dva “*On je poludio*” - jedna “*Posljednja borba*”, te promi{ljeni marketing kojim bi se ujedno informirala publika (npr. savjet upravi da reklamira neke moderne autore, *jer veći dio naše kazališne publike ni ne zna da uopće živi čovjek, koji se zove Hauptmann*.⁵

Da je Galovi} doslovce `ivio s pozornicom, *tom arenom dramatičarevom*,<sup>6</sup> kako je napisao J. Bene{i}, vidi se iz njegovih reakcija na doma}e izvedbe stranih i hrvatskih autora. Pri tomu je svoje kritičarsko nagnu}e prepletao sa znanjima iz povijesti drame, s tuma~enjima va`nijih dramatur{kih na~ela pa i zahva}anjem u {ire civilizacijske i kulturnolo{ke okvire, sustavno svjestan da se treba po{tovati vlastita nacionalna tradicija, ali uvijek u susretu sa suvremenim inozemnim poticajima. Kazali{na senzacija u sezoni 1910.-1911. bila je za njega izvedba Hauptmannova *Potonula zvona*. Razlog su: solidna Bachova re`ija bez velikih scenskih pomagala i uvjerljiva gluma~ka interpretacija koje su sa~uvale {timung i poeziju drame. U razmi{ljanjima o njema~kom autoru Galovi} *Potonulo zvono*, uz *Osamljene ljude*, naziva najsubjektivnijom Hauptmannovom dramom, pravom njema~kom bajkom u kojoj je prikazao milje njema~kih {uma i tajanstvenih bi}a {to se u njima kriju, ali *ono polaženje u visine, ono traženje slobode, sva ona himna suncu i novom životu – to je Ibsenovo*.⁷ Time je izvrsno naslutio eklekti~ku dvojnost Haupt-

² Isto, 221.

³ Isto, 202.

⁴ Isto, 259.

⁵ Isto, 179.

⁶ Isto, 323.

⁷ Isto, 176.

mannova opusa, njegovo osciliranje od pripadnika naturalističkog odvojka modernističke drame do sezanja u visine, do simbolističkih i neoromantičkih tonova. Pročitao je zapravo i paradoks Hauptmannove dramaturgije, jer *on je u najsubjektivnijoj drami odveć objektivan, a to je moguće i sva njegova tragika*, odnosno on je pjesnik beskrajsne samilosti, ali određenog pravca nema, tj. nakon idealizma, on opet udara o staro zvono, vraća se k naturalizmu, pada iz jednog ekstrema u drugi.⁸

Ibsen je za Galovića (iako to nije pomnije elaborirao) nesumnjivo tvrdi i nemilosrdnji, ali dublji i jači,⁹ kako u naturalističkim društvenim dramama, tako i u dramama koje proklamiraju simboli, mistika te neobjavljive podsvjesne sile. Nedvojbeni je Galovićev favorit, čak i veliki moderne drame – Maeterlinck koji *ne prikazuje zločinca, već zločin, ne zaljubljene ljude već ljubav, ne strastvene figure već samu strast*.¹⁰ Galović je fasciniran njegovim zanimanjem za fenomene duhovne i fizičke klonulosti, estetskom profinjenošću u znaku rasapa i dekadencije, te je on možda i najprisutniji u dramskom opusu ovoga hrvatskog autora. Nasuprot njemu, Shawove drame (u povodu hrvatske izvedbe *Candide*) podsjećaju ga na presoljeno jelo, naime, one zabavljaju, ali ubrzo postaju neugodne. Razlog je taj (to Shaw poseže za feljtonskom idejom i od nje sastavlja dramu punu doskočica i senzacija. Uz lakoću i povrnost nadmudrivanja, Shawova je dramska tehnika, primjećuje Galović), starinska pa su u usporedbi s njom nastojanja Maeterlinckova i Andrejevljeva ipak originalna, umalo genijalna.¹¹ U povodu zagrebačke izvedbe Goetheova *Götza von Berlichingena*, 1911. piše o Goetheovoj ovisnosti o Shakespeareu, o njegovom protivljenju zasukanoj klasičnosti starijih njemačkih drama, o dahu svježeg romantike koji je zanesao tadašnju mladež, o zagrebačkoj publici koja počinje klasični repertoar. No nije odolio a da *Götza* ne usporedi s Hauptmannovom seljačkom dramom *Florian Geyer* te naglasi bitno dramaturško odstupanje: dramsku radnju u Hauptmannu pokreće masa koja se uzdiže iznad pojedinca (kao i u *Tkalcima*), (to je jedna od prepoznatljivih nijansi u modernističkoj dramaturgiji na prijelazu stoljeća).

U opsežnijem napisu iz 1908. o Ogrizovićevoj *Hasanaginici*, dirnut motivom *prekogrobne ljubavi* prikazane kao modernistički unutarnji konflikt, Galović je i pročitao nove dramske vidike kojima je autor staroturski kolorit dodatno proosjećajno oživio simbolističkim *brakom duša* i pritom je istanovao psihologiju i ljubavnu filozofiju zaodjenu u najjednostavnije riječi, bez retorike, sa uvavom (i miris narodne pjesme. Naklonost prema Ogrizovićevoj dramaturgiji pokazao je i godinu dana poslije, prigodom objavljivanja prve tetralogije *Godina ljubavi* u kojoj je teško odrediti gdje prestaje čovjek, a nastaje slika, gdje prestaje događaj, a nastaje fantazija.¹² Također je primijetio da se u tom ciklusu stilski bliskom neoromantizmu isti elegijska *Jesenja večer* u kojoj je najizrazitija upravo Galoviću bliska dramska proosjećajnost (to proizlazi iz mutne slutnje, miješanja mistike i zbilje, jer *vjerno se crtanje života autoru uvijek osvećuje*.¹³ Zainteresiran i dalje za Ogrizovićev dramski opus on 1913. piše o izvedbi

⁸ Isto

⁹ Isto, 181.

¹⁰ Isto, 182.

¹¹ Isto, 206.

¹² Isto, 168.

¹³ Isto, 195.

njegova *Cara Dukljanina*; podu~en bolnim iskustvom gledanja i slu{anja ve}ine dota-da{njih povijesnih drama popra}enih *patriotskim pljeskom*, Galovi} u toj drami vidi uzorak modernisti~ke povjesnice, koja vi{e nije tematski vezana za nacionalnu povi-jest, koja je pro`eta prigu{enim, dekadentnim tonovima pri ~emu tragi~na veli~ina sa-moga cara povremeno prelazi u komiku, zapravo *veliku i tu~nu ironiju*, jer *sve velike te~nje, sva nastojanja, svi ideali, sve se to lomi u krutu, u~asnu glupost ~ivota, i sve je to napokon tako stra{no – smije{no*.¹⁴

Mladi je Galovi} tako |er pronicavo primijetio da su Vojnovi} i Ogrizovi} prvi po~eli sintetizirati *histori~ke momente ne ve~u~i se to~no za svaki datum i o svaku ma-lenkost, pa su nam tako dali jake i dobre drame, koje se mogu mjeriti i s najboljim stva-rima {to ih dobivamo izvana*.¹⁵ Stoga je i na formalnom planu primijetio modernisti~ki novitet: tehniku kratkih, ispresjecanih prizora kao posljedicu dramske kondenzacije. Va`no je dramu promatrati modernim o~ima, ka`e on, no jo{ je va`nije, makar se i tra`e poticaji u starih Grka, u Shakespearea, u Ibsena ili Maeterlicka – podati i izraziti svoj karakter, na{, hrvatski. No kad je o Vojnovi}u bila rije~, Galovi} ne dvoji da je *Dubrova~ka trilogija* najljep{e {to je *conte* stvorio; zato pi{u}i 1912. o *Gospo}i sa sun-cokretom* ne dijeli odu{evljenje koje je ta drama izazvala u Budimpe{ti i Pragu; ona je za njega kriminalisti~ko-pjesni~ki san u kojem se spaja kinematograf i pozornica, pro-za novinskih crtica i lirika. Iako govori o veli~ajnoj igri rije~i i glazbe, dakle o wildeov-skoj magiji rije~i, on ne dvoji da Wilde vi{e smisla otkriva u {utnji Salomina plesa nego Vojnovi} svojom prevelikom rje~ito{u. Odatle i zaklju~ak da u *poeziji ima stva-ri, koje djeluju to ja~e, {to se ve~ma naslu~uju a ne gledaju*.¹⁶

Napokon, Galovi} u svojim komparativnim procjenama nije zaobi{ao ni Tuci}a. U povodu prikazivanja njegove neobi~ne trilogije *Kroz ~ivot primje*}uje u tekstovima sve mane i vrline prija{njih drama tog *oca na{ega naturalizma*.¹⁷ *Amerikanka* je malo preduga~ka psiholo{ka dramska studija; u jedno~inki *Niz strminu* sve je obavijeno mutnom slutnjom zlo~ina, u tre}em prilogu *Pred no~* autor se po~eo pribli`avati sim-bolizmu Ibsenova tipa. Iako te napomene nije detaljizirao, Galovi} svoje razmi{ljanje zavr{ava uop}enom tvrdnjom da *tra~iti novo i stvarati novo valja uvijek. To mora da radi i najbolji umjetnik*. Napokon, takva preporuka o kreativnosti sustavno je pratila sve njegove kriti~arske bilje{ke, no stvarala~ki ju je jo{ uvjerljivije posvjedo~io u vla-stitim dramskim tekstovima.

Prvo {to je kreativno elaborirao u svojem dramskom opusu bio je modernisti~ki odnos prema `enskim likovima, koji su ga zaokupili svojom apartnom subjektivno{u. Primjer je omanje scensko djelo *Tamara* (1907.), zapravo poetsko-dramska obradba motiva iz Ljermontovljeve balade o fatalnoj `eni zavodnici, protuma~enoj i kao hrvat-ska ina~ica po`udne osvetnice iz Wildeove *Salome*,<sup>18</sup> koja *kipi modernisti~kom sek-sualnom psihopatologijom*, odnosno tipi~nim modernisti~kim sjedinjenjem Erosa i Thanatosa te mu{ko-`enskom nepomirljivo{u na osje}ajnom planu. Ve}ini se

¹⁴ Isto, 274.

¹⁵ Isto, 276.

¹⁶ Isto, 244.

¹⁷ Isto, 212.

¹⁸ Nikola Batu{i}, *Morbidna erotika Galovi~eve Tamare*. U: Batu{i} – Kravar – @mega~, *Knji~evni protusvjetovi*, Matica hrvatska, Zagreb 2001., 247.

onda{njih kriti~ara nije svidjela *patologija* toga `enskog lika i jedini je M. Marjanovi} (“Savremenik”, 1907.) u toj drami *raspoloženja, jakih akcenata i temperamenta* vidio izrazite modernisti~ke crte. Duh epohe ogledao se i u prvom prizoru Galovi}eve povijesne trilogije *Mors regni* (1908.), gdje je motivacijska snaga erosa kombinirana s povijesnim datostima. Zato glavni subjekt radnje nije tragi~na li~nost kralja Zvonimira, ve} kraljica Lepa koja jakom osvaja~kom svije{}u sjedinjuje eros i `elju za vla{}u u okviru poznate povijesno-predajne paradigme.

U tro~inskom misteriju *Marija Magdalena* (1912.) glavni `enski aktant zami{ljen je na na~elu dekorativne stilizacije i postoji kao maska sputana mitskom neminovno{}u. Kako su svi odnosi reducirani na biblijsko-mitolo{ku shemu, i tu je dokinuta psiholo{ka proporcija lika. Zato su jednodimenzionalnost i trpnost jedine aktantske osobine Marije Magdalene, pa je ona oblikovana kao amblem, gotovo skulpturni nosa~ nekih arhetipskih konstanti. Galovi} je tu primijenio postupak stilizacije na na~in marionetskoga kazali{ta, odnosno kazali{ta u kojem se dramska radnja temelji na sukobu maska. U skladu s tom te`njom nametnuo mu se opet tipi~ni secesijski panerotski kompleks: sukob na razini mu{ko-`enski spol, odnosno sukob duha i tijela. U spoju s ~ednom biblijskom temom ta je senzualisti~ka obojenost djelovala posve nekonfesionalno pa je zasmetala suvremenicima:

*Kazali{na uprava nije prihvatila “Mariju Magdalenu” na prikazivanje. Iz polemike koja se razvila u svibnju 1913. povodom članka tadašnjeg intendant Vladimira Treščeca, o procvatu hrvatske drame, između Frana Galovića i intendant u dnevniku “Hrvatska”, može se razabrati da je “Marija Magdalena” odbijena zato što je erotski moment odveć potenciran u toj drami, i da bi se možda bunilo svećenstvo kad bi kazalište iznijelo na pozornicu tu dramu.*¹⁹

U nekim Galovi}evim dramskim tekstovima nagla{enija je pak sumnja u estetiku brutalnog realizma, `elja da se veristi~ka slika zbilje oplemeni projekcijom njezine irealne unutarnjosti. Korak prema tako zami{ljenom dramskom pro`imanju faktografije i njezine misti~ne antiteze primje}uje se u Galovi}evoj seoskoj drami *Mati* (1908.), u kojoj se na fabularnom planu prepoznaje ruska literatura, ponajvi{e Tolstojeva drama *Vlast tmine* (na ~emu je na{a kritika dosta inzistirala).²⁰ Unato~ nedvojbenoj fabularnosti, Galovi} u toj drami daje lik koji uzalud nastoji uspostaviti se kao jak i djelatan subjekt dramskih situacija. Rascjep izme|u fabularno razvijene situacije i kolebljiva subjekta nije izmaknuo ni Galovi}evu suvremeniku B. Livadi}u:

*Galovićeva “Mati” sjeća u svojim osnovnim raspoloženjima, u svojoj širini i ošttrini crteža na najbolja dramska djela. /.../ Mati, po kojoj se zove drama, postala je naslovni junak, više kao simbol nečega, što život naših seljaka izobličuje, nego kao aktivno lice.*²¹

Upravo ta *izobličujuća sastavnica* Galovi}eve junakinje, svjesne gubitka sna`nija upori{ta u radnji, u raskoraku je s globalnom realisti~nom zamisli drame. Zbog istodobnog nastojanja na fabularnom grananju i isprobavanju nekih elemenata nove tea-

¹⁹ F. Galovi}, *Drame*, 5, Zagreb 1942., 242.

²⁰ J. Badali}, *Rusko-hrvatske književne studije*, Zagreb 1972.

²¹ F. Galovi}, *Drame*, 3, Zagreb 1942., 143.

tralnosti, do{lo je do o{trog reza izme|u realisti~ke zamisli i simbolisti~ke provedbe. Takav je postupak u svojim kazali{nim kritikama autor nazna~io kao *prijelaz od naturalizma k idealizmu, od tkala~kih stanova k samotnim visinama, gdje ~ovjek mo}e bolje da upozna sebe i svoj }ivot*²². Taj je postupak opravdao ve} spomenutom maeterlinckovskom tvrdnjom da stvari koje se naslu}uju a ne gledaju – djeluju ja~e.

Tako|er, promijenjena se teatralnost primje}uje u postupku izdvajanja iz cjeline i zaustavljanja odre|ene dramske situacije, poja~anim osvjetljivanjem njezine atmosfere~nosti, odnosno rastvaranjem radnje na nizove slika koje te`e samostalnosti (zato je 5 ~inova drame podijelio na iznimno velik broj prizora, u nekima ~ak 16). Zaokret na oblikovnom planu ~inio se najlak{im pa je Galovi} u povijesnoj trilogiji *Mors regni* svakim ~inom vezan uz drugu povijesnu li~nost (kraljevi: Zvonimir, Stjepan II., Petar Sva~i), koje me|usobno slabo korespondiraju, pa svaki prizor postoji kao zasebna jedno~ina cjelina, gotovo monodrama, a veza im je tematolo{ka, zapravo formalne naravi. Zaokret se primje}uje i na planu oblikovanja dramskog subjekta, koji posebno u drugom i tre}em dijelu gotovo posve gubi obilje`je povijesno ili nacionalno motivirane osobnosti i postoji kao melankoli~no i podvojeno bi}e motivirano uglavnom svojim unutarnjim konfliktima. Naru{avanje aristotelovskih dramskih kanona odrazilo se na fabularnom sloju na taj na~in {to se radnja povremeno namjerno zaustavlja u korist lirskih ugo|ajnih interpolacija na na~in, u kritikama ~esto spominjanih, maeterlinckovskih slutnja, boja i zvukova. U tu svrhu uvodi zborove kojih je izvore i funkcionalnost naglasila tada{nja kritika:

*Taj je dojam u izvedbi na na~in Maeterlinckov: poznati oni zborovi kao temeljni, misti~ni ton, u kojem kao u crnoj i strahotnoj rijeci plove pojedini prizori glavnih lica. U prvom su dijelu dvorkinje kraljevskih odaja, u drugom fratri samostana, a u tre}em sjene u snu. Tu se opet vidio bujni lirski pjesnik i {areni slikar jakih boja u modernoj kompoziciji.*²³

Livadi} toj dramskoj trilogiji spo~itava nedostatak dramati~nosti, pretjerane *heroiske akorde*, retoriku patriotskih tirada. Siguran je da bi mladi autor polu~io uspjeh kad ne bi bila lirska poezija prevladala dramsku, nego kad bi se ona iz nje izvijala.²⁴ Ogrizovi} me|utim pi{e o *stimung-drami* prejakom ovisnoj o uzorima te nagla{ava sli~nosti s Maeterlinckovom tehnikom:

*To je nova škola. Onako kako je Vojnović pokušao narodnu pjesmu privesti uz okvir Maeterlinckov, tako eto nastoji Galović u takvoj modernoj, recimo, plavoj ili mješastoj boji iznijeti stare naše kraljeve i njihovu tragiku.*²⁵

No u napisu o Ogrizovi}evu *Caru Dukljaninu* Galovi} nagla{ava jo{ jednu va`nu sastavnicu moderne dramaturgije, govori o velikoj i tu`noj ironiji sudbine kao popudbini junaka koji propada. U stihovanoj povijesnoj drami *Ve~ernja pjesma* (1910.), kojoj je vjerojatno poradi ironijskog dodatka dao pridjev *komedija*, Galovi} je u neposrednoj stvarala~koj praksi isku{ao savjet koji je uputio suvremenicima. U toj se jed-

²² F. Galovi}, *Članci i kritike*, 181.

²³ M. Ogrizovi}, *Fran Galović*, "Savremenik", 9, 1914., 394.

²⁴ B. Livadi}, *Mors regni*, "Obzor", 49, 1908., 241.

²⁵ M. Ogrizovi}, *Trilogija Frana Galovića*, "Hrvatsko pravo", 14, 1908., 3833, 3.

no~inki, naime, pojavljuje izravni agens spomenutoga ironijskog kompleksa, koji zaplet te mra~ne kraljevske igre, unato~ nizu dramskih nespretnosti, ~ini scenski `ivotnim. To je lik Lu|aka, odnosno hamletovski dvosmislenog i lucidnog tuma~a onoga drugog sloja radnje koji ostaje napol izre~en, a komentira ga parafriziraju}i Polonija, sam kralj:

*On često zbori tako čudne riječi
A u njima je ipak neki vez.*²⁶

Postupak raslojavanja dramske radnje, o ~emu je Galovi} ~esto pisao u svojim kritikama, elaborirao se i u nagla{avanju subjektive `eljnosti utemeljene ne u dru{tvenopovijesnim ili psiholo{kim, nego subjektivnim poticajima. U ~asu kad Lu|ak hamletovskom glumom ironi~no opetuje stvarnu dramu, dolazi do kratkotrajnoga simultanog te~aja obiju radnja koje korespondiraju svojom afektivnom i stvarnom prirodom. Time je autor spretno iskoristio poznavanje Shakespeareova *Hamleta* (vi{e puta vi|ena na zagreba~koj pozornici) te udovoljio autorskom zahtjevu da ironijskim kompleksom sugerira promjenu receptorova odnosa prema zbivanju na sceni. To je posvjedo~io u pismu Ogrizovi}u: pi{u}i o prera|enoj verziji te aktovke navodi da je u novoj ina~ici *Pjesme večeri sasvim naprijed iskočio Luđak, koji je već i kod ovog prvog pisanja nekud naprijed potiskivao. Unio sam – ili sam barem nastojao unijeti – i mali – kako Ti veliš – smiješak u čitavu stvar, doveo sam čitav dvor, plijen, plesačice i pustio da ono dvoje ode zagrljeno uz klicanje dvora.*²⁷

U sustavnoj `elji da stvori *proosjećajnu* dramu, a pod dojmom nedoumice *gdje prestaje događaj a nastaje fantazija*,²⁸ Galovi} pi{e jedno~inu dramsku viziju u 12 prizora *Pred smrt* (1913.). Iako je zami{ljena kao seoska drama, u njoj ne postoji neka kvalitativna dramska akcija niti, dolazi do psiholo{ke objektivizacije pojedinih dramskih subjekata, koji bi na sceni trebali do`ivjeti sebe i svoju sudbinu. Drama se provodi na konverzijskom planu (nevezani razgovor uz odar seoske `ene te pojava Neznanke-Smrti), dakle, na ve} isprobanoj napetosti izme|u realisti~kog detalja i jednostavne simbolike, pri ~emu se aktantski sustav pretapa s retori~kom igrom.

Dodu{e, u jednom od prvih kazali{nih napisa Galovi} je utvrdio da se u pravoj drami mo`e dogoditi dvoje: *Ili će to biti drama tzv. Stimmungsstück u stilu Wildeove “Salome” ili još bolje Vojnovićeva “Sutona”, ili će se dramatizator držati one realnosti i pustiti svu poeziju nastran.*²⁹ Sedam godina poslije on postupa posve druk~ije. Livadi} je ve} primijetio dihotomiju izme|u dva dominantna strukturna odre|enja drame *Pred smrt*, izme|u tzv. realisti~kog i tzv. simbolisti~kog sloja: *Krasna forma, duboki smisao za realistiku našega narodnoga života, umjetničko gledanje i pjesnički polet fantazije, sve najkarakterističnije osobine Galovićeva talenta, tu su (i u “Ispovijedi”) našle svoj najsavršeniji izražaj /.../. Ove dvije umjetničke varijacije oživljuju kolosalnom snagom zapravo nikakve događaje na pozornici.*³⁰ Upravo taj nikakav doga|aj na

²⁶ F. Galovi}, *Drame*, 4, Zagreb 1942., 118.

²⁷ Isto, 296.

²⁸ F. Galovi}, *Članci i kritike*, 168.

²⁹ Isto, 8-9.

³⁰ F. Galovi}, *Drame*, 5, Zagreb 1942., 235.

pozornici, odnosno *poezija umiranja*, odgovor je na ono {to je netom kodificirao Maeterlinck:

*Ono po čemu se na prvi pogled današnja drama karakterizira jest ponajprije slavljenje i moglo bi se reći paraleliziranje vanjske radnje, potom vrlo uočljiva težnja da se što dublje siđe u ljudsku svijest, kao i da se prida odgovarajuće mjesto moralnim problemima; i naposljetku pomalo nasumično traganje za novom vrstom poezije, mnogo apstraktnije od stare...*³¹

Povezanost dramske realnosti i poetskog metasvijeta izazvala je kvantificirano nizanje radnje koje se suspregnuta dinamika nadomje{ta didaskalijama. Njihova je poezija u funkciji uspore|ivanja planova unutarnjeg i izvanjskog sloja radnje, tj. ne radi se samo o nuputcima redateljima, ve} o tekstualnoj lirizaciji drame, koja sve vi{e postaje tekst za ~itanje a manje za predstavljanje. Time se ujedno unijela sumnja u konvencije knji`evnih `anrova. Galovi} primjenjuje naj~e{e dvije vrste didaskalijskih sadr`aja: nadopunjavanje scenske radnje uz pomo} estetiziranih predod`aba i slika u nuputcima, koji su stilizirani kroz medij neke druge, naj~e{e likovne umjetnosti, te primjena didaskalija u ulozi samostalne spoznajne i oblikuju}e strukture, koja u dramu unosi narativni sadr`aj.

Kroz Galovi}eve dramske tekstove prohujalo je sve {to se natalo`ilo u razdoblju moderne, tj. hrvatske ina~ice srednjoeuropske secesije. Poznavanje djela slavnijih europskih suvremenika, ali i upu}enost u hrvatsku dramsku tradiciju, uvjetovali su pro`imanje razli~itih te`nja: od drama dru{tvene konkretnosti do poku{aja destrukcije aristotelovskih dramskih postupaka i traganja za novim senzibilitetom. Premda nikad nije posve raskrstio s dramom dru{tvene avanture, Galovi}evi izleti na podru~je dezintegracije realisti~ke zamisli dramske radnje, tj. scenskog kauzaliteta, nerijetko su potirali tradicionalnu sceni~nost: njegove dramske pri~e za ~itanje koje su ~esto ilustracije autorovih kriti~arsko-teorijskih stavova, rasle su na napetosti izme|u realisti~ke zamisli i simbolike koja je tu konkretnost nemilice razarala. Galovi} se doista trudio da nasluti izraz novih esteti~kih te`nja i da ih knji`evno uobli~i, dakle, da zbilju predstavi kao ne-zbilju a san i snovi|enje kao realnost. Katkad je bio ~ak na pragu ekspresionisti~ke dramaturgije (koja }e se u hrvatskoj knji`evnosti pojaviti tek nakon njegove smrti). Njegovu sinkreti~ku dramaturgiju, koja nije ba{ uvijek scenski prodrla do uvjerljive dramske napetosti, valja promatrati u njezinoj cjelokupnosti bez obzira temeljila se na aktantskim uzorcima koji se ostvaruju u prirodnom ili povijesnom svijetu u kojem vladaju realne zakonitosti, ili pak na nekoj nevremenskoj platformi na kojoj su npr. po`uda, osveta ili smrt jedina upori{ta iz kojih se mo`e i{~itati morbidni identitet aktanta (~esto secesijske `ene) s neizostavnom posljedicom tada vrlo intrigantnoga misti~nog nihilizma.

³¹ M. Maeterlinck, *Le double jardin*, Pariz 1911., 111.

HRVATSKO KAZALI[NO DRU[TVO - POVIJESNI I UMJETNI^KI TEMELJ PROFESIONALNOG KAZALI[TA U SPLITU

Diskontinuitet profesionalizacije kazali{ta u Splitu vjerojatni je razlog {to je djelovanje Hrvatskoga kazali{nog dru{tva, 1900.–1918., ostalo tek fragmentarno zabilje`eno i vrijednosno obra`eno, bilo u napisima njegovih suvremenika i sudionika, bilo u tekstovima povijesno-kazali{nog karaktera.¹ Na kulturnu i umjetni~ku va`nost Hrvatskoga kazali{nog dru{tva upozoravaju Ivo Tijardovi}, Slavko Batu{i} i Drago Rubin u *Spomenici prigodom sve~anog otvorenja Hrvatskog narodnog kazali{ta u Splitu*,² Nikola Batu{i} pi{e o njegovu ustroju i repertoaru u *Povijesti hrvatskog kazali{ta*,³ a u novije doba tu problematiku razmatra Nevenka Bezi} Bo`ani} u zbornicima *Dani hvarskog kazali{ta*⁴ i monografiji *Hrvatsko narodno kazali{te*.⁵

¹ Tekst *Hrvatsko kazali{no dru{tvo – povijesni i umjetni~ki temelj profesionanog kazali{ta u Splitu* nastao je kao rezultat vi{egodi{njeg istra`ivanja ~asopisnih i novinskih kazali{nih kritika u Sveu~ili{noj knji`nici u Zagrebu i Sveu~ili{noj knji`nici u Splitu. Zbog specifi~nih organizacijskih problema u Muzeju grada Splita uspjela sam djelomi~no pregledati njihovu dokumentaciju, koja bi bila dragocjena za zaokru`enje i kazali{no-povijesno vrednovanje nazna~ene teme. Stoga je tekst *Hrvatsko kazali{no dru{tvo – povijesni i umjetni~ki temelj profesionanog kazali{ta u Splitu* utemeljen na dostupnim izvorima.

² Ivo Tijardovi}, *Kazali{te na hrvatskom Jadranu*. U: *Spomenica prigodom sve~anog otvorenja Hrvatskog narodnog kazali{ta u Splitu*, Split 1940. Stranice nisu paginirane.

Slavko Batu{i} i Drago Rubin, *Gostovanja zagreba~kog kazali{ta u Splitu*. U: *Spomenica prigodom sve~anog otvorenja Hrvatskog narodnog kazali{ta u Splitu*, Split 1940. Stranice nisu paginirane.

³ Nikola Batu{i}, *Kazali{ni ~ivot u ostalim hrvatskim gradovima - Split*. U: *Povijest hrvatskoga kazali{ta*. [kolska knjiga. Zagreb 1978., str. 436–441.

⁴ Nevenka Bezi} Bo`ani}, *Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu (1884-1918)*. U: *Dani hvarskog kazali{ta – Moderna*. Knj. VII. Izdava~ki centar. Split 1980., str. 397–454.; *Splitsko kazali{no dru{tvo*. U: *Dani hvarskog kazali{ta. Stolje~a hrvatske dramske knji~evnosti i kazali{ta*. Knj. XII. Knji`evni krug. Split 1986., str. 307–321.

⁵ Nevenka Bezi} Bo`ani}, *Razdoblje do 1921. godine*. U: *Hrvatsko narodno kazali{te Split*. Hrvatsko narodno kazali{te. Monografija. Split 1998., str. 43–48.

Na temelju spomenutih tekstova i rasprava, ali i dodatnih istra`ivanja u Sveu~ilj{noj i nacionalnoj knji`nici u Zagrebu, Sveu~ilj{noj knji`nici u Splitu i Muzeju grada Splita novinskog tiska i periodike (splitsko „Jedinstvo“ i „Na{e jedinstvo“, zadarski „Narodni list“, rije~ki „Novi list“, zagreba~ki „Obzor“, sarajevska „Nada“, zagreba~ki „Savremenik“) postaje posve jasno da je djelatnost Hrvatskoga kazali{nog dru{tva utvrdila autohtonost splitskoga scenskoga `ivota i osigurala daljnje razvijanje sve do njegove kona~ne profesionalizacije, odnosno osnutka Hrvatskoga narodnog kazali{ta, 1945. godine. Unato~ ~injenici da je taj proces u Splitu bio segmentiran i odre|en razli~itim organizacijskim, esteti~kim pa i politi~kim ciljevima, prvo Narodnoga pozori{ta za Dalmaciju (1921.-1928.), zatim Narodnog pozori{ta/kazali{ta Primorske banovine (1929.-1935.)⁶ i naposljetku glazbeno-operetnoga Splitskog kazali{nog dru{tva (1928.-1935.),⁷ Hrvatsko kazali{no dru{tvo vremenska je i kulturna poveznica pojedinih etapa grananja i u~r{enja splitskoga kazali{nog kontinuiteta u prvoj polovici 20. stolje}a.

Pitanje se stalnoga kazali{ta u Splitu intenzivira sredinom 19. stolje}a, zahvaljuju}i zamahu rodoljubnih ideja preporodnog, ilirskog, razdoblja, a njegovi zagovornici protute u talijanskom jezi~nom i umjetni~kom utjecaju vide u stvaranju gluma~kog ansambla i odgovaraju}em programu. Nevenka Bezi} Bo`ani} spominje da se ve} *godine 1863. poku{alo /.../ osnovati dramsku školu, ali Namjesništvo u Zadru nije odobrilo taj prijedlog. Prema tom tra`enju, u školu bi se mogli upisati u~enici – mu{karci do dvadeset godina i djevojke do osamnaest. Zajedno bi tvorili diletatantsku dru`inu, koja bi bila obavezna da barem dva puta mjese~no nastupa na javnim mjestima. Nastava se trebala odvijati na talijanskom jeziku, ali je ostavljena mogu}nost u~enja recitiranja na hrvatskom jeziku.*⁸ Takve zamisli dobivaju konkretnije obrise tek osnutkom Diletantskoga dru{tva, 1892., koje ubrzo mijenja naziv u Dramati~no-diletantski klub, 1897. godine. Premda su, u me|uvremenu, kazali{ni zanesenjaci ostvarili poneko glazbeno-scensko djelo, prvo u kavani „Trocoli“, a zatim u prostorijama Hrvatskoga glazbenog i pjeva~kog dru{tva „Zvonimir“, predstave Dramati~no-diletantskog kluba o`ivotvorenje su ideje o Splitu kao kazali{nom ali i nacionalno osvije}tenom sredi{tu. Budno se prate i sr~ano podr`avaju napori njegovih ~lanova pa se tako u lokalnoj novini „Jedinstvo“ mo`e pro~itati: *Milo nam je javiti da je na{a mladost prihvatila prijedlog da se u nas sastavi kazali{na dru`ina. Ta se dru`ina i sastavila, pa ve} ~ine pokuse. Samo dalje!*<sup>9</sup> Dva mjeseca poslije ove svojevrsne najave uslijedila je premijera komedije u tri ~ina *Novi izbori* To{e (Teodora) Da{ari}a i Václava Antona i lakrdije u jednom ~inu *Koste Trifkovi}a Čestitam*, 28. o`ujka 1897. Odr`ana je u sredi{njoj dvorani Hrvatskoga glazbenog i pjeva~kog dru{tva „Zvonimir“, ¹⁰ na pozornici koju su izgradi-

⁶ Antonija Bogner [aban, *Osje~ke kazali{ne tridesete*. U: *Kazali{ni Osijek*. AGM i Hrvatsko dru{tvo kazali{nih kriti~ara i tetraloga. Zagreb 1997., str. 36–89.

⁷ Antonija Bogner [aban, *Splitsko kazali{no dru{tvo*. U: *Dani hvarskog kazali{ta – Hrvatska knji`evnost i kazali{te dvadesetih godina 20. stolje}a*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti / Knji`evni krug. Zagreb-Split 2003., str. 192–230.

⁸ Nevenka Bezi} Bo`ani}: *Splitsko kazali{no dru{tvo*. U: *Dani hvarskog kazali{ta – Stolje}a hrvatske dramske knji`evnosti i kazali{ta*. Knj. XII. Knji`evni krug. Split 1986., str. 307.

⁹ *Dilettanti*. „Jedinstvo“, IV., 4. str. 3. Split, 15. sie`nja 1897.

¹⁰ Nije na odmet podsjetiti da je osnutak Dramati~no-diletantskog kluba tek dijelom kulturnih gibanja u Splitu. U novini „Jedinstvo“ ~ita se sljede}e: *Dru{tvo „Zvonimir“ pre{lo je u nove prostori-*

li i oslikali Emanuel Vidovi} i Virgil Meneghello Din-i}, a tambura{ki je zbor u stanci izme|u komada *udaraao Zajčeve skladbe Koračnica, Domovini i ljubavi i Frankopan-ka, te Meneghella*¹¹ *Narodne misli i Preludium*.¹² Budu{i da se u prostorijama Glazbenog i pjeva~kog dru{tva „Zvonimir“ okupljaju prete`no simpatizeri i ~lanovi Narodne stranke, upotpunjavanje dramskoga programa s glazbenim to~kama, raspored djela i autora ujedno je zorna demonstracija i dru{tvene svrhe takvih priredbi. Interpreti ove, a ni sljede}e predstave Dramati~no-diletantskoga kluba, Sardouove komedije *Dora* i {aljive igre u jednom ~inu *U civilu* Gustava Kadelburga, 7. studenoga 1897., na kazali{noj cedulji nisu naveli svoja imena, `ele{i sa~uvati gra|ansku anonimnost, {to je uobi~ajeno i srodnim diletanskim skupinama.¹³ Izvjestitelj zadarskoga „Narodnoga lista“, ako ni zbog ~ega drugoga, a ono zbog uredni~ke politike svojih novina, navodi ipak imena izvo|a~a, a danas, u nemogućnosti uvida u druge mjerodavne izvore, ona su od posebne povijesno-kazali{ne va`nosti. Zahvaljuju}i novinarskoj *indiskretnosti* poznato je da su prve predstave Dramati~no – diletantskoga kluba iznijeli Josip Pa{ko Mato{i}, Anka Zavoreo, L. Costa, Milka Braidia, F. [uri}, Segedin i Ora{, koji su zahvaljuju}i entuzijazmu i samprijegornosti, `rtvuju}i slobodno vrijeme i obiteljska dobra, utrli put trnovitoga stvaranja splitskog kazali{nog ansambla. Isto tako sa~uvan je i poneki detalj o njihovoj sklonosti ka dramskoj knji`evnosti i priro|enoj kreativnosti : *J. P. Matošić kao gospar Pulić u Dori, svidio se svakomu. Rekbi, da je ovo momče uprav rodjeno za pozornicu. Matošića nije ni najmanje zastrašilo mnogobrojno otmeno občinstvo, već ti je on sasvim hladnokrvno i naravno stupao po pozorišnim daskama, te svojim debelim, jakim glasom bio osbiljan muž prama holoj i paprenoj ženki, impozantan škrbnik prama zaljubljenim šticećicama, a oštar otac prama pustopašnom sinu. Milka Brajda i kao žena Puliću i kao tetka prama sestričnima bijaše uprav na svom mjestu, ozbiljna triezvena, dostojanstvena!*¹⁴

je, za nj vrlo ukusne i podesne. U novim prostorijama osim dvorane, u kojoj je pozornica, ima više lijepih soba, u zgodnom rasporedu, tako da sada učiteljica glasovira podučava u svojoj zasebnoj sobi, a jednako i učitelji tamburica, violina i pjevanja i svi mogu u isto doba podučavati, da jedni nesmetaju u drugima. Za ovo nam je najviše zahvaliti vlasniku kuće čestitome rodoljubi, kanoniku g. Jeliću iz Kaštela, koji je svoj stan, požrtvovanjem, preuredio na dlaku, onako, kako je željela društvena uprava i uprav on se s njome u tome i natjecao. Išao joj je na ruku i preko očekivanja. Neka mu na čast i na diku! Takvih nam se hoće. Mladi pak slikari, a društveni članovi, koji neće da ih spomenemo, ali čija će imena i bez toga svak pogoditi, vrlo krasno su naslikali dvoranu, napravili pozornicu, dok će dvoranu ukrasiti slikama najboljih hrvatskih i slavenskih muzičara. I s ovim „Zvonimir“ je sve stekao, što je želio. Ovo naše društvo, ovaj naš, u pravom smislu riječi muzikalni licej, a kome ne ima premca u Dalmaciji, a koje bi moglo stati i u najvećim središtima, hvala članovima, osobito čestitom prof. Sirišćeviću i učiteljskom osoblju – na diku je Spljetu i hrvatstvu, te se nameće patriotska dužnost svakome rodoljubi, da uzanj i dušom i srcem prione. „Jedinstvo“, IV., 89. str. 3. Split, 12. studenoga 1897.

¹¹ Rije~ je o skladbama Armanda Meneghello-Din-i)a (Split, 5. sije~nja 1873. – Split, 19. o`ujka 1925.) Konzervatorij zavr{iio u Milanu i Pesaru. Bio je zborovo|a Hrvatskoga pjeva~kog i glazbenog dru{tva „Zvonimir“. Kao profesor violine vodio je svoju {kolu, a njegova izvorna djela nisu sa~uvana.

¹² Dramatičko-diletantski klub u Splitu priredio je dne 28. ožujka prvu predstavu u prostorijama društva „Zvonimir“. „Narodni list“ XXXVI., 26. str. 3. Zadar, 31. o`ujka 1897.

¹³ Antonija Bogner [aban, *Tragom lutke i Pričala – Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*. AGM, Zagreb 1994., str. 277.

¹⁴ Diletantsko-dramati~no dru{tvo Split. „Narodni list“, XXXVI., 94. str. 3. Zadar, 27. studenoga 1897.

U početku se pokusi i predstave Dramatično-diletantskoga kluba održavaju u privatnim kućama i Hrvatskome sokolu (današnje Gradsko kazalište lutaka), kao i Hrvatskome pjevačkom i glazbenom društvu „Zvonimir“, a nastup u Općinskom kazalištu posebno je priznanje njegovim kulturnim nastojanjima. Poslije dva razaranja potresa u Sinju diletanti izvode jednočinke *Pradjedova slika* Janka Jurkovića i *Tko je sluga?* Nikole Milana i Ferde Strozzića, a zatim Kadelbergovu (alu *U civilu*, 1. listopada 1898. Dobrotvorni karakter predstave pridonio je opsežnosti njezina prikaza, dok umjetnički dojam uprizorenja uvjerava u vještinu njezinih izvođača: *Gosp. Matošića, na prvom redu je, da spomenemo, jer u svim trima komadima, taj je vriedni mladić uprav briliao uvijek u partijama staraca. Njekako rekbi i stvoren je baš zato, jer koli stas, toli glas tako mu pristaju da bi mu teško ravna bilo naći. Osobito svidjeo nam se je u „Tko je sluga?“ pak premda ne ima mu nigdje prigovora, ipak u ulozi starca ali pučkog kroja nenadkriljiv je. O gospodjicama Lulić i Zavoreo ne bih imali rieči, da ih pohvalimo, jer nas baš iznenadiše njihovim izvrstnim glumljenjem /.../. Takodjer sva ostala gospoda izvršiše dobro svoje i ako malene uloge; ali jednog i to poznatog nam šaljivdžiju, gosp. Oraša, ostavismo evo pri kraju. /.../ Ta poznato je već svima, da boljeg i smiješnijeg Frica „U civilu“ zamisliti je već teško, a kome li naći. /.../ Ne smijemo da mimoidjemo gosp. Tiardovića, koji je kao redatelj ovog našeg diletantskog društva ili bolje, koji je dušom svega, jer toliko se žrtvuje i zauzumlje, da skoro sve je njemu zahvaliti, jer je ono, kako se kaže, junak na rieči i djelu.*¹⁵

Poletna produkcija Dramatično-diletantskoga kluba posve je zamrla kada su Dragutin i Zvonimir Freudenreich uspjeli pridobiti naklonost gradske uprave i vlasnika Općinskoga kazališta za osnivanje Hrvatskoga dramatičnog društva, najavivši kao svoju nastupnu predstavu izvorni pučki igrokaz s pjevanjem i plesom u tri razdjela *Graničari*, 1. prosinca 1898. Uvjeti o zakupu Općinskoga kazališta i Freudenreichov *Nacrt programa*,¹⁶ odnosno naslovi i raspored predstava, jednoglasno su prihvaćeni,¹⁷ a splitski dobrovoljci, koji su isto tako pobornici hrvatske književne riječi na sceni, ustupaju mjesto svojim umjetnicima i izovno vještijim kolegama.

Iako kratkotrajno, djelovanje Hrvatskoga dramatičnog društva (1898. – 1899.) smatra se ishodom profesionalizacije kazališta u Splitu, a zbog svojih organizacijskih osobina svojevrsno je očitovljenje Miletićevih vizija o kulturnom povezivanju hrvatskog sjevera i juga, protegnuto i na njegove intendantske nasljednike uz pomoć redovitih gostovanja zagrebačke Opere i Drame od 1910. do gotovo 1945. godine.¹⁸ Isto tako povijesna je činjenica da je Hrvatsko dramatično društvo ujedinilo i pokrenulo Splitane na stvaranje svoga kazališnog ansambla. Još za Freudenreichova boravka u Splitu ustro se raspravlja o Hrvatskome kazališnom društvu za Dalmaciju, a ideju o njegovom osnutku predano zagovaraju društveno i politički utjecajni intelektualci

¹⁵ Sl. *Primamo iz Spljeta*. „Jedinstvo“, V., 80, str. 3. Split, 11. listopada 1898.

¹⁶ *Nacrt programa Hrvatskog dramatičnog društva*. Muzej grada Splita. Kazališna zbirka. K – 3/III.

¹⁷ U Muzeju grada Splita uvajaju se zapisnik sa sjednice Općinskoga vijeća na kojoj se raspravljalo o uvjetima Freudenreichova zakupa Općinskoga kazališta. Za pozitivan je ishod pregovora bio presudan domoljubni istup vijećnika Josipa Knapića, 6. listopada 1898.

¹⁸ Slavko Batulić i Drago Rubin, *Gostovanja zagrebačkog kazališta u Splitu*. U: *Spomenica prigodom svečanog otvorenja Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu*. Split 1940. Stranice nisu paginirane.

Gajo Bulat i Josip Smodlaka. Ta te`nja nije u prijeporu s Freudenreichovim Hrvatskim dramati~nim dru{tvom jer bi osnutak Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju i fakti~ki dokazao da je Split glazbeno<sup>19</sup> ali i knji`evno sna`no i scenski kreativno sredi{te. Pravno potkovani Gajo Bulat i Josip Smodlaka, autori *Pravila Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju*, vlastoru~no potpisani primjerak upu}uju na odobrenje *Kraljevskom Dalmatinskom Namjesni{tvu u Splitu*, 29. o`ujka 1899. Ante Stra`i{i}, urednik narodnja~koga „Jedinstva“ i autor ve}ine tekstova, izvje{tava *šire društveno okruženje s ciljevima tog skroz patriotskog i kulturnog podhvata. Tim više što smo pod utjecajem tugjih društava, a koliko je taj utjecaj opasan dokazuje ambijent u gradskim nam porodicama, gdje su rijetke ženske, koje bi hrvatski osjećale. Za hrvatsku dramu Spljet je i do sada sve pokušao. Njegova općina, gragjani njegovi bili su spremni na žrtve i znali su se žrtvovati*.²⁰ Sa stranica istih novina doznaje se da je 23. o`ujka 1899. u *dupke punom foyeru Općinskog kazališta* Gajo Bulat izabran za predsjednika, Josip Smodlaka za dopredsjednika Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju, a ~lanovi *promicataljskog odbora su* Dujam (Dinko) Mika~i, Miho Anti~evi, Ivan Buli, Eugenij Vu{kovi}, Pompej Tijardovi, Josip Pa{ko Mato{i} i Dinko Jankov.²¹

Premda je Nevenka Bezi} Bo`ani} u raspravi *Splitsko kazališno društvo*²² reproducirala statut, to~nije *Pravila*, Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju²³ vrijedi jo{ jedanput, zbog nacionalne i umjetni~ke proklamiranosti njegovih na~ela, podsjetiti na neke od klju~nih odredbi. U prvoj se izriječom ka`e da je *svrha dru{tvu da podupire i unapređuje hrvatsku kazališnu umjetnost, kao sredstvo za širenje hrvatskoga jezika i zdrave naobrazbe među pućanstvom dalmatinskih gradova i varoša*. U tre}oj je rije~ o *Kazališnoj i glazbenoj školi*, {kolovanju glumaca, materijalnom podupiranju hrvatskih pisaca i obvezi tiskanja njihovih djela. Mileti}eva stajali{ta prakti~no provo|ena za njegove intendanture, a zatim sustavno izlo`ena u *Hrvatskome glumištu*, srodna su Bulatovim i Smodlakinim vizijama, s tom razlikom {to bi Split bio, zbog teritorijalne podjele i zate~ene hrvatske politi~ke situacije, mjerodavni uzor isklju~ivo dalmatinskim gradovima u o`ivljavanju i osuvreme-njavanju kazali{ne tradicije.

Poznato je da je Freudenreichovo Hrvatsko dramati~no dru{tvo svoje djelovanje zavr{ilo osjetnim nov~anim gubitkom²⁴ pa je objeru~ke prihva}ena Smodlakina ponuda o otkupu dramskih tekstova i kostima. Ubrzo zatim Upravni odbor Hrvatskoga ka-

¹⁹ Mirjana [kunca, *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918*. Biblioteka znanstvenih djela. Knji`evni krug. Split 1991., str. 540.

²⁰ *Hrvatsko dramatično društvo*. „Jedinstvo“, VI., 26, str. 3. Split, 31. o`ujka 1899.

²¹ *Za hrvatsko dram. društvo*. „Jedinstvo“, VI., 25, str. 3. Split, 28. o`ujka 1899.

²² Nevenka Bezi} Bo`ani}: *Splitsko kazališno društvo*. U: *Dani hvarskog kazališta. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*. Knji`evni krug. Split 1986., str. 309–315.

²³ Tekst *Pravila Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju* pohranjen je u Kazali{noj zbirci Muzeja grada Splita. Dokument se sastoji od petnaest rukopisnih stranica. Kazali{na zbirka K – 4/IV.

²⁴ O razlozima materijalnog gubitka Dragutina i Josipa Freudenreicha raspravlja se potanko u vi{e brojeva splitskih novina „Jedinstvo“, a ve}ina argumenata ima izrazitu strana~ku pozadinu i svodi se na politi~ke prilike u Hrvatskoj. Autorski dvojac, Bogdan Buljan i [imun Juri{i}, u sinteti~kom ~lanku *Hrvatsko dramatično društvo u Splitu (1898-1899)* tako |er isti~u da je nov~ani neuspjeh Freudenreichovih bio odlu~uju}i ~imbenik prestanku djelovanja Hrvatskoga dramati~nog dru{tva. U: *Repertoar Hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. Priredio i uredio Branko He}imovi}. Globus / Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 1990., str. 378–379.

zali{nog dru{tva za Dalmaciju preuzima i kazali{ni inventar poduzetnika Adolfa Femena²⁵ koji je, u Vara`dinu 1898. godine, ostvario ne{to hrvatskih predstava u izvo|enju putuju}e trupe Gustava Freya.²⁶ Takav postupak nije rijetkost u hrvatskim kazali{nim prilikama s kraja 19. stolje}a, a Spli}anima olak{ava konkretizaciju njihovih predstava. U Muzeju grada Splita sauvana je pregr{t dramskih tekstova sa `igom Josipa Freudenreicha i Adolfa Femena, a neke od njih postavili su i dobrovoljci Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju. Budu}i da je rije~ o svojevrsnim redateljskim knjigama, usporedba tih provjerenih rje{enja s njihovom primjenom na sceni posve sigurno pridonosi pouzdanijoj rekonstrukciji umjetni~kog u~inka pojedine predstave.

Premijera Jurkovi}eve drame *Posljednja noć* i Nutter-Derleyeve {ale u jednom ~inu *Čaša čaja*, 6. listopada 1900., ozna~ava po~etak djelovanja Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju. Zbog va`nosti datuma za povijest splitskoga kazali{ta vrijedi opse`no navesti rije~i iz novinskog prikaza predstave jer se u njima zrcali odu{evljenje tim umjetni~kim i dugoo~ekivanim dru{tvenim ~inom: *Spomenut nam je u prvom redu gospodjice A. Zorović, Plazibat i Mangelli, koje su se uprav odlikovale samosvjesnim proučenjem uloga, korektnom igrom, a naosob čistom i pravilnom hrvaštinom u izgovoru i naglasu. Osobito ovo zadnje iztičemo, gdje smo uvjereni da je u tom najljepša vrlina za društvo, kojemu je u prvome redu širiti narodni jezik, te iztisnuti talijanštinu, koja se još uvijek žalibože, osobito u primorskim gradovima, hrani u društvu i obitelji. O gospodjici Plazibat teško nam je izreći naše mnijenje odmah iza prve predstave, jer je lahko skliznut u pretjerivanje, koje početnicu zavodi na afektaciju, više nego na ozbiljan nauk, i na usavršivanje. Nedvojbeno je inače da ova početnica ima pravog talenta, te je uprav šteta što joj nije bila pružena zgoda da strukovnom naobrazbom usavrši prirodni dar, koji je tek pretpostavka umjetničkog uspjeha. I bolja glumica imala bi da joj zavidi naravnost u glumljenju, otmenost bez afektacije u kretanju, te ozbiljnu, korektnu dramsku intuiciju. Mi se nadamo da je sa gopodjicom Plazibatovom naše dramsko društvo steklo vrstnu silu, osobito za društvene, moderne glume, a naše občinstvo otkrilo buduće svoje mezimče. Gospoda Matošić, Bonačić, Uvodić, Mrkonjić naši su dobri znanci još od prije. Ima im se priznat marljivost i nastojanje, a već se opaža da liepo napreduju. Njihovoj postojanosti i požrtvornosti ima se zahvaliti, da se je sakupila pozorišna družina. Dodat ćemo na koncu, da je pozorišna oprema bila pristojna; odziv sa strane občinstva bio je brojan i biran, a to je jamstvo da će ovo rodoljubno poduzeće uspjeti i postati duševnom potrebom našeg građanstva.*²⁷

Splitski dobrovoljci ostvarili su jo{ nekoliko premijera do kraja 1900. godine – Kneisel *Ah ti! ja znam nešto ili ženska urota*, Sterija Popovi} *Zla žena*,]orovi} *Daje sobu u najam*, Scribe *Robert vrag*. @anrovske odlike izvedenih komada odgovaraju njihovim interpretativnim mogu}nostima, a njihov neobavezni sadr`aj privla~i gleda-

²⁵ I.M. Sokolov *Diletantski klub hrv. kazal. društva za Dalmaciju*. „Novi list“, V., 99, str. 1–2. Rijeka, 2. svibnja 1902.

²⁶ Branko He}imovi}, *Gradsko kazalište, Varaždin (1915–1923)*. U: *Repertoar Hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Priredio i uredio Branko He}imovi}. Globus /Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 1990., str. 580.

²⁷ *Diletantska predstava u občinskom kazalištu*. „Narodni list“, XXXIX., 81, str. 2. Zadar, 17. listopada 1900.

telje. Premda je gledali{te Op}inskoga kazali{ta uvijek ispunjeno do posljednjeg mjesta, prihod od prodanih karata nije ni pribli`no dovoljan za nastavak kontinuirane produkcije Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju. Njihov predsjednik, Gajo Bulat, tra`i potporu Kraljevskoga dalmatinskog namjesni{tva u Splitu, 15. prosinca 1900.,²⁸ no odobreni je iznos posve simboli`an, tek 200 forinti, pa se u akciju prikupljanja sredstava uklju`uje gra|anstvo, a darovani se novac pohranjuje kod Josipa Smodlake. Unato` svih pote{ko}a nastavljaju se nizati nove predstave od kojih Okrugijev pu`ki igrokaz *Šokica*, 10. o`ujka 1901., zbog jezika i zastupljenih narodnih obi`aja, iziskuje dodatni napor njegovih interpreta. Glavne uloge povjerene su P. Mato{i} (Janja), Mati Bona`i}u (Bo`o) i Pa{k}u Mato{i}u (Pero), a u predstavu su uklju`eni zbor i orkestar Hrvatskoga pjeva`kog i glazbenog dru{tva „Zvonimir“ pod ravnanjem Josipa Hatzea, dok splitska omladina besplatno statira u skupnim scenama. Ostvareno zajedni{tvo izraz je kulturnoga raspolo`enja nacionalno osvje{tenoga gra|anstva, koje o`ekuje sudjelovanje malobrojnog ansambla i u drugim kulturnim manifestacijama. U sklopu proslave 400. obljetnice tiskanja Maruli}eve *Judite* koju u Zagrebu organizira Hrvatsko dru{tvo knji`evnika, Matica hrvatska, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko dru{tvo Sv. Jeronima i Hrvatski pedogo{ko-knji`evni zbor, u Maruli}evom se gradu priprema cjelodnevna sve`anost, 3. studenoga 1901. Ve} u *jutarnjim satima* formirala se impozantna povorka i bilo je dosta baciti pogled na to ogromno mnoštvo hrvatsko, da se vidi jakost hrvatske misli u ovome gradu, nekad središtu hrvatske misli, danas hrvatske narodnosti.<sup>29</sup> Gradona`elnik Vicko Mili}, Ivan Buli}, Ante Trumbi} i Milan Begovi} prigodno govore u Katedrali, a vrhunac je sve`anoga dana umjetni`ka ve`er u Op}inskom kazali{tu. Poslije prigodnice *U slavu Marka Marulića* Jure Kapi}a, izvode skazanje u tri dijela *Marulić* Milana Begovi}a, Gaje Bulata i Vinka Lozovine. Budu}i da nema pobli`ih indikacija o skazanju *Marulić*,³⁰ a kako je fabula prepri`ana u zadarskome „Narodnom listu“, nije na odmet, zbog komplementarnosti Begovi}eve stvarala`ke biografije, ali i iz aspekta dramskoga pisca, navesti taj dio novinskoga `lanka: *U prvom dielu obradjena je dramski legenda o Marulićevoj i Papalićevoj ljubavi sa zajedničkom ljubovcom Cvietom, zbog koje Papalić nesretno zaglavi. Ovaj prvi dio, u kojemu je prikazan ondašnji život u Splitu, služi dobro kao pozadina kasnjem naglom prelomu u životu pjesnikovu, koji je obradjen u drugom i trećem dielu. Marulić, poražen prijateljevom smrti, odbija se od razbludnoga života, te prigrli knji-gu. Njegova pjesma budi Dalmaciju na nov život, šireći narodni život, a s njime i misao narodnog jedinstva. Iz Šibenika, iz Hvara, iz Dubrovnika hrle pjesnici, da se poklone milopojnom slavlju splitskog gaja. Medjuto Turci obsjednuše grad. U trećem djelu spremaju se Splici`ani na odpor proti krvoločnom Azijatju. Nadbiskup Zane sokoli ih otčinskom besjedom, a Marulić, mjesto pera, pograbi mač, da i s njime Domovinu brani. „Nije to ni posljednja bitka – vapi Marulić – koju nam je izvojevat, da očuvamo grudu zemlje, krvlju i znojem orošenu, jer nisu sami Turci koji za njom hlepe ... Ali Bog će nas obraniti i slobodu vratiti.“³¹ Tema i idejna tenzija skazanja *Marulić* nadahnula je*

²⁸ Dokument je pohranjen u Muzeju grada Splita. Kazali{na zbirka. K – 4/IV.

²⁹ *Proslava*.“ *Jedinstvo*“, VIII., 89, str. 2 Split, 5. studenoga 1901.

³⁰ Boris Senker utvr|uje da je drama *Marulić* izgubljena, a da ista sudbina prati i Begovi}evu dramu *Za tuđu sreću*. Boris Senker, *Begovićev scenski svijet*. Hrvatsko dru{tvo kazali{nih kriti`ara i teatrologa. Zagreb 1987., str. 25–26.

³¹ *Marulićevo slavlje*. „Narodni list“, XL., 89, str. 2. Zadar, 6. studenoga 1901.

Josipa Hatzea za njegovo zavr{no „Hrvatsko kolo“, a skladbu je izveo, uz pratnju orkestra, zbor Hrvatskoga glazbenog i pjeva~kog dru{tva „Zvonimir“. Tih se dana mogu, u knji`ari Josipa Karamana, kupiti fotografije s prikazom scenografije i kostimografije Emanuela Vidovi}a za predstavu *Marulić*. U splitskom ni u zadarskom tisku ne spominju se imena interpreta, a prema dostupnim informacijama splitski su diletanti umjetni~ki uspje{no opravdali dru{tvane i kulturne namisli svoga kazali{nog dru{tva.

Postavom drame *Truli dom* Sr|ana Tuci}a, 10. listopada 1902., dobrovoljci su se izravno uklju~ili u scensko propitivanje modernisti~ke knji`evnosti. Iako je Tuci}eva drama bila na programu Freudenreichova Hrvatskoga dramati~nog dru{tva, 3. prosinca 1898., kao i njegov *Povratak*, 7. prosinca 1898., aktualna predstava, u re`iji Pompeja Tijardovi}a³² i u tuma~enju Milke Braide (Katja) i Mate Bona~i}a (Ivan Zaharovi~ Viskin) nije vi{e slu~ajnost splitskoga kazali{nog `ivota, ve} po~etak slijeda poeti~ki srodnih komada na repertoaru Hrvatskoga kazali{noga dru{tva za Dalmaciju. Povrh toga Pompej Tijardovi} posjeduje iskustvo ste~eno u radu s ~lanovima Diletansko-dramati~noga kluba pa iz svoga stru~nog uvjerenja Mati Bona~i}u namjenjuje ovu psiholo{ki slo`enu ulogu. Budu}i da je po vokaciji kazali{ni ~ovjek, koji je karijeru zapo~eo u Freudenreichovom Hrvatskome dramati~nom dru{tvu (Ivo, Dako – S. Tuci} *Povratak*, Grga – J. Freudenreich *Grani~ari*, Abdulin – N. V. Gogolj *Revizor*), Bona~i} je u dono{enju Ivana Zaharovi~a Viskina na{ao „ono“ {to prija njegovom temperamentu. Ovo je bez dvojbe njegova najbolja partija, i izgleda, da on ima talenta za ove moderne bolne biednike, tako da bi se morao podati pretežno u~enju ovih, koje bi morao donekle u~iti iz naravi i iz znanstvenih knjiga. Svakako valja priznati, da je gospodin Bona~i~ imao liepih i umjetni~kih momenata, osobito u zadnjem ~inu /.../ u najinteresantnijem momentu: smrti Ivana Zaharovi~a.³³

Uskoro splitski kazali{tarc i izvode Ljubi}evu tragediju *Smrt Petra Sva~i~a* i Lovri}evu *Luka Boti~*, a reinterpretacija povijesne problematike u skladu je s modernisti~kim pogledom na kazali{te. Literarna konvencionalnost Ljubi}eve tragedije dra-

³² Pompej Tijardovi} jedan je od najpredanijih dionika poluprofesionalnoga kazali{nog `vota u Splitu kao ~lan ne samo Dramati~no-diletanskog kluba, nego i Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju, zatim Pregar~eva Narodnog pozori{ta za Dalmaciju i kona~no Splitskoga kazali{nog dru{tva. Redatelj je svih predstava Dramati~no-diletanskog kluba i ve}ine Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju u prvim njegovim sezonama. postavlja ve}inu predstava. Premda su njegovi suvremenici spoznali njegove ljudske i profesionalne kvalitete ostao je, do kraja `ivota, 1938. godine, u sjeni svoga brata Ive Tijardovi}a: *Pompej Tiardovi~*, nije koliko je nama poznato ni na daskama ni u javnoj {tampi na{ao priznanja i pohvala...; *Diletantska dru{tina*. „Jedinstvo“ VIII., 22, str. 3. Split, 15. o`ujka 1901. A poslije premijere Vildbandove komedije *Robija{eva k~i* u novinskom prikazu iznosi se sljede}e: *Inscenacija bija{e podpuna, nije falilo ni{ta, a to moramo zahvaliti di~nom radi{i g. P. Tiardovi~u, koji neumorno uvijek radi i brine se bez ikakva zadovoljstva aplaudiranja i ~estitanja, ve~ samo iz same ljubavi za taj na{ di~ni diletanski klub; Predstava*. „Jedinstvo“, VIII., 79, str. 3. Split, 1. listopada 1901. No najpotpunija pohvala Tijardovi}evom zalaganju uslijedila je nekoliko godina poslije kada je iza njega ve} desetak uspje{nih premijera u Hrvatskome kazali{nom dru{tvu: *Du{a ove dru{be je njihov redatelj P. Tiardovi~. ~ovjek liepih sposobnosti, koji se podao ovom radu iz puke ambicije. On je u ob~e dru{tvu i redatelj i garderobier i rekvizitor, respicient, ma{inista, inscenator, ravnatelj, rie~ju: sve. Bez njega se u ob~e ne bi moglo ni glumiti. A svoj ogromni posao vr{i on uz privatno svoje zvanje – sa zanosom i entuziazmom, koji ~ovjeka upravo zadivljuje*. Z., *Dramatska dru{tina u Spljetu*. „Obzor“, XLV., 116, str. 1. Zagreb, 21. svibnja 1904.

³³ Z. K. T., *Diletantska dru{tina*. „Narodni list“, XL., 83, str. 3. Zadar, 15. listopada 1902.

matur{ki je ubla`ena umetanjem [ enoine povjestice *Smrt Petra Svačića*, a Milan Begovi}, tada gimnazijski suplent u Splitu i mo`ebitni dramaturg predstave, poantira njezinu fabulu svojim stihom *popališe nam gradove, zgaziše nam zastave*.³⁴ Josip Hatze autor je scenske glazbe za Ljubi}evu dramu, a likovno je oprema Virgil Meneghello Din}i}. Za razliku od izvedbe Ljubi}eve drame *Smrti Petra Svačića*, 6. sije`nja 1903., koja je dijelom cjelodnevnoga komemoriranja bitke na Gvozdu 1097., uz nazo`nost i govore gradskih ~elnika i misu u Franjeva~koj crkvi na Dobri}u, Lovri}eva histori~ka slika *Luka Botić*, 28. kolovoza 1903., idejno nepo}udna politi~kim okolnostima i strana~kim previranjima, protekla je posve nezamije}eno.

Tijekom ~etvrte sezone Hrvatskoga kazali{nog dru{tva za Dalmaciju³⁵ prai{vedena je Begovi}eva drama u tri ~ina *Za tuđu sreću*, 27. o`ujka 1903. Premda njezin tekst, kao i skazanja *Marulić*, nije sa~uvan,³⁶ poeti~ke dosege Begovi}eve drame razmatra Ivo Tartaglia, o~evidac uprizorenja, prvo u splitskoj novini „Jedinstvo“,³⁷ a potom u sarajevskom ~asopisu „Nada“. ³⁸ Branko He}imovi} upozorava da se Begovi} u svojim dramati~arskim po~ecima *uglavnom zadovoljava pojednostavljenim prikazivanjem strasti i ljubavnih stradanja, koje obrađuje bez izrazitijih napora da unutar radnje suprostavi barem pojedine osobe i da zatim na tom suprostavljanju razvija i gradi zaplet*.³⁹ Po svemu sude}i srodno takvom dramatur{kom modelu Begovi} je koncipirao i dramu *Za tuđu sreću* te je socijalna tema tek izvanjski okvir za pi{~evu nagla}enu zaoкупljenost me|usobnom ovisnosno}u i sukobljavanjem mu{karca i `ene.⁴⁰ Zbog svoje poeti~ke nekonzekvnetnosti glavni dramski likovi prije svega su plod Begovi}eve

³⁴ Me|u Begovi}evom poezijom nastalom tih godina nema navedoga stiha. Tematski su najbli`i stihovi humanisti~ko- pacifisti~kog spjeva *Život za cara* s tematikom rusko-japanskoga rata, koji je posve}en Stjepanu Mileti}u, Zadar 1904. Prema: Milan Begovi}, *Sabrana djela - Pjesme I*. Urednik Vida Flaker. Naklada Ljevak/Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 2002., str. 486.

³⁵ Budu}i da se ve}ina podataka o kazali{nom `ivotu u Splitu u razdoblju od 1900. do 1918. crpi iz novinskoga i ~asopisnog tiska, te pregr{ti kazali{nih cedulja koje su pohranjene u Muzeju grada Splita, sustavno, od 1904. godine, izostavlja se iz naziva Hrvatskoga kazali{nog dru{tva dio za *Dalmaciju*, te je u nastavku teksta biti po{tovan njegov naziv Hrvatsko kazali{no dru{tvo.

³⁶ Kako je ve} spomenuto, tu ~injenicu iznosi Boris Senker u knjizi *Begovićev scenski svijet*. Bilje{kica 30. Isto spominje i Branko He}imovi}, *Dramski rad Milana Begovića*. U: *13 hrvatskih dramatičara*. Znanje. Zagreb 1976., str. 303. Pi{u}i o Begovi}evim knji`evnim po~ecima i Tihomil Ma{trovi} ponavlja istovjetni podatak: *Drama i dramatičari - Milan Begović*. U: *Drama i kazalište hrvatske moderne u Zadru*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb 1990., str.117.

³⁷ I-o /Ivo Tartaglia/, *Za tuđu sreću, drama u 3 čina Milana Begovića*. „Jedinstvo“, X., 27, str. 2–3. Split, 3. travnja 1903.

³⁸ Ivo Tartaglia, *Ogledno glumište: Milan Begović Za tugju sreću. Drama u tri čina*. „Nada“, 9, str. 122–123. Sarajevo, 1. maja 1903.

³⁹ Branko He}imovi}, *Dramski rad Milana Begovića*. U: *13 hrvatskih dramatičara*. Znanje. Zagreb 1976., str. 302.

⁴⁰ Milan Begovi} dramom *Za tuđu sreću* natjecao se za nagradu Hrvatskoga zemaljskog kazali{ta u sezoni 1902./1903. Poslao ju je pod {ifrom *Oro gnijezdo vrh timora vije, jer slobode u ravnici nije*. Premda je drama u{la u u naju`i izbor, nagrada joj nije mogla biti dodijeljena jer je prema mi{ljenju prosudbenoga suda – Eugen Kumi}i}, Milivoj [repel, Stjepan Bosanac, Stjepan Mileti} i zapisni~ar Nikola Andri} – *onomadno u Spljetu davana pod naslovom “Za tuđu sreću” i pod punim imenom* spisatelja Begovi}a, a propozicije zahtijevaju autorovu anonimnost. *Inače bi ovo djelo po svojoj književnoj vrsnoći zaslužilo, da bude nagrađeno*. Takva odluka *donesena je u Zagrebu 21. svibnja 1903*. Dokument je pohranjen u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskoga kazali{ta HAZU. Br. 934.

mladena~ke anticipacije francuskog simbolizma i stilski, ali i idejno, neujedna~enih strujanja modernisti~koga pokreta pa je Gabrijel i uzro~nik i an|eoski spasilac moralno posrnule slu`avke, kasnije tvorni~ke radnice, Rezike. Ivo Tartaglia precizno uo~ava esteti~ke zna~ajke Begovi~eva ostvarenja, Rezikinu i Gabrijelovu sudbinu te uspore|uju}i ju sa sudbinom Ka}u{e Maslove i Nehljudova u Tolstojevu *Uskrснуću* zaklju~uje da se *drama odlikuje lijepim karakterima, al u glavnome se ističu velikim figura, koje je danas teško dotjerati do istociljnih karaktera./.../ Takvih karaktera naš realni život nema, a ako ih ima, to su jedino najrjeđe iznimke./.../ Gavrijel je simbol; on je samo djelomično realan, a pretežno idealan. Begovića je taj simbol i njegova "apoštolska misija" katkad predaleko zanižela, a forma je u ovakvoj drami tehnički preuska za njegov polet /.../ Djelo je gdje gdje predugo, gdje gdje se opetuje, a gdje gdje nema razmjera izmjeru djelovanja i posljedica i uspjeha tog djelovanja, a od toga trpi ponešto i umjetnička i dramatična strana radnje./.../ „Za tugu sreću“ je djelo tendencije; u ovakvim djelima je autor primoran da koješta žrtvuje svojoj tendenciji, jer spojiti umjetničku stranu i dramatičnost sa tom tendencijom tako, da ova bude jaka i postignuta, a ona savršena i na svojoj visini – teško je, da ne reknemo nemoguće. Zato i ovakvi tendencijozni komadi teško imaju kakvu individualnu umjetničku vrijednost, oni su tek produkti i dokazi nazora, koji se razvijaju u pjesnikovoj duši i koji u času njegovog stvaranja bivaju nekako kodificirani u njegovim djelima.*⁴¹

Zabrana izvo|enja drame *Zimsko sunce* Viktora Cara Emina tek je jedan od primjera kazali{ne cenzure potaknute političkim razlozima. Najavljena u doba odstupanja s vlasti Khuena Hédervárijja 1903., i izazvav{i demonstracije studenata poslije svoje izvedbe i u Zagrebu i na Su{aku, u zadarskom Uredu za cenzuru prvo je njezin tekst tobo`e izgubljen, zatim se odugovla~ilo s odgovorom, da kona~no pravorijek o njezinoj scenskoj podobnosti nije ni poslan u Split. Zadarski cenzor premi{l}jao je pola godine oko Drago{i}eve tragedije *Posljednji Zrinjski*, koja je ipak postavljena 20. rujna 1903. U me|uvremenu dobrovoljci Hrvatskoga kazali{nog dru{tva premijerno obnavljaju folklornu dramu svoga Spli}anina, Ivana Majstorovi}a, *Seoske dangube*, izvode Freudenreichove *Graničare*, ali i fabularno posve neobvezne komade, poput Trifkovi}eve {ale *Školski nadzornik*.

I sljede}e, 1904. godine ~lanstvo Hrvatskoga kazali{nog dru{tva popunjava svoj program dramama hrvatskih modernista, uvjereni u va`nost takvih umjetni~kih pothvata. Njihovim izvo|a~ima vi{e se ne predbacuju po~etni~ki interpretativni propusti, ansambl se broj~ano oja~ao te Pompej Tijardovi}, njihov samopredajni redatelj, na raspolaganju ima osim ve} izgra|enih (Mato Bona~i}, Pa{ko Mato{i}, Milka /Mila/ Braida, Anka Zavoreo, P. Mato{i}) i druge, podjednako poletne glumce. Postupno izostaju i nesporazumi s gledateljima koji su se obi~no najsla|e smijali u ključnim scenama, kao na primjer u finalu Tuci}eve drame *Truli dom*. Povrh svega program je popunjen `anrovski srodnim komadima koji svojim melodramskim ugo|ajem unutar tematske stukture, poput Okrug{i}eve *Šokice* – najizvo|enije predstave s devet repriza - Freudenreichovih *Graničara* i Drago{i}evih *Posljednjih Zrinjskih*, privla~e uvijek pozornost, a to je ~esto va`no, a ponekad i presudno, za visinu zakupa Op}inskog kazali{ta.

⁴¹ Ivo Tartaglia, *Ogledno glumište: Milan Begović Za tugu sreću. Drama u tri čina*. „Nada“, 9, str. 123. Sarajevo, 1. maja 1903.

Sve respektabilnije dru{tveno mjesto Hrvatskoga kazali{nog dru{tva i sna`ni dru{tveni odjek njegovih predstava pridonijeli su izboru drame Julija Rorauera *Maja* koja je, zbog svoje tipizirane karakterizacije likova, vje{toga salonskog dijaloga, ali i {kakljivom temom, mogla zainteresirati gledatelje. Rorauerova dramatika nosi obilje`ja realizma s prvim izra`enijim naglascima naturalizma i pripada *formativnoj etapi u konstituiranju onih preduvjeta*, smatra Nikola Batu{i},⁴² *što će omogućiti radikalnu Miletićevu reformu na početku Moderne*. Nedjeljko Fabio,⁴³ gorljivi zagovornik stvarala{tva Julija Rorauera, podastire i potanko analizira pro (Stjepan Mileti}, Josip Mi{katovi}) i kontra mi{ljenja koja su, najvi{e zbog utjecaja gra|anskog morala (Milan Ogrizovi}, Milivoj [repel] ili pak nekih ideolo{kih ustupaka (Marijan Matkovi}) pratila i uglavnom odredila povijesno mjesto Rorauerovoj dramatici, a upravo taj danas zanemarivi i izvanknji`evni motiv bio je odlu~uju{i i za recepciju drame *Maja* u Splitu, 23. sije~nja 1904. I dvadeset godina nakon praizvedbe u zagreba~kome gornjogradskom kazali{tu kada lik Maje donosi Marija Ru`i~ka Strozzi kojoj je Rorauer posvetio dramu, to bi}e *sačinjeno od dvije (posuđene) krajnosti, od Dumasove „les femmes du monde entretenues“ i Augierova „les lionnes pauvres“*, kako ga tuma~i Fabio,⁴⁴ izazvalo je `estoku protimbu splitskog izvjestitelja, intenzitetom jedinstvenu u sveukupnome trajanju Hrvatskoga kazali{nog dru{tva. On nezaustavljivo napada i Julija Rorauera i umjetni~ku uvjerljivost drame *Maja*, a valjda iz samo njemu razumljivih razloga pronalazi tek pokoju utje{nu rije~ za njezine interprete: P. Mato{i} (Maja), Matu Bona~i}a (Morton), E. Ljubeti} (Fedor Ivanovi~ Pan{in). U novini „Jedinstvo“ mo`e se pro~itati i sljede}e: *O, Julije, Julije što smo ti mi skrivili?! Jer je inače nepojmljivo, da bi normalan i barem nekako izučen čovjek, mogao napisati djelo, koje se od prve pak do zadnje riječi ne samo protivi tehničkim i dramskim zahtjevima i pravilima, već djelo: koje se kosi i sa zdravim razumom i dobrim smislom, djelo, djelo koje je nemoguće i po naravnim, psihičkim i fizičkim zakonima. /.../ Mjesto akcije, psihologije sadržaja, ideja, ima ekvivalent fraza, koje se onda pretvaraju u duge dialoge i monologe bez kraja i konca. Ali ta „Maja“ ipak ima neku važnost za nas, ona je specijalitet, unicum u našoj književnosti.*⁴⁵

Na poziv Hrvatskoga kazali{nog dru{tva Stjepan Mileti}⁴⁶ sti`e u Split, 28. velja~e 1904., kako bi u Op}jinskom kazali{tu izlagao o svojim memoarsko-analiti~kim zapisima *Hrvatsko glumište*, a i nadzirao pripreme za izvedbu svoje drame u jednom ~inu *Pribina*. Marko Fotez u monografiji *Stjepan Miletić*⁴⁷ nazna~ava, a zatim u analiti~koj raspravi *Stjepan Miletić kao dramatičar*,⁴⁸ razvija tezu da je tematska razina nedovr{ene pentalogije *Hrvatski kraljevi* nastala, osim pod utjecajem Shakespearea sa

⁴² Nikola Batu{i}, *Julije Rorauer*. U: *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Logos. Split 1986., str. 507.

⁴³ Nedjeljko Fabio, *Deset pristupnih varijacija na temu Julije Rorauer*. U: *Dani hvarskog kazališta XIX. stoljeća*. – *Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. ^akavski sabor. Split 1979., str. 285–332.

⁴⁴ Isto., str. 294.

⁴⁵ Z v m., *Općinsko kazalište*. „Jedinstvo“, XI., 8, str. 3. Split, 26. sije~nja 1904.

⁴⁶ *Mili gosti*. „Jedinstvo“ XI., 18, str. 3. Split, 1. o`ujka 1904.

⁴⁷ Marko Fotez, *Stjepan Miletić. Književna studija*. Hrvatski Izdava~ki bibliografski zavod. Zagreb 1943., str. 193.

⁴⁸ Marko Fotez, *Stjepan Miletić kao dramatičar*. U: *Eseji i feljtoni. Hrvatske teme*. Priredio i predgovor napisao Branko He}imovi}. Logos. Split 1982., str. 177.

očitim primjesama iz Fausta, Manfreda i Schopenhauerovih djela.⁴⁹ Fotezove postavke pro{iruju Nikola Batušić⁵⁰ i Boris Senker⁵¹ uklju~iv{i u Mileti}ev esteti~ki i spisateljski obzor Hugoov romantizam, Dumasovo vi{enje socijalne problematike i Ibsenovu ina~icu naturalizma, a takvo isprepletanje najutjecajnijih poeti~kih strujanja 19. stolje}a od presudne je va`nosti za uspjeh drame *Pribina* u godinama kada hrvatska modernisti~ka knji`evnost sve uvjerljivije preuzima vodstvo na kazali{noj pozornici.

Nekoliko dana prije praizvedbe drame *Pribina*, 20. o`ujka 1904., Milan Begović zanosno pi{e o pentalogiji *Hrvatski kraljevi*, kao Mileti}ev osvjeđeni po{tovatelj i njegov prevoditelj jo{ od Ibsenove drame *Sablasti* 1896., a povjerenje u opravdanost programa i intendantovih reformatorskih zahvata rezultira i njegovom posvetom spjeva *Život za cara*, 1903. U prikazu drame *Tomislav i Pribina* Begović spoznaje njihovu temeljnu umjetni~ku odliku u Mileti}evu pronicanje u imanentnih mana i vrlina ljudskog karaktera i depatetizaciju nacionalne povijesti. Nasuprot tematskom i metodolo{kom anakronizmu hrvatskih povijesnih tragedija 19. stolje}a, Begović se zala`e za vjerodostojnu obradu ~injenica koje tako predo~ene poprimaju literarnu i scensku `ivotnost. Povijesna istinoljubivost i idejna nepristranost najvi{i su dometi dotada dovr{enih dijelova pentalogije *Hrvatski kraljevi* jer Mileti} prvo potanko konzultira stru~ne izvore, {to i sam iznosi u uvodu drame *Pribina*,⁵² kako bi likove i zastupljenu radnju reinterpreterirao prikladno njihovome vremenu i shva}anju. Takvo spisateljsko gledite posveme{nja je novina hrvatske dramatike, smatra Begović, zahvaljuju{i Mileti}evu *lijepom svojstvu, koje mu nije mogao ugasiti ni sav silni njegov patriotizam, a to je, što on ne prikazuje Hrvate, kao ogroman, moćan narod, ne izgleda kao da je on sam na svijetu, nego on stavlja Hrvate u doticaj sa drugim narodima i prilikama, i njegova pojava zauzima njegovo mjesto, koje su mu u istinu, ondašnji politički i društveni odnošaji dali.*⁵³ Dirnuv{i u osjetljivo područje nacionalnih osje}aja Begović je ustvari naglasio svoje stvarala~ko raspolo`enje jer su njegova pjesni~ka zbirka *Boccardo*, 1900., skazanje *Marulić* kao i eklekti~ka simbolika drame *Za tuđu sreću* evidentni primjeri modernisti~kih shva}anja knji`evnosti, koja vi{e ne trpi stegu zadanih modela i dru{tveno odre|enu namjenu..

Karakteristi~ni esteti~ki i politi~ki pluralizam mi{ljenja toga razdoblja navode Antu Stra`ića, glavnoga urednika splitskoga „Jedinstva“ i autora ve}ine kazali{nih napisa, na `u~ljivo pitanje⁵⁴ o budu}nosti hrvatskoga kulturnoga bi}a kada i njegovi ~elnici, a Mileti} je nepomu}ena veli~ina, prikazuju autenti~ne povijesne li`nosti, poput Mu~imira i Pribine, kao krvoloke i ubojice s tek ponekom naznakom pokajanja.

⁴⁹ Isto., str. 137.

⁵⁰ Nikola Batušić, Stjepan Mileti}. U: *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska. Zagreb 1971., str. 75 – 86. Tako |er : Stjepan Miletić. U: *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Logos. Split 1986., str. 479–481.

⁵¹ Boris Senker, *Kazališni čovjek Milan Begović*. Hrvatsko dru{tvo kazali{nih kriti~ara i teatrologa. Zagreb 1985., str. 2. i dalje.

⁵² Stjepan Mileti}, *Krešimirovci, hrvatskih kraljeva dio drugi. Pribina*. „Vienac“, XXXV., 21, str. 655–672. Zagreb, 1903. Mileti} o metodologiji oblikovanja drame *Pribina* iznosi na str. 655 i 656. Nadnevak uvoda, a mo`ebitno i zavr{etka drame u jednom prizoru *Pribina je Bled, mjesec srpanj 1903*.

⁵³ M. B. /Milan Begović/, *Miletićev Pribina*. „Jedinstvo“, XI., 23, str. 3. Split, 18. o`ujka 1904.

⁵⁴ *O Miletićevoj Pribini*. „Jedinstvo“, XI., 26, str. 1. Split, 29. o`ujka 1904.

Umjereniji od Strašića i književno potkovan Božić Lovri}, očividac splitskog uprizorenja drame *Pribina*, detaljnije ne razmatra Miletićev pristup povijesnoj tematici, ali neka od njegovih zapisa, iznesena u zadarskome „Narodnom listu“, poticajna su i danas za promišljanja o drami *Pribina*. Lovrića više od utjecaja Shakespeara na poetiku drame zanimaju likovi Ježine i Belice, a njihovu životnost i zdravi humor pripisuje Miletićevu poznavanju dubrovačke renesansne književnosti. Branimir Lenić u skladu sa svojim umjetničkim uvjerenjima i ovaj put, kao i neposredno prije toga u drami *Ban Pavao* svoga brata Milana Lenića postavljenoj u zagrebačkome kazalištu, 1. ožujka 1904., nacrt za likovnu opremu Miletićeve *Pribine* određuje povijesnom, ambijentalnom i stilskom vjerodostojnošću. Razloži napuštanja intendantskoga mjesta i povlačenje iz kazališnoga svijeta nedvojbeno su pridonijeli Miletićevoj želji da sada i to upravo u Splitu, potvrdi u najvišoj mjeri ispravnost svojih reformatorskih postavki. Unatoč Miletićevom nastojanju i osobnom povjerenju u Branimira Lenića, splitski su dobrovoljci nevjerojatnom interpretacijom i očiglednim propustima unizili efektnost likovnog rješenja drame *Pribina*. Tijekom predstave čulo se, prema riječima Božića Lovrića, *ono nesuglasno udaranje trubalja, onaj flauto, što mjesto da oponaša pastirsko prebiranje, svira kavatinu ili ariju iz „Trovatora“, onda tiho govorenje nekih glumaca, pa ukočenost roblja*.⁵⁵

Stjepan Miletić i opet se suočio s njemu dobro poznatom kazališnom ali i izvankazališnom situacijom koja je, u promijenjenim kulturološkim okolnostima, dočekala i njegova intendantskoga nasljednika i dramatičara Marijana Matkovića, poslije izvedbe drame *General i njegov lakrdijaš*, 1970. Za razliku od novijega primjera društvene polarizacije mišljenja oko dramskoga prikaza hrvatske prošlosti, Stjepanu Miletiću poslije praizvedbe *Pribine* upućene su brzopjavne kritike koje su odraz raspoloženja gledatelja i poštovanja njegove ličnosti. Splitski gradonačelnik Vicko Milić upućuje mu sljedeće: *Večerašnja premjera Vašega „Pribine“ sjajno predstavljena u našem občinskom kazalištu, izvanredno posjećenom, uzhitila občinstvo, te smo dužni izjaviti Vam zahvalu za odlikovanje našeg dobrovoljnog društva i za umjetničko djelo hrvatske književnosti*. Splitska akademska omladina mnogo je spontanija: *Sa modrog Jadrana kroz tihi noć u času, kad je tvoje čedo slavilo slavlje u Talijinu hramu, kličemo ti veliki hrvatski sine preporoditelju narodnog kazališta: slava*.⁵⁶

Ciklus scenskog ispitivanja hrvatske modernističke dramatike upotpunjen je tekstom Marije Jurić Zagorke *Evica Gupčeva*. Historijska drama u tri čina najavljena u zagrebačkome kazalištu ubrzo je cenzorski zabranjena pod izlikom o autoričinoj slobodoumnosti, pa je njezina praizvedba na dan splitskoga zaštitnika Sv. Dujma, 7. svibnja 1904., pobjeda autoričina dostojanstva nad uskogrudnom administrativnom odlukom, kojoj je neminovno izložena njezina sudbina, ali i sudbina ostalih hrvatskih pisaca. Nazočna pokusima svoje drame Marija Jurić Zagorka u uspomenskim zapisima ostavlja dragocjen zapis o redateljskoj metodi oblikovanja predstave, ali i srdačnosti i međusobnom povjerenju glumaca i njihovih podupiratelja: *Iste je večeri bio prvi pokus. Odem u kazalište. Na pozornici su mi iza zastora pokazali sve diletante redom, kako je tko glumio koju ulogu. Osim ovih je bilo tu još bezbroj gospodjica i gospode,*

⁵⁵ Božić Lovrić, *Pribina. Drama u jednom činu, napisao Stjepan Miletić*. „Narodni list“, XLIII., 26, str. 1. Zadar, 30. ožujka 1904.

⁵⁶ Miletićev *Pribina u Spljetu*. „Obzor“, XLV., 66, str. 4. Zagreb, 21. ožujka 1904.

koji su glumili narod i plemiće. Kad smo se svi pozdravili, digoše zastor, da započne pokus. U gledalištu sam u ložama opazila mnogo dama i gospode. Svi su pratioci onih, koji sudjeluju na pozornici. Splitski redatelj dade znak. Pokus započne. Povukla sam se iza kulisa, utučena, smrvljena. Pred tako brojnim gledaocima i tolikim glumcima ne mogu ništa pokazivati. Kako bi se usudila izići, a da mi se ne smiju? Gledam dakle i slušam. Redatelj me moli, da zaustavim prizore, gdje god mislim, da bi trebalo nešto drugačije izvesti. Slušam i gledam. Sva zapanjena. Svi glume dobro, dapače izvrsno. I što dalje ide prizor za prizorom, oni se sve više zanose./.../ Sva razigrana od oduševljenja zašla sam među njih, ni sama ne znam kako, u veliki prizor Matije Gubca, kad dolazi u sukob sa silnikom Tahijem. /.../ Razdeklamirala sam se, razmahala, govoreći Gubčev tekst, uхватила оруђе i govorila (objam bi mojeg grla pristajao i Golijatu!). Kad sam završila prizor, oko mene pljusak odobravanja. I Tahijevci su se i Gupčevci sdužili na pozornici. I moj Matija Gubec i svi oni zajedno, udariše odobravati. U prvom sam se času prestrašila, da se to rugaju patuljastoj amazonki, koja je sada izi-gravala junaka. Nisu se rugali! Istinski su osjećali.⁵⁷

Splitski dobrovoljci Zagorkinu dramu *Evica Gupčeva* izvode i na svome prvom gostovanju u Dubrovniku, u Bondinu kazalištu, 1. lipnja 1904., a potom, značajnici jednoga razdoblja hrvatskoga kazališta Mi{o i Mila Dimitrijevi}, unose uvijek dobrodošlo umjetničko osvjeenje u njihove redove. Braćni par Dimitrijevi} nastupa 25. lipnja 1905. u predstavama koje su primjerene njihovim prokuanim glumačkim dometima – Halévy i Meilhac *Bablje ljeto*, Przybyszewsky *Za srećom*, Dimitrijevi} *Glumčeva žena*. Sljedeći dan putuju s ansamblom Hrvatskog kazališnog društva u Sinj, a ispranjeni su oduševljeno poslije treće reprize spomenutih komada u Opjinsko-me kazalištu, 2. srpnja 1904.

Na domete Hrvatskoga kazališnog društva upozorava i „Obzor“ u kojem se tvrdi da su njegovi glumci podjednako umjetnički spretni kao i njihovi zagrebački kolege: *Prva ženska sila i heroína ovoga društva jest ugledna gradjanka gdja. Matošić. Ona je rođena tragedkinja. Njena krasna pojava, pravilno lice sa izrazitim plamenim crnim očima, ugodni, topli, puni organ, morala bi joj zaviditi svaka svjetska umjetnica. Nju u obće publika i ne ubraja među diletante, ona je gotova glumica i ljubimica občinstva. Iz njene obitelji imade kazalište u svemu 4 člana. Nadalje imade društvo izvrsnu silu, koja glumi majke i punice, u obće izpunja ondje častno mjesto naše Savičke. Uloge mladih ljubovnica glumi vrlo dobra gdjica. Braidica. A imadu i naivku i još cijeli niz gospodja i gospodjica, koje su se s veseljem posvetile toj zadaći. Od muških članova mnogo se spominje Bonačić. On glumi ondje Grundove komične i Fijanove karakterne uloge, a po potrebi i svaku ulogu, koja mu se daje, i to s uspjehom. Za nj se može reći, da je glumac. Imade u njega pravog talenta, koji se iskazuje u mimici, u modulaciji glasa, u zaokruženim gestama i u raznolikosti vanredno uspjelih maska. Dramatsko društvo dobro bi učinilo sebi i njemu, kad bi ga poslalo u Zagreb, da na našoj pozornici i od naših umjetnika uči.⁵⁸*

U politički uzavrelom ozračju revolucije u Petrogradu, Kossutovog separatističkog pokreta u Mađarskoj i previranja stranačkoga života u Hrvatskoj koji je

⁵⁷ Marija Jurić Zagorka, *Moja se sudbina rješava u Splitu*. „Hrvatica“, II., 8, str. 19. Zagreb, 1940.

⁵⁸ Z., *Dramatska družina u Spljetu*. „Obzor“, XLV., 116, str. 1 – 2. Zagreb, 21. svibnja 1904.

konačno dovesti i do *Riječke rezolucije* 1906. godine, u Splitu se među elitnicima pojedinih stranaka, napose između Ante Trumbića, i Josipa Smodlake razbuktava rasprava o stvaranju Diletantskoga kazališta za Dalmaciju koje bi trebalo preinačiti u svojevrsnu putujuću truppu, koja bi nastupala od Dubrovnika do Susedjaka. U nadmetanje mišljenja uključuju se i autonomski usmjerene političke opcije prividno zabrinute za kulturno nazadovanje Splita, dok u stvari podupiru gostovanja talijanskih, uglavnom glazbenih, trupa.

Zatekavši se u Splitu 1905. godine Srđan Tuci otvoreno zagovara Hrvatsko kazališno društvo jer je svjestan, zahvaljujući svome dotadašnjem književnom i kazališnom iskustvu stečenom u Zagrebu,⁵⁹ upotpunjenom publicističkim i kritičarskim radom u Zadru⁶⁰ i osvjedočenim u Sofiji,⁶¹ napora potrebnog za okupljanje glumačkog ansambla i uspostavu kvalitetnoga programa. Povrh toga Tuci u to nije prvi susret sa splitskim kazalištem jer mu je Freudreichovo Hrvatsko dramatično društvo postavilo dramu *Povratak*, a sada je živo zainteresiran za svoju režiju Tolstojeve drame *Moć i tmine*. Zbog svih tih razloga ogorčen je da gradski zastupnici izdaju pomažu gostovanje anonimnog impresarija Ruotolija, a nepremostivi su im materijalni problem splitski kazališni dobrovoljci. S obzirom na svoj uvid u kazališnu struku, ponešto podsmjehlivo ali razložno, Tuci otkro istupa: *Bio sam na predstavi „Fedore“. Teško sam se odlučio da idem, jer su mi kazivali, da je družina dosta slaba. Prošle sam godine slušao „Fedoru“ izvršno interpretiranu i zadržao sam o njoj najbolje dojmove. Nije dakle lahko da ideš gledati i slušati nešto, o čemu znaš, da će ti razrušiti prvobitan dojam. No nekoji mi kazivahu, da je primadona izvrsna, da je tenor pravi umjetnik, a bariton veoma dobar. Drugi opet, da se za Spljet ne može zahtijevati bolji ensemble i da isti posvema odgovara glasbenim potrebama Spljeta. I tako sam se odlučio. Mislio sam i sam, da srednja izvedba opere mora zadovoljiti publiku, koja je gotovo cijele godine lišena glasbenog užitka i da nije opravdano imati u tim prilikama velegradskih pretenzija. Napokon zadnjih godina pokojne hrvatske opere, slušali smo i u Zagrebu samo izvedbe srednje vrsti. Otišao sam dakle u kazalište bez osobitih pretenzija, bez osobitog očekivanja. No ono, što sam našao – ubilo me u pojam. /.../ Gdje može g. Ruotolo, da nadje opravdanje svoga postupka prema spljetskoj publici? Valjda samo u dobrodušnosti te publike, koja bez prigovora trpi deset tako neizkazivo loših predstava „Fedore“. Teško bi mi bilo da se upustim u potankosti predstave, jer, izuzev g. djice Rizzini i nekih momenata u orkestru, koji su hvale vrijedni, cijela je predstava sa mu-*

⁵⁹ Srđan Tuci u početku je glumac u zagrebačkom kazalištu, s diletantima režira svoju dramu *Povratak*, 1903., ali mnogo značajnije od toga su izvedbe njegovih drama *Povratak* 1898., *Truli dom*, 1898., *Svršetak*, 1899., *Bura*, 1901. i *Sujet*, 1903., koje su se plodonosno uklopile u hrvatsku kazališnu modernu.

⁶⁰ Tihomil Matković, *Srđan Tucić*. U: *Drama i kazalište hrvatske moderne u Zadru*. Matica hrvatska. Zagreb 1990., str. 122–163.

⁶¹ Branko Hejmović, *Hrvatsko-bugarski kazališni dodiri i veze. Od fin de sièclea do sredine 20. stoljeća*. U: *Hrvatsko-bugarski odnosi u 19. i 20. stoljeću*. Zbornik Hrvatsko-bugarskog društva u Zagrebu. Zagreb 2005., str. 95–117. Osim toga: Svetlana Baytchinska, *Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskoga profesionalnoga kazališta i recepcija hrvatske drame u Bugarskoj*. U: *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*. Prva knjiga. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i Glazbe HAZU/Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb-Osijek 1999., str. 300–319.

zikalnog gledišta bila – parodija. O jedinstvu, nekakvom ansamblu ni govora, inscenacija škandalozna, glumljenje nikakovo, kostimi prave karikature (ruski liječnik izlazi u kostimu kočijaša, diplomata De Sirieux u fraku kao na pogoničan lov, a aristokrati na soareji u raznobojnim lakajskim frakovima). Ta sve to mora da vrijedja u dno duše i najprimitivniji ukus. Jedino je dobro da u „Fedori“ zborovi nemaju osobit part. Pa ono nekoliko taktova sudeći, što su ih pjevali – bože prosti! I za sve to plaća Spljet svake večeri hiljadu kruna! ako ne i više.⁶²

Za razliku od prethodnih godina kada se relativno iscrpno pisalo o predstavama Hrvatskoga kazali{nog dru{tva, premijera Tolstojeve drame *Moć tmine*, 26. prosinca 1905., spomenuta je u splitskoj novini „Na{e jedinstvo“ tek oskudnom noticom u rubrici *Gradski vijesnik*. Iz njezinih se redaka ipak doznaje da je u kazalište pohrlilo mnoštvo svijeta, tako da je bilo prepuno. Diletanti su odigrali komad što su mogli bolje; zna se da je komad i odviše mučan i za stare, probane glumce, pa je bila i velika svečanost dilet. družine, da se i s njime htjela istaknuti, a hvala nastojanju gosp. Tucića da je ipak uspjela, u glavnome.⁶³ Navedena su i imena izvo|a - Mate Bona{i}, Pa{ko Mato{i}, Milka Braid{i} i Jedli{ka – pa je tek predmnijevati da su oni nositelji glavnih uloga. Te{ko je doku{iti razlog takva nehajna odnosa prema Sr|anu Tuci}u koji je osim toga {to je vje{t redatelj i vjerojatno tuma{ lika Petra, splitskim gledateljima poznat i kao dramski pisac ako ni po {emu drugom a ono po izvedbi njegove drame *Truli dom* u Splitu 1902. Tim vi{e {to su sada u mogu}nosti usporediti utjecaj Tolstojeve poetike i na ovoga hrvatskog knji{evnika.

Postava Tolstojeve drame *Moć tmine*, poslije Mileti}eve, Tuci}eve, Begovi}eve, Juri} Zagorkine, Lovri}eve i Ljubi}eve, logi{no dopunjava slijed scenskog ispitivanja poeti{ki aktualnih ostvarenja. Budu{i da je Hrvatsko kazali{no dru{tvo umjetni{ki inicijator i nositelj procesa scenskoga za{ivljavanja dramatike hrvatske moderne, valja tu {injenicu i Split kao kazali{no sredi{te, zajedno sa Zagrebom i Osijekom, definitivno uklju{iti u razmatranja takovrsne povijesno-kazali{ne problematike.

Unato{ zavidnom kulturnom rezultatu uprava Hrvatskoga kazali{nog dru{tva – Josip Karaman, Ante Trumbi}, Eduard Grgi}, Petar Katalini} i Nikola Tommaseo – zaklju{uje na svojoj burnoj godi{njoj skup{tini, odr`anoj u sije{nju 1906. godine, da jo{ treba pri{ekati s profesionalizacijom njegova ansambla. Solidaran sa splitskim dobrovoljcima Sr|an Tuci} nudi svoje vi{enje kazali{noga pitanja. Smatra da su putuju{e trupe tek djelomi{no rje{enje problema, iako one poput Proti}eve, koja upravo u travnju 1906. gostuje u Splitu, imaju zna{ajne zasluge za popularizaciju kazali{ta i dramske knji{evnosti.⁶⁴ Budu{i da je pregovarao o mjestu umjetni{koga ravnatelja Hrvatskoga kazali{nog dru{tva, Tuci} predla{e anga{iranje nekoliko mla{ih zagreba{kih glumaca, ili nadarenih {lanova putuju{ih trupa, koje {e stru{no objediniti sa splitskim dobrovoljcima njihov glavni redatelj.⁶⁵ Zgranut izvrtanjem svojih argumenata Tuci}

⁶² Srdgjan Tuci}, *Opera u Spljetu*. „Na{e jedinstvo“, XII., 59, str. 2. Split, 16. studenoga 1905.

⁶³ *Gradski vijesnik. Iz kazali{ta*. „Na{e jedinstvo“, XII., 76-77, str. 2. Split, 28. prosina 1905.

⁶⁴ Srgjan Tuci}, *Proti{eva dru{ina i propaganda proti njoj*. „Na{e jedinstvo“, XIII., 50, str. 2. Split, 15. svibnja 1906.

⁶⁵ I. F. I., *Diletanti u Spljetu*; G. Tuci{. *Op{ina i pare*. „N. Jedinstvo“ i – razlozi. „Na{e jedinstvo“, XIII., 52, str. 2. Split, 19. svibnja 1906.

se ubrzo s gnu{anjem povla~i iz polemike jer njezino pamfletisti~ko podmetanje dovo-
di u pitanje izvedbu njegove jedno~inke *Povratak*, 18. o`ujka 1906.

U takvom nesklonom dru{tvenom okru`enju koje smatra da bi *stalna dru{ina ubr-
zo dojadila splitskim gledateljima*,⁶⁶ a pomo} gradske uprave svedena je na simboli~ni
iznos, posve razli~it kada je rije~ o stranim gostovanjima, dobrovoljci pribjegavaju
proku{anom kazali{nom receptu i svoj program odr`avaju djelima lagodna i lepr{ava
sadr`aja, Bissonovim komedijama *Dvostruka punica* i *Pokojni Toupinel*, Blumovom i
Tochéovom *Madame Mongodin*, Moserovom *Bibliotekar*, Kadelburgovom *U civilu* i
Thomasovom *Charlijeva tetka*. Ipak, poslije tri godine podcjenjivanja njihove djelat-
nosti, kada se u dnevnom tisku spominje tek pokoja njihova predstava ~esto i bez ime-
na autora, Hrvatsko kazali{no dru{tvo dobilo je odobrenje za prikazivanje drame Vik-
tora Cara Emina *Zimsko sunce*. Za razliku od zate~ene situacije koja je eskalirala tije-
kom {este sezone, zapo~ete 1. rujna 1906., Careva drama naglo je probudila nacional-
ne osje{aje gledatelja. Na premijeri *Zimskoga sunca*, 1. sije~nja 1907. *preko pjevanja*
„nella patria....“ „{to ulazi u komadu za{umilo je silno psikanje, a na pjevanje „Lijepa
*naša“ burno klicanje Hrvatskoj i bra}i u Istri.*⁶⁷

Podvojenost dru{tvenog odnosa prema Hrvatskom kazali{nom dru{tvu obilje`ilo
je i gostovanje Markovi}eva Hrvatskoga primorskog kazali{ta u Splitu u travnju 1908.
Premda bi namjere Hrvatskoga primorskog kazali{ta⁶⁸ trebale biti znane Spli}anima
jer je Mihajlo Markovi} jo{ za Miletijeve intendanture 1897. okupio dru`inu s kojom
je putovao po pokrajini, uklju~uju}i Istru, sada se zaboravlja na srodan prijedlog
Hrvatskome kazali{nom dru{tvu 1905. godine u svrhu smanjivanja gradskih izdataka i
nesmetanog pregovaranja s talijanskim glumcima.⁶⁹ Tim vi{e {to Hrvatsko primorsko
kazali{te, osnovano za Fijanove intendanture kao Markovi}evo privatno poduzet-
ni{tvo, svojim nastupima du` Jadrana, u Istri i Trstu `eli prvenstveno ostvariti materi-
jalni probitak iako je njegov repertoar raznovrstan i umjetni~ki kvalitetan, a nekolicina
uglednih zagreba~kih glumaca nastupa u predstavama. Zahvalju}i Markovi}evu kaza-
li{nom ugledu i organizacijskoj spretnosti prvo u Zadru,⁷⁰ a zatim u Splitu gostuje Ma-
rija Ru`i~ka Strozzi⁷¹ koja donosi Fedoru u istoimenoj Sardouovoj drami.⁷² Ignjat
Bor{tnik je Mühling u Sudermannovoj drami *Čast i poštenje*⁷³ i Dr. Keller u Suderman-
noj drami *Očinski dom*,⁷⁴ a partnerica mu je Marija Ru`i~ka Strozzi u ulozi Magde.
Ljerka [ram {armantna je Nelly u Bilhaudovoj i Hennequinovoj konvezacionoj kome-

⁶⁶ Isto.

⁶⁷ *Kazalište*. „Na{e jedinstvo“, XIV., 1 – 2, str. 3. Split, 2. sije~nja 1907.

⁶⁸ U tisku Markovi}evo Hrvatsko primorsko kazali{te naziva se Hrvatsko kazali{te za Istru, Dalmaciju i Primorje.

⁶⁹ Upravo je takav ansambl, okupljen u Veneciji, boravio u Splitu gotovo dva mjeseca 1907. go-
dine.

⁷⁰ Tihomil Ma{trovi}, *Prva hrvatska kazališna sezona godine 1907*. U: *Drama i kazalište hrvat-
ske moderne u Zadru*. Matica hrvatska. Zagreb 1990., str. 323–336.

⁷¹ Prema dostupnim izvorima Markovi}eva se trupa zatekla u Splitu i 1907. godine. U novini
„Na{e jedinstvo“ podatak je o nastupu Marije Ru`i~ke Strozzi u Sudermannovoj drami *Zavičaj*, 22. ve-
lja~e 1907.

⁷² Victorien Sardou, *Fedora*. Op}insko kazali{te, 8. travnja 1908.

⁷³ Hermann Sudermann, *Čast i poštenje*. Op}insko kazali{te, 7. travnja 1908.

⁷⁴ Hermann Sudermann, *Zavičaj*. Op}insko kazali{te, 10. travnja 1908.

diji *Nelly Rosier*,⁷⁵ upevna Dora Krupićeva u [enoinu *Zlatarevu zlatu*,⁷⁶ intrigantna Marija Walewska u Begovićevoj drami *Marija Walewska*.⁷⁷ Za gostovanje u Splitu Hrvatsko primorsko kazalište izvelo je još Charegayeva *Velikog Galeotta*,⁷⁸ Gogoljeva *Revizora*,⁷⁹ Dragoševu *Posljednje Zrinjske*,⁸⁰ a oprosnja je predstava bila komedija Otta Ernsta *Školnik Flaschmann*.⁸¹

U izmijenjenim okolnostima upire se u zasluge Hrvatskoga kazališnog društva: *Diletantska družina je jedino društvo u Spljetu, nikome na teretu. Samo se izdržava, pokriva troškove i postoji, a ima i garderobu, od više hiljada kruna, što je sve samo prištedilo, dok vrši u svakoj prilici patriotske dužnosti*.⁸² Društveni interes za kazališne dobrovoljce potaknut je Markovićevim pregovorima o otkupu njihova inventara, a on je voljan, osim Mate Bonačića, koji kao gost tumači naslovnu ulogu u komediji Otta Ernsta *Školnik Flaschmann* 27. travnja 1908., angažirati i neke druge članove Hrvatskoga kazališnog društva.

Unatoč tome što su sljedećih mjeseci predstave Hrvatskoga kazališnog društva prorijetile te su jedini noviteti Kraatzova i Strobitzerova komedija *Mamselle Tourbillon* i Derenčinova *Primadona*, uprizorenje Tušićeve drame *Truli dom*, 1. listopada 1908., dokaz je promijenjenosti kulturne klime u stranački razjedinjenom Splitu. Programska i intelektualna odreenost Književno-umjetničkoga kluba koji od 1900. godine okuplja književnike, slikare i glazbenike, Iva Vojnovića, Vladimira Nazora, Milana Begovića, Antu Tresić Pavića, Rikarda Katalinić Jeretova, Antu Katunarića, Emanuela Vidovića, Ivana Meštrovića, Tomu Rosandića i Josipa Hatzea, sada je zamašnjak uzdizanja i protežiranja povezivanja splitskih umjetnika sa Zagrebom kao nacionalno i stvaralački jedinstvenim središtem. Članovi Književno-umjetničkoga kluba organiziraju *Prvu dalmatinsku umjetničku izložbu*, odlučuju za stvaranje grupe Meduli, a u toj manifestaciji kulturno-političkog jedinstva Dalmacije sa Hrvatskom sudjeluju i splitski dobrovoljci odigravši Tucićevu dramu *Truli dom*.

Na godišnjoj skupštini Hrvatskoga kazališnog društva, održanoj 25. siječnja 1909. godine, članovi Upravnog odbora – Gajo Bulat, Ramiro Bujas, Erman Bogić,⁸³ Pompej Tijardović, D. Montana, Paško Kukoš – zahtijevaju oživljavanje djelatnosti kazališnih dobrovoljaca svjesni društvenoga značaja njihovih predstava. Ohrabreni takovom podrškom oni nastupaju i po tri puta tjedno u Općinskom kazalištu, a unatoč zgusnutog rasporeda svojih obnovljenih komedija – Léon i Waldberg *Ružičasti domino*, Bonn i Doyle *Sherloch Holmes*, Bisson *Kontrolor vagona za spavanje* – pripremaju premijeru povijesne drame Nike Andrijaševića i Srećka Perića *Mile Gojsalić*, 17.

⁷⁵ Paul Bilhaud i Charles Maurice Hennequin, *Nelly Rosier*. Općinsko kazalište, 4. svibnja 1908.

⁷⁶ August [enoa, *Zlatarevo zlato*. Općinsko kazalište, 2. svibnja 1908.

⁷⁷ Milan Begović, *Gospoda Walewska*. Općinsko kazalište, 6. i 7. svibnja 1908.

⁷⁸ Charegay, *Veliki Galeotto*. Općinsko kazalište, 26. travnja 1908.

⁷⁹ Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Revizor*. Općinsko kazalište, 28. travnja 1908.

⁸⁰ Higin Dragoš, *Posljednji Zrinjski*. Općinsko kazalište, 30. travnja 1908.

⁸¹ Otto Ernst, *Školnik Flaschmann*. Općinsko kazalište, 24. i 29. travnja 1908.

⁸² *Diletantska družina*. „Naše jedinstvo“, XIV., 143, str. 2. Split, 28. studenoga 1907.

⁸³ Erman Bogić (Spliska – Brač 1881. – Split, 7. VI. 1948.) Po zvanju službenik bio je nekoliko sezona glumac Hrvatskoga kazališnog društva. Tumačio brojnih uloga, pretežno, komediografskog karaktera. Član je upravnog odbora i blagajnik Hrvatskoga kazališnog društva 1911. i 1912. godine.

travnja 1909. Budući da je prema predaji istoga dana prije 460 godina Mile Gojsali uz pomoć svetoga Jurja obranila Poljicu Republiku od turskih osvajača i rtvu ju za dobrobit svoga naroda ljubav prema begu Kuliću, scenska je realizacija Anrijačevićeve i Perićeve drame uklopljena u gradsku proslavu toga događaja. Zastupljenost Hrvatskoga kazališnog društva u programu koji nije isključivo umjetničke naravi jedno je od njegovih temeljnih društvenih određenja pa se prigodno sudjelovanje splitskih dobrovoljaca u obilježavanju dana svetoga Jurja, za titnika Poljica, nadovezuje na njihovu srodnu aktivnost proteklih sezona i izvedbe Ljubićeve drame *Smrt Petra Svačića* i Lovrićeve *Luka Botić*.

Sastav je inicijalne skupine splitskih dobrovoljaca unekoliko izmijenjen 1909. godine. P. Mato napušta Hrvatsko kazališno društvo, a njezine uloge preuzimaju Mila Samohod i Milka Braidica koja, poslije udaje, nastupa pod imenom Milka /Mila/ Uvodi, dok se Mate Bonać sprema za angažman u Zagreb. Premda je njegovo tumačenje Ivana Zaharovića Viskina u Tucićevoj drami *Truli dom*, 27. listopada 1909., pokazalo da je dobar i za razvoj sposoban glumac, a njegov su visok, suh izgled i isprekidani glas kao i jednolične kretnje odgovarali ulozi,⁸⁴ Bonać nije postigao svoj krajnji umjetnički cilj. Za njega bi mogla bila probita nija neka druga uloga iz njegova širokoga anrovskog spektra (Grga u Freudenreichovim *Graničarima*, La Grange u Molièreovim *Kačiperkama*, Petar u Tolstojevoj *Moći tmine*, Morton u Rora-uerovoj *Maji*) jer nadaren ali samouk, nije ožito mogao dovoljno sugestivno svladati redateljsku koncepciju Ive Raića. Ipak, prijeljživani status profesionalnoga glumca Mato Bonać stječe u osjećajnoj Hrvatskome narodnom kazalištu u sezoni 1915./1916., potom je glumac i redatelj Gradskoga kazališta u Varaždinu, od 1917. do 1920., a u splitsko Narodno pozorište za Dalmaciju prelazi 1921. godine.

Završetak desete sezone Hrvatsko kazališno društvo obilježilo je premijerom puškog igrokaza Josipa Eugena Tomića *Barun Franjo Trenk*, 21. svibnja 1909., no glavna proslava njihova desetogodišnjeg postojanja uslijedila je tek krajem sljedeće godine. Za tu prigodu, 18. prosinca 1910., izabrani su Tucićeva jednoglasna *Povratak*,⁸⁵ Dečakov *Grbavac*,⁸⁶ Zagorkina *Ustrijelit ću se*⁸⁷ i treći i četvrti Ljubićeve drame *Smrt Petra Svačića*, naslovljen *Sabor u Križevci*.⁸⁸ Tematskom i estetičkom svjetinom tih komada, a napose *Prologom* ovoj svečanoj priredbi, Hrvatsko kazališno društvo i opet je nedvo-

⁸⁴ Hrvatsko kazalište. *Truli dom. Drama u tri čina od Srđana Tucića*. „Pokret“, VI., 247, str. 6. Zagreb, 28. listopada 1909.

⁸⁵ Srđan Tucić, *Povratak*. Drama iz narodnog života u jednom činu. Uloge: Ivan – Z. [imuni]. Jela – Mila Samohod. Kata – F. Veseli. Stanko – Erman Bogi. Marta – M. Mileti. Luka – Taso Sotirovi. Dako – Mato Bonać.

⁸⁶ Mirko Dečak, *Grbavac*. Drama u jednom činu. Uloge: Arsenij, grbavi genije – Mato Bonać. Hanny, njegova ljubovca – Mila Samohod. Šandor, slikar – Ljubomir Vilić. Kurt, slikar – A. Jelovac. Hans, slikar – A. Petri.

⁸⁷ Marija Jurić Zagorka, *Ustrijelit ću se*. Vesela igra u jednom činu. Uloge: Mirko Vandić, liječnik – Mato Bonać. Zora, žena mu – Mila Samohod.

⁸⁸ Josip Ljubić, *Smrt Petra Svačića*. Historijska drama. *Sabor u Križevci*. Treći čin. Uloge: Kralj Petar – Erman Bogi. Ban Sirački – I. Zečević. Biskup Gojslav – Z. [imuni]. Vojvoda Gojko – N. Milić. Župan Negovan – Ljubomir Vilić. Župan Obrad – N. Odić. Župan Mironja – I. Zečević. Župan Križevački – Taso Sotirovi. Župan Lički – V. Petri. Biskup Duh – A. Jelovac. Saul – V. Kukoć. Geiza – A. Sari. Hrvatski velikaši, mađarski velikaši, kraljevska pratnja, biskupska pratnja, plemići, vojnici itd.



smisleno naglasilo svoju temeljnu umjetničku svrhu i kulturnu misiju. Josip Barač, autor *Prologa*,⁸⁹ inače nedovoljno priznati feljtonist, a i agilni kazališni volonter u Tijardovičevom Splitskom kazališnom društvu, pozivaju i se na povijesne i književne korijene Splita koje treba poštovati i pomno proučavati, svoju prigodnicu zaključuje stihovima */.../ ovom Domu otvorimo vrata; da ostane nam vazda: Hram Hrvata*.⁹⁰ Unatoč tome što su druge predstave Hrvatskoga kazališnog društva bile dolično zabilježene u splitskome „Našem jedinstvu“, značenju ove posebne, za koju je tiskana i višeojna programska cedulja na kojoj je obavijest o predstavama aplicirana na podlogu s figurativnim, biljnim i geometrijskim elementima stiliziranim na tipično secesijski način,⁹¹ posvećeno je samo nekoliko redaka bez pobližega komentara: *Milo nam je da su za svečanu predstavu u nedjelju rasprodane sve lože, a do danas skoro i sva sjedala u parteru, milo nam je, da su simpatije gragjanstva prema ovom društvu vidne, kao što ih društvo i zaslužuje. Gragjanstvo zna najbolje, da je cijelo društvo ispunjeno jedino nesebičnom ljubavi za stvar, i da se samo tome ima i zahvaliti ako se je održalo*.⁹²

Vladimir Treščec Branjski, sljedbenik Miletičevih intendantskih vizija, 1911. godine provodi u djelo njegovu zamisao o *osnutku ambulatne trupe glumaca sastavljene od najboljih pojedinaca postojećih putujućih družina i talentiranog podmlatka, pod vodstvom člana kraljevskog zemaljskog hrvatskog kazališta g. Mihajla Markovića*, a uprava se zagrebačkoga kazališta obvezuje izravno nadzirati, kako dalje obrazlaže Branko Hejmovi, „*umjetničko djelovanje i financijsko poslovanje putujuće filijale i preuzima obvezu da joj pomogne dekoracijama i kostimima*“. Uspostava Hrvatskoga narodnog pokrajinskog kazališta ostvarenje je dugogodišnjih težnji i Treščecovih prethodnika, protegnutih od Dimitrije Demetra do Stjepana Miletića, a svesrdno je zagovaraju, među njima, Josip Eugen Tomić i Ivan Miletić,⁹⁴ koji, svaki u svom vremenu i u sklopu svojih pogleda na kazalište, spoznaju u takvom djelovanju praktičnu provjeru sposobnosti njihovih članova i mogućnost boljeg umjetničkog povezivanja.

Ugledni splitski skladatelj i glazbeni pedagog Josip Hatze koji u to doba dovršava operu *Povratak*⁹⁵ prema Tucićevoj istoimenoj drami, već zbog njezine zagrebačke premijere temeljito je upućen u zbivanja u hrvatskom kazalištu. Predani podupiratelj Hrvatskoga kazališnog društva Hatze nije posve uvjeren u prednosti Markovičeva

⁸⁹ Baračev *Prolog* recitirao je istaknuti glumac Hrvatskoga kazališnog društva Paško Matošić.

⁹⁰ Tekst *Proslova* Josipa Barača pohranjen je u Muzeju grada Splita. Kazališna zbirka. K-4/IV.

⁹¹ Spomenuta kazališna cedulja pohranjena je u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu. Kazališna zbirka. Na plakatu se nalazi podatak da je kazalište bilo *izvanredno osvijetljeno*, a u pauzama izmeću pojedinih komada svirala je glazba izvodeći *Valcer* Rudolfa Dellingera, *Serenadu* Vincenza Bellinija i *Potpourri* Obersteigera Karla Zellerera. Svečana predstava Hrvatskoga kazališnog društva održana je u nedjelju 18. prosinca 1910., a počela je točno u 7 i po sati na večer u Općinskome kazalištu.

⁹² *Desetogodišnjica dilet. društva*. „Naše jedinstvo“, XVII., 148, str. 2. Split, 17. prosinca 1910.

⁹³ Branko Hejmovi, *Hrvatsko narodno pokrajinsko kazalište, Zagreb 1911-1912*. U: *Repertoriar hrvatskih kazališta*. Knj. 3. Priredio i uredio Branko Hejmovi. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb / AGM, Zagreb. Zagreb 2002., str.320.

⁹⁴ Dragan Muci, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907*. Hrvatsko narodno kazalište. Osijek 1967., str. 165.

⁹⁵ U arhivu Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta (za zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU sačuvano je pismo Josipa Hatzea upućeno Srđanu Tuciću, a iz njegova sadržaja razaznaju se neke potankosti o njihovoj suradnji u postavljanju opere *Povratak*. Iz Splita Josip Hatze piše 24. veljače 1911. sljedeće: *Velecijenjeni Gosp. Tuciću. Na povratku sa moga putovanja našao sam*

Hrvatskoga narodnog primorskog kazališta po sudbinu dramskih, a napose koncertnih priredbi, iako nije posve protivan njegovom gostovanju. Kao predsjednik Gradskog odbora koji treba javno obznaniti svoje mišljenje o Markovićevu dolasku u Split Hatze se zalaže da ako se već stvori stalna kazališna družina ona bi morala najviše računati na Spljet da ovdje stoji barem 3 mjeseca, ili barem 2½ mjeseca u godini, pridoda li se mjesec za operu, to bi bilo 3½ mjeseca, a to je mnogo.⁹⁶ Iako se Hrvatsko kazališno društvo ne protivi vrloj organizacijskoj i umjetničkoj vezanosti za zagrebačkim kazalištem, ipak strahuje da bi takva suradnja mogla prigušiti djelovanje njihova ansambla. Kako bi preduhitрили tu mogućnost, njegovo Umjetničko vijeće, na godišnjoj skupštini održanoj 21. siječnja 1911., formalno preuzima vođenje Hrvatskoga kazališnog društva, a zaduženja i odgovornost njegovih članova hijerhijski su i po nazivlju struka srodni podjeli takovrsnih poslova u profesionalnim kazalištima. Pored predsjednika Dinka [imuni]a, tajnika Zvonimira [imuni]a, blagajnika Ermana Bogića, garderobijera Pompeja Tijardovića, knjižničara Milivoja Dobrića, revizora Petra Smodlake i Ljubomira Vilića, te Milke Uvodić kao počasne članice, Mato Bonać je postavljen je za redatelja, a Ante Belak za dramaturga Hrvatskoga kazališnog društva. Uvjerenošću u vlastite snage pridonosi promjeni odnosa prema postignućima splitskih dobrovoljaca. Piše se o njihovim premijerama, preporuča se dramaturgu da poradi na čistoći hrvatskoga jezika, a posebno se hvali uvođenjem redovitih pučkih predstava nedjeljom poslijepodne uz snižene cijene, kada oni *odkidaju od svoga vremena znajući da se uvijek barem stotinu zainteresiranih mora bez karata vratiti kući*.⁹⁷ Glumačkom prvaku Mati Bonaću, unaprijeđenom u status glavnoga redatelja, njegovi kolege priređuju predstavu-prigodnicu⁹⁸ *Nima Splita do Splita*, 17. travnja 1910., ustvari mono-

Vaše cijenjeno pismo od 4 t. mj. O velikom uspjehu kojeg sam imao a koji je nadmašio svako moje očekivanje mislim da je suvišno da Vam pripovijedam, uvjeren sam da će Vas biti Gosp. Intendant o svemu obavijestio. Ovo dvadeset dana što sam boravio u Italiji ostat će mi na vječnoj uspomeni kao najljepši dani mog života, kad dodjem u Zagreb pripovijedat ću Vam potanko sve svoje doživljaje, a sad predjimo na stvar. Ja sam iz Rijeke poslao Gosp. Intendantu Orkestralnu partituru i Glasovirski izvadak sa tekstom, istodobno pisao sam mu pismo glede razdjelbe uloga. Do danas nijesam primio nikakav odgovor, pak neznam si nikako protumačiti taj muk, javite mi molim Vas da me umirite. Ja nepoznam sve pjevače osobito za Katu i Martu pak stoga stavljam Vama na srce kao libretisti da dobro pazite kod izbora pojedinih uloga, osobito za Katu, koja mora biti izvanredna glumica, ta to znate Vi bolje neg ja. Neznam dali će primiti Vušković ulogu Dake za koju mnogo držim, ako nebi nikako htjeo preuzeti tu ulogu koja bi mu po mojem mnjenju izvanredno pristajala, onda ja nemam uopće ništa protiv toga da on pjeva Stanka, dapače ja toliko držim do njega da bi ga raspolovio u dva pak da pjeva i jedno i drugo. Moram Vas upozoriti da nebi nikako trpio da mi Doležal debutira pred zagrebačkim općinstvom sa mojim Povratkom, ako nije i on u kombinaciji onda Vas lijepo molim da zamolite u moje ime Gosp. Albinia da ga predstavi barem par puta općinstvu prije izvajanja moje opere e da se oslobodi treme koja je neizbježiva kod prvog nastupa. Ovdje u Splitu čuo sam kolati glas da Gospodjica Korošec neće moć nikako preuzeti kod premiere ulogu Jele, jer da ima dulji dopust, javite mi molim Vas što je u stvari. Razumije se da je suvišno da Vam stavljam sve ovo na srce jer znam veoma dobro da držite do uspjeha, a da eventualni moj uspjeh bit će i Vaš. Svesrdno Vas pozdravljam i moleći Vas da me konstantno držite obavješteni o svemu, bilježim se Velepoštovanjem Vaš odani Mo J. Hatze. Br. 18682.

⁹⁶ Za stalno kazalište. „Naše jedinstvo“, XVII., 61, str. 1 – 2. Split, 28. svibnja 1910.

⁹⁷ Općinsko kazalište. „Naše jedinstvo“, XVII., 146, str. 2. Split, 13. prosinca 1910.

⁹⁸ Splitski dobrovoljci organizirali su Mati Bonaću i predstavu-korisnicu, 15. svibnja 1904. On se javno grozi da je napustiti Hrvatsko kazališno društvo i oti u i neko značajnije kazalište, jer mu je dosta nehonoriranih predstava. Koliko su Bonaćeve namjere ozbiljne uvjerava podatak da je zadovoljan i gostovanjem u talijanskoj trupi Body u Sinju i Makarskoj. *Društvo Bodija*. „Jedinstvo“, XI., 100 str. 2. Split, 13. prosinca 1904.

log posvećen njegovoj umjetničkoj i društvenoj popularnosti. Za razliku od Bonačićeve otvorene ali i nemirne naravi drugi, podjednako vrijedni glumci svoj identitet skrivaju pod izmišljenim imenima ili pak inicijalima, u što uvjerava pregrta kazališnih cedulja u Muzeju grada Splita, kao i članak u zagrebačkoj „Kazališnoj listi“.⁹⁹ Upravo tako samozatajno postupa izvjesna *gospoda Veseli* koja je, do u dogledno vrijeme, posve uspjela u svome naumu. Podlijevanje takovrsnom običaju osim što dodatno zapetljava rekonstrukciju povijesno-kazališne teme, moguće da oplemenjuje tajnovitost glumačkog posla, pa zbog prvog ali i drugoga razloga vrijedi navesti dio prikaza izvedbe Bilhaudove i Hennequinove komedije „*Nelly Rosier*“ koji svjedoči da umjetnička usklađenost splitskih dobrovoljaca nije narušena različitostima u njihovih osobnih stajalištima: *U nedjelju je društvo predstavljalo komediju Bilhauda i Hennequina „Nelly Rosier“. Kazalište je puno, najviše puka i onog malenog svijeta na čije mlado doba ove predstave najviše i djeluju. /.../ U sličnim komedijama toliko je toga smijeha i uživanja, da se publika i ne sjeti da pliješće. Ali kad ona jedva čeka, kao sinoć, kad će na pozornicu g-ca Samohod, kad je nema, ako prati svaku njezinu riječ, svaki pokret, najbolji znak da je osvaja. G-ca. Samohod pak igrala je sinoć tako prirodno! Lijepa pojava, draga i mila, sinoćnja uloga Nelly Rosier kao da je za nju napisana. Ma, prosto ne imate čemu da joj zamjerite, niti je čega da joj ne pohvalite. U svakoj pauzi pak, gdje prestane da govori, zna da se snagje, da i pauzi, što riječ, daje života. Bonačić nam se je takodjer vrlo svidio u ulozi Lebrunnoisa. Lijepo mu pristaje kad ono pokretima ruke ili prstiju, po stolu ili na koljenu prati tugji govor. Tu je nešto umjetničkog. Sinoć znao je fino izdržati razne varijacije položaja, u kojima se nalazio /.../ Uloga Ljubetića bila je malena sporedna. Odigrao je dobro ali jedino je sio nespretno. Stavio je nogu preko noge a potplat je ostao prema publici, i to nošene cipele. Ipak sam se je brzo sjetio i trgnuo. Viličić je krasno odigrao Nellina brata, osobito po svrsi. Gja. Veseli dobro kao uvijek, u III činu malo zapinjala, kao da nije naučila svaku naizust. Šimunić Legrisa je prikazao taman kako treba. Tako i Sotirović, ali drugi put nek upamti da sobar ulazi polakše i od vrata mnogo se ne udaljuje. G-ca. Miletić (Valentine Grisoles) dobro, ali govori polagano.*¹⁰⁰

Scensko provjeravanje aktualne hrvatske dramatike dobrovoljci Hrvatskoga kazališnog društva nastavljaju postavom drame *Svagdašnjost*¹⁰¹ Milana Marjanovića, urednika splitskih modernističkih časopisa „Jug“ i „Zvono“ 1911. godine. Na njihovim stranicama ustro se raspravlja o likovnim (Bukovac, Vidović, Meštrović) i književnim (Nazor, Krnić, Matoš) pitanjima - o čemu pouzdano svjedoči Vinko Brešić u knjizi *Časopisi Milana Marjanovića*¹⁰² - što je kratkotrajna, ali i poticajna potkrijepa repertoaru Hrvatskoga kazališnog društva. Tek nekoliko mjeseci poslije premijere Marjanovićeve drame, 15. siječnja 1911., Vojnović u foyeru Općinskoga kazališta

⁹⁹ *Desetgodišnjica splitskih diletanata*. „Ilustrirani kazališni list sa dnevnim programom. Kraljevsko zemaljsko kazalište u Zagrebu“, I., 16, str. 8 – 9. Zagreb, 1911.

¹⁰⁰ *Općinsko kazalište*. „Naše jedinstvo“, XVII., 132, str. 1. Split, 27. prosinca 1910.

¹⁰¹ Milan Marjanović, *Svagdašnjost*. Drama u tri čina. Izvođači: Kućinac, činovnik – Mato Bonačić. Klara, njegova žena – M. Veseli. Mila, njihova kćer – Mila Samohod. Nikica, njihov sin – Ljubomir Vilić. Miša, njihov daljnji rođak – Erman Ljubetić (Bogi). Šegrt – P. Leti. Premijera: 15. siječnja 1911. Općinsko kazalište.

¹⁰² Vinko Brešić, *Časopisi Milana Marjanovića*. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb 1990., str. 286.

svoju dramu *Gospođa sa suncokretom*,¹⁰³ a zatim u Split stiže Markovičeva Hrvatsko narodno pokrajinsko kazalište, prikazujući pored ostaloga, od 21. ožujka do 9. travnja 1912.,¹⁰⁴ Ogrizovičeve drame *Proljetno jutro* i *Hasanaginica* te Pecijinu *Duše*. U skladu s intenziviranom zastupljenosti u hrvatskih modernističkih komada na pozornici Općinskoga kazališta, a i u odnosu na estetičke odrednice svoga programa Hrvatsko kazališno društvo izvodi dramatičnu adaptaciju *Braća Karamazovi* Dostojevskog, 22. rujna 1912. i Molnárovu dramu *Đavo*, 13. prosinca 1912., a uskoro i Schnitzlerovo *Ljubakanje*, 4. veljače 1913. i Didringovu dramu *Opasna igra*, 13. travnja 1913, pa i ta su ena paleta naslova europske suvremene produkcije dostatno svjedoči o informiranosti i doseg u razmišljanja ove skupine kazališnih dobrovoljaca.¹⁰⁵

Iz ishoda ta srodne umjetničke poletnosti ostvarena je i Ogrizovičeva drama *Car Solinjanin*, odnosno svečani epilog *Smrt cara Solinjanina*, a potonja je posebni kreativni vrhunac splitskih dobrovoljaca. Premda je Drago Rubin¹⁰⁶ u monografiji *Milan Ogrizović život i rad* iznio kronologiju njihova nastanka i razloge autorova opiranja Frani Buliću, za etniku ideje o fabularnom proćurenju i dramaturškoj preinaci posljednjega čina drame *Car Solinjanin* u prigodnicu, valja istaći da izvedba *Smrt cara Solinjanina* na Peristilu nije isključivo dijelom proslave Milanskog edikta. Izvedba pri-

¹⁰³ Ivo Vojnović, gost Gradske uprave, boravi u Splitu mjesec dana, a 3. veljače 1912. čita u Općinskom kazalištu svoju dramu *Gospođa sa suncokretom*. Vijest o tome: Ivo Vojnović „Gospođa sa suncokretom.“ „Naše jedinstvo“, XIX., 15, str. 1. Split, 3. veljače 1912.

¹⁰⁴ Nije moguće pouzdano utvrditi datume i broj izvedbi svih drama koje je Markovičeva Hrvatsko narodno pokrajinsko kazalište ostvarilo u Splitu od 21. ožujka do 9. travnja 1912. Prema novinskom izvoru trupa je, prije svoga odlaska u Pulu, izvela sljedeće predstave:

Petar Petrović Pecija, *Duše*. Općinsko kazalište, 21. ožujka 1912. (autor je i redatelj)
Giacinto Gallina, *Tako ti je na tom svijetu dijete moje*. Općinsko kazalište, 22. ožujka 1912.
Milan Ogrizović, *Proljetno jutro*. Općinsko kazalište, 22. ožujka 1912.
Milan Ogrizović, *Hasanaginica*. Općinsko kazalište, 23. ožujka 1912.
Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Revizor*. Općinsko kazalište, 24. ožujka 1912.
Petar Petrović Pecija, *Duše*. Općinsko kazalište, 25. ožujka 1912. (poslijepodnevna predstava)
Paul Gavault, *Mala čokoladarica*. Općinsko kazalište, 25. ožujka 1912.
Henrik Ibsen, *Sablasti*. Općinsko kazalište, 26. ožujka 1912.
Otto Ernst, *Školnik Flaschmann*. Općinsko kazalište, 27. ožujka 1912.
Shakespeare, *Othello*. Općinsko kazalište, 29. travnja 1912.
Shakespeare, *Mletački trgovac*. Općinsko kazalište, 30. travnja 1912.
Branislav Nušić, *Svijet*. Općinsko kazalište, 4. travnja 1912.
Higin Dragoić, *Posljednji Zrinjski*. Općinsko kazalište, 5. travnja 1912.
Alexandre Bisson, *Strana žena*. Općinsko kazalište, 9. travnja 1912. (oprotajna predstava)

¹⁰⁵ Budući da je tekst *Hrvatsko kazališno društvo – povijesno i umjetnički temelj profesionalnog kazališta u Splitu* pisan na temelju fragmentarno sačuvanih dokumenata o Hrvatskome kazališnom društvu te su za povijesnu rekonstrukciju korišćeni pretežno novinski i časopisni izvori, svaki, pa makar i teatrografski podatak pridonosi upotpunjenju cjeline o njegovoj djelatnosti. Stoga se iznosi i sljedeće: Na godišnjoj skupštini Hrvatskoga kazališnog društva, 12. veljače 1912., broj je članova ravnateljstva Hrvatskoga kazališnog društva povećan, a promijenjen je i njegov sastav. Aktualni je predsjednik dr. Josip Karlovac, dopredsjednik Ivo Tartaglia, dramaturzi S. Novak i V. Stefanini, tajnik Ljubomir Vilić, blagajnik Erman Bogi, a počasni članovi su Filomena Fantella, Dušan Manger, ing. Matošić, Pompej Tijardović, I. Matošić i P. Smoldaka. Na istoj sjednici utvrđeno je da su splitski dobrovoljci do toga datuma izveli 150 predstava različitih naslova, a k tome još i 26 pučkih posni enim cijenama ulaznica.

¹⁰⁶ Drago Rubin, *Car Dukljanin*. U: *Milan Ogrizović život i rad*. Tiskara Kuzma Rožmani. Zagreb, 1938., str. 97-103.

godnice *Smrt cara Solinjanina*, kao i prethodna plovidba ribarskih lađa u pratnji prekracanoga parobroda do Solina, svojevrsno je kulturološko oživljavanje Miletićevih pogleda na europske festivale na otvorenom, Bachove anticipacije s postavom *Dubravke* u Maksimiru, 1913., a dalekosežno gledano i posredna najava Splitskoga ljeta.

U pismu Vladimiru Trešćecu Branjskom, upućenom iz Splita, 9. lipnja 1913., Milan Ogrizović razlaže svoju poetiku i scensku koncepciju drame *Car Solinjanin* i prigodnice *Smrt cara Solinjanina* te zbog njihova značenja za autorov opus ali i situiranja predstava na otvorenom prostoru nije na odmet navesti ga u cijelosti: *Velemožni gosp. intendante, prilažem Vam Buličev opširni list, no da ne trebate čitati, ja sam stavke, za koje bih Vas molio razjašnjenje respec. Vaš sud i odluku – crveno potcrtao, jer ja se u take pothvate, kako sam Vam i usmeno spominjao, nimalo ne razumijem. A ipak treba da mu odgovorim, bar u glavnom. Držim svakako, da bi bilo najbolje ono, što ste Vi predlagali, da naše kazalište preuzme sve na se, a spljetski bi glumci kao i pjevačka društva (i preko 150 članova) besplatno sudjelovali. Ja trebam 4-5 naših glumaca: za Dioklecijana, sv. Dujma, cezara Galerija, solinskog namjesnika (s malo komične poduke) i eventualno novoplatonika Porfirija, druga careva, a drugo su sve male epizode. Od tih glumaca jedan bi ujedno bio i redatelj (n. p. Nučić). Kostima novih ne treba, a ako hoće spljetsko kazalište za svoje buduće drame naručiti, može dati napraviti po uzoru naših (Iz „U znaku križa“). Za sceneriju imaju oni svoga slikara, kako mi je rekao prof. Novak, i kojim će se staviti u sporazum. A ni tu nije Bog zna što: I. čin tabelarij ili rimska soba u Sygniumu (Mitrovica), gdje je bila carska palača. Tu su i intimne scene na dvoru izmijenjene državnim sijelom, na kojem Dioklecijan dijeli carstvo među svoje Cezare. II. čin je javno mjesto na trgu sa stupovljem iza kojih je (ali ne mora biti, nego se samo misliti) arena, u koju imaju doći osuđeni kršćani i to je javni sud Kršćanima, koga inspicira D. i ima „veliku scenu“ sa sv. Dujmom. III. je brežuljak ili šuma kraj Nikomedije i velikim kipom Jupitrovim, kojem će D. predati svoj grimiz (takodjer, „velika scena“) i odreći se carstva, na to će ga odnesti u nosiljci, a crni Galleri preuzeti vladu. IV. Je Peristil, kakav je praktično danas, dade se lako namalati, i ona crna sfiga. Tu doživljuje D., da mu sve, što je zasnovao pada, i nalazi ga smrt. Taj je isti čin kao pučka predstava samo što će biti dva puta veći, jer će biti upletene vizije, i uopće izgrađen će biti za van transparentnije i efektnije. Na koncu je apoteoza i električnim svjetiljkama u obliku križa i s velikom pjesmom kršćana (recitatori iz pjevačkih društava) „Resurrexit“, a na koncu mogu sa susjednog campanela zazvoniti zvona u znak, da su se ispunile riječi sv. Dujma: „A tvoja grobnica bit će jednom crkva kršćana“... Na priloženoj slici iz „Ins. Blatta“ vidi se, da se mora raditi s masama, a te mase (pjev. društvo) u noći i bakljama, činile bi efektni finale. Molio bih, Gosp. intendante, da mi sačuvate taj članak, jer bih rada ga u „Hrvatsku“ napisati članak „Predstave pod vedrim nebom“, gdje bih govorio i o Vašim maksimirskim, o Reinhardt, o ovom u Splitu. Govoriti ću o tom i u „Društvu za promet stranaca“, koje bi moglo Engleze i Nijemce privući tamo. Onda bismo zbilja mogli i 3 puta dati. Što se tiče moga honorara ja bih najvolio, da i mene uključite u proračun prema ključu, koji bi bio udešen uopće za sve predstave (pa i one u Zagrebu poslije). Dašto da se točno ne mogu rasporediti jer drama još nema, ali u principu, da budemo za to, ja ću pak uložiti u ova dva mjeseca sav svoj trud i marljivost, koju sam i dosad, mislim, pokazao, ali da li će i snaga oblikovanja biti jednaka maru i volji sadanjega moga proučavanja izvora i onoga doba, ne mogu dakako unaprijed reći niti je moje, da o tom sudim. No svakako*

Vam mogu kazati, da su slike efektno zamišljene, da će biti puno boja i nedosadne, te da ću nastojati unijeti i literature preko Dioklecijana samog. Ne znam samo kako bih dramu nazvao: Dioklecijan ili Solinski car ili Rob na prjestolju. No to je posljednje. Budite tako ljubezni, vele možni gospodine, i skicirajte mi što mislite, a ja ću za dan, dva doći po odgovor, da imam Buliću pisati i sve druge korake pothvatiti. Odgoda za rujan dobra je i zbog vrućine i zbog reklame, uvjerio sam se, da za budjenje interesa odlučuje najviše vrijeme, te da se mora dugo unaprijed početi. S tim Vas, uz poklon najrdačnije pozdravlja odani Dr. Ogrizović.¹⁰⁷

Vladimir Trešec Branjski udovoljio je tek jednoj Ogrizovićevoj zamolbi dajući plaćeni dopust Hinku Nušiću, dok dogovor oko ostalih interpreti i izrade dekoracija i kostima ostavlja za zagrebačku premijeru njegove drame. Hinko Nušić, redatelj Ogrizovićeve drame *Car Solinjanin* i svečanog epiloga *Smrt cara Solinjanina*, doputovao je u Split desetak dana prije uročenog datuma njihovih premijera. Pokusi se održavaju u Općinskom kazalištu i u dvorani Hrvatskoga glazbenog i pjevačkog društva „Zvonimir“, a stručna ekipa raspoređuje električnu rasvjetu po palači rimskoga cara, amblematskoj za Splitane i njihov odnos spram vlastite prošlosti.

Budući da je u oba komada sebi namijenio lik cara Dioklecijana, u prikazu njegove dramaturški i poetski složene povijesne, ali i ljudske sudbine Nušić želi za svoje ključne partnere najsposobije članove izmeću kazališnih dobrovoljca. Osvjedočenim iskustvom Nušić određuje Ljubicu Drachler Car, nekdanju članicu zagrebačkoga kazališta a sada angažiranu u Hrvatskome kazališnom društvu, za tumača lika Valerije, M. Veseli je Carica Priska, Paško Matošić je Galerije Iovius, Miro Kukoš je njegov nećak Maksim Gaja, Ljubo Vilić vojnički tribun Konstantin, Taso Sotirović zapovjednik tjelesne straže Sebastijan, a Mate Bonać biskup Dujam.

Praizvedba Ogrizovićeve drame *Car Solinjanin* bila je 25. listopada 1913., a su-tradan je reprizirana u tri sata poslijepodne, kako bi njezini tumači predahnuli do praizvedbe prigodnice *Smrt cara Solinjanina* na Peristilu, 26. listopada 1913. Zahvaljujući činjenici da posebnost predstava na otvorenom tek ulazi u hrvatsku kazališnu praksu, a još više tome što je Ogrizovićeva prigodnica tematski vezana uz povijest Splita, u čast praizvedbe *Smrt cara Solinjanina* tiskana je *Spomen knjiga*¹⁰⁸ s tekstom prigodnice i dvadesetak fotografija, a prodavala se *nagrnuloj publici, samo na Peristilu 1300, koja nije žalila platiti 4 krune za predstavu od tri četvrti sata*.¹⁰⁹

Drama *Car Solinjanin*, pod promijenjenim nazivom *Car Dukljanin*, premijerno je postavljena u zagrebačkom kazalištu, 6. prosinca 1913., također u Nušićevoj režiji i tumačenju naslovnoga lika. Milan Ogrizović taj put ne odustaje od svoje osnovne namjere, tumači Drago Rubin, da politički i etički dualizam fabularno zahvaćenoga vreme-

¹⁰⁷ Pismo Milana Ogrizovića pohranjeno je u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Br. 18438. Pismo sadrži i post scriptum koji sadržajno nije vezan uz navedenu problematiku. On glasi: *Čitao sam, da će se njegovati više opereta u sezoni 13./14. upravo je (na 8. studenoga 50 godina od prve operete u Zagrebu, Offenbachove „Svadbe kod svjetiljaka“ (g. 1863.) Možda bi se moglo ponoviti?*

¹⁰⁸ U ostavštini Milana Ogrizovića pohranjenoj u arhivi Odsjeka za hrvatsko kazalište Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU nije sačuvana spomenuta *Spomen knjiga*, a nije sačuvana niti u fondu Sveučilišne i nacionalne knjižnice u Zagrebu.

¹⁰⁹ *Program proslave*. „Naše jedinstvo“, XX., 127, str. 3. Split, 23. listopada 1913.

na uzdigne do simboličkih odrednica i prisposobi ih prostoru na kojem istodobno egzistiraju različite vjere i različiti narodi.

Premda su izvedbe Ogrizovićeve drame *Car Solinjanin* i prigodnice *Smrt cara Solinjanina* zaokružena cjelina u sveukupnoj djelatnosti splitskih dobrovoljaca i nose najveću umjetničku vrijednost povijesnih i kulturoloških postignuća Hrvatskoga kazališnog društva, bilo bi preuzetno ne suočiti se, ili pak ne naglasiti činjenicu, da se njegov društveni opstanak zasnivao na brojnim, preteno na francuskim komedijama, spomenimo tek Bissona, Bilhauda i Hennequina, kao i anrovski srodnim komadima danas već zaboravljenih autora. Upravo one izotravaju scensku spretnost splitske kazališne skupine i pronose glas o njoj, pa ona gostuje u Sinju 6. i 7. studenoga 1910. s Bilhaud i Hennequinovom komedijom *Nelly Rosier*, a u Trogiru nastupa u Zagorkinoj jednočinki *Ustrijelit ću se*, 27. i 28. siječnja 1911.

Društveni značaj i umjetničku produkciju Hrvatskoga kazališnog društva sve manje ometaju talijanske trupe, iako i one svračaju u Split, poput Compagnia della Maschare iz Trsta,¹¹⁰ specijalizirane za Goldonijevu komediografiju. Isprepletanje različitih tradicija, a u ovom slučaju, jezična i izvedbena razlikovitost predstava, oblikovalo je i odredilo značajke splitske multikulturalnosti, kako upozorava Anatolij Kudrjavcev u knjizi *Ča je pusta Londra ...*,¹¹¹ koja je neizbježno djelovala i na dobrovoljce Hrvatskoga kazališnog društva. U skladu sa sve istaknutijim povezivanjem zagrebačkoga, a zatim i osječkoga kazališta sa Splitom i redovitost njihovih gostovanja potiču samosvijest lokalnih kazalištaraca i njihov odnos prema vlastitim postignućima. Za gostovanja Opere zagrebačkoga kazališta 1910. i 1913., odnosno dramskog ansambla u svibnju 1913., dogovorno se izmjenjuju splitske predstave i predstave zagrebačkih glumaca u Opjinskome kazalištu, a takvo usuglažavanje programa podrazumijeva se i za boravka osječkoga kazališta pod vodstvom Andre Mitrovića od 23. ožujka do 30. travnja 1913.

Interpretativna zrelost ansambla Hrvatskoga kazališnog društva koji redateljski usmjeravaju Mato Bonačić, Paško Matošić i Ljubomir Vilić, osigurava uspjeh njihovih predstava, bilo da je riječ o glavnim ili sporednim ulogama. Ujednažena glumačka vještina profilirala je njihove umjetničke sklonosti, a neki od njih od epizodista prerasli su u prvake. Tajnovita M. Veseli sada tumači naslovne uloge, a neke su u vrhu njezine kazališne karijere poput Gospođe Bonivard u Bissonovoj komediji *Dvostruka punica*, koju je iznijela *uprav onakovu, kakovu smo ju zamišljali prije nego smo u kazalište ušli, dosadnu, sekantnu, zagrižljivu*.¹¹² Međusobno povjerenje i vezanost njihove suradnje unošeno je i u postavu Molnárove drame *Đavo*, 30. listopada 1912. Njezin redatelj, Paško Matošić, bio je *interesantan i kao tumač glavne uloge Gjava. Njegov organ, maska geste i glas: sve to bijaše u potpunoj harmoniji. Igrao je dobro i g. Viličić, samo što mu je u dramskim momentima/.../ falilo uz glas i fizičke energije; inače izvrstan, idealan Ivo. Gdja. Uvodić kao Jolanda, te gđa Samohod (Svilokosa Mariška) igrale su shvaćanjem i čisto umjetnički. Takogjer gđa. Zavoreo kao mala Elsa pokazuje lijep na-*

¹¹⁰ Trupa Compagnio della Maschara izvela je u studenome 1913. godine Goldonijeve komedije *Krčmarica*, *Sluga dvaju gospodara* i *Znatijelne žene*.

¹¹¹ Anatolij Kudrjavcev, *Ča je pusta Londra...* Emporium d. o. o Split. Split 1998., str. 571.

¹¹² *Kazalište*. „Naše jedinstvo“, XIX., 53, str. 1. Split, 2. svibnja 1912.

predak: igrala je dosta dobro. Što se tiče g. Bogića, on nam je sasama te večeri dokazao, kako se i u maloj ulozi glumac može istaknuti: njegov je Alfred bio izvrstan, da ne rečem sjajan.¹¹³ Budući da sigurnost nastupa stječe u kroz scensku praksu, neki od njih preuzimaju uloge u kojima se izlaže njihova iznimna nadarenost. Kritički osvrt na život teška i obespravljenih radnika koji oduka nedažama nalaze u plesu i pjesmi, omogućio je Mili Samohod da u Rositin lik u drami Joaquína Diantea *Juan José*, 9. ožujka 1913., unese *toliko temperamenta, prpošnosti, hira i nevjerstva, da bi je rijetko i koja umjetnica mogla da nadvisi*. Igrala je u svakom činu uvijek umjetničkim *crescendom*, dok je u prvom činu pjevala velikim čustvom i oživila nacionalnu Palomu i to - na španjolskom jeziku!¹¹⁴ Obito glumica širokoga kreativnog raspona, Mila Samohod karijeru nastavlja u Splitskome kazališnom društvu tridesetih godina, sudjelujući u dramskim i u operetnim predstavama.

Prvi svjetski rat promijenio je karakter djelatnosti Hrvatskoga kazališnog društva. Predstave su povremene i karitativne, sastavljene od prigodnih komediografskih scena, skečeva i lakrdija, a namijenjene su pretežno ratnim udovicama, siročadi i vojnim invalidima. Između u fabularno posve profanih komada kao što je lakrdija *Krivica jedne žene* Delphine de Girardin Gay ili Lopezova *U noći*, tek povremeno izvodi se i poneki koji ima izvjesnu umjetničku vrijednost. Ipak kao premijere najavljena su Zolina drama *Thérèse Raquin*, Tucičeve *Golgota* i *Pred noć*, kao i Gorkoga *Djeca sunca*, a ostvarene su tek komedija Henrika Grbavičeva *Mizantrop*, 13. prosinca 1915¹¹⁵ i Molièreev *Liječnik u nevolji*, 16. prosinca 1915. Ubrzo zatim uslijedila je još jedna Molièreeva komedija *George Dandin*. Usprkos egzistencijalnoj neizvjesnosti splitski dobrovoljci realiziraju i Tucičevu dramu *Bura*, 16. srpnja 1916. i Pecijinu *Šumu*, 1. listopada 1916. Mate Bonačičev za svoga angažmana u Osijeku tumači Jocu u trojinki *Šuma* u autorovoj režiji, 15. siječnja 1916., a sada je u Splitu dvostruko zadužen, i kao redatelj i kao glumac. Lik umara donosi Branko Kovačič koji je, kao i Bonačič, svoju plodnu kazališnu karijeru započeo među amaterima, te je zapamćen pored svega i kao nenadmašni [jor Bepo Pegula u Tijardovičevoj opereti *Mala Floramye* od njezine praizvedbe u Narodnome pozorištu za Dalmaciju 1926., pa zatim u Splitskome kazališnom društvu i naposljetku u Hrvatskome narodnom kazalištu.¹¹⁶

Na izvarednoj sjednici Hrvatskoga kazališnog društva, 16. prosinca 1916. članovi Upravnog odbora – Grga Novak, predsjednik, Petar Miločević, tajnik i Erman Bogi, blagajnik – najavljuju početak redovite djelatnosti tek u proljeće sljedeće godine, što bi bilo posve prihvatljivo u zadanim okolnostima da nije uzrok zastoju neriješenost služenoga statusa njegova ansambla. Nabujalo nezadovoljstvo ne mogu više primiriti pusta obećanja, iako je Promicateljski odbor, utemeljen sredinom 1917., u kojem su Grga Novak, književnik Marin Bego, glumac Ljubomir Viličič, te Antun Ivačič i Ema

¹¹³ *Općinsko kazalište*. „Naše jedinstvo“, XIX., 126, str. 2. Split, 15. listopada 1912.

¹¹⁴ *Kazališna kronika*. „Naše jedinstvo“, XX., 31, str. 2. Split, 15. ožujka 1913.

¹¹⁵ Prva repriza komedije Splanina Henrika Grbavičeva izvedena je u dobrotvorne svrhe, a njezin prihod od 150 forinti raspodijeljen je u podjednake dijelove za vojnike na ratu, Austrijskom crvenom križu i Ekonomskoj kuhinji u Splitu. *Naši diletanti*. „Naše jedinstvo“, XXII., 265, str. 2. Split, 17. studenoga 1915.

¹¹⁶ O tome Antonija Bogner [aban, *Splitsko kazališno društvo*. U: *Dani hvarskog kazališta*. *Hrvatska književnost i kazalište dvadesetih godina 20. stoljeća*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug. Zagreb, Split 2003., str. 187–231.

Bo`i-evi}, odmah prionuo prevodenju Hrvatskoga kazališnog društva u profesionalnu kazališnu instituciju i njegovu registraciju kao dioničko društvo do doba dok se ne skupi potreban kapital za ostvarenje plana.<sup>117</sup> Unato` tome {to program za sezonu 1916./1917. predvi|a respektabilne naslove, od Goldonijeve *Krčmarice* i *Zaljubljenika*, preko Pecijinih drama *Duše* i *Mrak*, do Hr-i}eve *Velike žrtve* i [enoina *Pilotova romana*, dok je Sterijina *Ženidba* i *udadba*, poslije Nu{i}eve *Pučine*, konkretizacija jugoslavenski usmjerene opcije, nekolicina dugogodi{nje odanih dobrovoljaca napu{ta dru{tvo i osniva svoju gluma~ku skupinu. Do odlaska glavnih disidenata, Pa{ka Mato{i}a i Mile Samohod - Mate Bona~i} u me|uvremenu je anga`iran u Vara`dinu – ostvarene su ipak drame Pecije Petrovi}a *Duše*, 15. 02. 1917., i *Mrak*, 15. 03. 1917., uz autorovu nazo~nost, [enoin *Pilotov roman*, 13. svibnja 1917., a slijedi Horstova veseoigra *Raj na zemlji* i Engelova *Gospodica udovica* u kojima je anga`iran dobrovolja~ki podmladak – A. Anti}, N. Nadi}, Pijevi}, Lunazzi, Celebi}. Kako bi sa~uvalo svoj kontinuitet, Hrvatsko kazali{no dru{tvo povezuje se, kao i u po~etku, s Hrvatskim glazbenim i pjeva~kim dru{tvom „Zvonimir“, pa su njegove predstave i opet dijelom glazbenoga programa. O~ito umjetni~ka neovisnost nije pogodovala ni disidentskoj skupini glumaca jer se zbog svoje malobrojnosti ne mogu upustiti u ostvarenje nekih kompleksnijih komada, a osim toga nisu ni dovoljno tehni~ki opremljeni. Ipak oni uspijevaju prikazati iste ve~eri dramu Milovana Tomassea *Majka*, zatim Charlesa Méréa *Tri maškare* i Antona Pavlovi~a ^ehova *Medvjed*, 20. svibnja 1917. Budu{i da je nespornost izme|u splitskih kazali{taraca na~elne prirode, oni ponovno zajedni~ki nastupaju u drami Iva Vojnovi}a *Ekvinocijo*, 24. prosinca 1917.

Predstava Vojnovi}eva *Ekvinocija* po~iva na realisti~ki - formalnom prikazu njezina knji`evnoga materijala a glavni akcent u karakterizaciji likova, prema oskudnim indikacijama, stavljen je na emotivno stapanje sa stvarno{tu}. Izostanak izgra|enije koncepcije proistje~e iz raspolo`ivih kreativnih mogu}nosti njezinih izvo|a~a, ali upravo zato {to su oni godinama pronositelji dramskoga moderniteta u Splitu, a i zato {to je Vojnovi}ev *Ekvinocij* otvorio novo poglavlje u hrvatskome kazali{tu, treba prvenstveno zbog kulturolo{kih razloga zabilje`iti zapisano o njihovu umjetni~kom dometu: *Najtežu ulogu imala je gja Lunazzi kao Jela, ali ona je od prvog do zadnjeg prizora bila na visini. Njezini dialozi sa Nikom i sinom Ivom imali su snažnih momenata; onu borbu, onaj ponos, prezir, gagjenje, očaj, sve skupa je izraženo sa malo riječi ali puno dramske snage i realnosti. Bila je majka kakovu auktor nije mogao bolje da zamisli. Njezina igra je puno doprinijela uspjehu večeri. Niko, g. Roje, pokazao je i ovom prigodom svoj dar za dramsku umjetnost. Bio je pravi Amerikanac, koji je na tugjoj bijedi gradio svoju sreću. Miran, indiferentan i ciničan, u nekim kratkim momentima žestok, ali uvijek na mjestu, oživio je u toj ulozi. Ivo, g. Strello, siguran na pozornici, umjetnik je. U svakoj kretnji vidi se da hoće nešto da prikaže. Do sitnica pedantan, ali to mu samo koristi. Ne ističe se, glavni mu je ukupni uspjeh. Igra zanosom i shvaćanjem, osjeća se auktorom. Prizor s majkom i rastanak s njome dirljivo je prikazao. G. Kukoč, slijepi Vlaho, originô dubrovački, bio je izvrstan. Koji ga poznaju kažu da je izvršno pogodjen, što je svakako teška stvar. G. Matošić, kapetano Frano, iznio je sa puno shvaćanja svoju ulogu. Osobito je temperamentno odigrao prizor sa Anicom u drugome činu. I ako mu uloga nije davala prigode da je jače istakne, on je znao da ot-*

¹¹⁷ *Stalno kazalište u Splitu*. „Na{e jedinstvo“, XXIV., 151. str. 2. Split, 3. srpnja 1917.

skoči i da pokaže svoje sposobnosti. Gca. Gj. Zavoreo bila je svojom igrom i pojavom zamamljiva. Prizor sa ocem je krasno odigrala, osobito prelaz iz plača u prisiljeni smijeh i njezino nekako strašivo držanje pred neljubljenim čovjekom. U igri je pokazala lijepi napredak, pak grehota, što toliko bježi od pozornice. Gca. Samohod bila je upravo zavidna brbljava Kate. Njezin govor se je puno približio dubrovačkome dijalektu. Igra joj je savršena u svakome pogledu. Od male uloge učinila je snažnu pojavu, kao i gca A. Ritis, koja je kao prava umjetnica, igrala Luciju. Ona je pokazala da se i u najmanjim ulogama može istaknuti svak, koji ima za to razumijevanja i umjeća. Ovo isto vrijedi i za g. Bogić, sa izvrsnom maskom i naravnom i neskućenom igrom. Ostale uloge su bile takogjer izvrsne, osobito gce D. Zavoreo kao Mare od pošte, koja je u trećem nastupu pokazala veoma liepi napredak. Pored ovako savršene igre treba istaknuti šenerije i efekte, koji su nemalo doprinijeli uspjehu. Sve šene izragjene su od zauzetnog i vrijednog g. Strella. On je čitavu dramu i stavio na noge. Radio je neumorno i na šenama i na pozornici, u efektima. Bio je svuda, pa mu je i zasluga najveća; efekti su bili lijepi. Oluja je bila u tančine prikazana: sijevanje, vjetar koji lupa o prozore, gromovi, pljuskanje mora u sobu. Početak četvrtoga čina sa onim skladnim crkvenim pjevanjem i čitavom šenerijom bio je veličanstven. Takogjer i treći čin, u kojem je iznesen pravi pomorski radnički ambijent. U opće se je u cijeloj drami isticao jaki južnjački temperamenat, a nije se propuštila nikakova sitnica koja bi mogla utjecati na uspjeh.¹¹⁸

Premda je još pri osnutku Hrvatskoga kazali{nog dru{tva 1900. godine, istaknuta nu`nost umjetni~ke vezanosti uz zagreba~ko kazali{te tek se sada, u kona~nici, 1918. godine, ostvaruje u praksi ovo njegovo temeljno programsko na~elo. Afirmirani umjetnici Vera Hr`i i Ivo Rai}¹¹⁹ gostuju u predstavama koje uvjerljivo iskazuju osebnost njihova gluma~koga talenta. Ivo Rai} kao Anatol i Vera Hr`i kao Ilona, vode iskri~avi dijalog u Schnitzlerovoj komediji *Anatolov vjenčani dan*, 4. svibnja 1918., a u drugom ~inu Vojnovi}eve drame *Gospođa sa suncokretom*, 7. svibnja 1918., dosljedan svojim kazali{nim pogledima, Rai} je Vittalea Malipiera, kao i prije {est godina na zagreba~koj prai{vedbi 15. svibnja 1912., donio kao osobu divovske snage, snažne boli i duboke patnje. Goža i jeza spopada gledaoca, gledajući onu naglu peripetiju od objesnog mornara, na čovjeka prevarena, zatvorena i ugrožena. Umjetnost g. Raića gradira tu do očajnog krika, do žudnje za spasom, spasenje mora da je tu, - jer inače nema “’Božje pravde“! - a kad razbivši staklena vrata dahne zadnju riječ „Spašen“ i svi oni koji to gledaju, protmu, probude se kao od teške more. Umjetnost je to duboko pročićena.¹²⁰ Rai}eva zagreba~ka partnerica Vera Hr`i i ovdje tuma~i Frau Taube, dok je glavni teret u obuzdavanju njegove scenske dominantnosti ponijela Mila Samohod u ulozi Miss Mag. Povremeni scenograf Hrvatskoga kazali{nog dru{tva Ante Roje, likovno oprema dramu *Gospođa sa suncokretom*, a njegovo rje{enje nali~i na krletku u koju su zatvorene sudbine

¹¹⁸ - or., *Opć. Kazalište*. „Na{e jedinstvo“, XXIV., 295. str. 1 – 2. Split, 19. prosinca 1917.

¹¹⁹ Prema podacima u novini „Na{e jedinstvo“ Ivo Rai} je gostovao u Splitu kao Oswald u Ibse-
novoj drami *Sablasti* u vrijeme boravka Markovi}eva Hrvatskoga narodnog pokrajinskog kazali{ta u
Splitu, 26. o`ujka 1912. Gostovao je i u Narodnom pozori{tu za Dalmaciju nastupiv{i kao Challenge
u G  rallyevoj tro~inki *Ljubav*, 26. travnja 1927., Vitale Malipiero u Vojnovi}evoj drami *Gospođa sa
suncokretom*, 20. listopada 1927., i Gaston u Croissetovoj komediji *Prava Parižanka*, 9. studenoga
1927.

¹²⁰ Goc., *Kazalište*. „Na{e jedinstvo“, XV., 104. str. 1. Split, 7. svibnja 1918.

Vojnovi}evih junaka. Na kraju gostovanja Vera Hr`i i Ivo Rai} preuzeli su umjesto Ane Celebi} i Mate Bona~i}a uloge Nelly i Stjepana u Dregélijevoj komediji *Suprug go-spođice*, 9. svibnja 1918., a Pa{ko Mato{i} (Pavao) i Taso Sotirovi} (Benjamin) odgovoraju}e su se uklopili u njihov stil interpretacije.

Suradnja i umjetni~ka razmjena zagreba~koga kazali{ta sa splitskim kazali{tarcima trebala se nastaviti gostovanjem Josipa Papi}a, Borivoja Ra{kovi}a i Mile Dimitrijevi} u jesen 1918. godine, no je li ono i realizirano, nije utvr|eno.¹²¹ Posljednji pouzdani podatak o postojanju Hrvatskoga kazali{nog dru{tva odnosi se na vijest objavljenu u splitskom „Na{em jedinstvu“ početkom kolovoza: *U nedjelju dne 4. ov mj. obdržala se izvanredna skupština, te je bio jednoglasno izabran predsjednikom društva gosp. F. Doležal namjesto gosp. Grge Novaka, koji se je, nažalost radi preza-poslenosti morao da zahvali na toj časti. Ovim putem društvo mu se javno zahvaljuje na požrtvovnom radu, u kojem se kao dvije svijetle točke ističu osobito: fuzija dviju di-letantskih družina i s njime inaugurirana era gostovanja od koje društvo više ostupa do konačnog ostvarenja stalne kazališne družine. Dr. Novak ostaje i nadalje članom uprave.*¹²² Po svemu nekako u to doba kona~no i zavr{ava djelatnost Hrvatskoga kazali{nog dru{tva, a njegovom zamiranju pridonijela su mnogo vi{e od umjetni~kih razloga burna ideolo{ka previranja i dr`avotvorne promjene.

Poznato je da su osnutak Narodnoga pozori{ta za Dalmaciju, a zatim i vi{emje-se~no zadr`avanje osje~ko-novosadskog Narodnoga pozori{ta/kazali{ta u Splitu imali posve druga~iju organizacijsku i umjetni~ku svrhu od one za koju se zauzimalo Hrvat-sko kazali{no dru{tvo. Kada je krajem tridesetih zamrlo i Splitsko kazali{no dru{tvo povremeno se, sve do uspostave Hrvatskoga narodnog kazali{ta 1940. godine, odr`avaju amaterske predstave, poput Jurkovi}eve drame *Posljednja noć*, Ogrizovi}eve *Hasanaginice*, Hofmannstahlova *Svatkovića*, te De Benedettijeve komedije *Crvene ruže*, koje su, po svojim interpretima i po mjestu izvo|enja (Dom Gospe od zdravlja), uglavnom izraz kulturnih te`nji splitskih kazali{nih zanesenijaka.

Povijesni uvid u razmatranu problematiku dokazuje da dvadestgodi{nje djelova-nje Hrvatskoga kazali{nog dru{tva treba shvatiti i vrednovati kao presudnu umjetni~ku i nacionalno osvije{tenu sastavnicu tegobnog i postupnog oblikovanja profesionalno-ga kazali{ta u Splitu. Osim toga Hrvatsko kazali{no dru{tvo zaslu`no je i za postojano scensko propitivanje aktualne dramatike, pa je tako Split, pored Zagreba i Osijeka, jo{ jedno zna~ajno kulturno sredi{te u kojem je hrvatska knji`evnost moderne imala svoju stalnu pozornicu.

¹²¹ Prema dokumentu pohranjenom u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskoga kazali{ta Zavoda za povijest hrvatske knji`evnosti, kazali{ta i glazbe HAZU Josip Papi}, Borivoj Ra{kovi} i Mila Dimi-trijevi} mole Upravu zagreba~koga kazali{ta za dozvolu gostovanja u Splitu u rujnu 1918. godine, ali nema podataka o njegovoj realizaciji. Br. 3232.

¹²² *Iz Hrv. kazališnog društva*. „Na{e jedinstvo“, XXV., 178, str. 2. Split, 6. kolovoza 1918.

KRLE@A I UJEVI], SUPUTNICI I ANTIPODI

Miroslav Krleža i Tin Ujević mnogim su svojim obilježjima, a i po interpretacijama, ponajvažnije osobnosti hrvatske književnosti 20. stoljeća, ili bar razdoblja 1914.-1952., tj. ekspresionizma i *nove stvarnosti*. Dakako, svaki u svojoj vrsti: prvi kao prozaik i dramatik, drugi kao pjesnik. Suodnosi među njihovim opusima zašto nisu bili temom ni kritičkog ni književnopolitičkog raspravljanja. Iznimkom bi mogao biti [ime Vučetić], koji se i sam držao sljedbenikom obojice, te je naslovom jedne studije to htio izriječno i potvrditi.¹ Suodnosu je posvećen jedan enciklopedijski članak u *Krležijani 2*,² u kojemu se o sporadičnim susretima tiskom dvojice velikana, a na temelju uzajamnog spominjanja *passim*, govori kao da su jedan drugoga držali nekakvim suparnicima. Veli se, primjerice: *Čak i kad se Ujević s Krležom nadvisuje, podrazumijeva se da ga doživljuje kao jaka suparnika...*³ Ne je biti! Članak međutim završava vrlo poticajnim zaključkom, i on bi mogao biti putokazom i na (em kratkom izlaganju: *Sa stajališta današnje znanosti o književnosti odnos Krleže – Ujević postaje zanimljiv i neovisno o očitovanjima jednoga pisca o drugome. Određena analognost njihova položaja u hrvatskoj međuratnoj književnosti, tipološke srodnosti i stilske opreke između njihovih pjesničkih opusa i njihova donekle podudarna reagiranja na jugoslavenske ideje pružaju mnogo materijala za usporedbe i konfrontacije.*⁴

¹ [ime Vučetić], *Naša vertikalna – Krleža i Ujević*, u knjizi *Tin Ujević i drugi*, August Cesarec, Zagreb 1978., str. 5-58; 59-86.

² *Krležijana 2*, M-Ž, gl. ur. Velimir Visković, izd. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1999., str. 463-464. Članak na alost, i glede inicijalima potpisanog leksikografa zašto, sadrži niz netočnih podataka. Primjerice, od sedam datacija Ujevićevih objavljenih knjiga samo su dvije točne.

³ Čini se da je određenom krugu suvremenih hrvatskih kritičara silno stalo do pojma *suparništva*, kao da bi istodobno sudjelovanje u općim književnim zbivanjima bilo nekakvo međusobno *nosanje vazda uskočljivih* (I. Raos) pisaca na sajmištu ili ringu. Taj današnji fajterski frajerizam, podmetnut eto i velikanima iz prošlosti, posve je pogrešan kulturološki metoda! Odnosno, postavke su joj glede očekivanih rezultata apsolutno nedokazive.

⁴ Ibid., str. 464.

Krle`a Ujevi}a spominje tek nekoliko puta. Ujevi} Krle`u naprotiv ~etrdesetak puta. Krle`u Ujevi} zapravo ne zanima. Ujevi} naprotiv o Krle`i, spominju}i ga tako |er samo usput, govori s doli~nim uva`avanjem. U obojice su i jedan i drugi samo poosobljeni primjeri za letimi~ne preglede i obuhvatnije esteti~ke i duhovnopovijesne probleme. Veli primjerice 1934. Tin Ujevi}, a bez ikakva ressentimenta: *I kod nas je nadrealizam najja~i, najimpozantniji kao škola. 1934. progutao je, možda ne definitivno, i Miroslava Krležu u pet brojeva lista "Danas", u kojemu je pogrešno u indeksu naveden konzervativac i imperijalist Disraeli kao vođa liberala. Zanimljivo je da je godine 1925. isti Miroslav Krleža nadrealistički pokret okrstio da je stenjevački, pa je stenjevačkim okrstio čak i moje stihove u listu "Svedočanstva"...*⁵ Posve hladan sud, primjer objektivnoga knji`evnokriti~kog odnosno feljtonisti~kog stila. Ili 1930., feljtonisti~ki, kako na`alost i danas pi{e mno{tvo suvremenih hrvatskih tobo`njih kriti~ara: *Pa mislim da romanopisci, ako su plodni kao gđa Marija Jurić-Zagorka, g. Krleža ili Pierre Decourcelle, mogu da izvuku masnih honorara, naročito ako se ne krate da svoje epske i filmske sastavke predbježno objave u povremenim časopisima.*⁶ Nema tu nikakva afekta, navlastito nema afekta *suparničkog*. Prije je afekt, no afekt svoje poznate mladena~ke i nekolegijalne oholosti, nipo{to suparni{tva, o`itovati Krle`a, koji 1925. veli da je Ujevi} *od svojih kolega paranoika iz Kazališne kavane cenjen po medicinskom paritetu*. Ukratko, i Krle`a (rijetko) i Ujevi} (~e{e) znali su se uzajamno spominjati no{eni strujom svojih stilova, od kojih je Krle`in `estok, vehementan, a Ujevi}ev smiren, analiti~an, dakako u okvirima *smirenosti* i *analitičnosti* {to je jam~i *unutarnja pulsacija* bergsonskog diskurza. Ujevi} u Krle`e nije prolazio ni bolje ni lo{ije no svi ostali Krle`ini ljudi-objekti. No to je predmet druga~ijeg tipa ra~lambe.

Nego, prije no se ustanove i opi{u istosti, sli~nosti, razlike, odnosno suprotnosti me|u na{im *vertikalama*, analiti~ki bi ih valjalo provesti kroz cjelovito polje op}ega knji`evnosnog komuniciranja. A ono podrazumijeva, zna se, me|udjelovanje i analiti~ku me|uovisnost *autora, djela, čitatelja, prikazivana svijeta, medija odaslanih poruka, matičnog jezika, nipošto na kraju i njegovih povijesnih taložina*. U ovoj prigodi⁷ ukratko nam je orisati svaku od tih sedam virtualno razdvojenih instancija.

I Krle`a i Ujevi} u sebi su protuslovne, nipo{to *jednodušne* osobe. Osobe vjerojatno najprotuslovnije u svekolikoj hrvatskoj knji`evnosti. Pisci svoje povijesne epohe, gotovo vr{njac (Ujevi} je tek dvije godine stariji), u praskozorje Prvoga svjetskog rata po{li su kao mladi}i doslovce istim putem. I to preko Pariza, vjerojatno tada{nje tajne srpske centrale. Ujevi} napu{ta studij u Zagrebu, Krle`a u Budimpe{ti, te se otajnim kanalima zakrinkanih posrednika zateknu u radu na stvaranju nove balkanske satrapije, Srbije. Prvi u ponudi vojne, drugi politi~ke suradnje. Kako je zavr{ilo, zna se! Ina~e, uzajamno su bili mnogovrsno i nerijetko suprotnosmjerno orijentirane, introvertno-ekstrovertno osobnosti: u odnosu prema sebi, prema bli`njima, prema prirodi, prema politici i prema metafizi~kim na~elima. Vjerojatno je to u na{im, jo{ uvijek na{im povijesnim vremenima, prvi preduvjet za zna~ajna pisca. Zagreba~ki je mnogoslojnik *hiperbolično jedinstvo egzistencijalnog i esencijalnog: ekstremna kontradiktorna vrteška*.⁸

⁵ Tin Ujevi}, *Kod g. André Bretona, Sabrana djela*, VI., str. 88.

⁶ *Književnost bez kičme*, SD, XIII., str. 9.

⁷ Posrijedi je naime izlaganje na znanstvenom skupu, vremenski dakle ograni~eno, i nu`no sa`eto. No nacrt bi mogao poslu`iti kao predradnja za opse`niju studiju.

⁸ Stanko Lasi}, *Krleža, kronologija života i rada*, GZH, Zagreb 1982., str. 241.

Vrgora~ko je pak *melankolično božanstvo Balkana*⁹ – *čovjek u razvalini*¹⁰, protejska narav – bio ne{to *ex pluribus unum*: *Ne reagiram na život, veli Ujevi*}, *s jednom reakcijom nego s više hiljada njih*...¹¹

No protuslovno i vrtlo`no jastvo valjda je jedino {to im je bilo zajedni~ko. Krle`ina lirika, pisana ustrajno i gotovo skribomanski, ostavila je potomstvu svega desetak, dodu{e sjajnih pjesama. Ujevi} je, dakako, lirik po sebi: pojam pjesnika. Obojica su napisali mno{tvo eseja, feljtona, memoarskih zapisa i kritika. No u jednome je Ujevi}, nesposoban za objektivnost i bistrovidnu aktantsku napetost, silno deficitaran: u knji`evnim oblicima sre|ena rasporeda. Krle`a naprotiv ide u red najve}ih hrvatskih pripovjeda~a, romanopisaca i, posebice, dramati~ara. I`ivotopisi su im, uza svu konvulzivnu strukturu psihotipova, posve opre~ni. Jedan je, nakon vojni~ke grubo}e, tijekom vremena postao gospodin ugla|enih manira, *boljih obi~aja*, kako bi se sam kad{to izra`avao, no istodobno i prista{a ideja koje su imale ru{iti upravo tu, gospodsku iliti *građansku* svakodnevnu kulturu. Drugi je, isprva nje`na du{a srodna vlastitim simbolisti~kim suptilnostima, tek zakratko i groteskni politi~ki zanesenjak, postao do`ivotni bohem, skitnica, stanovnik sobi~aka, kavana, gostionica. Jedan studira i pi{e u svojoj pristojnoj gra|anskoj sobi; kasnije, etabliran, i u luksuznom dr`avnom zavodu. Drugi pi{e gdje stigne, po kavanama i parkovima, no nerijetko boravi u knji`arama, antikvarnicama i knji`nicama. Jedan putuje diljem Europe, po tajnom zadatku ili turisti~ki, drugi putuje samo *krajojlikom duše*. Jedan je, govorimo li posprdno, *buržuj*, u najboljem slu~aju *salonski komunist*. Drugi je dosljedni intelektualni proleter. Jedan se trsio oko dru{tvenih uspjeha u svom gra|anskom okru`ju, u svojoj Partiji, u knji`evnom `ivotu. Drugi je za sve to imao diogensku gestu: boravio je u ba~vi vlastite duhovnosti i htio je gledati samo vlastito, sve ako i sivo sunce. Zacijelo su se, tijekom ukupno dvadesetak godina Ujevi}eva boravka u Zagrebu, i susretali u prostorima Donjega grada: Masarykova, Hrvatsko narodno kazali{te, Kavkaz, Gunduli}eva, Berislavi}eva, Zrinjevac, [tros. No znamenitoga bohema Krle`a jama~no nije ni primje}ivao, a za pretpostaviti je da ponositi Ujevi} nije kanio ometati imitatora glembajev{tine u`urbi na putu izme|u Leksa, Esplanade, Palacea, kad{to i Komiteta. I svakodnevni pona{anjem dakle, i imovnim stanjem, i pripadni{tvom profiliranim dru{tvenim slojevima i krugovima, Krle`a i Ujevi} su *protunožci*. Sli~no ustrojena psihi~ka struktura na opre~ne se na~ine otvarala strukturi pona{anja u svakodnevici i knji`evnom `ivotu. Ujevi} je naimе svoju intimu `ivio i u praksi, Krle`a ju je nijekao za volju izvanjskih poriva: pridavao joj je tek kad{to *artistički*, kad{to i partijski konspirativan *sjaj*. I sad, gle hrvatskog paradoksa: Ujevi}u su jednom zabranili objavljivati, Krle`i nikad!

*Stvarnost koja je izgubila dokumente*¹² zajedni~ki je izvanjezi~ni kontekst i Krle`inih i Ujevi}evih djela. Raspad `etiriju europskih carstava nakon Prvoga svjetskog rata i usporedno napredovanje triju europskih totalitarizama dvadesetih i tridesetih godina dva su hrvatska jezi~na genija osje}ala kao *osjećajnu involuciju epohe* odn. kao *razgovor o materijalizmu – Evropa danas*. O tome je glede Krle`e pisano koliko iscrpno i analiti~ki, toliko i politi~ki hvalospjevno. Glede Ujevi}a pak, malo pa ni{ta,

⁹ Zlatko Tomi~i}, *Melankonično božanstvo Balkana*, “Knji`evne novine”, IX., nova serija, br. 72, Beograd 1958., str. 5.

¹⁰ [ime Vu~eti}, *Čovjek u razvalini*, Dru{tvo hrvatskih knji`evnika, Zagreb 1956., str. 127-133.

¹¹ Tin Ujevi}, *Uljudni razgovori među drugovima*, SD, XIV., str. 144.

¹² Naslov istoimena Ujevi}evog eseja, pisana u Sarajevu 1937; v. SD, IX., str. 262-277.

izuzme li se Vlatka Pavletić¹³ i Dubravka Jelčić¹⁴. Bilo kako bilo, i Ujević i Krleža`a`ivjeli su iste probleme, dapače su o njima u djelima, navlastito esejima i feljtonima, zdužno razglabali, nudeći i naizmjenice sliku katastrofične društvene situacije i fenomenalnu {irinu svoje enciklopedične naobrazbe. (Valja li ovdje pripomenuti, da su posrijedi dva hrvatska sveznadara, a bez dovršenih sveučilišnih studija?) Radi komparativske usporedbe, valja podsjetiti da je tih istih godina katastrofičar *Mittel-Europe* Hermann Broch (tvorničar tekstila!) kao najizvrsniji fenomenolog napisao svoj ključni *Esej o raspadu vrijednosti*, i to kao interpolirani dio trilogije *Mjesečari*. Raspad ustaljenih vrijednosti bio je u zraku, neizvjesnost ožita, duhovna i duševna pomutnja opća – dakako, u odnosu na dobru staru Europu, kojoj je, takvoj, i Hrvatska bila pripadala povijesno, zemljopisno i politički.

Ali na taj stvarni kontekst Ujević i Krleža`a`reagirali su različito: Ujević jednostavno ostajanjem pri svome osobnom vremenu, Krleža`a`slo`eno, {ire}i ljestvicu autorskih odgovora. Ta se ljestvica {irila od slično ustrojene osobnosti, preko znanstvenog prosvjetiteljstva, suvremene kritike društva, do zastupanja materijalizma i häckelovskog monizma prirode. Ujević, bergsonovac i kriptosocijalist unanimističkog kova, ostaje pri *unutarnjoj auskultaciji* vlastita trajanja, i iz njega motri na opću fenomenalistiku: *Ali na svijetu ništa nije propalo, ni bol sitnoga crva, ni involucija madrepore... Za nas je osnov: ne stajati, nego kretati se. I ako nas nađete na drugom mjestu nego danas, ne čudite se. Mi hoćemo naprijed. Krećemo se.*¹⁵ Krleža`a, marksist i kripto(doslovce!) komunist, nevoljkost vlastita bića i nevoljno vrijeme vlastita opstanka kanio je usuglasiti s društvenim poimanjem vremena, s poimanjem prirodoznanstvenim (vječno uspinju) *e kretanje prema zvijezdama*) i, dakako, s metafizičkim poimanjem vječnosne materije. Ta široka osnovica poimanja vremena kao osobne, društvene, prirodne i metafizičke kategorije osnovica je i zapanjujućeg raspona tema Krležine književnosti. Ujević je na enciklopedističan svijet gledao iz perspektive svoga jastva, koje se radoznalo {etalo tim zanimljivim svijetom. Krleža`a`je na taj isti enciklopedični svijet gledao sad iz svoga sentimentalnog jastva, sad pak iz pozicije društvenog komentatora, pa opet ožima znanstvenika-amatera, nipošto na kraju zauzevši stav filozofa dijalektike (ne i statike!) vječne prirode.

Takva svjetonazorna {irina i distribucija spoznajnih moći ustrojila je i rodovsko-vrstni spektar u obojice pisaca. Ujević je ostao u biti lirik (bez odmakâ prema objektu), pa i u doista golemom mnoštvu svojih *ekstrovertnih*, diskurzivnih tekstova. Krleža`a`je, povremeno neporeciv lirik, voljno težio biti epik hrvatske sadašnjosti i prolosti, tj. romanopisac i pripovjedač najčire prostorne i vremenske razvedenosti, pa pisac diskurzivnog sloga (u političkim i umjetnostnim esejima), a s te`njom prema istoj logičnosti. Posebice je pak bio uzoran dramatik, pisac upravo analitičkih drama, sjedinjujući strastveni patos i hladnu računsku povijesnih, društvenih i psiholoških problema; s te`njom dakle prema jasnom aktantskom modelu i njegovoj discipliniranoj distribuciji u akterskom, potom i karakterskom rasporedu. Kazalište je, kao glavni Krležin medij, te kategorije ostvarivalo nizom sjajno odigranih uloga *za pamćenje*.

¹³ Usp. Ujević u *raju svoga pakla*, Liber, Zagreb 1978., str. 548.

¹⁴ Usp. izdanje djela Tina Ujevića zajedno s Nedjeljkom Mihanovićem u nakladnoj kući "August Česarec" iz osamdesetih godina, s popratnom knjigom o Ujevićevim nazorima.

¹⁵ Ujević, op. cit., str. 277.

A medija je, osim kazališta, bilo mnogo. I, glede obojice slavnih autora, bili su vrlo razno raspoređeni. Zašto je Ujević za života objavio svega sedam izvornih autorskih knjiga a Krleža preko pedeset, ovisilo je dakako o tipu književnosti koji su pisali, ali jamačno i o Ujevićevoj krajnjoj nebrizi za dugoročnu recepciju, odnosno o Krležinoj vrlo ambicioznoj opsesiji komunikacijskim kanalima kojima je njegova estetika riječ doprijeti do čitatelja. Ujević je već spomenutom diogenском gestom surađivao u svim listovima i časopisima koji bi mu doznavali skromne svotice za preživljavanje, nerijetko kao milostinju. Krleža je naprotiv voljnim i ciljnim načinom sam izdavao četiri književna časopisa, a poslije Drugoga svjetskog rata utemeljio i dva do danas reprezentativna za čitavu hrvatsku književnost, tiskao svoje knjige u biranih i uglednih nakladnika, te u četiri navrata započinjao odnosno dovršio tiskanje svojih sabranih djela. Ujević nije vodio računa o recepciji, Krleža preko svake mjere. Vrgovskom je samotniku i kavanskom bukaču bilo do neposrednih slušalaca u akademiji flaše, Krleža i do svih onih kojima je njegovu raznorodnu literaturu mogla posredovati kutija olovnih slova. Ujevićevu su publiku, uopće receptorski krug, činili istovrsni beskućnici, bohemi, nešto dobronamjernih intelektualaca, posebice u poznijim godinama svi obespravljeni, pa studenti i lirikom obuzete gospođice. Krležinu su pak publiku činili intelektualci širokog spektra, strastveno obuzeti razmišljanjima o smjeru kojim plovi brod hrvatske politike i kulture, kamo se zalijeće mastodont jugoslavenske države, gdje su korijeni europskih sueljavanja, i s kojim se smislom/besmisлом zbivaju stvari na kugli zemaljskoj. No tu fanatičnu strast za stavljanje u pitanje svega postojećeg njegovi su ljevičarski trudenici znalački znali kanalizirati u uske dogme svojih materijalističkih i marksističkih svjetonazora. Kanalizirali su tu strast tako, da su partijski kadrovi i široke vanpartijske mase kao po zadatku morale recitirati kako su puno naučili od druga Krleže, i kako ih je baš on usmjeravao kako je se opirati staljinizmu i dogmatizmu. Tako je Krležina književnost, inače recipirana na pravi način u znatnom dijelu pučanstva svih orijentacija, postala nekakav partijski fetiš, a njegovo ime posvećena formula. Ujević je postao simbolom nepatvorene duhovnosti, Krleža simbolom lijeve misli. Obojica idoli. No *idola fori*, ako žemo pravo. I upravo kao idoli dviju posve oprečnih zamisli ovjeka, društva, kozmosa i metafizičkih temelja jasnije su očitali stanovitu dijametralno oprečnu različitost. Upravo antipodnost.

Ta se antipodnost očituje i u stilovima obojice pisaca, dakako i u superstratskim i adstratskim natruhama njihovih autorskih jezika. No dok se o Krležinu jeziku uvelike raspravljalo i pisalo,¹⁶ o Ujevićevu jeziku i stilu hrvatska je stilografija, stilistika, uopće je jezikoslovna znanost ostala znakovito nijema. Znakovito nijema zato, jer je jezik Tina Ujevića, i pjesnički i diskurzivni, jamačno najzamršeniji autorski konglomerat hrvatskih funkcionalnih stilova i mikrostrukturnih poraba jezika.

¹⁶ Usp. navlastito analize Krunoslava Pranjića odnosno Ive Frangeša, primjerice u knjigama *O Krležinu stilu & koje o čemu još*, Artresor naklada, Zagreb 2002. odnosno *Matoš Vidrić Krleža*, Liber, Zagreb 1974. – O Krležinu djelu iz jezičnog aspekta napisane su neke od najboljih knjiga hrvatskog primijenjenog jezikoslovlja, npr. Josip Vončina, *Korijeni Krležina Kerempuha*, Naprijed, Zagreb 1991.

Ova je kratka rasprava zamišljena i kao metodološki naputak pri pisanju obuhvatnih djela, primjerice kakve povijesti književnosti. Povijesti se književnosti naime – pored neophodnih općih okvira – pišu uglavnom tehnikom nizanja duljih ili kraćih kritičkih portreta pojedinih autora. Njih se *smješta* u kontekste nadindividualnih stilova, pokreta, smjerova, kulturnih prilika itd. itsl. Komparatistika je tu svakako veliko kulturološko postignuće, pa i hrvatske književne historiografije. No baš kao što je pozorno komparatističko motrenje uočiti npr. u Ujevića ontogenetsko rekapituliranje filogenetskih obilježja opće književnosti njegova doba, ili baš kao što je takovrsno motrenje uočiti npr. u Krležine dinamiziranje srednjoeuropskih sadržaja prve polovice dvadesetog stoljeća, *komparatističko se motrenje na uzajamno suodnošenje najvećih hrvatskih pisaca* očituje tek rijetko ili nikako. Ne bi li bilo vrijeme za iscrpno analiziranje suodnosa, primjerice: Ujević – A.B. [imi], Tadijanović – Mihalić, Novak – [oljan, Krleža – Budak, [op – Dragojević]? Vrijeme dakle za što preciznije utvrđivanje istovjetnosti, sličnosti, različnosti odn. suprotnosti među neiscrpivim mnoštvom hrvatskih književnih injenica i pojava?

KRLE@INA *LEDA* U ODNOSU NA CORNEILLEOVU KOMEDIJU *MELITA* *ILI LAŽNA PISMA*

Melita ili lažna pisma, *Mélite ou les fausses lettres*,¹ prva je u nizu uspješnih Corneilleovih komedija, kojima je ovaj slavni pisac i započeo svoju karijeru. S *Melitom* je 1629. godine došao iz Rouana u Pariz, gdje je bio dobro prihvaćen, i od strane publike, i od strane kazališne kritike, koja je isticala kao novinu u njegovu teatru to, što je napisao komediju bez konvencionalnih, tipiziranih komičnih likova, preuzetih od Plauta i Terencija, i što je potražio humor, ne među pripadnicima nižih klasa, no upravo u građansko-aristokratskim krugovima. Riječ je o komediji utemeljenoj na ljubavnoj intrigi, u koju su izravno upletene dvije žene i tri muškarca. Konverzacija je salonski sofisticirana, sve u aleksandrinaškim distisima. Osobe su ove: Eraste, udvaratelj Melitin, Tircis, Erasteov prijatelj i suparnik, Philandre, Clorisin zaručnik, Melita, djevojka kojoj se udvaraju Eraste i Tircis, Cloris, Tircisova sestra, Lisis, Tircisov prijatelj, Melitina dadilja, te Cliton, Melitin susjed. Navedena imena na latinskom imaju svoja značenja i mogu se smatrati govorcima. Eraste prema *erro*, *erronis*, grješak. Tircis prema *trio*, *tironis*, novak, Philandre prema *andron*, *andronis*, hodnik između dva zida. Melita prema *mellitus*, medena, Cloris prema *klaudo*, zatvoriti, ograditi, Lisis prema *lis*, *litis*, raspra ili prkos, Cliton prema *clitlles*, *clitllarum*, samar.

Okosnicu Corneilleove komedije čine ova zbivanja: Eraste, zaljubljen u Melitu, upoznaje ju sa svojim prijateljem Tircisom i, postavši uskoro ljubomoran što su se oni zbližili, dotura, preko Clitona, zaručniku Tircisove sestre Cloris, Philandru, tobož Melitina ljubavna pisma, Philandre, povjerovavši da je izabranik Melitin, odlučuje se ostaviti radi nje Cloris i pokazuje podozretnu mu pisma Tircisu. Ovaj pada u očajanje i odlazi prijatelju Lisisu, koji, s namjerom da je iskuša, dojavljuje Meliti lažnu vijest o Tircisovoj smrti. Ona se onesvještuje, te tako postaje svima jasno da prema Tircisu gaji iskrene osjećaje. Lisis demantira svoje riječi koje su Melitu potresle, Tircis se vraća i sretni ljubavni par se vjenčava. Susjed Cliton, vidjevši Melitu u nesvijesti i mis-

¹ Pierre Corneille, *Mélite ou les fausses lettres*. Oeuvres complètes de Pierre Corneille, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, Paris 1980. str. 9-89.

le}i da je mrtva, izvje{}uje o tome Erastea, koji od gri`nje savjesti poludi, te luta oko Melitine ku}e, umi{}laju}i da je dospio u Had. Kada ga uspiju prizvati svijesti, ispri~ava se Meliti i Tircisu zbog prijevara kojom ih je `elio rastaviti. Oni mu opra{}taju i daju im svoju privolu da o`eni Cloris, koja je odbila vratiti se nestalnome Philandreu.

Na koji se na~in Corneilleova, makar koliko slobodno koncipirana, klasicisti~ka ljubavna komedija odslikava u sadr`ajno i dramatur{}ki mnogo slo`enijem ustrojstvu, knji`evnopovijesno posve druk~ije pozicionirane Krle`ine *Lede*? Odslikava se, daka-ko, na kontroverzni na~in, u kriti~kim aluzijama, kako pri karakteriziranju likova koji, razumije se, i nisu pandani po svim svojim svojstvima i postupcima, a tako |er, i pri va-riranju korelativnih motiva, {to, na paradoksalan na~in u Krle`e, u odnosu na Cornei-llea, ~ine elemente zapleta i raspleta u objema komedijama, usporedivim fragmentar-no, i po sli`nostima, i po razli~itostima.

Dva Corneilleova glavna `enska lika, Melita i Cloris, mogu se dovesti u vezu s Melitom i Klarom iz Krle`ine *Lede*, ne samo, po svojim imenima, od kojih je jedno istovjetno u oba komada, a drugo samo zvukovno sli`no. Corneilleove i Krle`ine pro-tagonistice ~esto su usporedive i po svojim odnosima spram ostalih aktera radnje u dvjema komedijama. Tako je, primjerice, Corneilleova Melita osje}ajno hladna spram upornoga udvara~a Erastea, koji se `ali da je njezin odnos prema njemu sveden na vanjsku formu, te da nema pristupa unutarnjem joj bi}u, ba{ kao {to je i Krle`ina Meli-ta hladna spram svog supruga Klanfara. Corneilleova Melita te{}ko podnosi Erasteovu posesivnost i ljubomoru, ba{ kao i Krle`ina Melita ista svojstva Klanfarova, reflektira-na, jo{, na socijalnoj razini njegova plebejskoga odgoja i svjetonazora, a u Klanfarov-im, kako to supruga do`ivljava, satrapskim, prosta~kim manirama. Corneilleovoj Meliti ne svi |a se odnos prema novcu Erasteov, a ni Krle`inoj Meliti odnos prema novcu Klanfarov. Jednoj se ~ini da je Eraste pretjerano rastro{}an, a drugoj da je Klanfar pretjerano {krt. Jednoj smeta {to Eraste ne daje novac onima kojima je potreban, dru-goj, {to Klanfar provjerava ~ak i njezine ra~une iz drogerije. Razlika je izme |u dviju ponositih i samosvojnih Melita, prije svega, u tome, {to se Corneilleova ne udaje za prebogatoga i dru{}tveno visoko pozicioniranoga Erastea, ni na nagovore svoje majke, ni na nagovore svoje dadilje, dok je Krle`ina prihvatila brak iz ra~una s tako |er veoma bogatim veleindustrijalcem Klanfarom, najvi{}e u `elji da osiroma{enom ocu osigura mirnu starost. I jedna i druga Melita cijene umjetnost i stvarala~ki poziv umjetnika. Corneilleova se zaljubljuje u pjesnika Tircisa koji je, njome inspiriran, napisao ljubav-ni sonet i podario joj ga. Krle`ina Melita namjerava likvidirati brak s Klanfarom i legi-timizirati vezu sa slikarom Aurelom, koji je naslikao njezin portret, premda on, ni sli-karsku inspiraciju, ni ljubavne impulse, ve} i ne nalazi u njezinom zagrljaju, nego ma{}ta o maloj tipka~ici i slikarskome modelu s gradske periferije, {to mu pozira za akt Lede s labudom. Corneilleova Melita se, unato~ Erasteovoj intrigi, i vjen~ava s pjesni-kom Tircisom, dok Krle`ina do`ivljava tek deziluziju, u odnosu na mogu}nost zasniva-nja novoga braka sa slikarom Aurelom.

I Corneilleova Cloris i Krle`ina Klara racionalne su osobe, koje nastoje {to realni-je procijeniti situaciju, te onda djelovati, sukladno svojim opredjeljenjima. Moglo bi se re}i da na razli~ite na~ine reagiraju na nestalnost u ljubavi, odnosno na bra~no nevjer-stvo svojih partnera, jer Cloris ne prihva}a vratiti se Philandreu, nakon {to ju je ovaj bio nakanio ostaviti radi Melite, a Klara je zadovoljna kad joj se Aurel vrati, iako je

znala i za njegovu relaciju s Melitom Klanfar, i za njegov naum da se o`eni malom Ledom. No, u su{tini, obje se opredjeljuju za kompromisno rje{enje. Cloris se udaje za Erastea, ne iz ljubavi, nego zato {to je dobra partija, a Klara ostaje s Aurelom, jer joj je itekako stalo do pravne i materijalne za{tite koju pru`a brak. Corneilleovu Cloris i Krle`inu Klaru mogu}e je usporediti i po djelovanju na crti `enske solidarnosti, koje je u dvjema komedijama korelativno: Cloris je pohitala svojoj tobo`njoj suparnici Meliti, kako bi je izvijestila o nekavalirskoj indiskreciji Philandrea u odnosu na tobo`e njena pisma, a Klara se u ~etvrtome ~inu *Lede* uputila Meliti, kako bi demaskirala cini~an odnos, ne samo svoga supruga Aurela, no i zajedni~koga im intimusa Olivera Urbana, prema njima objema.

A iz ovoga {to je upravo re~eno mo`e se ve} zaklju~iti da je lik Corneilleovog Philandrea, koga Tircis, ina~e, u ljutnji naziva izdajnikom i poltronom, u suodnosu, kako s likom slikara Aurela, tako i s likom viteza Olivera Urbana u Krle`inoj *Ledi*. Urban nije zaru~nik Klarin, kao {to je Philandre zaru~nik Clorisin, on ne ostavlja Klaru radi Melite, nego tek komunicira s objema tim `enama na erotskome planu. Kao i slikar Aurel, i Urban, u pojedinim dodirnim to~kama, mo`e se usporediti s pozitivnim likom Corneilleovim, Tircisom. On, dodu{e, nije brat Melitin, kao {to je Tircis brat Clorisin, ali Klanfarovu suprugu Melitu savjetuje, kako sam veli, kao da mu je sestra, nastoje}i je za{tititi od brutalne zbilje s kojom bi se suo~ila, ustrajavaju}i u svojim, dakako nerealnim, planovima. Taj njegov, ne, dodu{e, ba{, samo bratski odnos spram Melite, motiviran je podrijetlom iz istoga plemenita{koga dru{tvenoga kruga, kao i zajedni~kim uspomnama iz mladosti. Urban nije romanti~no zaljubljen u Klaru kao Corneilleov Tircis u Melitu, niti ga mu~e moralne dvojbe kao Tircisa, u odnosu na prijatelja mu i rivala Erastea, dok zavodi, ne, ba{, sa `enidbenim namjerama, tu suprugu prijatelja mu, slikara Aurela. Urbanovi postupci ne utje~u izravno na usmjeravanje radnje u Krle`inoj *Ledi*, kao, primjerice, Erasteovi na zaplet u Corneilleovoj komediji, ili Lisi-sovi na njezin rasplet, no i on, ipak, ima svoju ulogu u kriznim trenucima zbivanja i to u svojstvu, moglo bi se re}i, moderatora. Urban ne potura nikome Melitina la`na pisma kao Eraste, nego Melitino pismo upu}eno Klanfaru spaljuje, kako bi joj omogu}io da se, bez ve}ih konsekvenci, vrati materijalnoj sigurnosti svoga braka. On ne {iri la`ne vijesti o smrti kojega od glavnih protagonista *Lede*, nego, primjerice, tek, ne bez ironije, smiruje uspani~enoga Aurela dosjetkom da mu supruga Klara, dok je on tra`i posvuda, sumnjaju}i u njezino samoubojstvo, veselo ple~e ~arlston u pokladnoj no}i. U odnosu Urbanu i Klare motiv smrti pojavljuje se tek posredstvom glazbe, u Schubertovoj pjesmi *Djevojka i smrt*.

Do peripetije u Corneilleovoj komediji dolazi kada odba~eni Melitin udvara~ Eraste preuzme inicijativu da prijevarom ostvari svoje ciljeve, pa dva la`na ljubavna pisma uputi Philandreu. A do peripetije u Krle`inoj *Ledi* dolazi kada inicijativu preuzima Melita, ne, sa svije{u da je, zapravo, ve} odba~ena ljubavnica slikara Aurela, i ne s dosljedno feministi~kom samosvije{u, ni {ta manje rije{ena od Corneilleova Erastea da se poslu`i i prijevarom, ne bi li privoljela Aurela za svoj naum, pa se tako, primjerice, ne libi ni hiniti trudno}u. Sva tri pisma o kojima je rije~ u Krle`inoj *Ledi* odista je napisala Melita, svojim prepoznatljivim rukopisom i svojom ljuubi~astom tintom, a dva su, osim onoga upu}enoga Klanfaru, i stigla na ruke slikaru Aurelu i Oliveru Urbanu kojima su bila i upu}ena. Ta pisma nisu potaknula la`nu nadu, ni Aurelovu, ni Urbanovu, kao {to su la`nu nadu Philandreovu potaknula tobo`nja Melitina pisma u Corneilleovoj

komediji, nego su tek izraz la`ne nade same Melite, koja ih je napisala ma{taju}i da }e joj njezin ljubavnik Aurel pomo}i u ostvarenju sna o istinskome `ivotu. No, budu}i da nije spreman pru`iti Meliti vi{e od povr{ne erotske veze, slikar Aurel i nije onaj kome je Melita mislila da se obra}a, te je, s obzirom na to, i ljubavno pismo o kome je rije~ u *Ledi* stiglo na krivu adresu. Tobo`nja Melitina pisma u Corneilleovoj komediji izazivaju o~ajanje u nju zaljubljenoga Tircisa, Melitina pisma u *Ledi*, ne ba{, o~ajanje, nego mizogenu, ~ak, ljutnju Aurelovu, jer mu nije ni na kraj pameti ispuniti obe}anja koja je nekada, ipak, valjda, dao Klanfarovoj supruzi. La`na Melitina pisma ne rezultiraju raskidom ljubavne veze Melite i Tircisa, Melitina pisma u *Ledi* raskrinkavaju la`njezine ljubavne veze s Aurelom. U svemu tome i jest paradoks po kome se Krle`ina *Leda*, kao moderna komedija naravi, i razlikuje od Corneilleove komedije intrige: la`o kojoj govori Krle`a nije sadr`ana tek u poruci jednoga pisma, ili vi{e pisama, nego je to la`s kojom njegovi protagonisti `ive, la`na intimnom, bra`nom, profesionalnom, op}edru{tvenom planu. Dakako, *Leda* je komedija jedne karnevalske no}i, ali na Krle`i svojstven, paradoksalan na~in. U toj karnevalskoj no}i na kazali{noj sceni oni {to sudjeluju u pokladnim zbivanjima ne stavljaju na lice krinku da bi se u kratkotrajnoj slobodi maskenbala razmetali hirovito odabranim la`nim identitetom, samo za tu no}. Ne, likovi Krle`ine komedije upravo te no}i odbacuju svoje maske, u `elji da dosegnu svoj zbiljski ljudski identitet i da raskrste s dru{tvenom la`i s kojom `ive. No, to bespo{tedno suo~avanje s vlastitim licem, i s licima drugih koji sudjeluju u karnevalskim zbivanjima, suo~avanje je sa svijetom iluzija i tlapnji. San o dru{tvenom identitetu, sukladnim s najintimnijom potrebom vlastitoga bi}a, zavr{ava se s pokladnom no}i. Svi opet nastavljaju `ivjeti sa svojom svakida{njom s kojom se intimno nikada nisu pomirili.

Rasplet zbivanja, i u Corneilleovoj i u Krle`inoj komediji temelji se na motivu fiktivne smrti. U *Meliti ili la`nim pismima* Lisis dojavljuje vijest da Tircis vi{e nije `iv, a Cliton tu la`nu vijest, kao i svoje uvjerenje, neutemeljeno na ~injenim stanju, da je tako |er i Melita umrla, prenosi Erasteu. Ovaj, sav potresen, u sumanutome stanju luta oko Melitine ku}e, zami{lja}u}i u svome ludilu, a to je, dakako, klasicisti~ka Corneilleova varijacija poznatoga anti~kog mita, da je, u potrazi za voljenom djevojkom dospio u podzemno carstvo mrtvih. Taj isti motiv, dodu{e, ne doslovce, varira i Krle`a i u prvom i u ~etvrtom ~inu *Lede*. U prvom ~inu, ne nakon vijesti o fiktivnoj Melitinoj smrti kao Eraste u Corneilleovom komadu, nego nakon sva |e sa svojom suprugom Melitom plemenitom Szlougan–Szlouganovechkom, tijekom koje mu je ova najavila likvidaciju braka, veleindustrijalac Klanfar ostaje sam, ne ba{ poreme}ena uma kao Eraste u petom ~inu komedije *Melita ili la`na pisma*, kada ga je potresla vijest da voljene mu djevojke Melite vi{e nema, nego, o~ito potresen spoznajom da mu se brak raspada, tek odsutno *bulji pred sebe*.² Ulaskom slu{kinje prene se iz svog, ne ba{ ludila, nego tek somnanbulnoga stanja, *kanda se probudio od nekog ~udnog i mutnog sna*.³ A zatim se di`e i polazi, ne ba{ Haronovom la |om u Had kao Corneilleov Eraste, no, ipak na realni susret sa smr}u, na pogreb svoje matere u Varadijevo. U ~etvrtom ~inu *Lede* poznati Corneilleov motiv izvariran je na jo{ prepoznatljiviji na~in. Slikar Aurel, uvje-

² Miroslav Krle`a, *Glembajevi*. Drame, *Sabrana djela Miroslava Krle`e*, svezak peti, *Leda*, str. 648.

³ Miroslav Krle`a, n. d. str. 648.

ren da mu se supruga Klara otrovala, kao sumanut juri, bez ogrtača, {e}ira i {ala, u ku}nim papuama, prvo u bolnicu, zatim u mrtvačnicu, a kad ne na|e Klaru u tome, dabome, ne ba{, bukvalno Persefoninom carstvu, nastavlja je tra`iti posvuda po no}nome gradu. I Eraste, i Aurel, u svome sumanutome suočanju s fiktivnom smrću voljene osobe do`ivljavaju katarzu, te su oba komada, Corneilleov i Krle`in, usporediva i po tome motivu. Pozicija, pak, Erasteova i pozicija Klanfarova, u trenutku kada se suočavaju jedan s fiktivnom smrću Melitinom, drugi s mogu}noću rastave braka, tj. s mogu}noću gubitka svoje Melite kao supruge, i kada polaze, jedan na irealno putovanje u Had, a drugi na pogreb korelativna je i po tome {to u tome trenutku, i Corneilleova i Krle`ina protagonistica svoju budućnost ve} uveliko zami{ljuju s drugim mu{karcem, jedna s pjesnikom Tircisom, druga sa slikarom Aurelom.

[to je jo{ Krle`a, iz svoje stvaralačke perspektive, rekao u *Ledi* o Corneilleovoj dramaturgiji, osim ve} spomenutoga da la`na pisma, u kolopletu sudbina zahva}enih la`ima, nisu disparatna do te mjere da bi se na njima mogao temeljiti zaplet suvremene farse? Svakako i to da ni sretni zavr{etak, okrunjen kakvim dvostrukim vjenčanjem kao u Corneillea, pa čak ni zavr{etak s izgledom na razvod zadovoljavaju}ega ishoda za inkompatibilne parove, ni u komediji vi{e nije mogu}, kada je brak protagonista optere}en nerije{enim pitanjima `enske emancipacije. Umjesto sretnog zavr{etka, supijani gospodin u IV. ~inu *Lede* nudi dvjema no}nim damama ne samo priču o svojim *pizzicatima*, ve} i potkovu koju je na{ao na ulici, taj osobiti simbol sre}e za koju *jedva da bi se moglo reći da je uopće ima*. Da, to je ta na|ena potkova umjesto sre}e same. I {to to, zapravo, preostaje, ne samo no}nim damama iz simboličnoga finala *Lede*? Tek san o istinitome `ivotu, umjesto `ivota samoga. Miroslav Krle`a, u posljednjoj od svojih gra|anskih drama, kojom se i zavr{ava ciklus *Gospoda Glembajevi*, dekonstruirao je Corneilleovu komediju, prvu u kojoj su na kazali{noj sceni prikazani likovi iz francuskoga visokoga gra|anskog dru{tva. Tako je zatvoren jedan krug. Izme|u francuske komedije *Melita ili lažna pisma* i hrvatske gra|anske farse *Leda* tri stotine je godina, ne samo kazali{ne povijesti.

EUROPSKO I ZAVI^AJNO U IGROKAZIMA IVANA STARI]A

Virovitica je na prijelazu iz 19. u 20. stolje}e sa svojih 7.5 tisu}a stanovnika jedno od ve}ih urbanih sredi{ta u sjevernom dijelu Hrvatske. Povezana `eljeznicom preko Barcsa s Pe~uhom i Blatnim jezerom, od 1895. s Osijekom, a od 1900. i sa Zagrebom preko Bjelovara, ona je bila va`no raskr{e putova i privla~na to~ka financijskog kapitala (M. Kolar-Dimitrijevi}). Dobre prometne i gospodarske veze povoljno su se odra`avale i na njezin kulturni `ivot, koji se zbivao u ozra~ju Be~a, Zagreba i Vara`dina, odnosno Osijeka i Budimpe{te. Tijekom povijesti Virovitica je stekla prednosti koje su je u~inile i `upanijskim sredi{tem (1745.), pa je mogla stvoriti i sve zna~ajne, ne samo gospodarske, ve} i kulturne institucije me|u kojima ~itaonicu, koncertna i gluma~ka dru{tva, a na samome kraju 19. stolje}a dobiva i prve svoje novine "Viroviti~anin" i organizirano nakladni{tvo.

Sredi{nje mjesto u njezinome kulturnom `ivotu imao je mladi Zagrep~anin, ve} iskusni tiskar i budu}i pisac, Ivan Dobravec Plevnik, koji je po nalogu svoje prava{ke stranke 1899. doselio u Viroviticu i tu otvorio vlastitu tiskaru te pokrenuo tjednik "Viroviti~an" kad ni gradovi poput Osijeka *nisu imali svoje hrvatske novine*. Plevnikov je "Viroviti~an" izlazio sve do 1941. godine utje~u}i na `ivot grada, koji me|utim nakon 1918. u svakome pogledu stagnira. Godinama je Plevnikov "Viroviti~an" donosio i knji`evne priloge, kako doma}ih, hrvatskih autora, tako i prijevode svjetskih pisaca. Naro~ito u po~etku, naj~e}i literarni prilozi bili su iz pera samoga Plevnika, koji je svoje pjesme, eseje, putopise, novele, romane, ~lanke, igrokaze, osvрте i memoarske zapise objavljivao naj~e}e pod pseudonimom Ivan Stari}. Kratki sentimentalni roman *Tri ljubavi*, objavljen u "Viroviti~anu" 1899. Plevnik je 1901. objavio i kao knjigu, to isto u~inio je i s povijesnim {enoinskim romanom *Ljubav je ja~a od ma~a*, 1902., a 1938. objavio ga je ~ak ~etvrti put. Jednako tako je u Virovitici 1930. objavio ~ak tre}e izdanje svojih sabranih dramskih komada, koji su po~etkom stolje}a vi{e puta bili tiskani, neki i izvo|eni, i to pod zajedni~kim naslovom *Igrokazi*.

Rije~ je o pet kra}ih dramskih djela koje sam autor naziva *igrokazima za dile-tantske pozornice sa glazbenim prilogom*, odnosno *veselim igrama*.¹ Svoje igrokaze Plevnik je namijenio neprofesionalnim kazali{tarcima koji se glumom bave prvenstveno iz ljubavi prema teatru. Time ujedno priznaje da sam nema literarnih ambicija, ve} da je i on tek neprofesionalni zaljubljenik u kazali{te. Priznaje i to da je itekako svjestan snage kazali{ne rije~i te da njome mo`e utjecati na prosvje}ivanje i pou~avanje obi~nog puka. A dao se na pisanje igrokaza i zato da istisne lo{e prijevode, koji kvare ukus doma}e publike, tj. {ire tu |in{tinu. Patriotskim pobudama dodaje jo{ jedan zadatak, a to je da ubla`i pomanjkanje srodne doma}e dramske literature. Shva}aju}i kazali{te kao *hram prosvjete u kome se slu}ba narodnosti slu}i*, Plevnik daruje igrokaze svojim sugra|anima bez pretenzije da stvori vrijedna i umjetni~ki presti`na kazali{na djela; prvenstveno mu je do zabave, i to ne bilo kakve: *Ja volim samo takvu šalu koja poučava*.

Radnja Plevnikovih veselih igara smje{tena je u Virovitici, odnosno Slavoniji, samo u jedne dijelom u Be~u a dijelom u Virovitici. Sve su u sada{nosti, a svaki od male galerije likova tipi~an je predstavnik svoga doba i svoje malogra|anske sredine. Mnogi su likovi karikirani, neki i jezi~no karakterizirani, uglavnom mje{avinom njema~koga i hrvatskog govora te pu~kim poslovicama. Plevnik izruguje i pojedina zanimanja, pa }e se tako posebni satiri~ki prizvuci javiti i u opisu lije~nika – ba{ kao i u romanu *Tri ljubavi*.² U najpoznatijem Plevnikovu igrokazu *Tiskarska pogrješka* odvjetni~ki sluga ovako razmi{lja o lije~ni~kome zanimanju:

Pa on je bio pravi doktor i dobro liječio. Osobito je bio glasovit kraj svoje metode, kako će gospođe samo sinove rađati. Tu je bilo svaki dan cijelo čudo gospođa. A kad sam im jošte i ja zaželio sina, pala je i meni mnoga forintica u džep. Ja imadem osobito veselje za liječničko zvanje i već sam si sabrao cijelu zbirku recepata i nekih drugih potrebitih sprava. Boga mi, ja ću otići u kakvo selo te otvoriti liječničku praksu. Ta i osoba mi imponira za doktora...

Likovi Plevnikovih igrokaza strogo su probrani i me|usobno suprotstavljeni nagla{enim pozitivnim i negativnim svojstvima. Me|utim, dobro na kraju uvijek trijumfira, a zlo biva ka`njeno. Njegove drame u~e skromnome i ~estitome `ivotu te ustrajnome i marljivome radu; takvoga sigurno sti`e zaslu`ena nagrada. Za zlo nema te{kih kazni; Plevnik se zadovoljava da zlo izrugua kroz smijeh, a opakost ismije i ponizi, npr. snobizam, licemjerje, pohlepu, poltronstvo, borbu za dru{tveni presti` ... U isto vrijeme ovaj pu~ki pisac daje sliku gra|anskoga dru{tva na prijelazu stolje}a, dakle, u doba kada je Hrvatska u sastavu austro-ugarske monarhije, njema~ki jo{ uvijek jedan od komunikacijskih jezika, a Be~ jedan od centara kamo su bogatiji Hrvati odlazili ili po poslu ili na zabave i poneke izlo`be. Plevnik poznaje ovaj kulturni krug iz kojega i sam potje~e, me|utim, on je ironi~an prema modernim trendovima i kozmopolitskim navikama, a otvoreno simpatizira prostodu{ni narodni `ivot, stil i obi~aje. Upravo je majstorski do~rao lik kvazi-literata u jednoj be~koj gostionici prije nego }e naru~iti *crnu kavu* i “*Jugend*”: *Literat (ulazi vrlo oholo i podignute glave, secesionistički... Me|u-*

¹ Tako stoji uz njih ~etiri (*Nasamareni mladoženja*, *Počima smijehom*, *svršava plačem*, *Tiskarska pogrješka* i *Prva noć u braku*) dok je peta alegorijski prikaz *Na Silvestrovu noć*.

² U ono doba bijahu liječnici vrlo mudri, akoprem ne razumješe – ništa.

tim, upada u oči kako me|u Plevnikovim likovima nema ni Ma|ara niti Pemaca (ˆeha), odnosno virovitičkih starosjedilaca tzv. Mike{a i njihova *mikeškog* govora, koji je upravo karakterističan za ovaj kraj. [tovi{e, kad njegovi likovi odstupe od standardnoga jezika, {to naj~e{e i rade, to je ili *švapčarenje* ili uglavnom neka kajkavska ina~ica. Ovaj kraj uistinu je granica na kojoj se mije{aju kajkavski i {tokavski govori, a razvio se i specifičan *ikavsko-jekavski šćakavski govor s pomaknutom akcentuacijom* kojega, me|utim, u Plevnika nema.³ ^ak niti u pjesmama koje se u igrokazu pjevaju!⁴

Tko je sve i s kakvim uspjehom izvodio Plevnikove *vesele igre* ne zna se mnogo. Iz njegovih predgovora doznajemo da je to bilo vi{e puta, a u sa~uvanim programima lokalnih dru{tava Rodoljuba i Sloge, u sklopu kojih su se one najprije prikazivale, stoji tako podatak da su 1. svibnja 1904. uz jedan koncert izvedene dvije jedno~inke: Stari}eva *Počima smijehom, svršava plačem* i Hell-Pastor~i}eva *Neprilike kućnog učitelja*. Sljedeće 1906. godine (26. lipnja) izvedena je Plevnikova vesela dvo~inka *Nasamareni mladoženja* koja se doga|a na jednom vlastelinskom imanju u Slavoniji, a na kraju koje zbor djevojaka i momaka uz pratnju tambura{a pjeva jednu osmera~ku pjesmu ~iji je tekst za ovu prigodu najvjerojatnije sastavio sam Plevnik.⁵

Iako Plevnikovi igrokazi po vremenu nastanka i izvo|enja pripadaju 20. stolje|u, s obzirom na osnovne zna~ajke, oni se zapravo uklapaju u tradiciju hrvatskoga pučkog teatra 19. stolje|a. Zbog otvorene didaktičnosti i moraliziranja te nagla{ene sentimentalnosti Plevnik nije dosegao vrhunce pučkoga glumi{ta. No, ostvario je teatar u skladu s vlastitim poimanjem njegove dru{tvene uloge: puk zabaviti i kroz zabavu ga poučiti. Jednako tako uspijevao je i svojim povijesnim romanom koji danas prosje~ni Virovitičan do`ivljava kao gotovo emblematsko literarno djelo. Uva`avaju}i ukupan rad i doprinos Plevnikova, odnosno Stari}eva djela, nije nimalo slu~ajno da ga lokalna kulturna sredina naziva *Virovitičkim Šenoom*.

* * *

S obzirom na dosad rečeno, a u sklopu teme o europskome i zavičajnome u pučkim komadima jednoga – nacionalnoj kulturi objektivno – posve nepoznatoga au-

³ Usp. Mijo Lončari} i Bo`idar Finka, *Govor virovitičkog kraja*, u *Virovitičkom zborniku* 1234 – 1984., Virovitica 1986., str. 329 – 338!

⁴ Za ilustraciju evo ulomaka iz jedno~inke *Počima smijehom, svršava plačem*:
Julka: /.../ Ali tako... ja da budem žena prostoga (pokazuje rukom kako se blanja). *Ha, ha, ha!* (pjeva):

Tišljera bi zela š njim bi bila vesela

Al bi morala nositi krevete na plac.

Tam na placu stati, cel' dan ništ prodati

Na večer s praznim žepom tužna kući doć!

Milka: To nije sramota. Obrtnik se ne treba bojati niti predstojnika, ni velikog župana – nikoga.

On je slobodan, svoj.

Ostale: O, pa uzmi ga ti!

Milka: Da sam na mjestu Julke – bi!

Julka: Oho! Das iste eine Beleidigung für mich! Dakle za mene je dobar, a za tebe ne.

⁵ *Oj Ivane mladi soko / U tebi je crno oko, / Ded prihvati Danicu / Tvoju krasnu ženu! /.../*

tora, valja istaknuti dvije načelno teorijsko-metodološke, a posredno i književnopolitičke stvari. Prva se tiče pitanja načina, druga pitanja kanona.

U prvome slučaju radi se o anrovske pripadnosti Plevnikovih *veselih igara* pučkome komadu koji se – bez obzira na relativno stabilnu 150-godišnju tradiciju – još uvijek doživljava, po riječima Marijana Bobinca, kao *ružno pače među dramskim vrstama*. Povijest pučkoga komada pokazuje, da i unutar niza anrovskih odrednica i širokoga registra dramskoga iskaza, postoje neke konstante zbog kojih se pučki komad smatra tipičnim nacionalnim anrom. Jedna od njih je tematiziranje isključivo lokalnih toposa, tj. prilika, običaja i mentaliteta; no, upravo anr i tradicija – kako bečkoga, tako i ostalih srednjoeuropskih pučkih kazališta – pokazuje da se ipak ne radi o posve autohtonim, već trans-nacionalnim fenomenima. U tim je tradicijama utemeljen i sami naziv *vesele igre*, koji koristi na Plevnik a koji se jednako koristi u nacionalnoj kao i u tradicijama ostalih europskih pučkih teatar (Batušić).

S druge strane, kako su pučki komadi namijenjeni posebnome tipu kazališta, Plevnikovi komadi iz svoje anrovske pozicije upućuju i na kazališne fenomene hrvatske provincije, tj. impliciraju moguću opreku prema nacionalnome kazalištu – ma koliko ono i samo ne bilo u tome smislu posve usporedivo, recimo, s bečkim. A kako profesionalnoga kazališta tada u Virovitici još nije bilo, imajući u vidu samo lokalne amaterske (diletantske) kazališne skupine i pozornice, za koje je i pisao, Plevnik je nesumnjivo računao i na iskustvo koje je pučkome komadu već tradicionalno pripadalo, pa se može reći kako i sam nastupa s pozicije tzv. *modelirajućeg autora* (termin U. Eca: *model-author*).

Ono što je, međutim, manje vjerojatno, to je Plevnikova ideološka motivacija, tj. primjedba o tjelesnosti stranih komada, ali je zato vjerojatno takvo iskustvo izvan Virovitice, npr. u Zagrebu ili Varaždinu, što Plevniku nije bilo nepoznato, pa možda i preko gostovanja kazališnih skupina u susjednoj Požezi, npr. osječke ili ljubljanske. Time se preko Plevnikova *model readera*, odnosno modeliranog čitatelja, koji bi prema Umberto Ecu tekst mogao shvatiti na onaj način kako to sama prvotna intencija od nje ga zahtijeva, uvodi onaj ključni recepcijski kriterij, a to je publika.⁶

Čini se, naime, da je Plevniku bilo posve jasno za koji tip publike piše svoje vesele igre, a jednako tako moglo bi se reći i to da i pojam puka, odnosno naroda još uvijek – barem za njega, a možda i za njegovu neposrednu sredinu – nije ništa izgubio od značenja koje se prvotno izvodilo iz pojma samoga načina (*pučki komad / Volkstück*); time se – da budemo dosljedni – ujedno čuva i njemu imanentna opozicija između *visokoga* i *niskog* stila, odnosno, između elitne i popularne kulture.

Valja, međutim, imati na umu i sinkronijsku sliku nacionalne i europske, sada već modernističke drame i teatra kad model pučkoga komada objektivno posustaje; pa iako je dramski autori dalje posezati za formalnim i tematskim značajkama dotadašnjega pučkoga komada, sada to biva u skladu s vlastitim estetskim premisama, a ne

⁶ I po ovome se vidi koliko je Plevnik tek pučki nasljedovatelj devetnaestostoljetnoga kulturnog modela unutar kojega je figura protivnika središnje mjesto književne produkcije hrvatske nacije koja se u *stoljeću povijesti* izgrađuje upravo u otporu prema ponajprije susjednim neslavenskim entitetima i njihovim centrima Beču i Pešti.

da bi nekritički nastavili staru tradiciju (Bobinac). Za Plevnika, međutim, to nije slučaj. Bač kao i u svojim romanima ili u putopisima, u kojima se pak oslanja na {enoinisku tradiciju, on se oslanja i na tradiciju pučkoga komada 19. stoljeća.

Zato je Plevnikova vesela igra, kao anrovski odvojak jedne pomalo potrošene tradicije, sentimentalno-didaktički i socijalno-kritički konstrukt ozbiljno-komične radnje kroz koju se posreduje slika pučkog života i bipolarni odnosi među ljudima u prepoznatljivome prostoru i u kolektivu tipiziranih likova. Na toj se podlozi isti izabrana društvena pitanja koja upućuju na javne i privatne nevolje, a koje – u sklopu anru imanentne socijalne kritike – posreduju i određene ne samo ideološke, političke, etičke i kulturne stavove (dakako, ni jednoga časa ne dovode) i u pitanje uspostavljanje ravnoteže, npr. pobjede dobra nad zlom, pravde nad nepravdom, žudorela nad izopačenošću!), nego i Plevnikov politički aktivizam: nacionalno-liberalni nazor građanina jedne komune, regije, u konačnici nacije i države. A sve to, na kraju krajeva, uz razne scenske efekte, samo zato da bi se gledateljstvu u isto vrijeme ispunile dvije potrebe – jedna za zabavom, druga za samoprikazivanjem.⁷

Plevnik tako, na primjeru jednoga rubnoga anra i na primjeru sve rubnijega položaja jednoga grada, pokazuje kako su i jedan i drugi još uvijek i relativno plodni odvojci – jedan novije hrvatske dramske književnosti, drugi novije hrvatske demokratizacije.

[to se tiče upravo demokratizacije te uspostave kulturne divergencije putem jednoga anra, pojava je ne samo anakrona, već u isto vrijeme i subverzivna, u prvome redu prema književnome kanonu. Naime, u tradicionalističkoj situaciji elitna kultura izgrađivana je na pretpostavci da su njezini konzumenti distancirani od konkretnoga, neposrednog iskustva te da u svom izboru slijede preporuke *izabrane manjine* koja utječe na uspostavljanje sustava vrijednosti i njegov odnos prema konzumentima. U takvoj situaciji ne postoji, dakle, izravan odnos prema potencijalu književnoga (i kazališnog) svijeta iz kojega *odabrani* izbor obavljaju, tj. biraju, dakako, prema vlastitim kriterijima. Djela se tumače u uskom krugu izabranih proučavatelja i to na način koji su oni izabrali i odredili prikladnim. U praksi to znači da postoji antagonistički odnos između male skupine koja je bila u vlasti instrumentarija za interpretaciju tekstova, a samim tim i kanona. Isto se odnosi i na opis okvira njegova određivanja i čuvanja njegove autentičnosti. Manjina koja je sebe ekskluzivno nametala kao *izabrani autoritet* određivala je [to je to dobra književnost, a [to dobra književnost nije.

Otpor ovakvom tradicionalnom stanju ekskluzivnosti u novije je vrijeme gotovo radikalniji, a jedan od rezultata čitava procesa *demokratizacije* je u tome da danas postoji svijest o tome da je proučavanjem takozvanih rubnih fenomena i popularne kulture moguće saznati više o samom sustavu i zakonitostima koje u njemu vladaju, u našem slučaju o anru pučkoga komada i dramske književnosti jednoga razdoblja.⁸ U postmoderno doba, kako to isti Lyotard, legitimizacija više nije globalna nego lokal-

⁷ Da bi se bolje razumjela ova tvrdnja o Plevnikovu aktivizmu dovoljno je vidjeti njegova nastojanja oko lokalnoga tjednika "Virovitičana". Usp. V. Brečić, *Knjiga o Virovitici*, Virovitica 2001, 2002, str. 127 – 153!

⁸ O tome, tj. o dramskoj književnosti prve polovice 20. stoljeća, valja imati u vidu radove Branka Hejmovića, Borisa Senkera, Antonije Bogner-Abana i Ivice Matičevića.

na: ispituju se kriteriji sakupljanja znanja i oportunistično određeno znanje na jednom određenom mjestu, koje nije nužno i središte.

Ovime i Plevnikove *vesele igre* i njegove *diletantske* slavonske pozornice zadobivaju svoje također legitimno mjesto.

LITERATURA

1. Batulić, Nikola, *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Split 1986.
2. Bennett, Tony, *Popular Fiction*. Technology, Ideology, Production, Readings. London & New York 1990.
3. Bobinac, Marijan, *Puk na sceni*. Studije o hrvatskom pučkom komadu. Zagreb 2001.
4. Brečić, Vinko, *Knjiga o Virovitici*, Virovitica 2001, ²2002.
5. Brečić, Vinko, *Slavonska književnost i novi regionalizam*, Osijek 2004.
6. Carlson, Marvin, *Kazališne teorije*. Zagreb 1997.
7. Easthope, Anthony, *Literary into cultural studies*. London & New York 1991.
8. Eco, Umberto, *Interpretation and Overinterpretation*, London 1992.
9. Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. London & New York 1989.
10. Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis 1984.
11. Plevnik-Dobracev, Ivan, *Igrokazi*, Virovitica ³1930.
12. Solar, Milivoj, *Laka i teška književnost*. Zagreb 1995.

GAVELLINA RE@IJA ZIMSKE PRIČE U SOFIJI

Zima 1938. godine. Bli`i se Bo`i}, pretprazni~ko raspolo`enje caruje sofijskim ulicama, u zgradi Narodnog teatra – pretpremijerna groznica. U tijeku su posljednje probe Shakespeareove *Zimske priče* u re`iji dr. Branka Gavelle – glumci igraju zanese-no, daju}i svojom glumom sve od sebe i s o`itom predano{u redateljskoj ideji. U prekrasno zami{ljenoj scenografiji {to ju je osmislio Vladimir @edrinski i precizno ostvario kazali{ni umjetnik A. Milenkov, Shakespeareova pri~a o`ivljuje u likovima, istodobno psiholo{ki proniknutima i esteti~ki stiliziranima; likovima, ~iji je scenski prikaz do`ivljava unutarnjeg dramatizma, usredoto~enog u rije~ima, u suglasju s ~istim i plasti~nim slikarijama, ritmom i muzikalno{u pokreta. Redatelj usredoto~eno prati gluma~ku igru – i premda ponekad skrene pogled sa scene i brzo ne{to zabilje`i u svoj notes, ili se, nerijetko, nagine prema dramaturgu kazali{ta Nikolaju Lilijevu, uvijek prisutnome na probama, i tiho mu ne{to pri{apne, glumci osje}aju da je Gavella zadovoljan postignutim rezultatom.

Proba je zavr{ena – glumci okupljeni oko gosta pa`ljivo slu{aju njegove posljednje primjedbe i naputke. Pogledi usmjereni prema Maestru puni su uva`avanja, ljubavi, zahvalnosti, ali zbog skora{njeg rastanka pomalo i tuge. Gavellina prisutnost u Narodnom teatru nekako je neosjetno utjecala i na cjelokupnu atmosferu u kazali{tu. Susret s ovim iznimno erudiranim, {irokogrudnim, talentiranim i velikim autorom njegovi bugarski kolege do`ivljavaju kao istinski praznik. Odu{evljenje s kojim sudjeluju u probama prirodni je rezultat izazovnih novina i slo`enosti pred njih postavljenih scenskih zadataka, motiviranih koliko konkretnim idejno-scenskim zamislima, toliko i Gavellinim originalnim teorijskim pogledima na kazali{nu umjetnost, na su{tinu i ciljeve gluma~ke igre, na suodnos glumaca i publike. Iako izuzetno kratko, neposredno komuniciranje s hrvatskim gostom donosi im mnogo radosti – ne samo zato {to je u praksi obogatilo njihovo specifi~no iskustvo, ve} i zato {to ih je ispunilo `ivom autorskom energijom, ocrtavaju}i im nove perspektive profesionalnog razvoja i samousavr{avanja.

Sve to postaje vidljivo na premijeri koju je publika ispratila burnim, dugotrajnim i ushićenim pljeskom¹. Glumačka su lica preplavljena sretnim osmjesima, jer su svojom glumom uspjeli izazvati ovakvo reagiranje i predati ga svom redatelju kao njihov božićni poklon. Spektakl je prihvaćen kao osobit događaj i od strane kazališnih kritičara, koji su pod snažnim dojmom iznimnog jedinstva postignutog u ostvarivanju umjetničke ideje između osjećaja i misli, riječi i pokreta, scenografije, svjetlosti i boje, a kojeg je krajnji rezultat i krajnji smisao čista i savršena ljepota.² Svi su jednodušni da je u svojoj laganoj, svijetloj, feeričnoj predstavi³ Branko Gavella dao koliko vjerno i talentirano, toliko i originalno tumačenje Shakespeareova djela, kroz koje je dokazao svoje kvalitete velikog umjetnika bogate mašte, široke erudicije, pravog osjećaja i kompozicijskog dara.⁴

Branko Gavella opravdao je očekivanja onih koji su znali ponešto o njegovom umjetničkom radu – piše mladi kritičar P. Uvaliev. Može biti da predstavljanje *“Zimske priče”* nije od najsavršenijih, no redateljska razrada ostaje dragocjena i originalna. Jer se Gavella pokušava odmaći od tradicionalnog načina na koji se Shakespeareova šarolika djela postavljaju u državnim kazalištima: svaka je pojedina scena razrađena neovisno o drugima, smijeh se pretvara u suze, pa predstava postaje šarena kao harlekinska odjeća. Umjesto ovakvog mozaika Gavella traži jedinstvo predstave /.../, jedinstvo u proturječnosti. On nastoji objediniti u jedno stilsko zajedništvo i životinjsku grubost Leonta i prozračnu ljepotu Perdite. Redatelj traži vezu između stvarnosti i mašte – i pronalazi je u romantičnoj interpretaciji djela. /.../ Umjesto da uspostavi jednu fantastičku dosjetku i tako postigne jaki kontrast u predstavi, Gavella pokušava sve oblikovati u široki romantični razmah. Tako tonovi postaju mekši: ljubomora i poema bivaju objedinjeni općim plamenom koji pretapa naturalističku boležljivost i fantastičku svojeglavost. Tragedija suprug gubi na svojoj žestini, a nevjerovatnost događaja – svoju apstraktnost. Leont postaje prihvatljiviji, Perdita – bliskija.⁵ Isti kritičar daje visoku ocjenu i pristupu scenama komedije. On piše da se, za razliku u odnosu na većinu drugih redatelja koji ove epizode rješavaju širokim izdvajanjem od osnovnog događanja, Gavella zalaže za kontrast između romantične i irine, jakih osnovnih likova i grotesknih manira, kako su izvedeni likovi klaunova. Prema istom kritičaru, umjetničke vrijednosti predstave duguju upravo ovakvom redateljskom pristupu koji ne razlikuje ni scenski prikaz, ni neobičnu scenografiju, već se oslanja samo na glumca i preobražava djelo ali ga ne mijenja – autorsko djelo je sačuvano a ipak je iskazano redateljsko shvaćanje.

Istinitost ovih pogleda i razmišljanja potvrđuje niz drugih recenzija čiji autori ne slučajno fokusiraju svoje zanimanje na glumačka ostvarenja. Kritičarima, kojima su dobro poznate kvalitete i mogućnosti glumačkog sastava Narodnog teatra, sretna podjela uloga nije neočekivana: Vladimir Trandafilov, kojem Gavella povjerava ulogu od ljubomore iznenada izbezumljenog Leonta, odavno se nametnuo kao glumac snažnih konfliktnih romantičnih strasti; Petja Gerganova u ulozi Hermione ne jednom je razgalila

¹ “Naroden teatar”, br. 74, 10. ožujka 1938.

² Emil Koralov, *Zimska priča*. “Slovo”, br. 4937. 21. prosinca 1938.

³ I. B. Još jedan Shakespeare u Narodnom teatru. “Zora”, br. 5852. 20. prosinca 1938.

⁴ N. Mesečkov, *Zimska priča*. “Naroden teatar”, br. 73. 11. siječnja 1939.

⁵ P. Uvaliev, *Kako Branko Gavella vidi Shakespeareovu “Zimsku priču”*. “Zlatorog”, 1938., knj. 10, str. 472-474.

publiku dubokim dramatismom psihološki motiviranog proživljavanja; a Zorka Jordanova, koje ime redatelj stavlja uz ime Perdite, u tijeku petnaest godina zadržala je gledatelje prođuhovljenom ljepotom svojih lirskih heroína; Konstantin Kisimov, Pantalej Hranov i N. Balabanov, s ulogama Antolycusa, Pastira i Clowna, potvrdili su se kao majstori komike; Marta Popova kojoj je dodijeljena uloga odane i brbljave Pauline, ne jednom se dokazala kao glumica izvotno sprovedljivih i psihološki nabitih karakternih likova; Ljuben Saev u podjeli kao Florizel potvrdio se kao lirski *jeune premier*.

Ovi glumci koji su svoje karijere započeli početkom 20-tih godina 20. stoljeća, u Narodnom su teatru skupili respektabilnu količinu uloga klasičnog repertoara, u kojem Shakespeareova djela zauzimaju značajan dio – osobito 30-tih godina.⁶ Do susreta s Gavellom radili su na Shakespeareovim djelima i s glavnim redateljem kazališta N. O. Masalitinovim, uvjerenim sljedbenikom i sprovediteljem realističkih tradicija ruskoga kazališta u nas, i s nekolicinom drugih redatelja – Isacom Danielom, Hrisanom Cankovim, Jurijem Jakovlevim, Bojanom Danovskim – čije se kazališne i scenske strategije veoma mnogo razlikuju od njegovih. Za razliku od Masalitinova, uvjerenog da se kazališna sreća i Shakespeareovih djela nalazi u građenju izvotno pravednih, sočnih, psihološki uvjerljivih i individualiziranih scenskih karaktera, *modernist* Hrisan Cankov to traži i naglašeno suvremenim projekcijama konflikta, u ekspresivnom crtežu i intenzivnosti emocionalnih proživljavanja heroja, u točnom ritmu i dinamici mizanscene; Isac Daniel otkriva svoj ključ u smislenom odnosu između uzbudljive konstruktivne scenografije i unutarnje tragijske moći monumentalno skulpturiranih likova, u prostanstvu metaforike i maštovite pokretljivosti cijele scenske kompozicije, a Bojan Danovski – u otvoreno razigranoj prirodi kazališnog događanja i oslobađanju glumackoga improvizacijskog naboja.

Zajednički rad sa svakim od ovih redatelja obogatio je profesionalno iskustvo izvođača, provocirajući time pojavu njihovih različitih umijeća i kvaliteta. Svježina glumackih ostvarenja jedan je od osnovnih razloga dobrog prijema koje je imala većina Shakespeareovih uprizorenja domaćih redatelja. Unatoč tome ni jedna od tih predstava nije dostigla uspjeh *Zimske priče* koja je doživjela 20 izvedbi u sezoni 1938./1939.

Zasluge za to, nesumnjivo, pripadaju Branku Gavelli koji je prema kritičaru D. B. Mitovu *ne samo shvatio kroz jednu strogu analizu osnovne ideje autora, već je (i to je još važnije) uspio osjetiti poeziju “Zimske priče”, uživjeti se u nju i potpuno je prenijeti na glumce*.⁷ “Poezija i radost”, “poetska čarolija”, “bajkovito romantični duh” – najviše su definicije kojima kritičari iznose svoje utiske o uprizorenju. No proanaliziramo li suštinski sadržaj tih definicija, možemo zaključiti da one daju više sliku o spektaklom probušenom spontanom gledateljskom proživljavanju negoli o njegovoj vlastitoj umjetničkoj osobnosti. U stvari, upravo na ovaj način bugarski kritičari, htjeli ili ne,

⁶ Od početka 30-tih godina pa do Gavellinog gostovanja, na sceni Narodnog teatra postavljeno je redom 6 Shakespeareovih komada: (*Koriolan*, *Hamlet*, *Mnogo vike ni za što*, *Kako vam drago*, *Otelo*, *Mletački trgovac*). U istom je razdoblju zapadnoeuropska klasika predstavljena sa tri Schillerova djela (*Wilhelm Tell*, *Fiesco ili Urota u Genovi* i *Maria Stuart*), jednim Goetheovim (*Egmont*), s jednim Molièrovim, Lope de Veginim, Sheridanovim i Goldonijevim (*Tartuff*, *Vrtlarov pas*, *Škola za spletke* i *Lepeza*), s dva O. Wildea i jednim Rostandovim (*Žena bez značaja*, *Idealan muž* i *Orlić*), a ruska klasika – s četiri djela (*Živi leš* Tolstoja, *Maskerata* J. Ljermontova, *I najmudriji je malo glup* i *Bez miraza* A. N. Ostrovskoga).

⁷ D. B. Mitov, *Zimska priča*. “Literaturen glas”, br. 415. 28. prosinca 1938.



William Shakespeare, *Zimska priča*. Redatelj Branko Gavella.
Scenograf Vladimir I. @edrinski. Narodni teatar, Sofija 1938.

odaju visoko priznanje praktičnoj i vrijednoj učinkovitosti originalnih teoretskih Gavellinih pogleda, založenih u osnovi njegove redateljske metodologije.

Ovdje moramo zabilježiti da temeljne teoretske Gavelline razrade, publicirane 1934. godine u časopisu "Danas" nisu u nas prevedene – prvi bugarski ljubitelji kazališta posvećeni njegovim idejama su upravo sudionici *Zimske priče*. Radeći s njima, Gavella je očitom uspjehom zaraziti ih ne samo poznatim Shakespeareovim djelom, već i svojim shvaćanjem o vrhovačici scenskoga rada: slijevanju svih gledatelja u jednu višu kolektivnu cjelinu, čiji je vrijednosti predstavnik i nositelj glumac.⁸ Svojim idejama o kazališnoj igri kao buditelju *organskih životnih funkcija* i spontanosti unutarnjih proživljavanja, odvodeći samog čovjeka prema njegovom koliko skrivenom, toliko i univerzalnom Ja, Gavella je uistinu pokrenuo glumački duh, usmjerio im je misao i maštu u novi smjer.

Za kratko vrijeme svog boravka u Narodnom teatru,⁹ hrvatski je gost u praksi uspio utjecati na svoje bugarske kolege da vrijednosno značenje scenskoga lika ovisi u mnogo većem stupnju o općeljudskom sadržaju doživljaja, otkrivenom kroz patetično teatarsko slovo i spoznajno komponiranu gestu, nego o njegovoj karakterno logičnoj definiciji. Vjerojatno su zbog toga Gavellini odabranici, većina kojih je jaka upravo u realističnom portretiranju raznolikih ljudskih tipova i neponovljivih karaktera, toliko

⁸ Branko Gavella, *Drama i kazalište*, Moskva 1976., str. 126.

⁹ Premijera *Zimske priče* održana je 17. prosinca 1938. – samo dva tjedna poslije premijere Smetanine opere *Tajna* koju je Gavella imao u Brnu 3. prosinca iste godine.

puni entuzijazma i oduševljeni svojim sudjelovanjem u njegovom uprizorenju. Nema sumnje da su osobita poetska ljepota uprizorenja, njegovo idejno-stilsko jedinstvo, povezani s primjenom jednog naizgled novoga Gavellinog pristupa građenju scenskog lika – pristupa koji je nalagao svjesno i osjetljivo omekšavanje karakterno logičnih osobina likova, na račun organske, posljedično i ekspresivno ponovne uspostave njegovih univerzalno-ljudskih doživljaja sa specifično kazališnim izražajnim sredstvima. I uistinu – u tom uprizorenju djelovanje likova ovisi u većem stupnju o zagrljaju emocionalne aure i istog ljudskog zračenja, nego o karakterno logičnoj istinoljubivosti, iako je i ona prisutna. Ovo vrijedi kako za Hermionu Petje Gerganove, čiji lik ostavlja dojam na gledatelje svojim nepatvorenim moralnim osobinama, produhovljenoj i toplinom, tako i za ljubomoru izbezumljenog Leonta V. Trandafilova, stihijskog rasipnika, gnjevnog i resko iskrenog u kajanju; isto vrijedi i za njezinu i prozračnu, gotovo dematerijaliziranu Perditu Zorke Jordanove, koja pokorava zračenjem poetske naravnosti, i za lirski toplo zaljubljenog Florizela Lj. Saeva; za Paulinu i Kamila M. Popove i B. Gančeva, koji izazivlju iskrene simpatije svojom dosljednom iskrenošću, jednostavnošću i ljudskošću, kao i za osobnjake K. Kisimova, N. Balabanova i P. Hranova, koji potiru spontani smijeh s prostodušnom hitrinom i naivnošću.

Jasna idejna zamisao, prekrasno scensko okruženje, iznenađujuće dobra glumačka ostvarenja, stilističko jedinstvo i bajkovito-romantična atmosfera – na prvi pogled za uspjeh bilo kojeg uprizorenja ništa više nije potrebno. U stvarnosti, ipak, nije tako – a Gavella je to jako dobro znao. Duboko uvjeren da se *estetička vrijednost kazališne umjetnosti nalazi prije svega u sadržajnoj vrijednosti*, on je uvijek veoma pažljivo birao autore i djela koja je postavljao. Nije slučaj i naslov koji predlaže za svoje gostovanja u Sofiji – pa iako je izbor upravo *Zimske priče* iznenadio domašine, uprizorenje ga je neosporno opravdalo.

Sama Gavellina postava natjerala je bugarske kazalištarce na ponovno otkrivanje ovog djela, da ga vide i dočine kao *poemu ljudskih strasti, najgrubljih i najčišćih... Između Shakespearovih komedija ne i najdublju, no jednu od najljepših, od najljudskijih, prožetu Shakespearovom mudrošću i šalama, u kojoj se komično i tragično spajaju u jedan savršeni bajkovito romantični duh. Djelo koje vodi kroz tragično i kroz grijeh sa šalom i smijehom prema iskupljenju i prosvjetljenju.*¹⁰

U stvari upravo ovaj sadržaj djela, u kojemu svjetlo i dobročinstvo kao ishodišna čovjekova točka na kraju krajeva pomaže pobjedi nad razarajućim iracionalnim strastima, za Gavellu je osnovni motiv izbora. U tom trenutku, kada Europu tresu narastajućim socijalni nemiri, nesigurnost i strah za budućnost pred podignutom glavom fašizma, kada mržnja predosjećaji o predstojećoj Apokalipsi potiskuju u ljudskoj svijesti nadu, umjetnost je ta koja je mora na neki način vratiti. U Parizu to čini Louis Jouvet kroz komade Giraudoux i Cocteaua,¹¹ George Pitoëff – kroz djela Anouilha i Brechta; u Salzburgu Reinhardt u *Faustu*. U Sofiji i Zagrebu to čini Gavella – u *Zimskoj priči* Williama Shakesperea.

Prevela Katica Brajković

¹⁰ E. Koralov. "Slovo", broj 4937. 21. prosinca 1938.

¹¹ Riječ je o njegovim uprizorenjima Giraudouxova *Trojanskog rata neće biti* i *Elektre* i Cocteauova *Paklenog stroja*.

GENO R. SENE^I] GLEDAO JE SVIJET SVOJIH KNJI@EVNIH DJELA S MARGINE I SVJESNO ODABRANOG PRIKRAJKA

Genu Sene~i}a vidio sam prvi put, mislim, 1950. godine. Bilo je to na bazenu zagreba~koga pliva~kog kluba Mladost kojeg smo bili aktivni pliva~i njegova k}erka Lela, simpati~na, u licu pjegava debelju{kasta crnokosa djevojka i ja.

Plivala je prsnim stilom i bila je osrednje darovita. Zamijetio sam da joj se s pa`njom obra}a Boris Praunsperger, tada najpopularniji trener `enske ekipe i jedan od stupova hrvatskoga pliva~kog sporta *žabarskog* areala. I ~ini mi se ne{to {to i nije tako neva`no: bio je odani stari Ha{kovac.

Lela je bila godinu dana starija od mene, relativno dru`eljubiva i sklona pri~anju. Saznao sam da su joj roditelji razvedeni i da `ivi s majkom. O tome da joj je otac za NDH bio diplomat u Slova~koj, nije nikada govorila.

Biografskim podacima, kao {to se zna, mladost nikada ne poklanja suvi{e pa`nje i neupu}en kakav sam bio, trebalo je pro}i vremena dok sam saznao da je Lela zapravo k}erka jednog od najizvo|enijih hrvatskih me|uratnih kazali{nih autora na zagreba~kim scenama.

Ka`em scenama, jer tada je Hrvatsko narodno kazali{te imalo dvije pozornice. Osim one na Kazali{nom trgu imalo je onu u tzv. Malom kazali{tu u Frankopanskoj, a kao bizarnost mo`emo navesti da su ponekad na obje pozornice iste ve~eri igrana dva razli~ita Sene~i}eva komada.

Spomenuo sam Borisa Praunspergera zato, jer sam jednog poslijepodneva uo~io da on i Lelin otac neobi~no `ivo i prijateljski srda~no razgovaraju kao, o~ito, dobri stari znanci.

Ne sje}am se u kojoj sam prilici upitao Lelu otkuda se oni tako dobro poznaju. Tako sam zapravo prvi put saznao da je Sene~i} izme|u dva rata bio poznati dramski

pisac, da su njegovih komada bile pune zagrebačke pozornice i da je uvijek pokazivao sklonost portu - bila su to još vremena kada su port, kultura i umjetnost živjeli u sretnoj simbiozi viteštva i dokoličarstva, doba kada su se pedesetgodinjacima sjeđali dr. Branka Gavelle u ulozi nogometnog arbitra, kada su profesori, braća Friedrich osvajali trofeje na teniskim turnirima i vrlo uspješno igrali nogomet i branili vrata jugoslavenske reprezentacije, kada je prvi predsjednik Olimpijskog komiteta u ovim zemljama bio dr. Franjo Bužar, autor i danas vrlo respektabilne povijesti hrvatske protestanske književnosti; ukratko doba kada su književnost i posebice kazalište postizali mnoge uspjehe koji nisu zaostajali za *furorima* kibica na punim igrama na kojima se terenima umjesto zelene trave crnio crni lež.

Bili smo skromni i valjda zato nismo ta igrališta smatrali stadionima, iako se na njima često igrao vrlo dobar nogomet.

Bilo je vrlo logično da se ova dva stara i vjerna Hrvatstva dobro znadu. Oba su pripadali populaciji sveučilištaraca kojima je pripadao i najbrži i uvijek one prve, kraljevske Jugoslavije, hrvatski skladatelj Rudolf Matz.

Plemeniti amaterizam omogućavao je da se eto i Boris Praunsperger, vrlo stručnjak za moderno plivanje, prije nego što se predao vodama bazena nekoliko puta odjenue u ruho jugoslavenske nogometne reprezentacije.

Na slične dvojnosti, da ne kažem polidarovitosti mogli ste se spotaknuti na svakom koraku, pa mi je utoliko srdačnost ovih starih znanaca bila shvatljivija.

Znao sam da se Boris Praunsberger netom vratio iz Beograda gdje je bio glavni trener plivačkog i vaterpolo kluba Crvena zvijezda. Budući da sam već pretendirao i želio biti znalac zagrebačkih posebnosti, znao sam od ranije da je magistar Boris Praunsperger poznati samoborski plemenitaš, apotekar i da je vlasnik Ljekarne na uglu Preradovićeve ulice i Svačićevog trga. Dodužbe, mislim, da baš nisam bio siguran da li je već bio samo bivši vlasnik, ili je i dalje mijenjao na svoj račun tonikume, tinkture, razne panaceje i da li još uvijek pakirao kombinirane praške u male bijele papirnate zamotuljke i živio relativno udoban i sretan život.

No moje idilične dječake perspektive i znanja o uvenoj samoborskoj obitelji Praunsberger nisu odgovarali stanju u zbilji.

Kasnije sam doznao da je Praunsberger poslije 1945. bio u Beogradu po kazni, sa zadatkom da organizira plivački sport u *prestonici* i to na onaj isti način na koji su operu u drugim republikama trebali unaprijediti hrvatski ratni grijehnici, kao primjerice dirigenti: Ivo Brkanović u Beogradu, Boris Papandopulo u Skopju i kasnije u Rijeci, Pozai u Sarajevu, ili uvena klaviristica Melita Lorković na glazbenoj akademiji u Beogradu.

Kao što se zna, Hrvati su morali dati ratne kontribucije i u portu.

Spomenuto su samo neke koji su između zatvora i zarobljeničkog logora i prisilnog egzila, logično, odabrali manje zlo. Tako su Stjepan Bobek, Meho Brozović i Zlatko Ajković završili u dresu Partizana, a u atletsku sekciju istoimenog kluba ušli su Franjo Mihalić, Ceraj i drugi, dok je kladivač Ivan Gubijan bacao u njihovu korist dravne rekorde i stigao sve do trećeg mjesta na Olimpijadi u Londonu, 1948.

Sve ovo bila je gola zbilja, ali zbilju su onda vi{e nego ikada kostimirali, preobla~ili, skrivali...

Nisam siguran nije li mo`da i Geno Sene{i} igrao nogomet u Ha{ku ali je Ha{k i Ha{kovce ~esto spominjao u svojim kratkim pri~ama, o~ito smatraju}i da je pripadnost tom hrvatskom {portskom klubu oznaka vrijedna onih koji su na neki na~in pripadali zagreba~koj eliti.

Sene{i}eve sentimentalne komedije ili socijalne reporta`e nisu silazile sa zagreba~kih pozornica sve do 1945., sve dotle, dok se tamo nisu po~eli izvoditi komadi poput *Sedmorica u podrumu*, drame Konstantina Simonova, *Prst pred nosom* Jo`e Horvata itd.

Vratimo se na bazen Mladosti. Pro{lo je otada zamalo {ezdeset godina, nema vi{e ni starog plivali{ta koje je uo~i Drugoga svjetskog rata sagradio klub Marathon; danas se tamo ko~i kompleks bazena Mladosti, Praunperger je mrtav ve} pola vijeka.

[to se ti~e Gene R. Sene{i}a, ni njemu ne cvatu la`ne kazali{ne ru`e, ali ostaje ~injenica da je dva puta dobio Demetrovu nagradu, najve}e priznanje za dramsko stvarala{tvo.

Sve mi je o~itije da je danas vi{e toga zaboravljeno no {to je upam}eno, no ~ini mi se da je korisno upozoriti na neke okolnosti karakteristi~ne za svakodnevicu pedesetih i ponekad se prepustiti ~arima traganja za gotovo izbrisanim tragovima gra|anske kulture. Ovo je osobito vrijedno poku{ati ako mi se povjeruje da je pliva~ki klub Mladost u ta, po mnogo ~emu turobna vremena, bio je pro`et duhom zajedni{tva, prividnom apoliti~no{}u i idejama da je {port posljednja ina~ica srednovjekovnog kodeksa vite{kog pona{anja.

O Sene{i}u kao piscu doznavao sam malo pomalo; o njemu se ponovo ne{to ~ulo u povodu njegova zaslu`ena, ali i posve kratkotrajna povratka na zagreba~ku scenu krajem 1953. godine kada je na sceni Hrvatskoga narodnog kazali{ta bila izvedena njegova komedija *Logaritmi i ljubav*. Slu~aj je zanimljiv zato jer je Sene{i} iskopan iz *zajedni~ke rake* pisaca koje je *pregazila* povijest. O razlozima njegova povratka moglo bi se raspravljati i jo{ dugo ~ekati da se ovaj kazali{ni *hit maker* nije sjetio glumca Augusta Cili}a, glumca koji je grotesknom glumom u Sene{i}evim ranijim komadima nastupao s velikim uspjehom, tako da je onda{nja kazali{na publika smatrala da jedan postoji samo zbog drugog. Cili} je po povratku iz partizana bio u Hrvatskom narodnom kazali{tu partijski neobi~no sna`an i utjecajan i njegovo je politi~ko zauzimanje moglo ne~iju nesre}u makar malo popraviti. Omogu}iti povratak jednom kazali{nom piscu na scenu, bio je tada veliki politi~ki, ali mnogo manje zna~ajni kazali{ni pothvat.

U pripremanju toga `eljenog povratka pod reflektore sudjelovao je i Sene{i}. Naime, za neki Cili}ev jubilej sjetio se napisati komad koji je trebala nositi *rola* napisana upravo za Augusta Cili}a, i tako su se stari znanci dogovorili da jo{ jednom jedan drугome pomognu.

Tako je nastala komedija *Logaritmi i ljubav*. Mo`da ni{ta manje dobra, ali ni ni{ta slabija od Sene{i}evih scenskih uradaka s kraja tridesetih. [kolski podvornik poma`e dvoje mladih da im se ostvari ljubav. Na`alost, izgleda da vi{e nikome nije bilo do

sućuti, blagosti i sentimentom obojene dobrote, Cili} se s metlom u ruci i *širclom* za pasom motao po sceni i nije nimalo djelovao cili}evski smije{no. Sve ono {to je na sceni *palilo* prije deset godina, to se preko no}i na{lo odba~eno me|u stare kostime i otrcane kulise.

Sene~i} se i opet predstavio scenski oblikovanim sentimentalnim feljtonom. O~ito je mislio da stare formule i dalje va`e, ali pokazalo se da vi{e nemaju mo} djelovanja.

Nade polo`ene u Cili}a, glumca koji je kazali{ne gledatelje osvajao ulogama Ferdinanda (u istoimenoj komediji), Fijakeriste (u *Slučaju s ulice*), umirovljenog `eljeznikog konduktera i kestenjara (u *Neobičnom čovjeku*), propale su kao {to su propala i dva neuspjela poku{aja come backa na scenu (*Glumački dom* i *Želim živjeti*). Iako je Sene~i} u knji`evnost u{ao preko romana *Film naših dana*, 1933. te deset novela sakupljenih u knji`ici *Pokušaji*, 1931., vi{e se nikada nije oglasio prozom. Napominjem, ishodi{te Sene~i}eva proznog i scenskog kazivanja bila je pripovjedna proza, ali prozuve} godinama nije pisao.

Ne znam za{to, no glavni je razlog bio nestanak revija u kojima je svoje pri~e objavljivao. I sentimentalnost i blaga lascivnost kosile su se s idealima socijalisti~ke etike, a bez njih Sene~i}evo pero nije moglo funkcionirati.

Posljednja scenska inkarnacija Sene~i}eva malog ~ovjeka koji je malen zato jer ne `eli (ali mo`e) biti velik, koji jednostavno postoji ali ne stoji nikome na putu sve tako dugo dok sudbina ne shvati da on i nije tako bezvezan kao {to se ~ini na prvi pogled.

U traganju za tipi~nim malim zagreba~kim ~ovjekom, Sene~i} je krenuo od jedne, tada jo{ neetabrirane nacionalne veli~ine, Antuna Gustava Mato{a. Pratio ga je kroz `ivot, zavirivao u pajzle u koje je odlazio i AGM, opjevao je mitsku Matejnu, ali mnogo dalje od toga nije oti{ao. S uratkom o~ito nije bio zadovoljan i pedesetih se skompao s Borom Pavlovi}em da urade remake. Od te ideje ostala je samo {apirografirana zbirica AGM Bore Pavlovi}a. O pojedinostima ne mogu govoriti, no pretpostavljam da je Pavlovi} trebao napisati tekstove za songove, uostalom, i posljednja izvedena Sene~i}eva drama *Glumački dom* (tako|er prigodno napisana za proslavu 40-godi{nji-ce umjetni~kog rada Ace Bini~kog) bila je popra}ena kupletima i songovima, te je ~ak i nekoliko taktova notnog materijala sa~uvano uz ma{inopis sa~uvan u Akademijinu Zavodu za povijest hrvatske knji`evnosti, kazali{ta i glazbe.

Ali vratimo se knji`evnim interesima Gene R. Sene~i}a. Preferirao je male, novelisti~ke forme anegdotalnog sadr`ajai jednostavne plo{ne fabule. Pisao je sa ciljem i namjerom. Ciljao je na novelisti~ke priloge tada pomalo mondene “Kulise” i “Svijeta”. U kojim su se vje{to isprepletali doma}i *fait divers* s bjelosvjetskim vijestima; vijesti s maskenbalova odr`anih u provinciji s reporta`ama o posjeti Josephine Baker Zagrebu.

No uza sve mondeno “libreta” gotovo svih Sene~i}evih (onih uspje{nih) melodrama ipak su najprije provjeravana u formi novela koje je sakupio u nevelikoj knji`ici *Pokušaji*, deset novela, Zagreb 1931.), a dvije godine kasnije tiskati je satiri~ki kino-roman (ovo `anrovsko odre|enje podsje)a na tendencije zenitista) s predgovorom Slav-

ka Batu{i}a {to govori o dvije va`ne ~injenice. Prva je da u kazali{nu me{triju upu}ena osoba (Batu{i}) pi{e o budu}em kazali{tarcu, a druga, da me|usobno dijele sklonost prema malim ljudima kojima je kao romanopisac zaokupljen i Slavko Batu{i} (*Čuda i čarolije*, 1931.; *Na dragom tragu*, 1932., *Argonauti*, 1936.).

Sene{i} je u hrvatsku knji`evnost u{ao malim novelisti~kim formama, a prozom nije nikada sura|ivao u poznatim knji`evnim revijama. Volio je marginu, ali su ga nekazali{ne i neknji`evne okolnosti i odtamo maknule. Predstavio se namah kao pisac velikog grada, internacionalnih atmosfera, s blagim *štihom* erotomanije.

Da u tom *stilsko - mentalnom određenju* nije bio usamljen, valja pogledati hrvatske suradnike “Svijeta” i “Kulise”. Me|u onima kojima je domicilni atar bila hrvatska knji`evnost spomenimo da su tamo svoj knji`evni modus vivendi potra`ili pisci ro|eni neposredno pred Prvi svjetski rat: Marijan Matkovi}, Ivo Kozar~anin (pseudonim Nina~ Razok), Vladislav Ku{an, Josip (kasnije Joseph) Hitrec, Mladen Horvat, Zlatko Milkovi} kao i manje poznati pisci poput Zlatka Majtina, pjesnika kojeg }e se kasnije zamijetiti u knjizi *Lirika hrvatskih sveučilištaraca*.

Nisu u toj okrenutosti ~itateljstvu bili spremni na ustupke, iako su ih ~inili i mnogo ve|i i od njih poznatiji (primjerice Milan Begovi} u knji`ici *Nasmijana srca*, Joza Ivaki}, Mladen Horvat romanom *Muri Masanga*), koji su vjerovali da bez ~itateljstva nema knji`evnosti.

Bilo bi korisno uraditi popis domajih autora koji su prihvatili propozicije za ovu, ipak na kraju krajeva *nisku* knji`evnost, ali da bi se to uradilo, valjalo bi rije{iti masu pseudonima, jer je tada prevladavalo uvjerenje da takvu knji`evnost nije osobito pristojno pisati. Me|u njima se nekoliko puta oglasio i Geno Sene{i}, koji je bio a`urniji kao suradnik “Kulise”.

Rije~ je o nara{taju koji nije vi{e pokazivao nikakve zna~ajnije sklonosti eksperimentu niti bilo kakvu naklonost avangardizmu. O~ito su shvatili ovisnost knji`evnosti od medija i ulogu tr`i{ne utakmice izme|u ponude i potra`nje.

Sene{i} je bio bli`i “Kulisi” i to iz jednoga jednostavnog razloga, bio je bli`e svijetu koji je privla~io reviju, a to je bio `ivot kazali{ta, {porta, blagog pomaknu}a prema onom {to se u okvirima me|uratne percepcije *svjetskog* moglo smatrati *high lifeom*.

Sene{i} odustaje od dru{tvene analize i zato prihva}a stereotipe u vrlo {irokoj lepezi od suzdr`ane erotomanije, sentimentalnih si`eja (*Djevojčica iz badnje noći*), a drag mu je i paradoks (*Nijema ljubav - spašena gluhonijema utopljenica*).

Idila se smjenjuje sa sentimentalnom gor~inom, sre}a s trivializiranom nesre}om. Uostalom, u psihologiji Sene{i}eva stvarala{tva va`nu je ulogu igrala izokrenutost. Bogatstvo je su~eljeno sa siroma{tvom, urbano s malogra|anskim, velebno sa skromnim. Tako fabula koju tvori *Radnički dol* (ne samo on) nije samo izraz autorove su}uti za poni`ene i uvrije|ene, nego i svojevrsno autenti~no socijalno i va`no svjedo~asinstvo da se u Zagrebu budu}nost doga|ala zapanju}e sporo.

Naime, na podatku preuzetom iz novina, da }e se uskoro ru{iti Radni~ki dol i {pekulanskim aferama oko zemlji{ta o kojima se pisalo 1937., ve} sljede}e godine Sene{i} pi{e istoimenu komediju, me|utim, radi ve}e vjerodostojnosti odnosa nauma i

realizacije najavljeno ru{enje ostvareno je tek sredinom pedesetih, kada je ve} malo
tko jo{ ne{to znao o zagreba~kom kazali{nom hit makeru i njegovim naivnim namjera-
ma da svijet u~ini boljim. Spomenut }u na kraju jednu bizarnost. Za prvi hrvatski
{portski film *Plavi devet*, koji je re`irao Kre{imir Golik, scenario su napisali Geno
Sene~i}, Kre{o Golik i Hrvoje Macanovi}. I Golik i Sene~i} imali su iza sebe, po
onda{njim kriterijima neki grijeh, pa im je, da bi kontrolirao {to misle o nogometu, kao
kontrolor pridodat politi~ki pravovjieran biv{i orjuna{ Hrvoje Macanovi}. SIC!

NEKI ASPEKTI NOVINSKE KAZALI[NE KRITIKE U RAZDOBLJU 1941. -1945.

Kada sam počeo sustavno proučavati kazalište u razdoblju 1941. -1945. oko mene se stvorio jedan front ljudi koji su me euforično poticali da ustrajem i front onih koji su bili krajnje podozrivi, smatrajući da je to samo gubitak vremena. Zagrizao sam u posao i zdužno radio, ali i svečano prekidao i odlagao rad, ispunjen neprestano skepsom i mislju kako se zapravo provlačim kroz čumu paradoksa. Zaista, nisam mogao slušati indoktrinirane lijevnice, koji su to razdoblje gledali kroz politički pojmovnik diobe na dobre i loše momke: dijalog se tek mogao uspostaviti s onima kojima se razdoblje 1941. -1945. prelomalo na koljačkom nožu, kao što nikad nisam mogao shvatiti odsutnost bilo kakve racionalističke svijesti u onih kojima je to razdoblje bilo ostvarenje ideala o suverenoj državi. Načao sam se u gabuli i bezbroj puta odlagao da se sučelim sa stvarnim problemima, da su se hrvatska kultura, pa tako i teatar našli u dubokoj kontradikciji. Injenica, da je, na primjer, banjački teatar, u samo pet prvih mjeseci svojga postojanja imao dvadeset dramskih premijera, govori o silnoj energiji kulture koja se kao građanska elitistička kultura suprotstavila političkoj ideokraciji i njenoj kulturi, kako to dijagnosticira Ante Ciliga – krajnje arhaičnoj i primitivnoj. Nalazimo se zaista pred razdobljem hrvatske kulture i teatra, koji pokazuju neobičnu vitalnost, otpornost i gotovo uzlaznu liniju. Kako je to bilo moguće? Kako je moguće da poslije nastupnih riječi intendant *Dužana Anka o tome, kako je njegova dužnost biti izvršiti sve intencije Poglavnika g. dra Pavelića i Doglavnika g. dra Budaka, a to znači provesti čistu hrvatsku i etičku orijentaciju hrvatskog kazališta u Zagrebu i što se tiče osoblja i što se tiče repertoara*, kako je dakle moguće, da u jednoj Banja Luci režira sjajne predstave Tomislav Tanhofer, koji poslije Banja Luke odlazi u Osijek, da Jakov Gotovac 36 puta izlazi pred prepuno gledalište Bavarske državne opere u Münchenu poslije *Era*? Mnoge kontradikcije o kojima govori i Stanko Lasi u III. knjizi *Krležologije* (Stanko Lasi): *Miroslav Krleža i Nezavisna Država Hrvatska 10. 4. 1941. – 8. 5. 1945.*) navode na pomisao: ili su, država i njena ideokracija bili benevolentni prema čak i suprotstavljenim idejama ili je snaga hrvatske kulture bila tako otporna da je nadživjela svaki totalitarizam i primitivizam. Nije vam svejedno, kada vam, u intendantskoj kancelariji, u

travnju 1941., kojih desetak dana nakon uspostave NDH, njemački poslanik Theodor Dopffel, zadužen za kulturu, kaže, kako vam u predstavama ne mogu igrati @idovi i kako je vam za koji dan donijeti popis predstava, koje se sada u Njemačkoj ne izvode. Vodeći ljudi u teatru dovijali su se kako da izigraju *preporuke* političkih dužnosnika. Premda su engleski pisci bila crvena krpa režimu, Bela Krleža dan prije povlačenja, 1945. igra u Shawovu *Zanatu gospođe Warren*, s jedne strane Bela Srpkinja, a s druge strane autor Englez – politički protivnik u ratu. Iako dirigenta \or|a Vai}a još 1941. denunciraju kao Srbina, uprava ga uspijeva zadržati u teatru još pune tri godine. Takvih primjera otporu službenoj politici ima mnogo i svi oni potvrđuju duboku kontradiktornost položaja hrvatske kulture. U to vrijeme nestih zadržavanja zbog zračnih uzbuna, zbog toga što se neka slobodna radio stanica mogla slušati u dubokoj osami, zaista konspirativno – možda je teatar bio oaza duhovne katarze. Impresionira podatak o broju posjetitelja – prosječno u Velikom i Malom kazalištu mjesečno 50.000 posjetitelja, koji su na kraju rata zamoljeni da sa sobom donesu koje drvo, jer teatar oskudijeva ogrjevom. Nema te sile koja bi gledatelje natjerala u teatar, da se zaista nije radilo o sjajnim predstavama, velikim redateljima i glumcima. Moglo bi se reći da je na neki način tadašnji teatar negacija totalitarizma koji je prođeti svoj strašan vijek i poslije 1945. u staljinizmu. Bijeg nekoliko vrhunskih ljudi teatra u partizane, stvaranje partizanskog teatra, kongres kulturnih i javnih radnika u Topuskom, 1944., [ermentove recitacije Krležinih *Balada* na partizanskim priredbama, neuroza političke elite koja ne vidi dalje od nosa, koja ne želi spoznati da se njihova ingerencija svela na krug oko banskih dvora, kada je uvijek, koji je proglasio NDH preko radija – austrougarski oficir dr. Slavko Kvaternik od konca 1942. u prisilnom izbjeglištvu, kada grupa intelektualaca na čelu s Krležom čami u Vraneševoj privatnoj ludnici, Matašić dirigira *Aidu* u kojoj nastupaju Vilma Nožini, Marijana Radev, Josip Gosti, a prikaz Ljubomira Marakovića o naslovnoj ulozi Bele Krleže u Dumasovoj *Dami s kamelijama* izlazi u “Spremnosti” (6. 5. 1945), kada se prvi partizani nalaze na prilazima Zagrebu, a kolone očajnika odlaze na zapad, u toj situaciji opseg rasapa jedne ideokracije – model obrane slobode umjetničkog stvaranja nameće se kao jedini mogući izlaz iza pakla. Državni aparat bio je totalitaran, krajnje okrutan, ali zahvaljujući žilavosti građanske opcije, autonomija kulture krila je u sebi ideju slobode. I sama kazališna kritika manifestirala je autonomnost u granicama mogućeg. Sasvim je sigurno, da je bilo osobnih kapitulacija, kada se klicalo Poglavlniku i tvrdilo kako njegovim dolaskom *dolazi i novo doba*, kako za vrijeme gostovanja *Aide* iz Rima i slavnog Beniamina Giglia Doglavlник kliče na primanju u hotelu Esplanade *velikom Duceu i moćnom Führeru*. Taj isti možni pisac i Doglavlник je 1945. svog krvnika moliti za život, a za uzvrat je napisati povijest ustaštva. Odnos prema ideokraciji mogao se obilježiti, ili kao apsolutna utnja (Krleža, Stanislav [imi]) ili kao kolaboracija koje nije značila i apsolutni pristanak uz totalitarističkim.

Možda je indikativno, kako se ponašala kritika prema dramatizaciji Budakova *Ognjišta*. Manje više bili su to izvještaji, novine su pratile glumačke probe, a o samoj premijeri više se pisalo protokolarno, a manje kritički. Kritike u “Novoj Hrvatskoj” i “Hrvatskom narodu”, makar se trudile da progovore o estetici teatra, ponajprije su idealiziranje autora i samog djela. Kad je u pitanju Mesarićeva *Gospodsko dijete*, kritičari više nisu tako ushićeni ni autorom, ni djelom, ni režijom, ni glumcima. Pa, Mesarić nije Doglavlник. Na dan 12. travnja 1942. upriličeno je u teatru svečano veče uz prosla-

vu godi{nje Nezavisne Dr`ave Hrvatske, na kojoj je govorio vojskovo|a dr. Slavko Kvaternik, ni ne slute}i da }e ve} nekoliko mjeseci kasnije biti uklonjen iz politi~kog `ivota (5. 10. 1942). U to vrijeme Vojmil Rabadan pi{e o *putevima hrvatskog kazali{ta*, N. Fedorov prikaz Stodolove *Karijere*, “Nova Hrvatska” pi{e o velikom uspjehu hrvatske opere na gostovanju u Italiji s Gotov~evim *Erom*, izvedena je nova opera *Sunčanica* Borisa Papandopula, a Gluma~ka {kola izvodi Muradbegovi}a i Milana Begovi}a (*Bez trećega*). Novinska kazali{na kritika raspisala se o tjednu hrvatske umjetnosti na trgu Sv. Katarine, na kojem je 12. kolovoza 1942. izveden *Diogenes* u re`iji Branka Gavella. Kritika naro~ito isti~e Jozu Lauren~i}a. Novine “Hrvatski narod” donosi vijest o Danima `etve u Radni~koj komori, a u zabavnoj ve~eri sudjelovali su, 16. kolovoza 1942. komi~ari i glumci Hrvatskoga dr`avnog kazali{ta – August Cili}, Dejan Dubaji}, Jozo Lauren~i}, Borivoje [embera, Zlatko [ir, Ivan Susovi}, Vlaho Paljetak, Gjurgja Devi} i Ru`a Cvjetin~anin pod vodstvom Jo`e [eba. Cili} je ilegalac, koji 1944. odlazi u partizane, kao i Jozo Lauren~i}. Na jednoj strani autokracija koja svoje pipce pru`a u sve pore `ivota – teatar mu se na poseban na~in opire, novine su pune kritika o novim uspjelim izvedbama, ~ak pi{u autoriteti kao Brkanovi} i [irola. U “Novoj Hrvatskoj” (25. i 27. 11. 1942) prof. Du{an @anko u dva nastavka pi{e esej *Kazalište u suvremenom životu*. U drugom nastavku ~itamo:

S ovu stranu zastora se nalazi obćinstvo i kritika kao sastavni dio svake predstave i kazališta kao pojma uobće.

U držanju obćinstva ovisi zamah i uspjeh predstave, a o držanju kritike ovisi popularnost i čast kazališta. U suvremenom društvu imamo sljedeće pojave:

1. Razilaženja u mišljenju kod jednog te istog obćinstva.
2. Razilaženje u mišljenju kod raznih kritika.
3. Razilaženje u mišljenju između obćinstva i kritike“.

Da li @ankova kompromisna ideologija potje~e iz vrha onda{nje ideokracije, ili je plod njegove uronjenosti u teatar, te{ko je re}i, ali o~ito je da tada{nja ideokracija nastoji pridobiti intelektualnu elitu i svojim prividom slobode nudi mnogo vi{e od strana~kog pragmatizma. Takozvana kolaboracija, koju su neki 1945. platili glavom, nije bila ni{ta drugo nego `elja da se u datim uvjetima u~ini {to vi{e, u ovom slu~aju, za dobrobit hrvatskog teatra. Bili su razni oblici kompromisa: tako je pjesnik Ljubo Wiesner, da bi spasio pok}erku [tefanu od smrtne kazne zbog poba~aja, pristao da bude glavni urednik ~asopisa “Suradnja” u Berlinu, ~asopisa u kojem su se objavljivali uvodnici o *pobjedi ujedinjene Europe nad mračnim silama svjetskog boljševizma i židovsko-masonske anglo-amerikanske plutokracije*. Dakako, da je i novinska kazali{na kritika bila vi{e okrenuta pragmatičnom kompromisu, nego radikalnoj afirmaciji usta{ke ideokracije i njene `elje da stvori novi tip kulture, novi tip teatra. Taj laboratorijski pokus nije uspio – niti je usta{ka ideokracija stvorila neki model teatarske *partijnosti*, niti je tako ne{to uspjelo komunisti~koj ideokraciji. ^ak je “Nova Hrvatska” od 15. 4. 1943. donijela izjavu ~etvorice novinskih kazali{nih kriti~ara – Branimira Liviadi}a, Nikolaja Fedorova, Hinka Wolfa i Vladimira Kova~i}a u povodu napada Marije Juri} Zagorke na kriti~are, a uz izvedbu Zagorkinih *Jalnuševčana*. Objavljena je i *Izjava Marije Jurić Zagorke*, {to je bio znak ohrabrenja za polemi~ki i kriti~ki javni istup.

Takvu vrstu kritike bilo je ranije nemoguće pročitati. Te, 1943. u Zagrebu gostuje sarajevsko kazalište s *Hamletom* u režiji Branka Gavella, a sve karte su bile rasprodane. Ljubomir Maraković u “Spremnosti” (20. 6. 1943.) piše, kako je *Hamlet* u režiji Branka Gavella *poseban pozorišni doživljaj*. Uvijek me zanimalo, može li se prodrijeti u samu bit paradoksa države i njene kulture, koja je sebe proglasila nezavisnom, a koja je 1945. povela na stratište vojnike s oružjem bez streljiva. Da li je netko razmišljao, kako se ta vojska boriti, za koga i protiv koga, da li je taj suludi plan o Zvonimirovoj liniji koji je iao i Trgom kralja Tomislava u Zagrebu, na kojem su bili iskopani rovovi i posađen kukuruz, znao da se bori protiv čitavog svijeta, sam kao prst. I dok su ideokrati kovali planove, a najzad umakli i ostavili narod na cjedilu, u teatru je osnovan Arhivski ured, na početku sezone 1943./1944., koji će prerasti u najbogatiji kazališni arhiv u ovom dijelu Europe u sklopu Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, smještenog u palači Narodnog doma u Zagrebu, u Opatovskoj 18. Još 1941. najavljen je Strojčev *Tomislav*, ali poslije potpisivanja Rimskih ugovora, kojima se Italiji prepušta veći dio Dalmacije, nelogično je postaviti na scenu dramu o Tomislavu ujedinitelju hrvatskih zemalja. Drama se izvodi tek 1944., kada je Italija već kapitulirala a hrvatsko gledalište zahvatilo malodušje. Iako je kritika naveliko pisala o *Tomislavu*, ljudi više nisu vjerovali u iluziju o hrvatskoj državi i bili su gotovo indiferentni na mit o Tomislavu. Među hrapama materijala pronašao sam osvrt Julija Benešića na dramu *U brodolomu* Marijana Matijevića, koja je dobila i Demetrovu nagradu (sezona 1943./1944.). Zašto je Benešić i danas interesantan? Zato što je osvrt na dramu iskoristio za obračun s kazališnom kritikom. Kuriozitet je da Benešić nije gledao predstavu, nego je kao urednik preporučio dramu za tiskanje. Benešiću je Matijevićeva drama poslužila kao sredstvo da se obračuna s Ljubomir Marakovićem s jedne strane i s kazališnom kritikom s druge strane, tvrdeći, kako teatrom vlada *prepotencija redatelja*. Ono najstrašnije što se dogodilo, to je jeziva činjenica da je mladi tridesetčetverogodišnji Matijević u prvim danima nove partizanske vlasti likvidiran, a nitko, kako piše Stanko Lasi, nitko od pisaca i znanaca nije podigao glas – ostali su nijemi u kompromisu s novom boljševičkom ideokracijom, možda s pravom. Prokletstvo kompromisa se nastavlja.

Branka Brlenić-Vujić

DRAMSKO-POETSKI PROSTORI NIKOLE [OPA – *DRIJADA*

*Gubljenje tajanstveno daljina i blizina.
Gašenje u stablima što ostaše na putu.
Pognutost moja na plaštu valovitih tišina.
Odmaranje bez želje na mršavom sjene skutu.*
(Nikola [op, *Samoća*)

1.

Dramsku poemu *Drijada – Prvo sobno prikazanje*¹ Nikola [op po~eti pisati 1950. godine. U isto vrijeme zapo~inje s pisanjem *Pompejanske balade*. Iste godine objelodaniti je u zagreba~koj Zori knjigu prepjeva s latinskog jezika naslovljenu *Iz lirike starog Rima* u kojoj su zastupljeni prijevodi Katula, Propercija i Tibula. Iza sebe je Nikola [op imao ve} objavljenu studiju *Knjiga o Horaciju* tiskanu u beogradskoj Lu~i 1935. godine. Splitske “Mogu}nosti” 1964. tiskaju *Drijadu*, radiodramu.

Naslov dramske poeme *Drijada – Prvo sobno prikazanje* upu}uje na dvojako: na Ovidijeve *Metamorfoze*, na niz mitskih pri~a koje opisuju uvijek neku preobrazbu i na Pirandellovu dramu *Sei personaggi in cerca d' autore* (*Šest osoba traži autora*) u prepletanju umjetni~ke fikcije i zbilje, unutar kojih u vremenu i prostoru Nikola [op ostaje veliki zato~enik *samoće*, koju unosi i u svoje pjesni{tvo.

U sarajevskom “Odjeku” (20/XXXVII., str. 12–13) 1984. godine [imun [onje, upozorit je na prijevode [opovih triju anegdota iz Ovidijevih *Metamorfoza* koji su na-

¹ Svi navodi iz knjige: Nikola [op, *Kroz vrevu stećaka. Pogovor*, Zvonimir Mrkonji}. Veselin Masle{a, Sarajevo 1987., str. 31. – 48.

Usp. Nikola [op, *Božanski pastir. Izbor i Predgovor*, Branimir Donat. Mozaik knjiga, Zagreb 1997., *Književna kritika o Nikoli Šopu*. Priredio Branimir Donat. Dora Krupi}eva i Hrvatsko kulturno dru{tvo Napredak, Zagreb i Sarajevo 2000.

Fedora Ferluga Petronio, *Il mondo cosmico di Nikola Šop*. Vita ed opere di poeta metafisico. Forum, Udine 2000.

stajali u razdoblju od 1931. do 1932. godine. Slijede}i svoju pjesničku viziju, pre-pričava Ovidija² iz XI. pjevanja (573–612) i VIII. pjevanja (725–878).

Otuda, po mojem mi{ljenju, nerazumijevanje [opovih latinskih prijevoda - prep-jeva, u koje unosi, preko izabranih slobodnih izraza svoju pjesničku viziju originala. I same Ovidijeve *Metamorfoze* u naslovu nose poetsku strukturu rije~i preobrazba.

Nikola [op ostaje na tragu Ovidijeve lektire. Pjesnikov naslov *Nova ars amandi*³ svojim imenom podsje}a na Ovidijev didakti~ki ep *Ars amandi* (*Ljubavno umijeće*), dakako, svojevrsnu parodiju iz rimske knji`evnosti nije slijedio.

Ovidijeve *Metamorphoses* bijahu repertorij mitologije, zanimljiv poput romana – kako utvr|uje Ernst Robert Curtius u knjizi *Europska knji`evnost i latinsko srednjovje-kovlje*.⁴ Potonjem pridodaje: *Osim toga, sve su te mitološke povijesti imale alegorijski smisao. Ovidije je, dakle, bio i riznica morala.*

Prevode}i i prepjevavaju}i Ovidija u 1931. i 1932. godini, iz XI. pjevanja *Meta-morfoza* [op posebnu pozornost posve}uje stihovima⁵ kojima se opisuju dvori boga Sna (592–612) i koje }e zajedni~kim imenom nasloviti *Dvori sna*. U agonističkim prostorima sna⁶ javit }e ne samo u poeziji nego i u prozi, u kojima je tematska rije~ san koja raznolikim atribucijama zrači značenjem tajanstvenosti.⁷ Prijevod i prepjev VII. pjevanja (725–878) kratke pri~e – koju mo`emo uvjetno nazvati /i/ mitolo{kom novel-lom – naslovljene *Kazna Eresihтона i njegove kćeri u slici oborenog hrasta u svetom gaju Cerere*⁸ upu}uju tako|er, na trag Ovidijeve lektire u pjesni~koj viziji *Drijade*.

U *Dijalogu u prolazu*⁹ Nikola }e [op instruktivno upozoriti:

Svaka moja pjesma jedno je događanje, ili posve osjećajno ili stvarno, s konkret-nim zbivanjima, pa prema tome, svaka u sebi krije dijalog /.../ U mojim pjesničkim ra-dovima to se sve više razvijalo, pa je fantastika što je u njima dominirala, na neki način uvijek bila ostvarena baš u tim razgovorima bića koja su se kretala. Dinamika nije trpjela zastoje, pa prema tome nigdje nisam trpio šutnju, duge opise, razlivenost riječi, nikada monologe. Stoga je kod mene dijalog bio uvijek dokazom vrlo uvjerljivog i go-tovo vidljivog zbivanja. Evo, naprimjer uzmite jednu scenu iz moje “Drijade”. Razgo-vor između Drijade i pjesnika, kada promatraju oblijetanje skakavaca oko uljanice u toploj noći mjeseca kolovoza punoj cvrčaka. /.../

² Usp. Publio Ovidije Nason, *Metamorfoze*. Preveo Tomo Mareti}, Matica Hrvatska, Zagreb 1907., str. 295 – 296, str. 217 – 221. Svi navodi iz *Metamorfoza* prema ovom izdanju.

³ Usp. Nikola [op, *Dok svemiri venu*, Razlog, SNL, Zagreb 1975.

⁴ Isto, Preveo Stjepan Marku{. Naprijed, Zagreb 1998., str. 27.

⁵ Usp. [imun [onje, isto.

⁶ Usp. Miroslav Palameta, *O pjesništvu Nikole Šopa* (II. izdanje) HKD Napredak, Mostar 1994.

⁷ Miroslav Palameta, isto.

⁸ [imun [onje, isto.

⁹ Draga Begovi}, isto, u knjizi *Knji`evna kritika o Nikoli Šopu*, str. 123.

2.

Dramska poema *Drijada* s podnaslovom *Prvo sobno prikazanje* počinje tako {to pjesnik neka dru{tvo kojemu bi podijelio uloge iz svojega komada. U sobu dolaze osobe koje su naslovljene: Sprematelj, Jedan iz dru{tva, Drugi, Tre}i, ^etvrti, Dvije djevojke, Do{ljakinja – Drijada. Cijela radnja odvija se u dijalozima izme|u Pjesnika i naslovljenih osoba, unutar kojih se dramska pri~a jedino mo`e rekonstruirati iz fragmenta, odnosno iz prepletenih dijaloga s Pjesnikom, u kojima se osobe-lica ostvaruju:

PJESNIK: Sad ću vam objasniti. Čujte. Radnja u ovoj predstavi ne smije se odvijati samo govorno, samo na daskama ove sobe, nego svako lice mora odigrati svoju ulogu potpuno, mora je odmah ostvariti.

Pjesnik Nikola [op napisao je dramsku poemu, a Pjesnik u *Drijadi* umetnuo je unutar dramske pri~e predstavu *Prvo sobno prikazanje*. Predstava u predstavi ispisuje dvostruku radnju: unutarnju i vanjsku, koje se uzajamno osvjetljavaju i preple}u. *Prvo sobno prikazanje* prinosi izmjenu prostora unutarnje i vanjske radnje, nizanje fragmentarnih prizora kroz dijaloge, redanje prizora u vremenu i prostoru, poigravanje s tvorbama ma{te, unutar pro`imanja predstave u predstavi. Metadramati~nost pjesnika [opa u ulozi Pjesnika *Drijade* ispisuje s pomo}u dramskog jezika naputke o glumi i poetici, primjerice:

PJESNIK: Samo časak. Ne zaboravite na one opaske u zagradama. Njih, naime, ne treba čitati kao neke slikovite opise ili objašnjenja dodana unutar samog prikazivanja, nego ih valja odmah izvršiti.

PRVI (~ita opis postupka): Neka u tome trenutku ona djevojka nalijevo i ona na-desno počnu naizmjenice čitati stihove, što ih je pjesnik odabrao posebice za tu priliku.

TREĆI: (~ita obja{njenje): Za vrijeme čitanja pjesme, dok svi nepomično i možda nagnuto slušaju, neka ona djevojka u sredini bude u sve tananijoj tkanini i neka sve gušće s nje slijeću koprene, dok se napokon ne ukaže naga u sutonskome okviru vrata. Neka se onda posljednji, utihnuti stih nastavi i prelije u lepršanje njezinog plesa. Taj prizor neka prisutni osjete kao nastavak pjesme.

Potonje Pjesnik ostvaruje fikcionalnim relativizmom, ironijskim odmakom u pirandellovskom pitanju: {to je stvarnije – iluzija ili zbilja?

DRUGI: Dobro. Da nam bude sve jasno, evo kako ja tumačim Vaše izlaganje. Dozvolite, pročitat ću posljednje rečenice svoje uloge:

“Rastati se, odvojiti se od sviju što prije i rastajati se uvijek prije nego nas snađe starost, prije nego što se ugledamo ostarjeli. Ostavljati sa sobom samo mlade uspomen, to je život i samo to mora biti prošlost.”

(Ustaje uzbu|eno, ali vedro. Odlazi u predsoblje, uzima kabanicu i {e{ir i vra}a se u sobu! Sa svima se opira{ta srda~nim stiskom ruke i odlazi ne osvrnuv{i se.)

Dakle, pjesniče, ovaj dodatak na kraju, ovaj opis rastajanja mora doista biti izvršen. Je li tako.

PJESNIK (uvjerljivo): *Da.*

Nikola je [op preuzeo iz elizabetanskog teatra model predstave u predstavi u kojem se pomoću unutarnje radnje komentira vanjska radnja. Potonjem je pridružio pirandellovski odnos iluzije i zbilje. Njihovo ontološko utemeljenje moguće je u relativizaciji koja prinosi ironijsku oznaku u tjelesnom stvarnom postojanju fikcionalnih likova koji izlaze iz teksta predstave. Njihova zbilja je istovremeno iluzija jer se nalaze kao likovi u dramskoj poemi *Drijada*.

Unutarnja radnja – *Prvo sobno prikazanje* – ispisuje i unutar izvanjske radnje – dramske poeme *Drijada* – ironijski modus dijaloga koji je istovremeno i ironiziranje zbilje i fikcije. Dijalog u slučaju tragičnog zbivanja pokrenuo je funkciju mita kao interteksta, ali u [opa prinosi preruženu sliku zbilje i fikcije. *Mitološka povijest* preuzeta kao lektira iz Ovidijevih *Metamorfoza* preobražena je slika iz antičkog naslijeđa, koja kao posredovani oblik uvjetuje zbivanje koje postaje udesom i sudbinom.¹⁰

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

Mit – kao *jednostavni oblik* – u [opa je preružena fragmentarna slika u simultanom vremenu zaustavljenom u dramsko-poetskim prostorima dijaloga unutar kojih i unutarnja i izvanjska radnja postaju jedinstvena cjelina zbivanja.

Prognana mitska moć iz Ovidijevih *Metamorfoza* u [opovoj *Drijadi* te i višeglasju istodobnosti kroz prizmu vremenske otvorenosti. Mitska priča preružavanja i preobrazbe u tragičnom je sukobu zbilje i fikcije koja nosi oznaku ironijskog, jer od *sažetih slika svijeta* (Nietzsche) obnavljaju se samo mitske mentalne slike pohranjene u jezikoslovnoj građi.

PJESNIK: *Da, odmah ću vam reći. Tanjure baca srditi Ganimed.*

DRUGI: *Ganimed? Ime mi je poznato, ali odakle, ne sjećam se.*

PJESNIK: *Pa iz mitologije.*

PRVI: *Oh, tko bi to još pamtio.*

DRUGI: *Pa onda, što Mitologija, Ganimed. Nejasno, pjesniče, Kakve to veze ima s letećim tanjurima?*

PJESNIK: *Sjetite se samo starih bogova. Oni su već davno zaboravljeni, ali maštovit čovjek ih vidi. Oni lješkare na svojim božanskim ležajima, a poslužuje ih Ganimed.*

PRVI: *Da, da. To je onaj ljepotan koga je Jupiter odnio u svoje dvore i postavio ga za peharnika na gozbama bogova.*

PJESNIK: *Točno. Ali Ganimed je sada starac. Slični isluženom konobaru. Krasna Heba, božica mladosti, često se, prostirući božanske trpeze, ruga tromosti starca. Ga-*

¹⁰ Usp. André Jolles, *Mit*, u knjizi *Jednostavni oblici*. Prijevod i bilješke Vladimir Biti. Teka, Zagreb 1978., str. 69 – 91.

nimed zadržti od gnjeva, prevrne sve stolove, a tanjuri i pladnji otkotrljaju se u prazninu. Eto, to su vam ti leteći tanjuri koji sad promatra čitavo čovječanstvo.

Nikola [op rabi ve} obra|ene umjetni~ke likove preuzete iz X. pjevanja (155–161) Ovidijevih *Metamorfoza* u fragmentarnoj pri~i:

*Bogova kralj usplamtje za Ganimedom
Frigijcem i nađe nešto, što milije bješe mu biti,
Negoli što je bilo. Al' nije se htio pretvorit
U drugu pticu do ovu, što str'jele mu nositi može,
I odmah kroz uzduh munuv na posuđenim na krilima,
Ugrabi Ilijca, koji i sada napunjavuć vrče
Nektar preko volje pruža Junonine Jupiter-bogu.*

Prevrjednuju}i anti~ku tradiciju, [op joj pridru`uje svoju sada{nost. Otuda Ganimedov pehar postaje lete}i tanjur, a prognana mitska mo} dobiva ozna~nicu mo}nih lete}ih tanjura koji premo{}uju vrijeme, pretvaraju}i ga u prostor *Astralija* (1960., 1961.). Istovremeno uzvi{eno u mitu pored je trivijalnog – *Ganimed je konobar i isluženi starac.*

Mitska boginja mladosti Heba *cijedi sok iz pšeničnog zrnja, koji se zove Cererum*, kako bi sa~uvala svoj mladi lik. Mitski kontekst pri~e o lutanju Cerere i udesu njezine k}eri Proserpine (V. pjevanje, 250–678) iz Ovidijevih *Metamorfoza* koji je tragi~an jer je vezan uz njezin boravak u podzemnom svijetu, [op }e preobraziti.

*Reče, a Cerera tvrdo odlučila kćer je izvesti;
Ali ne da sudbina, jer natašte djevojka nije
Ostala, nego je šećuć bezazleno po bašči krasnoj
Šipak otrgla bila s krivuljastog drva i sedam
Zrnaca izvadila iz žuckaste ljske mu te ih
Zgrizla zubima svojim...*

U mitu je sudbina odre|ena, {to *Parke odrede, toga i bogovi više ne mogu promijeniti* (532).

Mitski likovi spoznaju vlastitu sudbinu jer im je doga|aji osvje{}uju. Oni su samo oru|e kretanja koje nije proizi{lo iz njih samih. Subjektivno nisu krivi, samo objektivno. Svijest o objektivnoj krivnji jest tragi~na. [opova poetska vizija preobra`ava tragi~no u komi~no i trivijalno: Heba odre|uje sama svoju sudbinu *cijedeći sok Cererum, tripudat dnevno po gutljaj.*

Pirandellov *Così e (se vi parè) – Tako je (kako vam se čini)* kao poanta postavlja pitanje – kako pisati u vremenu bez mitova i rasapa vrijednosti.

Drijada – [opov naziv rukopisa – dramska poema i Drijada mitsko bi}e koje boravi po drve}u, stvaranje je dviju iluzija koje se rastvaraju u prostoru teksta. Ključna je rije~ za dvostruko ozna~avanje imena – cjeline koja podastire vlastitu dramsku strukturu i izvornu poveznicu u odnosu na izvori{te anti~kog naslije|a.

DOŠLJAKINJA: Vidim da si zbunjen. I tvoje društvo sasvim obično, ljudski razmišlja i krivo zaključuje. Ipak ću ti reći. Ja sam Drijada. Drijada Kruška. Večeras je vjetar oborio moje podrezano stablo pa sam ostala bez stana.

SVI (u sav glas): *Ha – ha – ha...*

DRIJADA: *Samo se smijte.* (Ona gordim korakom po|e k praznom naslonja~u i sjedne. Svi opazi{e kako se na njoj topi zelena haljina i postaje sve tanja.).

DRIJADA (promatraju}i njihovu za~u|enost): *Možda mislite da sam drska. Ali nošnja svake Drijade je nagost. I sami bogovi su to uvijek cijenili i svagda stajali za-panjeni njenom ljepotom.*

Drijada – mitsko bi}e – *duša stabla i njegovo biće* sjedinit }e razbacane fragmente teksta poetsko-dramske poeme, unutarnju i izvanjsku radnju. Sjedinjenje ide preko prizora s lete}im tanjurima Prvog sobnog prikazanja i zgrade s *Jupiterovim peharnikom starčićem Ganimedom*, koji u Drijadinoj pri~i dobiva svoju zavr{nicu, *otevši Hebi nekakav blistavi pladanj, hitnuvši ga visoko u prazninu.*

DRIJADA: *...Svi se strčaše. Heba jauknu. Jupiter se grohotom smijao. – Neka, neka. Tako i treba. Kad nam nisi dala da se iz njega pomlađujemo, sad nećeš više ni ti. – Heba mu dobaci plačljivo. – Zlobniče, i ti si mi neki Bog –*

Nikola [op unutarnju radnju preko Drijadina pri~anja podastire preko rastvorbe mitskog. Svjestan je ~injenice mitskog jezika koji se jedino putem ironije obnavlja, ali sada u ulozi jezika kao misli i jezika kao obmane.

*Mitski svijet pojavljivanja, povijesni svijet stalnog slijeda, pokazuju da su vremenski modeli svijeta koje stvaramo neodgovarajući, upozorava Ihab Hassan u Komandanju Orfeja.*¹¹

Nikola [op prihva}a ~injenicu – *Novi počeci ne podudaraju se sa starim završecima*¹² – i zato preobra`ava pri~u o mitskom Titonu, unutar koje dijalog Pjesnika i Drijade, u ulozi anti~kog zbora, upu}uje na neminovnost tragi~nog udesa Titona.

U IX. pjevanju (422) Ovidijevih *Metamorfoza* slijedi pri~a o bo`ici Aurori, koja je za mu`a Titona isprosila besmrtnost, zaboraviv{i isprositi vje~nu mladost. Titona mu~i starost dok se napokon ne pretvori u cvr~ka.

Umjesto cvr~ka Titona u *Drijadi* pojavljuje se skakavac Titon sa svojom tragi~nom sudbinom, koja je zato~ena u mitskoj zavisnosti. Razgra|uje se putem ironije sudbine sama u sebi da bi kroz alegorijsku sliku postala preru{ena slika samoga autora Pjesnika i pisca Nikole [opa.

Nazo~ni motiv odraza u *Narcisovu zrcalu*¹³ spojio je podijeljeni identitet mitskog i ironijskog, u kojem se mitska povijest svijeta ponavlja kao ljudska povijest, ali i vlastito propitivanje i su`anjstvo u vremenu i prostoru, izme|u iluzije i zbilje.

DRIJADA (gledaju}i u skakavca koji se nekako pognuo kao da }e opet u skok): *Prema tome, Aurora se i nije prevarila kad je za Titona izmolila vječni život. Čini se da vječna mladost i vječni život znače jedno te isto.*

¹¹ Isto, Globus, Zagreb 1992., str. 11–30.

¹² Ihab Hassan, isto,

¹³ Usp. Vi{nja Machiedo, *Nikola Šop u Narcisovu zrcalu*, u knjizi *Književna kritika o Nikoli Šopu*, str. 328–336.

PJESNIK: Da.

To je ustvari samo starenje i to beskonačno.

Li{en patosa, [op – Pjesnik upozorit }e: *Svaki pojedinac je ta samotnost*, koja se ne mo`e izbje}i. I sama smrt [ opovog skakavca Titona u plamenu svije}e iskorak je iz samog sebe, iz svoje mitske zato`enosti, ali i odlazak i preobrazba u drugi mitski lik – feniks pticu, iz zavr{nog XV. pjevanja (390–410) *Metamorfoza*.

(Istom nagla uznemirenost plamena upozorila je pjesnika na izvršeni skok. I sinu mu odjednom, da je baš taj čin skakavca Titona otkrio tajnu odzujane riječi, to je – Feniks, Feniks.

Njome je skakavac odao Drijadi da će sad izgorjeti, ne bi li, kao nekada Feniks, iz plamena izišao pomlađen.)

Ovidijevi stihovi iz XV. pjevanja (390–392):

*Svemu je ovome uzrok postojanja u drugome biću,
Ali jedna se ptica i obnavlja i sama i rađa,
Feniks je zovu Asirci...;*

prisposobljeni [opovoj Drijadi sa zavr{nom slikom Sprematelja koji zastire `i`ak Titona, ostaju bolni u upitu i mogu}em/nemogu}em odgovoru – je li mogu}e prona}i vrijeme koje se izgubilo? jer svako o`ivljavanje pro{losti ostaje u tragediji praznine prostora.

HRVATSKA OPERA I LIBRETO 20. STOLJE ĆA IZME Ć U ZAVIĀAJNOG I EUROPSKOG

U kontekstu znanstvenog interesa prema glazbenom kazaliĀtu te disertacije na temu hrvatskog opernog libreta i njegove ukorijenjenosti u europsku i hrvatsku kazaliĀnu tradiciju, analiziram stalno prepletanje *zaviĀajnog* i *europskog* u hrvatskoj operi i libretu 20. stoljeĀa.¹ NastavljajuĀi na zasade preporoditelja i uopĀe opernog kazaliĀta 19. stoljeĀa, navedeni suodnos se promatra na reprezentativnim djelima, od poĀetka, sve do osamdesetih godina proĀlog stoljeĀa, koja potvrĀuju pripadnost kako hrvatskom, tako i europskom kazaliĀtu tog razdoblja.

NemoguĀe je odrediti bitne strukturne elemente opere proĀlog stoljeĀa bez vrednovanja libreta u hrvatskoj operi devetnaestoga stoljeĀa u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila, Āto je uĀinjeno u tekstu objavljenom u okviru KrleĀinih dana u Osijeku 2003. godine.² Podsjetimo da u teatroloĀkoj analizi, kako naglaĀava Nikola BatuiĀ,³ prouĀavamo predloĀak (glazbena partitura s libretom), kazaliĀnu predstavu (rekonstruiramo minuli kazaliĀni dogaĀaj, poglavito praizvedbu djela) i publiku, odnosno interferenciju kolektiviteta prizoriĀta (pozornice) i kolektiviteta gledaliĀta (gdje sjedi publika), a u toj interferenciji se i raĀa kazaliĀna umjetnost. Takva je analiza libreta i opere nuĀno proĀimanje biti dramske radnje i cjeline glazbene forme, prema tome temeljena je na interdisciplinarnosti. U tome i jest specifiĀnost analize libreta u operi, u usporedbi s govornom dramom. Prema tome, kad govorimo o libretu, ne govorimo samo o pjesniĀkim vrijednostima, nego i o poznavanju operne dramaturgije, jer je libreto dramsko djelo, tekstualni predloĀak multimedijalnom spektaklu koji nazivamo opera.

¹ Dalibor Paulik, *Libreto u hrvatskoj operi i njegova ukorijenjenost u europsku i hrvatsku kazaliĀnu tradiciju*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb 2003.

² Dalibor Paulik, *Libreto u hrvatskoj operi devetnaestoga stoljeĀa u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, u: *KrleĀini dani u Osijeku 2003.*, Zavod za povijest hrvatske knjiĀevnosti, kazaliĀta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazaliĀta - Zagreb, Hrvatsko narodno kazaliĀte u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb - Osijek 2004., str. 180 - 194

³ Nikola BatuiĀ, *Uvod u teatrologiju*, GrafiĀki zavod Hrvatske, Zagreb 1991., str. 18 - 22

Zoran Kravar u eseju *Skice za povijesnu poetiku libreta*⁴ podsjeća da je libreto podređen dramaturgiji zainteresiranoj za afektivnu stranu ljudske naravi, za životne vrijednosti koje ponajviše pobuđuju i afekte, tematske komplekse moći i erosa, a Salazar u knjizi *Ideologije u operi*,⁵ operu devetnaestog stoljeća, sve do tridesetih godina prošlog stoljeća, naziva *operom kodifikacije*, što znači da ova glazbeno-scenska vrsta želi biti prepoznatljiva publici. Postoji duboka svijest o samom opernom anru, kako na libretističkom planu, tako i u glazbenoj strukturi (monološki, dijaloški, zbor-ski, orkestralni dijelovi), s poštivanjem tipologije glas-uloga-dramska situacija, koja je obilježiti djelomično i operu u 20. stoljeću, bilo kao prihvatanje, ili opiranje toj kodifikaciji. Zapravo, prihvatanje te kodifikacije i tipologije strukturalno već hrvatsku operu, od njenih začetaka, uz tradiciju europskoga glazbenog kazališta.

Već prva hrvatska opera *Ljubav i zloba* (1846.) Vatroslava Lisinskog na libreto Dimitrija Demetra slijedi uzore talijanske operne tvorbe (striktna podjela na glazbene brojeve), ljubavnu temu sukoba dvaju muškaraca oko jedne žene, tako čestu u operistici romantike, ali uz te europske korijene, prepoznat ćemo u nekim dijelovima (arija Ljubice *Bože u snu i u javi*, arija Velimira *Iz šumnoga ja se grada*, orkestralna predigra) elemente zavičajnog, iako tek u naznakama. Zrelije djelo, junaki igrospjev *Porin* (1851.) slijedi dramaturški izvore Kleista, Schillera, Goethea i Körnera, a glazbena struktura zasade povijesne opere tog vremena (Auber, Rossini, Meyerber). Iako su europski korijeni neprijeporni, u najpopularnijim stranicama partiture i libreta (Zbor Hrvatica *Kad se vraća sve na svijetu*, romanca *Porina Zorko moja*, arija *Sveslava Strogio oče, na nebesi*), kao i u samoj temi oslobođenja domovine, progovaraju zavičajni elementi, s naznakama folklornog idioma. Prisjetimo se, Lisinski i Demeter stvaraju do danas treće najizvođenije djelo u naшоj operistici. Načalost djelo nije izvedeno 1851. godine (kad je skladano), već 2. listopada 1897. u današnjoj zgradi Hrvatskoga narodnog kazališta, zaslugom intendant Stjepana Miletića. On je u *Hrvatskom glumištu*,⁶ sječajujući se praišvedbe, zapisao: *Prva predstava "Porina" bila je prava narodna slava, impozantna manifestacija hrvatske misli...Ja bar tolikog ushita nisam još nikad u glumištu opazio. Za mene bila je to najsvjetlija večer moga života koje ću se s uzbuđenjem sjećati dok budem živ.*

Djelovanje Ivana pl. Zajca na profesionalizaciji opere i njenoj ravnopravnosti unutar kazališnog ustroja, suradnja s vodećim književnicima tog razdoblja koji su i libretisti, poštivanje kodifikacije, tipologija i strukture opere s brojevima Verdijeva stilskog izraza, određuju neprijepornu povezanost uz europsku kazališnu tradiciju. Zajc je skladao glazbenu tragediju *Nikola Šubić Zrinjski* (4. studenoga 1876.), najizvođenije hrvatsko operno djelo devetnaestoga stoljeća. Opera je postala svojevrsni simbol domoljubnog zanosa i borbe za političku slobodu i nezavisnost, pa su izvedbe postale izrazom važnih povijesnih konotacija i pored glazbene strukture i melodijskog stila verdijanske opere. Libreto Huga Badalića, pisan arhaičnim jezikom, kako isti Pavao Pavličić u eseju *Stih i strofa u libretu Nikole Šubića Zrinjskog*,⁷ ne samo da potvrđuje svi-

⁴ Zoran Kravar, *Skice za povijesnu poetiku libreta*, "Kolo", MH, god.X., br.1., 2000., str. 227 - 229

⁵ Filip @ozef Salazar, *Ideologije u operi*. Prevela Ivanka Pavlović. Nolit, Beograd 1984., str. 213.

⁶ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, Prolog CKD, Zagreb 1978., str. 340 - 342

⁷ Pavao Pavličić, *Stih i strofa u libretu "Nikole Šubića Zrinjskog"* u: *Dani hvarskog kazališta*, Književni krug, Split 1999., str. 172 - 205

jest o pisanju za glazbenu nadogradnju (varijacija metričkih elemenata, stihovno i strofičko {arenilo}, ve} podsje}a na narodnu i dubrovačku pjesničku tradiciju. Zakletva Zrinjskog i boraca *Tako meni boga velikoga*, u desetercu, podsje}a na stih usmene narodne književnosti, a Jelenin san i zbor vila *Ljubio je goluban* u jezičnom i poglavito glazbenom izrazu nosi ozračje *zavičajnog*. Iako Verdijanac, u ovim glazbenim *brojevima*, slijede}i Badali}ev izraz i Zajc se glazbenom nadogradnjom približava tom ozračju. Neki provodni motivi pojavljuju se ve} i u operama *Mislav* (1870.) prema libretu Franje Markovića i *Ban Leget* (1872.) za koju libreto piše Ivan Dežman, a koje zajedno sa *Zrinjskim* čine svojevrsnu rodoljubnu trilogiju.

Prema tome reprezentativna djela poput *Porina* i *Zrinjskog* potvrđuju povijesnu pripadnost romantičnoj operi devetnaestog stoljeća, a svojom strukturom i kodifikacijom tradiciji *europskoga* glazbenog kazališta, dok se *zavičajno* javlja kroz jezični i glazbeni izraz autora, kao svijest o pripadnosti hrvatskoj kulturnoj tradiciji.

Piše i o reprezentativnim primjerima hrvatske operistike devetnaestog stoljeća često zapostavljamo neka djela, koja iako su skladana, nisu zaživjela na našim pozornicama, a da su izvedena u vrijeme svog nastanka, odigrala bi možda zanimljivu ulogu u strukturiranju glazbenog kazališta u Hrvatskoj. Jedan od primjera bila bi opera *Zrinjski* (Zriny) Augusta Adelburga, o kojem piše Nedjeljko Fabrio.⁸

August Adelburg bio je violinist i skladatelj (1830.-1873.), sin Abramovića, posjednika iz donje Podravine (ime Adelburg uzeo je stekavič plemstvo), zapravo je bio autor komornih djela, a prema Körnerovoj drami *Zriny*, na vlastiti libreto, piše operu koju je 1866. ponudio zagrebačkome Hrvatskome narodnom kazalištu. Zbog nepostojanja profesionalnog ansambla i nepovoljne političke klime djelo nije izvedeno, pa uvrježen, on djelo nudi Operi u Pešti koja je izvodi 23. lipnja 1868. godine. Iako je u izvornu partituru unio i neke starije hrvatske (slavonske) narodne napjeve (čak i melodija u koralnom stilu, koju je nekoč sigetski junak Nikola Zrinjski improvizirao po tekstu jedne ratne pjesme), zbog uvjetovanja Mačara, Abramovič libreto prevodi na mačarski, a umjesto kola uvodi čardač, tipični mačarski ples. Tadašnji mačarski tisak isti će *uspješnost djela koje kao izbor predmeta za uglazbljivanje uzima jednu od najdičnijih stranica mađarske povijesti*. Muzikolog Franjo Ksaver Kuhač, a poglavito ugledni glazbenik toga vremena, Eduard Hanslick naglašavaju wagnerovski utjecaj pa je četa da djelo, kao što je bilo planirano, nije izvedeno u zagrebačkoj Operi barerem 2000. godine jer su Zajčev *Zrinjski* (nastao osam godina kasnije) i Abramovičev *Zriny* nastali na različitim stilskim tradicijama. Bio bi to zanimljiv susret *zavičajnog* i *europskog*, u stvaralačtvu dvojice autora devetnaestoga stoljeća, a povijest naše glazbene scene dobila bi odrediti, različito od romantičnog idealizma Lisinskoga i od Zajčeve mediteranske lakoće pjevanja.

U razdoblju moderne, početkom dvadesetog stoljeća, romantičarsku sentimentalnost i naglašeno domoljublje Zajčeva doba, zamjenjuju nove tendencije. U studiji *Temeljne razvojne težnje i obilježja hrvatskog kazališta i dramske književnosti u doba moderne*⁹ Branko Hejmovi} navodi da se u sintetskim razmatranjima povijesnog razvitka nacionalnog kazališta susreće podjela na nekoliko faza koje su vezane najviše

⁸ Nedjeljko Fabrio, *Dossier Abramović/Adelburg*, "Kolo", MH, 4., zima 1998.

⁹ Branko Hejmovi}, *Može li se Lauri vjerovati*, Znanje, Zagreb 1982., str. 34 - 51

za djelovanje pojedinih intendantata i upravitelja zagrebačkog kazališta. Posebno se to odnosi na intendanturu Stjepana Miletića (1894.-1898.) i je su se reforme osmišljavale na intenziviranju europeizacije i internacionalizacije hrvatskoga glumišta. On zapravo, iako polazi od postulata da kazalište mora biti ognjište svekolike hrvatske umjetnosti, kao nacionalna institucija povijesnog utemeljenja i usmjerenja, anticipira modernu u kazalištu, njezin je prethodnik, suputnik, sustvaralac i djelatno sudionik. Nikola Batulić u odjeljku *Europski obzori hrvatskoga glumišta* piše o značaju razdoblja Miletićeve intendanture: *U Miletićevu značaju prepoznavamo samosvijest mladoga hrvatskog intelektualca oblikovanog u osvjet modernog na dvama početima koje će u svoje djelovanje ugraditi brojni Miletićevi modernistički sudruzi: na poštivanju i jasnom uvidu u značenje nacionalne tradicije, dok se konačno formiranje takve ličnosti ostvaruje potom na europskom kulturnom prostoru u susretu sa suvremenim inozemnim poticajima.*¹⁰

Već navedene nove stvaralačke tendencije nalazimo u *Ognju* Blagoja Berse i Hatzeovu *Povratku*. Iako sklada na njemački libreto Alfreda Marie Willnera, Bersa (1873.-1934.) svojim izrazom znači europeizaciju hrvatske glazbe, temeljene na wagnerovsko-straussosvoj tradiciji, pa njegov *Oganj* ima važnu ulogu u razvoju hrvatske glazbene scene. Odmakom od sladunjavih romantičarskih sadržaja, Bersa se okreće suvremenim problemima industrijalizacije, humanosti, konfliktu dvaju svjetova, svijeta blagostanja, obiteljske idile i svijeta poniženih skitnica, iznevjerenih nada, kome pomirenje može doći jedino djelovanjem čine-spasiteljice. Po tematskom sloju (svijet industrijalizacije, oštre ljudske strasti) i glazbenom strukturom djelo pripada tradiciji europskoga glazbenog kazališta, a u nekim dijelovima (Božićni koral) Bersa podsjeća na svoje zavičajne korijene. Opera je skladana 1905. i 1906. godine, orkestrirana je 1907., a praizvedba je održana u Zagrebu 12. siječnja 1911. u režiji Ive Raića. Sljedeća obnova u Zagrebu je bila 1935. godine, redatelj je bio Tito Strozzi, dirigent Lovro pl. Matačić, a Lenku je pjevala Zinka Kunc. Najnovije uprizorenje djela učinjeno je u Hrvatskom narodnom kazalištu 24. svibnja 2003. u režiji Božidara Violića i pod glazbenim vodstvom Zorana Juranića. *Oganj* je bio svojevrsni šok u tadašnjoj opjekulturnoj klimi, što potvrđuje i reagiranje nacionalno uzbuđenih duhova. U "Hrvatskoj slobodi" Antun Gustav Matoš oštro kritizira libreto, naznačava da je Willnerov libreto u mnogim svojim elementima karikirani Hauptmann ili Ibsen i to po temama tvornice, radnika, drame savjesti i dragovoljne smrti zbog tuđega grijeha. Iako isti je briljantni orkestralni dio, simfonizam Berse, Matoš piše: *To je u stvari prva umjetnička opera visokog i modernog stila, koju stvori Hrvat. Ali ta umjetnina na žalost nije hrvatska umjetnina i to bi joj bila najveća zamjerka. Muzika je doduše umjetnost internacionalna, ali nema dobre muzike, a da nije skroz naskroz nacionalna.*¹¹ Ove riječi nabolje govore o duhu vremena u kojem je djelo nastalo i o značaju koji pojam zavičajnog ima u glazbeno-scenskom djelu.

O Josipu Bersi (1862.-1932.), koji je libreta pisao za braću Vladimira (1864.-1927.) i Blagoja, utjnu je prekinuo Nedjeljko Fabio svojim člankom *Josip Bersa, libretistički prvak hrvatske moderne*.¹² Zanimljiv je njegovo uradak za drugu

¹⁰ Nikola Batulić/Zoran Kravar/Viktor @mega, *Književni protusvjetovi*, MH, Zagreb 2001., str. 43

¹¹ A.G.M., "Hrvatska sloboda", god. IV./1911., br.10., str. 2 - 3

¹² Nedjeljko Fabio, *Josip Bersa, libretistički prvak hrvatske moderne*, "Kolo", Naklada MH, god. X., (2000.), br. 1., str. 240 - 254

operu brata Blagoja, *Jelka*, koja do danas nije uprizorena, ali je u tom libretu Josip Bersa prepoznao i prihvatio talijanski operni verizam kao novum u europskom glazbenom kazalištu, čiji je reprezentant u naš glazbeni drama, jednočinka *Povratak* Josipa Hatze (1879.-1959.) nastala na libreto Srđana Tucića. Tretirajući mit o iseljeniku i drami razorene obitelji, drami preljuba, ljubavnog trokuta, ali i pitanje uzaludnosti osobne žrtve, slijedi i dramski tijek govorne drame, libreto u svim elementima počinje i zakonitosti operne dramaturgije. Iako se ne radi o operi s brojevima, već o prokomponiranoj formi, utjecaj glazbene strukture je dominantan (zborski dijelovi na početku i na svršetku, instrumentalni intermezzo, Stankova ljubavna pjesma u samom finalu). Svojim jezičnim slojem i dramaturškim elementima, libreto pripada tradiciji hrvatske dramske književnosti, a verističkom glazbenom koncepcijom i poštivanjem tipologije glasa, uloge i dramske situacije, tradiciji europskoga glazbenog kazališta. Praizvedba glazbene drame je bila 21. ožujka 1911. u Zagrebu, dirigent je bio Milan Zuna, a redatelj, autor libreto Srđan Tucić. Obnove se redaju do naših dana, a posljednja je održana u operi Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, 25. siječnja 2003. godine u režiji Stepana Jamnickog i pod ravnanjem Lorisa Voltolinija. Gotovo dva mjeseca nakon Bersina *Ognja* i Hatzeov *Povratak* na istoj pozornici, označio je novo razdoblje hrvatske operne tvorbe. Neupitno je da je skladatelju uzor bilo stvaralaštvo njegova učitelja Pietra Mascagnija, poglavito njegovo verističko remek-djelo *Cavalleria rusticana*, a dnevnikari su dan nakon praizvedbe zapisali sljedeće: *I baš u tom izboru libreto počinio je najveću pogrešku. Kako taj libreto ima zbilja u sebi sve uvjete, da potakne mladi glazbeni talenat, kako bi okušao svoju snagu, tako u drugu ruku opet traži od skladatelja, koji će ga glazbeno obraditi, da je prije duboko zavirio u narodnu dušu i usvojio sve osobitosti narodne glazbe. A to Hatze nije učinio. Njegovo djelo ne nosi nigdje obilježja hrvatske narodne glazbe, ti seljaci i seljanke nisu Slavonci, oni tako ne pjevaju ni onda kad se vesele, ni onda kad plaču.*¹³ Naglačavajući aklamacije publike, koja je u to vrijeme bolje prihvatila Hatzeov mediteranski glazbeni izraz nego Bersin simfonizam, kritika ipak prigovara nedovoljnu zavičajnost, obzirom na Tucićev predložak.

Sam libreto istaknutog dramatika u mnogim dijelovima otkriva zamjetnu zavičajnost. Dakina priča prepuna je folklornih slika:

*Plaćuć zovem, gorko stenjem
samom sebi grudi bijem,
i u noćnu pustu tamu,
Mari nebo obećajem.*

Simetričnost i pjevnost stihova zbog glazbene nadopune kao da priziva pučki glazbeni izraz u Stankovom ariosu:

*Ružin cvijet usahnuo,
snijeg ga je bijeli pokrio
doći će srce mlađano
žarom će snijeg rastopiti,
ružu će tužnu ubrati,
na grudi svoje zadjeti.*

¹³ M., "Obzor", god. LII./1911., br. 81, str. 2

U Hrvatskoj je između dva svjetska rata izvedeno dvadesetak novih domaćih opernih djela. Tako se skladateljima Franu Lhotki, Luji [afraneku Kavi]u, Antonu Dobroni]u, Josipu Hatzeu, Krsti Odaku, Bo[anaru [iroli, Kre[imiru Baranovi]u i Jakovu Gotovcu pridru[uju i libretisti, sve pera od imena: Slavko Batu[i] ([afranekova *Medvedgradska kraljica*), Ahmed Muradbegovi] (Gotov[eva *Morana*), [uro Vilovi] (Odakova *Dorica pleše*), Milan Begovi] (Gotov[ev *Ero s onoga svijeta*) te Gustav Krklec (Baranovi]eva opera *Stri[eno - ko[eno*). Njihov izlet u operu bio je uspje[an, ali na[alost neponovljen.

Osim *Amfitriona* Borisa Papandopula (1936.), nastalog prema Molièreovoj komediji, na[i skladatelji su s vi[e ili manje uspjeha koristili i domaću knji[evnost, pa [e me[u poticajima za nastanak opernog libreto bit i djela Marina Dr[i]a, Gunduli]a (Papandopulova *Sunčanica* npr.), Luke Boti]a, Vojnovi]a (npr. *Dubrova[ki diptihon* Antuna Dobroni]a, 1925. i Brkanovi]ev *Ekvinocij*, 1945.), Nehajeva, Ogrizovi]a i Kosora.

Kako god se ova knji[evna polifonija po svom tematskom i literarnom usmjerenju pri[injala [arolikom, na[me[uradni operni libreto uglavnom se temeljio na tematici narodnoj, narodskoj, ruralnoj i povijesnoj (najuspjelije opere poput *Ere*, *Morane* Jakova Gotovca, *Hasanaginice*, Luje [afraneke Kavi]a, *Udovice Rošlinke* Antuna Dobroni]a, *Adele i Mare* Josipa Hatzea), pa su ti libreti ve[inom pu[ki igrokazi, folkorne obojenosti s romanti[no - fantasti[nim elementima. O tome pi[e Vladan [vacov u eseju *Operni libreto u Hrvata*¹⁴ i zaklju[uje da je u usporedbi s dometima knji[evnosti (npr. Krle[ini *Kraljevom* i vrhuncima ekspresionizma, Begovi]em i Kosorom koji se izvode izvan granica domovine), na[a opera zapostavila socijalnu tematiku, nije zalazila u urbani [ivot, nije dodirivala ni jedan krug filozofskih, psiholo[kih pa ni moralno-estetskih dilema vremena. Naravno, autor govori ponajprije o tekstualnim dometima libreto, a ne o glazbenim dometima opera. Tako je me[u libretisti[kim dosezima razdoblja između dva rata ostao jedino Begovi]ev *Ero s onoga svijeta*, kongenijalno djelo ovoga knji[evnika i skladatelja Jakova Gotovca.

Priklanjaju nacionalnom glazbenom smjeru, citatima folklora i nepatvorenom pu[kom duhu najvi[e se dakle pribli[ila komi[na opera *Ero s onoga svijeta* (p्राizvedena 2. studenog 1935.) Jakova Gotovca na libreto Milana Begovi]a, najizvo[enije hrvatsko glazbeno-scensko djelo ne samo na domaćim, ve[i na inozemnim pozornicama. Iskusi, uspje[ni dramati[ar i scenski prakti[ar, Milan Begovi], svestrana kazali[na osobnost, susre[e se na poticaj skladatelja s formom libreto, koriste[i pu[ku pri[u o Eri i Gotov[ev scenarij. Begovi] stvara vjerojatno najuspje[nije libretisti[ko ostvarenje u na[oj operistici, koje je idealni primjer amalgamiranja libretisti[ke i glazbene strukture. Glazbena nadogradnja je dominantna, po[tuju se zakonitosti operne dramaturgije, tipologija glasa, uloge i dramske situacije, pa iako nije skladana kao opera s *brojevima*, *Ero* potvr[uje maksimalno pro[imanje biti dramske radnje i cjeline glazbene forme. Po tekstualnom sloju, njegovoj literarnoj relevantnosti i podatnosti glazbenoj nadogradnji, kao i stalnim temama slobode pojedinca i njegova emotivna svijeta, kao i pu[kom duhu, Begovi]ev libreto pripada tradiciji hrvatske knji[evnosti i kaza-

¹⁴ Janko Car/Dimitrija Demeter: *Libreti opera Vatroslava Lisinskog*, MH, Zagreb 1999., esej Vladana [vacova *Operni libretto u Hrvata*, str. 7 - 40

li{ta, a po prihva}anju zakonitosti operne dramaturgije, on je ukorijenjen u tradiciju europskoga glazbenog kazali{ta. Spomenimo da Boris Senker u eseju *Sceničnost Ere s onoga svijeta*¹⁵ detaljno analizira ne samo pripadnost libreta Begovi}evom literarnom svjetonazoru, ve} i folklornu obojenost teksta (dramski prostor je zadan, uvo|enje kolektivnih poslova i igara), koji zajedno s Gotov}evom glazbom, gotovo od prve do posljednje stranice partiture, stvaraju ozra~je pu~kog duha. Govorimo zapravo o dvije bitne zna~ajke Begovi}eva teksta: sintezi ornamentalnosti i funkcionalnosti prikazanog prostora i uvo|enju kolektivnih poslova, igara i drugih aktivnosti karakteristi~nih za dalmatinsko zale|e kao povoda ve}em okupljanju zbora (komu{anje kukuruza, povratak te`aka s poljskih radova, sakupljanje ljudi za hajku, dono{enje `ita u mlin, prodavanje i kupovanje robe na derneku, narodno kolo). Primjera je u tekstu doista puno. Na samom po~etku djevojke komu{aju kukuruz i pjevaju:

*Duni mi, duni lađane
dodi mi, dodi dragane!
dodi u baštu zelenu
pod moju ružu rumenu*

Duhovit, dijalo{ki postavljen je duh po{alice u Mi}inoj pjesmi:

*Vidjele ste siđoh odozgora
iz krajeva što su iznad gora,
sa oblaka, s mjeseca, sa zvijezda
s božjeg dvora, s anđeoskih gnijezda,
gdje Ilija svoja kola gura,
gdje sve vrvi od božjih pandura
da se red u raju ne ometa
ja sam Ero sa onoga svijeta.*

Vjerojatno najsavr{eniji onomatopejski izraz u na{ojoj libretistici je pjesma mlinara Sime:

*Brblje voda, žrvnji rokću
kašike ko klopci klopću,
pod kamenom zrnje škripi,
sitno brašno sitno sipi:*

Tre}i ~in je prava apoteoza pu~ke svetkovine (stvarni blagdan Gospe ru`arice, u Vrlici prva nedjelja u listopadu). Ozra~je derneka stvara Begovi} povicima trgovaca i vo}arica:

1. Vo}arica: *Suhe smokve, bajami i grontulje!*
2. Vo}arica: *Šopci, dunje, evo slatke zobulje!*
3. Trgovac: *Suha mesa, pršuta, slanine!*
4. Trgovac: *Hrvaštine, masta, maraštine!*
3. Vo}arica: *Slatkog grožđa, friška kruška batvača!*
4. Vo}arica: *Vruća pita, uštipci i pogača!*

¹⁵ Boris Senker, *Begovićev scenski svijet*, Hrvatsko dru{tvo kazali{nih kritičara i teatrologa, Zagreb 1987., str. 213 - 218

Zajedno: *Ajd, kupuj dok ga ima, narode!*

U finalnom prizoru pomirenja Marka i Mi}e progovara spontani, pu~ki duh:

MARKO: *E, pa dođ žte malo amo
da pijemo i razgovaramo!
Momče crnog, deset vrča!
Polaj janca! Čerek prča!*

MI] A: *Što je sjajno, Ero, žuto zlato! sjajna mjesečina,
Što su konji, Ero, za jašenje!
Što su mome, Ero, za krađenje!*

Detaljna analiza folklorne obojenosti teksta koji zajedno s Gotov~evom glazbom, gotovo od prve do posljednje stranice partiture stvara ozra~je pu~kog duha i potvr|uje dominaciju zavičajnog.

Glazbena drama Ive Brkanovi}a *Ekvinocij* na libreto Tomislava Prpi}a (skladana 1945., a praizvedena 4. listopada 1950. u Hrvatskome narodnom kazali{tu u Zagrebu) novum je po povezivanju elementata nacionalnoga glazbenog smjera s individualnim glazbenim izrazom, sklonim europeizaciji, zapo~etoj jo{ u Bersinu opusu. Poticaj operi je drama Iva Vojnovi}a, pisana pedeset godina prije glazbeno-scenskog uprizorenja. Kako se radi o adaptaciji znanoga dramskog djela u glazbeno-scenski `anr, libretist Tomislav Prpi}, pjesnik i dramati~ar, svjestan da radi tekst za operu, ostaje koncizan i usredoto~en na bitne, zao{trene dramske sukobe likova, vje{to strukturiraju}i tekst, te sugeriraju}i i skladatelju formalna glazbena rje{enja. Glazbeni simfonizam se name}e kao metoda struktuiranja glazbene drame, a va`nost ima i samostalnost orkestralnih dijelova (pogotovo u slikanju ekvinocijalne oluje). Tragi~na `ivotna pri~a protagonistice data je u libretu naturalisti~ki, uz po{tovanje glazbene strukture (Jelina tu`aljka), pri~a se odvija logi~no i u skladu s o~ekivanjima *opernog* finala, koji skra}uje bujnu Vojnovi}evu retoriku, a glazba dubinski oslikava ne samo dramski prostor, ve} i du{evna stanja likova. Prokomponirana glazbena forma i bliskost deklamacijskom stilu stvaraju moderni izraz, pa je djelo svojevrsna sinteza na kraju jedne epohe, nakon ~ega }e glazbeno kazali{te krenuti druk~ijem glazbeno-scenskom izrazu. Oslanjanje Prpi}eva libreta na Vojnovi}evu dramu jasno potvr|uje pripadnost hrvatskoj kazali{noj tradiciji, a po elementima glazbene strukture, *Ekvinocij* pripada tradiciji europske glazbene drame.

U tekstu i u glazbi prisutni su zavičajni elementi na nekoliko mjesta. Libretist se slu`i jednostavnim, pjevnim stihovima, koji upravo zazivaju *klapski* karakter pjesme:

*Plavčice moja plavčice
sjeci mi brže sinji val
vodi me sad do majčice
na mili dragi rodni kraj.*

Za razliku od dramski sna`nih, dijalo{kih dijelova, koji izra`avaju sukobe me|u protagonistima, monolo{ki dijelovima posjeduju jednostavniju jezi~nu strukturu (Jelina tu`aljka *Dubi, samo dubi*), blisku pu~kom izrazu, koja najvi{e dolazi do izra`aja u *zbojskom broju*, folklorne, dalmatinske obojenosti:

*Preko polja, preko gora, preko našeg sinjeg mora
daleko je dvor od polja rad prostrana sinjeg mora.*

U poratnom razdoblju libretisti su, za razliku od onih predratnih, većinom ili nepoznati, ili zamukli, ili sami skladatelji. Od poznatijih imena to su: Pero Budak za operu *Scherzo* (1963., Dragutina Savina), Vojmil Rabadan za operu *Majka Margarita* (1953., Krste Odaka), i operu *Stanac* (1959., Jakova Gotovca), Petar [egedin za operu *Svjetleći grad* (1967., Ive Lhotke Kalinskog) i Danko An|elinovi} za Gotov~evu *Mile Gojsalića* (1952.). Od knji`evnika koji su se ~e{e oku{ali kao libretisti spomenimo Tomislava Prpi}a (glazbena drama *Ekvinocij*, 1945. Ivana Brkanovi}a) i Dunju Robi} (opera - oratorij *Zlato Zadra*, 1955. Ivana Brkanovi}a i opera *Labinska vještica*, 1957. Natka Dev~i}a).

Uz djela hrvatske dramske knji`evnosti hrvatskim skladateljima suvremenijega glazbenog izraza, inspirativna su bila i djela svjetske knji`evnosti ([ulek, Belamari}, Kelemen, Kuljeri}, Horvat). Tendencije se o`ituju u napu{tanju folkloru, striktnoj europeizaciji hrvatske suvremene glazbe i traganju za novim oblicima glazbeno-scenskog izraza, usprkos ~injenici {to je opera kao forma, nesklona eksperimentiranju.

Otvaranje suvremenim glazbenim i kazali{nim tendencijama zapravo je poku{aj napu{tanja beskonfliktnog umjetni~kog svijeta temeljenog na glazbenom folkloru kao dominantnom izrazu i kretanje prema novom zvuku, oporbi i sumnji {to isti~e Petar Selem u eseju *Nova hrvatska glazba*.¹⁶ On ka`e: *Tada je kao nasušni kruh trebala oporba, sumnja, radije pogled u crno beznade, u apsurd, radije prihvatanje zova smrti ili sklonosti za noć nego naivno slikanje vedrih plavičastih krajobrazu.*

Stjepan [ulek svojim stvarala{tvom potvr|uje tendencije europeizacije, napu{tanje u potpunosti zasada nacionalnoga glazbenog smjera, ali i naslonjenost na baroknu polifoniju, vjeru u klasiku i sadr`ajne vrijednosti, suprotstavljene ispraznom eksperimentiranju. Njegova glazbena drama *Koriolan* (1957.) nastala prema Shakespeareovoj drami, za koju skladatelj pi{e i libreto, strukturirana je na simfonijskim principima, tekst upravlja melodijskim linijama, a tri ~ina prizivaju sli~nost s tri simfonijska stavka. Straussovski utjecaj, poruka mira i ljubavi me|u ljudima, leitmotiv kao strukturna jedinica, bogatstvo instrumentalnih boja, sna`ni dramski akcenti izra`eni ponajprije u glazbenoj partituri, otkrivaju skladatelja koji i kao libretist misli s pozicija autora glazbene nadogradnje, dakle svjesno izbacuje iz Shakespeareove drame sve {to usporava i razvodnjuje glazbeni tijek radnje. Za razliku od sa`imanja i ubrzavanja radnje glazbene drame, ipak je ornamentalnost i zaustavljanje potvrditi primjerice Virgilijin lirski monolog, zapravo umetnuti sonet velikoga engleskog pjesnika (glazbena potreba) i pogotovo orkestralni interludiji, dok je u elipti~nim re~enicama efektnih zbornih prizora i ocrtavanju tragedije Koriolana na osobnom i dru{tvenom planu, [ulek istaknuti temu sukoba Pojedinac – Dru{tvo, odnosno ^ovjek – Svijet. Po dramatur{kim elementima kao i jo{ uvijek prisutnoj, ali ne i dominantnoj, tipologiji glasa, uloge i dramske situacije, libreto se uklapa u tradiciju europske glazbene drame, a u skladu s tim, *zavičajno* je u potpunosti napu{teno. Glazbena drama je praižvedena u Hrvatskome narodnom kazali{tu u Zagrebu 12. listopada 1958., dirigirao je Milan Horvat, a redatelj je bio Vlado Habunek. Gotovo sav tisak popratio je izvedbu, a odjek je bio velik pa je predstava nazvana *Događajem sezone*. Najnovije uprizorenje *Koriolana* je bilo u po-

¹⁶ Petar Selem, *Novi zvuk*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1972., str. 217 - 242, str. 221

vodu 90. obljetnice rođenja autora 30. rujna 2004. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (dirigent Pavle Dečkalj, redatelj Zoran Jurani)).

Nakon [uleka, suvremeni skladatelji polaze od teze da glazba ne može biti samo kulisa, oslikavanje literarnog predloška, ve] ona mora imati onu svoju posebnu dimenziju, autonomnu kvalitetu. Uzaludnost kazivanja nove glazbe, bijeg od načela afirmativnosti, angažiranost, traganje za novim zvukom i zapostavljanje dominantne uloge glazbe u suvremenom opernom stvaralaštvu, a sve prisutnija ovisnost o tekstu kao literarno relevantnom predlošku, kojim se sve pokušava opravdati, karakterizira glazbeno kazalište [ulekova studenta, Milka Kelemena.

Nikša Gligo naglašava: *Praznina i nemoć izricanja osuđuju glazbu na potvrđenje jedino izvan svakog utočišta. Operske pretenzije na afirmativnost u ovome su vremenu toliko nemoguće pretjerane da ih glazba može prihvatiti jedino ukoliko iznevjeri svoju životnost prelaskom u lažnost vanvremenske iluzije. A taj bi uzmak značio i njen definitivni nestanak.*¹⁷

Stalno traganje za novim skladateljskim postupcima, ali i vlastitim arhetipskim elementima, prisutni su u Kelemenovim operama. Njegov *Novi stanar* (1964.), zapravo je glazbena scena nastala prema Ionescovu tekstu (prevela Dunja Robi)), premijerno izvedena na Biennalu 18. svibnja 1965. (dirigent Nikša Bareza, redatelj Vlado Habunek). Susrećemo se s teatrom apsurdna, nepouzdanosti, proturječnosti, obezvrjeđivanjem govora u smislu njegove semantičke vrijednosti, zapleta nema, sukoba nema, likovi su ispranjeni, djeluju mehanički, struktura je maksimalno otvorena, slobodna za asocijacije, a jedino što u glazbi doista postoji kao krhko uporište su akordi dojmljivog, tj. Kelemenovo korištenje stalnih intervala. Zaziru i od opere u tradicionalnom smislu, skladatelj je ipak pokušati stvoriti suvremenu operu, bliže ustaljenom pojmu ove forme. Kao literarna podloga poslužiła je drama Alberta Camusa, pa nastaje politički angažirana opera *Opsadno stanje* (1970.), za koju su libreto napisali Joachim Hess i Milko Kelemen. Hrvatska premijera je bila na Biennalu 9. svibnja 1971. godine (dirigent Nikša Bareza, redatelj Vlado Habunek). Apsurdnost ljudskog postojanja, etički obojeni egzistencijalizam, suvremenost teme, ali i njena svestremenost, prosvjed protiv totalitarizma, dominiraju operom u kojoj glazba određuje strukturne elemente libreta. Zbog potrebe glazbe Kelemen pojačava operni finale, orkestralnom augmentacijom *Kugine teme* (što ne postoji u Camusovom tekstu), a novim putem totalnog teatra u kojem je glazba ravnopravni element tekstu, prostoru, svjetlu, filmu, likovnosti, skladatelj je krenuo u baletnoj operi *Apocalyptica* na tekst Fernanda Arrabala. Kelemenovo operno stvaralaštvo, koje se u svakom svom novom djelu okreće drukčijim načinima glazbeno-scenskog izraza, u potpunosti potvrđuje pripadnost tradiciji suvremenoga europskog glazbenog kazališta, a isto tako se u korištenju libretističkih predloška okreće svjetskoj književnosti. Naravno da tada ne možemo uopće govoriti o kategoriji *zavičajnosti*, istraživačka priroda autora posebnu je pozornost usmjerila tekstualnom predlošku, a glazbena nadogradnja je smatrana autonomnom strukturalnom komponentom.

Ove karakteristike mogu se pratiti i u stvaralaštvu Mire Belamari i Igora Kuljevića. [ulekov učenik, Belamari], kako i u izboru tema, tako i u glazbenom izrazu nastav-

¹⁷ Nikša Gligo, *Vrijeme glazbe*, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, 1977., str. 34

lja tendencije europeizacije hrvatske suvremene glazbe. Iskusni reproduktivac (dirigent, operni redatelj), on tako |er inspiraciju nalazi u provjerenim literarnim djelima Moline, Horvátha i Lorce. U operi *Ljubav don Perlimplina* (1975.) Belamari} po{tuje erotske akcente {panjolskog pjesnika, a glazbena sastavnica igra dominantnu ulogu. Iako slijedi Lorcin kazali{ni komad u sadr`ajnom smislu, libretist, a istodobno i skladatelj, naglasak }e dati, bar na~elno, na po{tivanje tipologije glasa, uloge i dramske situacije, na prioritet glazbene strukture, {to potvr|uje va`na uloga orkestralnih predigri programatski usmjerenih ba{ kao i baletnog prizora triju ljubavnika koji vode ljubavnu igru s Belisom. Perlimplinovi ljubavni uzdasi u ariosima kao i njegov monolog smrti u samom finalu opere, potvr|uju Belamari}evo poznavanje operne dramaturgije i odrednice da glazbenom nadogradnjom ugo|ajno oslika du{evna stanja likova. Iako se ne radi o operi s *brojevima*, ipak }emo u strukturi razlikovati monolo{ke, dijalo{ke, zbarske i instrumentalne dijelove, kojima Belamari} svjesno slijedi tradiciju europskoga glazbenog kazali{ta. Opera je izvo|ena na europskim pozornicama (Prag, Kassel), a u Hrvatskome narodnom kazali{tu u Zagrebu premijerno je izvedena 14. studenoga 1975. godine. Skladatelj i libretist je ujedno bio dirigent i redatelj predstave. Slijede}i u libretu Lorcin predlo`ak, u dijelovima poetskog i lirskog ugo|aja kada `enski zbor pjeva himnu Belisinoj ljepoti, progovara svijest o izra`ajnosti jezika:

*Noć od anisa i srebra
preko krovova se sjaji,
srebro potoka i ogledala,
i anis tvojih bedara bijelih,
bedara bijelih...*

Svjestan je zakonitosti glazbenog kazali{ta i opere kao forme i Igor Kuljeri} koji u operi *Richard III.* (praizvedena 16. travnja 1997. u Hrvatskome narodnom kazali{tu u Zagrebu, dirigent autor, redatelj Dejan Miladinovi}, u okviru programa Muzi~kog biennala) nastaloj prema Shakespeareovoj drami, na libreto Nenada Turkalja maksimalno progovara dramaturgijom rije~i i glazbe koja se utjelovljuje u njenim dramskim, ali i lirskim nijansama. Ponovno se krati literarni predlo`ak i usredoto~uje samo na temeljna scenska doga|anja, a glazba se ne okre}e tuma~enju, pri~anju pri~e, ve} ritualnom, jer bitni postaju odnosi manipulacije pojedinca sa svojom sredinom, izjedna~avanje krvnika i `rtve, kralja i pla}enog ubojice, odnosno vje~nog mehanizma svijeta bez iluzija. Pri~om o *krvavom vlastodršcu* autori postavljaju vje~na pitanja o zakonitostima puta prema osvajanju vlasti i razlozima za{to se ljudi bez borbe predaju, ciljaju}i ponajprije na sjevremenost teme i oblik anga`iranog teatra koji poku{ava odgovoriti gdje prestaje ljudska patnja i strah te kako ~ovjek funkcionira u mehanizmima dru{tvenoga zla. Kuljeri} je u potpunosti svjestan opere kao forme i zakonitosti pjeva kao temeljnog razloga za oblikovanje glazbeno-scenskog djela, pa se ovim elementima pridru`uje i Turkaljev libreto podatan glazbenom izrazu i zahtjevima skladatelja. On u potpunosti pripada tradiciji suvremenoga europskoga glazbenog kazali{ta, ne samo u svojoj temi, nego i u suvremenom pristupu, a u ponekim glazbenim i tekstualnim dijelovima Kuljeri} je svjestan svoje tradicije (zborski pjev), koju potvr|uje i svijest o izra`ajnim mogu}nostima jezika u libretu:

*Svijeće modro gore
Drhtavom mi kožom hladne kapi klize
Kao da su u ovaj šator došle duše
Sviju umorenih i svaka prijeti osvetom.*

Zanimljivo, da je slične odrednice biti i u Kuljerjevu posljednjem glazbeno-scenskom djelu, operi-basni *Životinjska farma*, pisanoj na engleskom jeziku prema djelu Georgea Orwella (2003.). Skladatelj ponovno izražava temeljnu misao o povijesnu vrtuljku i super strukturama koje taj vrtuljak kontroliraju, odnosno o traganju za mehanizmima koji vladaju povijeću i upravljaju sudbinama ljudi. Miješanjem raznorodnih karakteristika *ozbiljnoga* i *popularnoga* glazbenog kazališta, Kuljerjeva naglažava da je želio skladati jednu bajkovitu opernu priču, a otkrivaju i pitanje, što je to komunikacija s publikom, on kaže:

*Naime, moje je temeljno pitanje uvijek bilo, što je to komunikacija s publikom, je li to samo interpretacija, odnosno promišljanje interpretacije ili postoji nekakav magijski, ritualni, prapovijesni poriv koji neprestance goni ljude da uspostavljaju komunikaciju. Ili ne uspostavljaju, a i to je komunikacija... Baveći se Richardom III., dovodio sam neke situacije u vezu s našim povijesnim iskustvom i naučio sam kako se neke stvari ponavljaju, to je vječno vraćanje istoga...*¹⁸

Ove Kuljerjeve riječi potvrđuju interes suvremenih hrvatskih opernih skladatelja prema ritualnom, sjevremenskom, ali i nastojanje da se putem opernog djela stvori komunikacija s publikom. Glazbeno-scensko djelo nije samo eksperiment, traganje za novim načinima umjetničkog izraza, ono je i bitna komponenta glazbenog kazališta, potrebna u komunikaciji, u recepcijskom polju gledatelja. Ne samo po temi, već i u suvremenom pristupu, Kuljerjeve opere pripadaju tradiciji europskoga glazbenog kazališta, a *zavičajno* ostaje na margini.

Muzički biennale u Zagrebu je značajno doprinosio europeizaciji hrvatske glazbene scene i predstavljanju novih djela, spomenimo samo praizvedbe misterija *Prazor* Rubena Radice prema Juri Kačelanu (1991.), operne farse *Govori mi o Augusti* Zorana Juranića prema Luki Paljetku (1999.) i izvedbu opere *Judita* (2000.) Frane Paraća, inspirirane Marulićevim spjevom. U ovim djelima skladatelji su za literarni predložak uzimali djela hrvatske književne baštine i suvremenog stvaralaštva.

Na kraju promotrimo važan podatak o izvornosti hrvatskih opera (prema usporednim podacima iz *Repertoara hrvatskih kazališta*¹⁹ i Vladana [vacova iz eseja *Operni libreto u Hrvata*²⁰). Popis 20 najizvođenijih djela od njihove praizvedbe do kraja 1990. godine je sljedeći:

1. - 1743 izvedbe: *Ero s onoga svijeta*, glazba Jakov Gotovac, libreto Milan Begović
2. - 1317 izvedaba: *Nikola Šubić Zrinski*, glazba Ivan pl. Zajc, libreto Hugo Badali, prema drami T. Körnera *Zriny*
3. - 157 izvedaba: *Morana*, glazba Jakov Gotovac, libreto Ahmed Muradbegović
4. - 153 izvedbe: *Porin*, glazba Vatroslav Lisinski, libreto Dimitrija Demeter
5. - 95 izvedaba: *Stanac*, glazba Jakov Gotovac, libreto Vojmil Rabadan, prema komediji Marina Držića
6. - 85 izvedaba: *Đerdan*, glazba Jakov Gotovac, libreto Cvjetko Jakeli i Jakov Gotovac, prema motivima Dinka [imunovića]

¹⁸ 22. Muzički biennale Zagreb, "Cantus", HDS, Zagreb 2003., str. 54

¹⁹ *Repertoar hrvatskih kazališta*, Knjiga treća, HAZU/AGM, Zagreb 2002.

²⁰ Vladan [vacov, nav. dj. u biljezi br. 14, str. 33 - 34

7. - 83 izvedbe: *Analfabeta*, glazba Ivo Lhotka Kalinski, libreto I. Lhotka Kalinski, prema istoimenoj komediji Branislava Nu{a}
8. - 81 izvedba: *Adel i Mara*, glazba Josip Hatze, libreto Branko Radica prema epu Luke Boti}a *Bijedna Mara*
9. - 60 izvedaba: *Povratak*, glazba Josip Hatze, libreto Sr|an Tuci}, prema vlastitoj drami
10. - 53 izvedbe: *Ljubav i zloba*, glazba Vatroslav Lisinski, libreto Dimitrija Demeter
11. - 51 izvedba: *Vlast*, glazba Ivo Lhotka Kalinski, libreto I. Lhotka Kalinski, prema istoimenoj komediji Branislava Nu{a
12. - 50 izvedaba: *Pčelica Maja*, glazba Bruno Bjelinski, libreto Matija Koleti}, prema romanu W. Bonselsa
13. - 46 izvedaba: *Ekvinocij*, glazba Ivan Brkanovi}, libreto Tomislav Prpi} prema istoimenoj drami Iva Vojnovi}a
14. - 40 izvedaba: *Dorica pleše*, glazba Krsto Odak, libreto \uro Vilovi}
15. - 31 izvedba: *Mila Gojsalića*, glazba Jakov Gotovac, libreto Danko An|elinovi}
16. - 29 izvedaba: *Ljubovnici*, glazba Dragutin Savin, libreto D. Savin prema istoimenoj komediji nepoznatoga dubrova~kog autora
17. - 27 izvedaba: *Stari mladić*, glazba Tihomil Vido{i}, libreto T. Vido{i}.
18. - 27 izvedaba: *Koriolan* glazba Stjepan [ulek, libreto S. [ulek, prema Shakespea-reovoj tragediji
19. - 22 izvedbe: *Pomet, meštar od ženidbe*, glazba Ivo Lhotka Kalinski, libreto I. Lhotka Kalinski i Marko Fotez prema *Dundu Maroju* Marina Dr`i}a
20. - 21 izvedba *Mislav*, glazba Ivan pl. Zajc, libreto Franjo Markovi} prema narodnoj pri~i

Zanimljivo je da se me|u dvadeset najizvo|enijih djela na{e operistike u hrvatskim opernim ku}ama do 1990. godine, nalaze opere koje su imale samo dvadesetak izvedbi. Na prvih {est mjesta nalaze se ~etiri glazbeno-scenska ostvarenja Jakova Gotovca (*Ero s onoga svijeta*, *Morana*, *Stanac*, *Đerdan*) i njima se pridru`uju samo *Porin* Vatroslava Lisinskog i *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana pl. Zajca. To jasno govori o interesu operne publike kao i repertoarnoj politici na{ih kazali{nih ku}a.

^ini se da nas jo{ uvijek na pozornici glazbenog kazali{ta zanima *zavičajno* i *po-vijesno*, a percepcija drugih o nama je sli~na jer je *Ero* bez pogovora na{e naj~e{e uprizoreno djelo na europskim pozornicama. I u tom kontekstu ispreple}u se *zavičajno* i *europsko* u operi i libretu pro{log stolje}a, kako u stvarala~kom, tako i u izvo|a~kom aspektu.

Bez obzira na suprotnost ovih pojmova, zaklju~imo da svaki libretist, a i skladatelj, koriste}i vi{e ili tek neznatno elemente nacionalne folklorne ba{tine, pripada civilizacijskom krugu svog podrijetla. On ~ak i nesvjesno ugra|uje u svoj *stvaralački kod* elemente tradicije kojoj pripada, a istovremeno se uklju~uje u maticu europskoga glazbenog kazali{ta.

LOKALNO, REGIONALNO, NACIONALNO I GLOBALNO U FOLKLORNOME KAZALI[TU

Aporija zavi~aja i Europe u hrvatskoj drami i kazali{tu pretpostavlja zapravo opoziciju. Zavi~aj je tu, Europa je tamo — zavi~ajno je doma}e, europsko je tu |e. Podsjetilo me to na etnologa Antuna Radi}a koji je suprotstavio narodnu kulturu kulturi gospode. Narod je dio populacije *koji živi po selima, rukama radi, koji u velikoj većini ne nosi francuskoga odijela, koji nije učio nikakih, ili gotovo nikakih škola* (Radi} 1897. : 1). Dakle, gospoda su u~ena, `ive u gradu i odlaze u njema~ko kazali{te u francuskim odijelima i korejskim automobilima. Narod i naciju nije uvijek lako razlikovati. Većinom smo seljaci u drugom ili trećem koljenu, pravi nam je zavi~aj selo pa bi nam onda valjda i autohtona nacionalna kultura zapravo bila selja~ka kultura. A {to je s urbanom kulturom? Do{av{i u novu domovinu, Hrvati su zatekli razvijene gradove, naro~ito uz more. Romansko stanovni{tvo u tim gradovima stolje}ima se opiralo slavenskim utjecajima uz pomoć Venecije i drugih stranih gospodara, pa je tako npr. u jakome hrvatskom okru`enju u gradu Krku sve do na{ih dana uspjelo sa~uvati i vlastiti veljotski jezik... Ni doma}oj dubrova~koj vlasteli talijanski jezik nije bio stran. Urbana sredi{ta kontinentalne Hrvatske bila su pod sna`nim germanskim i ugarskim utjecajem, plemstvo je bilo europski orijentirano, bilo je stranih trgovaca, vojnika, ~inovnika, obrtnika, klera i inteligencije, a u Saboru je sve do listopada 1847. slu`beni jezik bio latinski. Povijesno gledano, moglo bi se zaklju~iti da je urbana, gospodska kultura bila manje hrvatska (ili manje narodna odnosno nacionalna, a vi{e europska) od tradicijske kulture hrvatskih seljaka... Paradoksalno, modernu je hrvatsku naciju u 19. stolje}u stvorila urbana (uglavnom feudalna) inteligencija inspirirana europskim gra|anskim revolucijama. U hrvatskoj je knji`evnosti etiku transkripciju dviju kultura uveo [enoa, potomak ponijem~ene ~e{ke obitelji, idealiziraju}i tip hrvatskog seljaka u sukobu s tu|inskim feudalnim interesima. Selo je na{e, hrvatsko, po{teno i dobro. Grad je tu|inski, pokvaren i zao. Ta se polarizacija u na{ojoj knji`evnosti provla~i kroz 19. i 20. stolje}e, sve do Krle`e — a mo`da ~ak i do ovih Krle`inih dana, koji eto odvajaju zavi~ajno od europskog u naslovu teme...

Danas, u novom procijepu između nacije i globalizacije, između tek izobrene hrvatske države i europskih integracija, bipolarna generalizacija na zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu zvuči politički.

Zavičajno nasuprot europskome možemo shvatiti višestruko: kao lokalno, regionalno ili hrvatsko (odnosno nacionalno). U sva se tri slučaja domaći entiteti izdvajaju kao različiti od europskih. A europsko je u toj opoziciji uvijek europsko, eventualno se može doživjeti samo tuđe, kao internacionalno ili globalno, kao svjetsko. Je li Hrvatska nekakav Ero s onoga svijeta ili je možda izvaneuropska zemlja? Jesmo li još u Zakavkazju ili u Iranu, koliko nam to vremena treba da se najzad doselimo u Europu?

Okrnut u zemljovid, možda je slika postati jasnija. [to je europsko nasuprot zavičajnome? Ima li u toj Europi neki lokalitet, regija ili država da to istodobno nije zavičaj nekoj skupini Europljana? Zašto su recimo Henrik Ibsen ili Giovanni Verga o svojim seljacima mogli pisati europske drame, dok su slavonski dramatičari unaprijed osuđeni na zavičajnost? Da se razumijemo: mislim da i među Slavoncima koji pišu o seljačkome životu ima i dobrih i loših pisaca, kao što ih ima i među ostalim Hrvatima ili Europljanima koji obrađuju urbanu ili koju drugu tematiku. Vjerujem da je na temu seljačkog života i zavičaja moguće pisati i zavičajne i europske drame. Iza podjele na zavičajno i europsko nazire se i drugi represivni vrijednosni rakurs: nazovimo ga uvjetno gospodskim, iako bismo ga mogli nazvati i provincijskim ili malograđanskim. Iz toga su rakursa zavičajne drame uvijek slabije od europskih — bez obzira na njihovu stvarnu kakvoću. Sve što je strano ili se ugleda na strano, sve što nam dolazi s urbaniziranog i visokorazvijenog Zapada, to je dobro — a naša zaostala seljačka zavičaj (bila to metafora za tradicijsku kulturu ili domaću humanističku znanost, svejedno) — predstavlja povijesno zlo kojega se moramo što prije riješiti tranzicijom. Parola (ki)proleter-ski internacionalizam socijalističkoga razdoblja zamijenila je globalizacija, elektrifikaciju i propalu industrijalizaciju zamijenile su tržišta orijentacija, informatizacija i mobilna telefonija. Promijenio se i utopijski cilj: socijalizam je zamijenjen integracijom u Europu. *A kmetu je se jeno jel krepa totu, tam / il v katedrale v Zagrebu...* (Krlje 1963 : 64).

I dok se mi zaneseno igramo binarnog dualizma na temu crn-bel, dobro-zlo, grad-selo, zavičajno-europsko i slično, prepričavajući se je li *cool* sir i vrhnje ili Europa, nismo ni primijetili da nas je globalizacijski kiklop već odavno prošao. Ne jučer, ne nakon ručanja zida u Berlinu: progutani smo od ručanja. Svi smo mi globalni, svi smo potomci Eve i Adama, djeca evolucije. Geografske, političke i vjerske podjele krhka su pauzina, efemerni navijački flasteri koje uvijek iznova lijepimo na univerzalnu ljudsku prirodu. Pokušavamo konstruirati zajedničke nazivnike, grupne identitete koji će nas možda nadživjeti, nastojimo zaliječiti ljetu ranu vlastite individualne smrtnosti.

Tako. To bi bila moja uvodna propovijed o zavičaju i Europi. Prelazim na folklorističku završnicu izlaganja.

Bez obzira na polarizaciju vrijednosne orijentacije prema zavičaju, u opreci između zavičajnoga i europskoga folklor se odmah kao cjelina svrstava na zavičajnu stranu — a to se, dakako, odnosi i na folklorno kazalište koje je sraslo s tzv. narodnim običajima. U svijesti ljudi, podjednako u *gospodskoj* i u *seljačkoj* svijesti, upravo su

folklor i tradicijska kultura ono {to nas razlikuje od drugih. Folklor mojega sela i folklor susjednoga sela nisu isti, folklor moje regije druk~iji je od folklor ostalih regija, hrvatski folklor razlikuje se od folklor europskih i izvanoeuropskih naroda. Folklor je reprezentativni simbol lokalnog, regionalnog i posebno nacionalnog identiteta. Ukratko, folklor je bitna semanti~ka sastavnica pojma zavi~ajnosti. Folklorom se zavi~ajno razlikuje od europskoga.

Nije mi namjera poricati ili osporiti va`nu ulogu folklor kao nacionalnog ili zavi~ajnog simbola. Glavna mi je intencija jo{ jednom upozoriti na opasnosti brzopleitih generalizacija u humanistici i razotkriti zamku koja se krije u nekriti~kom svrstavanju cjeline folklor isklju~ivo u domenu zavi~ajnosti. Folklor nije samo ono {to nas od Europe i svijeta razlikuje, folklor je i ono {to nas s Europom i svijetom povezuje. Ukratko }u nazna~iti nezavi~ajna obilje`ja hrvatskog folklor i folklornog kazali{ta, dakle ono {to je europsko i svjetsko.

Kao prvo, folklornim kazali{tem nazivam razli~ite oblike predstavljanja u sklopu tradicijske kulture. Ti su predstavlja~ki oblici ve}inom vezani uz godi{nje i `ivotne obi~aje, {to zna~i da u posebnim (naj~e}e blagdanskim) prigodama slu`e ljudima kao otklon, tradicijom uvjetovana i trajanjem ograni~ena promjena svakodnevnog pona{anja. Folklorna je predstavlja~ka djelatnost izvedbeni (performativni) dio obi~aja i uvelike koincidira s obredom i igrom, op}epriznatim izvorima kazali{ta. Ponavljanjem obi~aja pojavno se ~uvaju standardizirani i konvencionalni simboli, otvoreni za razli~ita zna~enja i tuma~enja novih nara{taja. U obi~ajima, obredima i igrama raznih naroda zajedni~ke su temeljne religijske strukture, koje su gotovo atemporalne i ahistorijske jer pripadaju ljudskoj prirodi od pradavnih vremena. Mitovi, kultovi i vjerovanja koji su nekad pripadali obrednim cjelinama prethodili su stvaranju nacija. Multinacionalne (ili bolje: prednacionalne) poganske religije davno su kristijanizirane ili islamizirane, ali su u folkloru novonastalih nacija sa~uvane ina~ice mitskih likova i postupaka, kao pre`itci ranije zajedni~ke ba{tine. Na Krle`inim danima ve} sam govorio o maskiranim ophodnicima u `ivotinjskim ko`ama koji zvone u mnogim hrvatskim krajevima ali i u drugdje na Sredozemlju, a dio su praindoeuropskoga naslije|a, o koledarskim ophodima koji su sje{anje na Januarske kalende starih Rimljana i na praslavensku Novu godinu itd. S druge strane, upravo je kr{ }anstvo kao nadnacionalna religija stvorilo nove sli~nosti u folkloru kr{ }anskih naroda. Ne radi se samo o Uskrsu, Bo`i}u, blagdanima svetaca, svadbenim i pogrebnim obi~ajima — Crkva je proizvela i karneval kao rezervat poganstva. Nadalje, uzmemo li u obzir i povijesne dodire i kulturne utjecaje susjednih naroda, postaje jasno da na{ folklor i folklorno kazali{te mnogo toga dijele s Europom i svijetom. Ne smijemo zaboraviti intenzivne migracije iz vremena turskih osvajanja (15.-19. st.) koje su pridonijele prepletanju tipova, nastanku prijelaznih oblika i bogatstvu ina~ica. Folklorne razlike me|u hrvatskim regijama i kulturnim arealima ~esto su ve}e od me|unarodnih folklornih razlika. Kako je onda taj heterogeni hrvatski folklor mogao postati simbolom nacionalne homogenizacije? Odgovor je jasan: pod europskim utjecajem.

Pretpostavimo da svi znamo o ~emu se radi kad ka`emo folklor, iako je tu saksonsku slo`enicu skovao William Thoms tek 1846. godine `ele}i njome pokriti *navike, obi~aje, obrede, vjerovanja, balade, poslovice itd. iz starih vremena* (Thoms 1965: 6), dakle ne{to {to pripada pro{losti vlastitoga naroda. Od romantizma naovamo folklor je

va`an argument u stvaranju modernih nacionalnih dr`ava. ^ak i putopisci 18. stolje}a (sjetimo se opata Fortisa i njegovih Morlaka) koji su opisivali `ivot navodno primitivnih dru{tava nastojali su prona}i tragove antike i tako pomo}i boljem poznavanju pro{losti vlastitoga naroda. Ideja evolucije dru{tva inspirirala je i zapadnja~ka istra`ivanja prekomorskih uro|enika: istra`uju}i njih antropolozi su ujedno skupljali podatke i o pro{losti Zapada. Dakako, uvijek kolonijalno gospodski: *mutatis mutandis* i *cum grano salis*... Hrvatski romanti~ari, preporoditelji i Ilirci izmi{ljali su dekorativne odore i plesali salonska kola u potrazi za vlastitim nacionalnim identitetom, ali sustavna su etnolo{ka i folkloristi~ka istra`ivanja zapo~ela tek na kraju 19. stolje}a. Prikupljanje i objavljivanje gradiva provedeno je pod okriljem Akademije i Matice hrvatske — u duhu ideje o ju`noslavenskom zajedni{tvu. Tako npr. u *Zborniku za narodni `ivot i obi~aje Ju`nih Slavena* nalazimo mnoga izvje{a o folkloru i obi~ajima u Bosni i Hercegovini, ali i isto~no od austrougarskih dr`avnih granica. Ta je koncepcija mogla pro}i u Be~u i Budimpe{ti kao potpora politici prodora Monarhije na istok, no u pozadini je bilo isticanje slavenstva kao otpor germanizaciji i ma|arizaciji. Folklor je tada bio vi{e simbolom slavenstva i ju`noslavenskog jedinstva, a manje hrvatskim nacionalnim simbolom. Pravi zna~aj nacionalnog simbola zadobio je tek u prvoj polovici 20. stolje}a, ponajvi{e zaslugom Hrvatske selja~ke stranke. Hrvatska selja~ka stranka je ustrojem ogranaka Selja~ke sloge i mre`om smotri hrvatske selja~ke kulture provela (kreativnu) obnovu tradicionalnih vrijednosti u cijelom hrvatskom dru{tvu. Folklor je postao lokalnim, regionalnim i nacionalnim simbolom hrvatstva. Inscenacijom obi~aja stvoren je `anr selja~kog igrokaza koji je uspio prodrijeti i na prave kazali{ne daske, a folklorni se utjecaji lako mogu uo~iti u onodobnoj hrvatskoj umjetnosti i desne i lijeve politi~ke provenijencije — pa tako i u djelima hrvatskih kazali{taraca: pisaca, dramati~ara, skladatelja, koreografa, scenografa itd. U razdoblju NDH prestale su djelovati Selja~ka stranka i Selja~ka sloga, ali je selja{tvo i dalje slovalo kao *temelj usta{ke dr`ave*, a *narodno blago* je favorizirano kao inspiracija umjetni~kom stvarala{tvu (Jeli}-Buti} 1983 : 52, v. Ceriba{i} 2003 : 175).

Nakon Drugoga svjetskog rata, revolucionarna je priroda socijalisti~kog poretka ru{ila stari sustav vrijednosti. Unato~ srpu i ~eki}u te parolama o savezu radnika i seljaka, selja{tvo je tretirano kao reakcionarno, kao smetnja u procesu industrijalizacije. Odnos vlasti prema religiji negativno je djelovao na kr{anske sastavnice tradicijske kulture, a simboli~ka snaga folkloru svedena je na dekorativnu reprezentaciju bratstva i jedinstva jugoslavenskih naroda i narodnosti. Dakako, jednom probu|enu nacionalnu simboliku folkloru nije bilo mogu}e dokinuti dekretom ili uputom o doziranju po republi~kom klju~u. Tinjala je prigu{ena cenzurom i autocenzurom da bi buknila u kriti~nim trenucima (kao 1971.), posebno je njegovana u hrvatskoj dijaspori, a u Domovinskom je ratu opet izbila u prvi plan. I evo nas pred vratima ujedinjene Europe: o simbolici hrvatskog folkloru u novoj zajednici naroda mo`emo tek naga|ati.

Dopustite mi jo{ nekoliko zaklju~nih misli. Vrijednosno ambivalentan odnos prema zavi~aju o kojemu sam govorio na po~etku izlaganja pokazuje zapravo na{e otu|enje, prostornu i vremensku odijeljenost od zavi~aja. Jasno je da je zavi~aj vi{e mentalna konstrukcija, a manje zbiljski krajobraz. Istom imaginarno{u i pasatizmom obilje`ena je i simboli~ka uporaba folkloru. Pravi zavi~aj i pravi folklor oduvijek su ne{to sasvim drugo. Koliko smo dio Europe, koliko je Europa zaista europska i kako

globalizacija djeluje na Europu, folklor, tradiciju, kulturu i doma}u teatrologiju osjetit }emo uskoro — ako pre`ivimo tranziciju.

Ceriba{i}, Naila. 2003. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće. Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.

Fortis, Alberto. 1984. *Put u Dalmaciju*. /S talijanskog preveo Mato Maras./ Globus, Zagreb.

Jeli}-Buti}, Fikreta. 1983. *Hrvatska seljačka stranka*. Globus, Zagreb.

Krle`a, Miroslav. 1963. *Balade Petrice Kerempuha*. Zagreb, Zora.

Radi}, Antun. 1897. *Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu. Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 2: 1-88.

Thoms, William. 1965. *Folklore*. U: *The Study of Folklore*. A. Dundes ur. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 4-6.

IV[I]EV PRILOG TEORIJI KAZALI[NOG NADREALIZMA

ODR@IV PARADOKS

Na samom po~etku ove studije kojoj je namjera, {to eksplicira i njezin naslov, analiti~ki sagledati promi{ljanja pjesnika i dramatika Radovana Iv{i}a o prirodi teatra u kontekstu revolucionarne nadrealisti~ke misli kojoj se priklanja, kao i preskriptivnih poetolo{ko-estetskih dominanti u knji`evnom i kazali{nom ivotu tada{nje Hrvatske<sup>1</sup> od kojih ~ini *apsolutni raskorak*,<sup>2</sup> valja osvijestiti poliprobmati~nost, pa ~ak i svojevrsnu paradoksalnost sadr`anu u njezinom predmetu. Priroda se toga predmeta ne}e dokinuti redefiniranjem pitanja, niti }e izlaz iz pomalo nepoticajne situacije le`ati u negiranju njezinog postojanja. Preostaje nam tek pristajanje na njezinu *zategnutu održivost* koju valja rasvijetliti putem restrukturiranja uvrije`enih sudova o nadrealizmu, a onda i njegovih odnosa naspram knji`evne i kazali{ne teorije.

Naime, promatrano iz sustava mi{ljenja nadrealisti~kog pokreta,³ sintagme poput *nadrealisti~ko kazalište*, *nadrealisti~ka drama*, a u kona~nici i *nadrealisti~ka teorija kazališta*, na na~in kako ih odre|uje glavnina knji`evnopovijesne i knji`evnoznanstvene literature i percipira ve}ina etablirane znanstvene zajednice, sadr`avaju *contradictio in adjecto*, odnosno konstruktivno su opre~ne, neodr`ive i neoperabilne pri analiti~koj proradi koja stremljenju novih i produbljivanju ve} postoje}ih spoznaja.

¹ *Cijeli je moj teatar pisan usprkos ili mimo, usprkos ili mimo tadašnjeg zagrebačkog i ne samo zagrebačkog teatra.* (Iv{i} 2002: 114), *Treba li da vam ka`em da mi se teatar, koji sam tada vidio u Zagrebu, ~inio ne samo krcaat psihološkim, knji`evnim i političkim la`ima, nego i tako smiješan, da nisam ni pokušavao da u njemu nađem organski prostor koji sam tražio.* (Iv{i} 2002: 22)

² *Ako je već riječ o formulama, onda je meni mnogo bliža formula Charlesa Fouriera „apsolutni raskorak“ koju je on preporučivao, želeći da svi naši postupci budu tako apsolutno različiti od već postojećih kao što je put Kristofa Kolumba bio u suštini drugačiji od svih dotadašnjih.* (Iv{i} 2002: 43)

³ Nadrealisti~ki pokret slu`beno zapo~inje svoju revoluciju 1924. godine objavljivanjem prvog *Manifesta nadrealizma* (iako, ~ak i formalno, zapo~inje ranije, Bretonovim odvajanjem od Tzare), a zavr{ava 1969. suspenzijom koju potpisuju preostali ~lanovi, me|u kojima je i Radovan Iv{i}. Nadrealizam, u {irem zna~enju rije~i, kao egzistencijalisti~ki stav koji se odra`ava u pojedina~nim ostvarenjima, nije podlo`an *historijskom* odre|enju.

Avangarda u cjelini, a osobito nadrealizam kao pokret s iznimnim stupnjem auto-refleksivnosti i programske elaboriranosti, najavila je op}i rat proizvo|a~ima, promiscateljima i odr`avateljima akademizma, kao i njime legitimiziranim sto`ernim institucijama znanja, operiraju}i pri tome nizom subverzivnih i de/re/struktivnih metoda, koje se`u od potpunog nijekanja i destrukcije, do restrukturiranja i stvaranja novih metoda za (ob)novu znanosti. Dakako, taj militarizam nije bio *apriorno* upu}en na znatnost ili teoriju kao takvu, ve} na onu monopolisti~ku, u dijelovima i dogmatsku, ustaljenu na isklju~ivim principima *logosa i ratia* dominantnoga zapadnja~kog civilizacijskog kruga. Kako je historija te stalne borbe i istovremene me|uovisnosti, izme|u *teorije i prakse*⁴ koja se`e jo} u antiku, prekompleksna i presadr`ajna da bi ju se moglo u cijelosti izlo`iti u ovom kratkom ekspozeu, usmjerit }emo se samo na segment tog odnosa, pojedina~nu bitku, koji donosi konkretan primjer.

IZNOVA, S NOVIM POSTAVKAMA

Iz konteksta povijesnog nadrealizma ispravnije je govoriti o nadrealizmu i kazali{tu, o nadrealizmu i kazali{noj teoriji, ~ime se izbjegava hermeti~no zatvaranje nadrealizma u jo} jednu stilsku kariku u nizu avangardnih *izama* pro{log stolje}a.⁵ U prirodnom znanstvenog diskursa teatrologije i dramatologije, koji tendira podvo|enju, grupiranju, arhivskom odvajanju, a kojem se ~vrsto opire proizvodnja nadrealizma, nalazi se jedan od klju~nih problema generalno iskrivljene i povr{ne percepcije, analize i prezentacije nadrealizma kao dramski i teatarski neplodnog te teoretski necjelovitog, arbitrarnog i fluidnog. Dramama i teoretskom promi{ljanju teatra ~lanova nadrealisti~kog pokreta, poku{at }u pristupiti ne gube}i iz vida retori~ke prakse koje su ih proizvele, niti njima pripadaju}i kontekst. U tom slu~aju, djelovanja nadrealisti~kog pokreta, primarno obilje`enog kao kazali{no neproduktivnog, pokazat }e se kao izuzetno teatrabilna i performativna,<sup>6</sup> a kriti~ko promi{ljanje, suprotno uvrije`enom mi{ljenju o hirovitosti i proizvoljnosti utemeljenoj jedino u otporu, nepriznavanju i destrukciji postoje}e Literature, Teorije i njihovih (p)odr`avateljskih institucija, pokazat }e se kao neodvojivo od same prakse. U analogiji s re~enim stoji i kvantitativno malobrojna dramska produkcija nadrealista, kao i poetolo{ko-estetska odlika njihovih inscenacija koje su u iznimnoj mjeri utjecale na dalji razvoj dramske i izvedbene umjetnosti. Kako ustvr|uje Blanchot: *i bez literature postoji trud knji`evnog traganja, alkemijska briga u prenesenom smislu, stalna pozornost pridavana postupcima i slikama, kritici i tehnici*. (prema Machiedo 2002., II:33).

⁴ Suprotstavljanje pojmova smisleno je samo u slu~aju kada *praksa* ima odlike slobodnog, ni~im predodre|enog stvaranja. Ukoliko je rije~ o *praksi* koja slijedi zadane odrednice, po postavkama nadrealizma, nije niti rije~ o umjetnosti.

⁵ *.../dana{nji bezbrojni poku{aji da se nadrealizam svede na neki likovni ili knji`evni stil ~ine se ne samo nepo{teni, nego i opasni. Previ{e je danas onih koji bi htjeli zabaru{iti smisao stavljaju}i naglasak samo na formu./.../ Inzistiram i ponavljam: nema nadrealisti~kog stila... (Iv{i} 2002: 39), Ka`imo jednom zauvijek: nema nadrealisti~kog teatra. Moglo bi se jedino govoriti o "nadrealizmu i teatru". (Iv{i} 2002: 53), Surrealism is not a style. It is a cry of a mind turning back to itself. (Artaud prema Bradley 2000: 7)*

⁶ Izlo`be, intervencije, manifesti, *akcije* poput su|enja Barresu, Izvr{enja oporuke markiza de Sadea, i dr. (vidi Golberg, 2003.).

Razorna i nepo{tedna polemi~nost, manifestnost, tematska raspr{enost i interdisciplinarnost te impostiranje analiti~kih strategija detektiraju se kao konstante nadrealisti~kog esejizma, a metafikcionalnost, autorefleksivnost, intertekstualnost i izuzetna osvje{tenost i profiliranost knji`evnih postupaka, kao konstante nadrealisti~ke fikcije.

KAZALI[TE NIJE MAGLA⁷

Isti se postupci mogu uo~iti i u pjesni~kim, dramskim i esejisti~kim radovima, te nizu intervjua Radovana Iv{i}a, jedinoga hrvatskog predstavnika i sudionika *povijesnoga nadrealizma*⁸ kojeg je pojava u hrvatskoj knji`evnosti mnogostruko separatna i jo{ uvijek nedovoljno istra`ena i valorizirana.

Temeljna odrednica diskursa Iv{i}evih teoretsko-kriti~kih zasada⁹ `ivo je opiranje kirur{koj odvojenosti teorije i prakse, negiranje legitimiteta ste~enog jedino putem distanciranog i nesubjektivnog metajezika, te sklonost asocijativnim skokovima i analogijskim vezivanjima. Iv{i}eva trajna `elja za perforiranjem i dokinu}em granica¹⁰ izme|u nefikcionalnog i fikcionalnog diskursa, analogna je dokinu}u jasne razme|e izme|u knji`evnih vrsta (konkretno poezije i drame), a u kona~nici, na tematskoj i motivskoj razini i dekonstruiranju op}eprihva}enih vrijednosnih binarnih opozicija na kojima je utemeljena zapadnja~ka civilizacija. Iv{i} napominje kako njegov teatar izlazi izvan *naše biblijsko-grčke zapadne civilizacije* (Iv{i} 2002: 71) misle}i pri tome na dru{tveno-politi~ke sustave i vrijednosne odrednice nastale ukru}ivanjem i kastriranjem njenih temelja.¹¹ Pru`anje otpora tuma~enju i kriti~koj interpretaciji djela, svojstveno je nadrealistima, budu}i da u njoj vide prijetnju dokidanja zagonetnog, ~ude-

⁷ *Dodijalo mi je mlaćenje prazne slame, ne volim prepametne teorije, ne volim apstrakcije kazališnih stručnjaka i profesora. Kazalište nije magla. Kazalište je tvrdo kao polarna svjetlost.* (Iv{i} 2002: 232)

⁸ Valja napomenuti da glavninu svojih drama (osim *Aiixaie ili moći reći*, nastale 1982. g.) Iv{i} stvara u Zagrebu, prije odlaska u Pariz 1954. godine i formalnog priklju~enja nadrealisti~kom pokretu. U to vrijeme, Iv{i} ve} poznaje temeljne tekstove francuskog i beogradskog nadrealizma te nekoliko mjeseci upra`njava automatsko pisanje.

⁹ Za njihovo prou~avanje od iznimne je va`nosti knjiga *U nepovrat, opet* u kojoj su sabrani ~lanci, razgovori i dokumenti iz razdoblja 1956.-2002. U pripremi je izvjestan ekvivalent na francuskom jeziku koji treba iza}i u Gallimardovom izdanju (kao tre}a knjiga u nizu, nakon *Poèmes i Théâtre*).

¹⁰ Dokinu}e granica me|u istaknutijim je programskim ciljevima nadrealizma: *Gotovo je s granicama unutar kojih su se riječi mogle povezivati s riječima, a stvari sa stvarima, predmeta kao i ideja dočepalo se načelo promjene, koje teži njihovu posvemašnjem oslobađanju, a ovo upleće i oslobađanje čovjeka.* (Breton prema Machiedo, 2002., I: 35)

¹¹ Pozivaju}i se na Cailloisovu podjelu igara (vidi: Caillois, 1965.), Iv{i} konstantira prevlast gr~ko-rimske civilizacije, utemeljene na principima dominantnima u igrama *takmičenja* (*Takmičenja su jedan od uzroka svega onoga što je zlo u današnjem svijetu. Na ideji takmičenja zasnovano je cijelo ovo društvo i na Istoku i na Zapadu*, Iv{i} 2002: 72) i slu~aja nad sustavno istrebljivanim tzv. *primitivnim civilizacijama*, utemeljenim na odlikama igre *maske i vrtoglalice*. Na~ela potonjih bli`e su slobodnom jeziku, strujanju nesvjesnog, kretanju prema `u|enom, a u kona~nici i teatru kakav priziva Iv{i}. *Često sam se pitao nije li već u samoj grčkoj drami, koja još sadržava sve četiri kategorije igara, početak gubljenja značenja igara maske i vrtoglalice. Drugim riječima, nije li već u grčkoj drami skriven prvi crv? A tijelo, naše ukalupljeno tijelo, hoće li ono moći oživjeti bez maske i bez vrtoglalice, a zar to ne znači bez poezije i bez sna?* (Iv{i} 2002: 19).

snog i mnogoznačnog: *Zagonetke su kao i ljepota: bezbrojne su, a objašnjenja su, kao i ružnoća, preplavljajuća, ali ograničena. Zagonetka je opasna ljepota.* (Iv{ } 2002: 10). Po Bretonu, ljubav prema djelu mora prethoditi njegovom razumijevanju, tako da je kritika ili biti ljubav, ili je ne je biti. No i onda *postoji uvijek krajičak koprene koji izričito traži da ne bude podignut. Što god mislile budale, to je bitan uvijet čarolije.* (Breton prema Machiedo 2002., I:23). Potrebne su, dakle nove metode, {to se nagla{ava i u Manifestu iz 1924. godine. Na tragu Jarryeve patafizike koja je uvelike nadrasla postavke samog autora, uočljiva je istra`iva~ko-znanstvena usmjerenost nadrealista u pronala`enju novih modela spoznaje. Po riječima B. Raya koji je pokušavao utvrditi dijalektičke obrasce nadrealističkih tekstova *the most explicit expression of the avant-garde's commitment to science appears with the Surrealists* (Ray 1995: 45) valja iznaći metodu koja ne je nu`no reducirati, kanonizirati i dokidati potencijal djelovanja promatranoga i dovoditi do njegove deseminacije, već koja je krenuti u otvaranje postojećega neslućenog, a koja je uvjetovana novim određenjem poezije koja nadrasla oblik izra`avanja i umjetničku formu, te postaje (jedini ispravni i jedini mogući) oblik egzistencije i spoznaje. *Poezija, koja je utjelovljenje „neposrednog života“ misli i osjetilnosti, upravo zato biva i povlaštenim, vrhunskim sredstvom spoznaje.* (Machiedo, 2002., I:33). Time se ukida potreba za interpretacijom ili bilo kojim oblikom tumačenja poezije koje bi ju trebao prevesti u svakodnevni razumljivi, saopćavateljski jezik: *Nije na meni da razjasnim takozvanim običnim jezikom ono što sam rekao drugdje, na drugi način, takozvanim umjetničkim jezikom. Možda pretjerujem, ali mi se čini da sama egzistencija poezije u velikoj mjeri ovisi o žestini s kojom ćemo odbiti tu operaciju „prevođenja“.* /.../ *Poezija nije ovo ili ono, ona jest /... Poetska slika uvijek otvara širi horizont no što to može njezino tumačenje.* /.../ *U mojim očima sve to vrijedi i za teatar.* /.../ *U biti je poetskog jezika ili teatralnog jezika- to je isto- da izlučuju vlastiti prostor.* (Iv{ } 2002: 51).

U nesvjesnom, snovima, slobodnom toku misli koji se bilje`i putem automatskog pisma (vidi: Breton, 1979.), u prostoru imaginacije oslobođenom od autocenzure pokazuju se slike<sup>12</sup> koje, dovode i stvari, pojave i osje`aje u neuobičajene i nove odnose proiruju njihova semantička polja. *Povijesna zbilja* time prestaje biti *zbiljskija* od *pjesničke zbilje*, a njezina *zdravorazumska* odlika stavlja se na kućnju. U brojnim slučajevima, zbilja se prokazuje samo kao jedan mogući konstrukt brojnih diskurzivnih praksi, koju podr`ava dominantna struktura moći kako bi njome mogla suverenije upravljati/manipulirati. Tim slijedom dolazi se i do kritike slu`benih institucija znanja poput akademija i sveučilišta koja su *utkana u društveno tkivo da automatski odrađuju i hrane dominantnu ideologiju* (Iv{ }, 2002.: 198). Nadrealističko kritičko propitivanje općeprihvaćenih zdravorazumskih pojmova i kategorija najavljuje *mrtvačko zvono akademskoj kritici, znanstveničkoj hladnokrvnosti i tobožnjoj objektivnosti* (Machiedo 2002., II:32) koja je, u konačnici, doista i utjecati na sve veći stupanj propitivanja same znanosti/teorije njom samom.

¹² Svojstvo je snažne slike da je proizašla iz spontanog približavanja dviju vrlo udaljenih realnosti čiji je odnos samo duh uhvatio. (Reverdy prema Denona, 1996., I: 125)

Razmatranje Iv{ i}evog teatra kao sustava koji ujedinjuje dramske tekstove¹⁴ i teoretske refleksije, opetovano nas gura s područja *dramskog*, sa *scene*, na područje *poezije* koja se nadaje kao nadređena vrsta čija se konkretizacija provodi u teatru koji joj dodaje *onu neophodnu dimenziju glasa ili neophodnu dimenziju tijela*. (Iv{ i} 2002: 114). Teatar tako postaje *konkretno mjesto poezije, /.../gdje se poezija može razvijati kao tjelesno pismo, služeći se podjednako riječima, glasovima, pokretima, prostorom, svjetlošću*. (Iv{ i} 2002: 37-38). No, ta prvotna hijerarhizacija prestaje u trenutku kada pojam poezije prihvatimo u svoj {irini značenja koje mu pripisuju nadrealisti. Poezija tada prestaje biti samo književna vrsta čije je odlike moguće pratiti u dijakronijskom i sinkronijskom smislu ili način izražavanja, te postaje oblik spoznaje, način egzistiranja. Poezija kao *dezertstvo od svake norme* (Iv{ i} 2002: 22) postavlja pitanje o tome kako čuvjeti, odnosno kako, po Rimbaudovim riječima, *promijeniti život*. Tako bilo kakav način opstojanja u slobodi postaje poezija, a prostor poezije i prostor teatra preklapaju se u svojoj otvorenosti i ispranjenosti. *Čudo od kojeg nema ništa važnije, to je za mene bio teatar, to je za mene bila poezija. /.../ Ona je uključivala sve, kao i teatar, samo je teatar, nezamisliv bez tijela, bez prostora, bez oblika, bez boja*. (Iv{ i} 2002: 126). Nazivanje Iv{ i}evog teatra logocentričnim u smislu kako ga definira teorija drame i izvedbe, pokazuje se kao neopravdano i neutemeljeno. Autor akcentuira jednakovrijednost izražajnih sredstava¹⁵ u teatru te njihovu međusobnu protkanost i međuvisnost. [toviće, Iv{ i} se upravo otklanja od literarnog i priklanja tjelesnosnom pismu. On preuzima vrlo kompleksno Mallarméovo određenje potonjeg,¹⁶ koje se, danas iskorijenjeno civilizatorskim pipcima, ono za koje se i ne zna što bi ono moglo biti /.../, jedva može naslutiti u perverznoj polimorfnoj fazi djeteta, u nekim promašenim činovima ili u histeriji. (Iv{ i} 2002: 15). Iv{ i} vrlo često naglašava tjelesnost teatarskog pisma i njegovu množinu koja zahvaća *tijelo, prostor, boje, oblike, prirodu* (Iv{ i} 2002: 36), koja se generira iz jezika odmaknutog od sintaktičko-gramatičkih zakona i semantičkih određenja. Pitanje jezika i mogućnosti *kazivanja*, jedno je od ključnih tematskih mjesta Iv{ i}evih dramskih ostvarenja. Jezik se konstantno propituje sam sobom, generira iz praznine i odgovara jekom (*Daha*), raspada od usunjenosti i super-funkcionalnosti (Pukovnik Nik u *Akvariju*, *Motora* i u *Aiaxaii*, i dr.) ili se pak rastvara od primordijalne višeznačnosti¹⁷ i nesputanosti (*Daha*, *Tibelica* u

¹³ *Trebalo mi je da se poezija odvoji od bljedoće papira, trebalo mi je da poezija proдре do srca svijeta. Inzistiram, nije se pritom radilo ni o kakvim estetskim, rilkeanskim preokupacijama, radilo se o životu. O politici, ako hoćete. Kako ćete promijeniti svijet ako lebdite na površini, koja je povrх toga kamuflirana? Ukratko, da bi poezija počela disati /.../ sve sam se više počeo okretati teatru, kao prostoru u kome jedinka i množina pišu bez prestanka svoju osjećajnu povijest*. (Iv{ i} 2002: 22)

¹⁴ *Daha* (1940.-1941.), *Kralj Gordogan* (1943.), *Vane* (1943.), *Sunčani grad* (1944.), *Kapetan Oliver* (1944.), *Vodnik pobjednik* (1944.), *Akvarij* (1956.), *Aiaxaia ili moći reći* (1982.). Za razliku od uobičajenih kvalifikacija, smatram da je opravdano u Iv{ i}ev dramski opus ubrojiti i korsku poemu *Narcis* (1943.), na što na nekoliko mjesta upućuje i sam autor.

¹⁵ *Kada ćemo se osloboditi hijerarhije izražajnih sredstava? Riječ nije sama po sebi svetija od krika, od pokreta, od pogleda od maske*. (Iv{ i} 2002:16).

¹⁶ *On je nazreo neko tjelesno pismo /.../ sugerirajući /.../ da bi bili potrebni paragrafi u prozi napisani koliko u dijalozima toliko i u opisima da bi se izrazila pjesma oslobođena svakog pisarskog* (Iv{ i} 2002:15).

¹⁷ *Radi se, dakle, da se riječima daje više od jednog značenja: stvarno postojanje: one teže da ponovno postanu istinska supstanca svijeta*. (Reymond, prema Denona, 1996., I: 120).

Kralju Gordoganu, Njarabum u Kapetanu Oliveru, Xaia u Aiaxaii). Pitanje prirode jezika i njegove upotrebe te sama osvještenost o njegovoj moći, nadrašta lingvističko polje pa postaje i pitanje političkog opredjeljenja budući da se lingvističko tijelo ne razlikuje od društvenog tijela. (Iv{i} 2002: 44). Lingvistički poredak, osobito logika jezične strukture predstavljaju idealnu sliku svih zabrana koje intenzivno sugeriraju sve civilizacije. (Iv{i} 2002: 45). Tu krajnju i prvotnu ogradu pred kaosom (Iv{i} 2002: 44) valja sručiti nepočetnom bujicom.

METASTAZIRANJE TALIJE¹⁸

Teze o teatru, ili riješima autora *krik o agoniji ili smrti kazališta* (Iv{i} 2002: 232) koje, bez bitnih značajskih promjena, Iv{i} opetovano izlaže u brojnim esejističkim tekstovima u kojima, posljednjih tridesetak godina kritički sagledava suvremeni teatar, paradigmatičke su za njegovo promišljanje teatra i na njega prislonjenih konotacija. U svojoj daljoj razradi i razlambila one prividno napuštaju svoj domicil, postavljaju i brojna pitanja poput sprege struktura moći i vlasti s umjetnošću i umjetnikom, smrti jezika i uniformiranosti tijela. Jezgrovite i direktne u svojoj necenzuriranosti, napisane još 1967. godine i danas djeluju pomalo radikalno i, tužno po kazalište, aktualno.

Kazalište je (danas) subvencionirana dosada.

Kazalište je (postalo) izmetina Vlasti.

Nije u krizi kazalište, nego tijelo.

(Iv{i} 2002: 232)¹⁹

Teze o teatru kao nusproduktu Vlasti koja subvencioniranjem istog proizvodi dosadu²⁰ detekcija je i kritika pokorenog, usunjenog, degeneriranog i degradiranog teatra koji služi kao prostor proklamacije ideologije putem kastriranog, umravljenog i jednoznačnog jezika te krutih poetološki normiranih obrazaca. Takvo viđenje teatra Iv{i} eksplicira u *Kapetanu Oliveru* (1944.) uvodeći dramaturški obrazac kazališta u kazalištu i u *Aiaxaii ili moći reći* (1982.), smještajući radnju u samo kazalište u kojem se događa susret dvaju vremenski udaljenih bića. I druge Iv{i}eve drame uspostavljaju svoj odnos naspram kazališta i teorije drame/književnosti, ali indirektno, strukturnom i tematsko-motivskom razinom. Teza o krizi tijela, koja i opet transcendiraju samo razinu fizičkog, provlači se kroz veliki broj Iv{i}evih napisa te je čest motiv njegova dramskog pisma, a osobito je prokazana kroz nepočetnu kritiku sporta, mode, formaliziranog erotizma i dobro skrojenog jezika.

¹⁸ *Da bi ga stavili svakome na dohvata kao hostije ili zastave, države i privatne banke daju kredite: uvode ga u Tibet, Kongo, a sutra na izvore Nila, a da i ne govorimo o Europi, gdje se planiraju metastaze Talije s pomoću domova kulture.* (Iv{i} 2002: 15)

¹⁹ Prvi put tiskano u časopisu "L' Achribas", br. 2, 1967. Ovdje donosimo posljednju objavljenu varijantu.

²⁰ *Mogao bi se ustvrditi direktno proporcionalan odnos između veličine subvencije i dubine dosade.* (Iv{i} 2002: 60)

PREDSTAVA TO BITI ZASTOR (Iv{i} 1998: 172)

U četvero~insku feeriju *Kapetan Oliver* interpoliran je arhetipski dramatur{ki obrazac teatra u teatru, tro~inski igrokaz koji parodira srednjovjekovnu sagu o Tristanu i Izoldi. Na otoku usred Tihog oceana posada broda Kapetana Olivera izvodi *pjesmu na starinski na~in o Tristanu, vitezu tu~nom, o njem i njegovoj smrti, ~alosnijoj od smrti sviju* (Iv{i} 1998: 172), kako bi, aludiranjem na motivske analogije igrokaza i okvirne zbilje, upozorili Olivera na obmanjiva~ku prirodu njegove sre}e i uzaludnost njegova traganja za njom. Interpolirani igrokaz vi{estruko iznevjeruje intenciju svojih autora, ujedno i izvo|a~a-amatera, pretvoriv{i se u mi{olovku u koju svi bivaju uhva}eni. Ciljani primatelj poruke, kapetan Oliver, osje}a se lo{e i ne prisustvuje izvedbi, a pozornost preostalih gledatelja, domoroda~ke djece koja se po prvi put sure}u s teatarskim konvencijama, periodi~no preuzimaju zbivanja u prirodi i san, nude}i im slobodnije i otvorenije prostore, tako da izvo|a~i postaju i jedini gledatelji. Kapetan Oliver ipak dolazi na sam kraj izvedbe, kada se na improviziranoj sceni odigrava Tristanova smrt. U tom se trenutku gubi granica uslo`enih perspektiva, ali i pokazuje razli~itost Oliverove i Tristanove sudbine koja se temelji na razli~ito koncipiranim i denotiranim svjetovima. Olivera no`em u okrutnoj igri ubija jedno od domoroda~ke djece, no njegova smrt, za razliku od Tristanove, ozna~ene kao dokidanje svih mogu}nosti i kona~ni zavr{etak, zna~i ispunjenje u ekstati~nom poistovje}ivanju s krajolikom te kona~an pronalazak `u|ene sre}e kroz osloba|anje od `elje.²¹ Iako parodirana, ironizirana i kriti~ki tretirana na polju sadr`aja, u formalnom smislu dramska se mi{olovka odlikuje svim normativima poetolo{ki ispravne tragedije proskribirane klasi~ne dramaturgije (uzvi{en i ujedna~en govor, pravilna metrika, stih, likovi primjereni temi). Kao takva, nada se kao podre|ena jeziku i njegovoj upotrebi, strukturi i retori~koj praksi dramskog modela okvira, a teatar koji prezentira ozna~uje se kao usmr}ena, fosilizirana i nekomunikatibilna slika. Kazali{ni amateri pou~avaju oto~ku djecu o kodeksu pona{anja u kazali{tu,²² ali ne i o temeljnim kazali{nim konvencijama, niti o osobitostima kazali{nog ~ina. Kazali{ni doga|aj odre|en je prostorom izvedbe koji nastoji ilustrirati pozornicu kutiju,²³ a njegova je glavna odlika dru{tveni doga|aj ~ija je svrha podu~iti i zabaviti. Umrtvljenoj kazali{noj formi Iv{i} suprotstavlja izvornu, primordijalnu civilizaciju u vidu nimalo kli{eizirano prikazane oto~ke djece. Zbivanja u prirodi kao i sadr`aj sna nude otvorenije, slobodnije i zavodljivije prostore.²⁴

²¹ *Ja sam zrak, valovi, kamenje! Ja nemam granica i ne tra~im sreću. Ja ne tra~im ništa.* (Iv{i}, 1998:189). Razbijanja granica entiteta lika koji se me|usobno pro`imlje s voljenim bi}em ili prirodom, ~esta je odlika *pjesni~ki* nastrojenih likova.

²² *Djeca dolaze obučena u komade jedra. /.../ EUROPA: Mornari su nam rekli da za predstavu moramo biti sve~ani.* (Iv{i} 1998: 171).

²³ *Ovdje ćemo ih pri~vrstiti (vesla, op.a.), a među njih razapeti jedra: imat ćemo krasan zastor. Brodski fenjeri bit će naša rasvjeta. Crveni s jedne strane, a zeleni s druge.* (Iv{i} 1998: 169-170).

²⁴ *Krijesnica, krijesnica, počne vikati Afrika, djeca se razbude, svi je love i viču za njom i tr~eći u povorci pređu preko pozornice.* (Iv{i} 1998: 178). *Kasnije ih od predstave odvla~i san, nudeći slobodnije i otvorenije prostore Djeca /.../ malo po malo sva zaspu. Od vremena do vremena, netko se malo razbudi, gleda predstavu, gnijezdi se i opet zaspi.* (Iv{i} 1998: 173).

U izrazito intertekstualnoj *Aiaxai ili moći reći*, svojevrsnom poetolo{kom oporu~nom tekstu, Iv{ i}eva se kritika teatra transponira u kritiku politi~kih institucija mo}i i njihovih manipulativnih mehanizama, pokazuju}i da *crv nije samo u kazališnim daskama*. (Iv{ i} 2002: 86). Institucionalizirani, profesionalni i subvencionirani teatar u kojem se smje{ta radnja komada prostor je zaražen *svojim društvenim i političkim kontekstom, unaprijed zaposjednut nekom ideologijom - prostor što manipulativne odnose i državom institucionalizirano nasilje reproducira u malom i tako metonimijski doziva šire opresivne sustave kojih je dio*. (Ale-Feldman 1997: 144). Zborni lik Sabranih djela sa [arenom knji`icom na ~elu, *metafora Centralnog komiteta i Akademije i Društva književnika, to jest i intelektualne i političke vlasti* (Iv{ i} 2002: 215), scenska je alegorija sveu~ilinih i akademskih struktura koje u slu`bi vlasti promi~u jednozna~ne knji`evne sustave, dodjeljuju}i nagrade i priznanja onima koji ih slijede. Lik Redatelja, svojevrsnog utjelovitelja kazali{ne vlasti, samozatajno progla{enog alfom i omegom kazali{ta, Iv{ i} ironizira prikazuju}i ga stvarala~ki neplodnim, izgubljenim i kastriranim na području autonomnoga umjetni~kog djelovanja, {to proizlazi iz dragovoljnog pristajanja na zasu`njenost i pokornost putem prihva}anja obvezuju}ih ordena i nagrada. Nakon {to Sabrana djela u ime parodizirano tituliranih nadre|enih Drugih okite Redatelja ordenima i nagradama apsurdnog nazivlja,²⁶ energičan Ajax, udaraju}i zlatnim bičem, podrugljivo ga opisuje kao naki}eno i na~i~kano pseto {to *repom maše pred svakim gospodarom*. (Iv{ i} 1998: 282). U drugim tekstovima, Iv{ i} `estoko izra`ava svoje protivljenje bilo kakvim nagradama kojima se odr`ava i podr`ava mediokritetstvo i zatvorenost unutar podobnih okvira i, za razliku od mnogih koji isti stav ne provode i u djelo, odlu~no odbija primiti dodijeljene mu nagrade.²⁷ Kroz Ajaxove rije~i²⁸ upu}ene Redatelju, kao i one Kompia,²⁹ antropomorfnog stroja iz daleke budućnosti iz koje daje odre|enje redatelja i njegove uloge, Iv{ i} otkriva svo-

²⁵ REDATELJ: *Teatar sam ja. Što su glumci bez redatelja? Pljeva bez zrna, rukavica bez ruke, balon bez kisika. Što je pjesnik bez redatelja? Words, words, words, a ne teatar. Ova zgrada? Crvotočina, dinosaour, a ne teatar. Ova publika? Publika je prošlost. Budućnost sam ja*. (Iv{ i} 1998: 273).

²⁶ SABRANA DJELA: *Za vjernu službu/ za životno djelo/ ministar slobode/ dodjeljuje mekanu nagradu/ „Plavi grašak. /.../ Za vjernu službu/ za scensko prevazilaženje dijalektike/ rodna gruda/ dodjeljuje odlikovanje/ Mramorni zastor. /.../ Za vjernu službu/ za kulturnu revoluciju/ dom naprednih lordova/ dodjeljuje odlikovanje/ „Oblačne sardine“ /.../ Za vjernu službu/ za raskrinkavanje Shakespearea/ udružena uprava kontinentalnih logora/ dodjeljuje odlikovanje „Podvezica zelenog mucavca“* (Iv{ i} 1998: 179-181). Kasnije, kada Redatelj izvje{tava o promjenama u teatru nastalima zbog Aiaxa i Xaie, Sabrana ga djela u{tkaju subvencijom, a onda jo{ jednom nagradom: *Za vjernu službu/ našem prvom redatelju/ odlikovanje nad odlikovanjima/ „Zlatna brnjica“*. (Iv{ i} 1998: 298)

²⁷ Vidi: Iv{ i} 2002: 218, tekst pod nazivom *Goranov vijenac ili kako se odbija nagrada te Foreti* u "Novom listu" od 23.III.1999. tekst *Prešućeni Ivšić*.

²⁸ Iv{ i}evski, Ajax `eli sagoriti Redateljjev teatar *živom vatrom*, a njega bi *Bičem po tvome ništavilu/ da se ništa može munjom istrijebiti jer Oganj vidim, tebe ne vidim./ mada samo sebe pokazuješ, /samo svoja muda osvjetljuješ*. (Iv{ i} 1998: 227). Kasnije ga optu`uje: *Dok je tebe, riječ je mrtva, tijelo ukočeno, jeke nema, jer ni glasa/ nema. Gdje se nađeš, sva su usta odmah zabrtvljena*. (Iv{ i} 1998: 282).

²⁹ Redatelj: *veza teatar. Redatelj: veza hipertrofija. S nestankom poezije redatelj postaje sve-moćan u teatru. Posljednja fasada teatra. Redatelj: veza službenik, službeni. Redatelj: veza predatomska zanimanje. Zastarjelo*. (Iv{ i} 1998: 290).

ju temeljnu skepsu spram tzv. redateljskog kazališta u kojem redatelj i njegovi redateljski postupci, a ne sama umjetnička produkcija, zadobiva središnju ulogu. Iv{i} im zamjera redukcijско i isključivo čitanje dramskog teksta koje je voleno potragom za elementima pogodnim za izgradnju i izazivanje spektakla/spektakularnosti. Time neposredno diskvalificira riječi i dopušta prodiranje ideološke misli u porozno tkivo teatra (Iv{i} 2002: 65). Osim što utjelovljuje kazališnu funkciju, Redatelj je također i utjelovljenje *prosječnog intelektualca*, nedovoljno hrabrog, samostalnog i dosljednog, koji pokušava pomiriti nepomirljivo u vječni kompromis. Pred kraj drame, kada *determinatori* Motora{i} dolaze ubiti Aiixa i Xaiu, Redatelj, kojeg je ipak osvijestila eruptivna snaga Aiixa i Xaie, zalaže se za to da ih se ukloni iz teatra, ali da ih se ipak ostavi na ivotu. Optužen za izdaju i pomaganje „Aiixaii“ u bijegu, Redatelja stiže kazna gora od smrti. Promaknut je u *novog animatora svemirskih logora*. (Iv{i} 1998: 313).

Neprikosnoveni književni kanon, na čelu sa [arenom knjižicom i u za{titarskoj pratnji Motora{a, svemu nenapisanom, neuključenom, nepredviđenom, nekontroliranom negira mogućnost postojanja.³⁰ Kada se to nemoguće zametne u spoju antičkog Aiixa i futurističke Xaie, naručiv{i}i normativne poetološke uzuse vjerojatnosti,³¹ kada dugo nijemi Ronac progovori o vrtlozima dubina, ne preostaje im drugo no ukloniti ih s lica kazališne/povijesne scene. U stanju poljuljane sigurnosti Sabrana djela zaboravljaju na masku uljudnosti i bezazlenosti umjetničkih mecena i prokazuju sustav čiji su dio: *Teatar je nama posljednja rupa na svirali. /.../ Na ruševinama teatra sagrađit ćemo gromke stadione*. (Iv{i} 1998: 299).

No kazališni se prostor, zbog pokoravanja poetološkog ideološkog diktata (to dovodi do njegove same negacije, esencijalno ne odvaja od svijeta zbilje. Zarađen prostorom zbilje, Teatar se nada je kao prostor koji zatire ljubav, poeziju i samu egzistenciju. Od njega se izdvaja te mu se suprotstavlja imaginacijski prostor iz kojeg dolaze i u koji odlaze Aiix i Xaia. Poetološki teror autoritativne dramske fikcije koji ideološki gospodarenjem nadzire produkciju smisla/nesmisla, Iv{i} suprotstavlja goli teatar ostvariv u ispranjenom prostoru jeke.

DEZODORIRANO TIJELO³²

Iv{i} se opetovano vraća konstataciji o krizi tijela, koja neminovnim domino efektom, u konačnici, dovodi i do krize teatra. Od tijela, shvaćenog u najčirem značenju te riječi, zahtijeva se *da neograničeno služi i da bude instrumenat koji vrši određene ekonomske, erotske, socijalne i kulturne zadatke* pri čemu se gubi sloboda pokreta, izraza,

³⁰ *Mi smo vječni zadnji domet .../Mi smo vječni uvez*. (Iv{i} 1998: 279) *Dnevni red: Slučaj Aiix i Xaia. Ništa ne razumijemo, ne razumijemo ništa, znači: treba zabraniti, zabraniti treba, znači. ...Sve smo već rekli./ objavili, objelodanili./ sve smo popisali, zapisali, upisali./ obuzdali, obuhvatili./ sve smo izmislili, zamislili/ na sve smo mislili./ o svemu smo promislili, promozgali./ sve smo predvidjeli./ sve smo ustalasali./ sve smo zaključili. Poslje nas/ ništa novo nije zamislivo .../Sve što ne razumijemo, nije razumljivo./nije razumno*. (Iv{i} 1998: 294-295).

³¹ *Aiixa i Xaiu treba rastaviti, milom ili silom. Njihova ljubav nije vjerojatna*. (Iv{i} 1998: 297).

³² *Standardizirana, militarizirana, dezodorirana, suvremena tijela/ također ispisuju, ali pismo/ robotâ. Dok se/ kazališta muče da/ regrutiraju gledaoce,/ postoji navala/ na one predstave/ u kojima/ publika danas/ može prepoznati/ sliku vlastitog/ uniformiranog/ tijela*. (Iv{i} 2002: 16).

to jest poezija. (Iv{i} 2002: 30). U dramama, Iv{i} prikazuje zasu`njeno tijelo/tijela, koja su personalizirana brojem, rangom, pripadnosti {i}ro skupini koja dijeli iste odlike od funkcije do jezi~nog izra`aja, kao i ona vra}ena njihovoj *poetskoj funkciji*, gdje postaju nositelji iskonske `udnje, eroti~nosti i nesputane snage. U nefikcionalnim retcima govorenje o krizi tijela ~esto ga dovodi do pitanja jezika (o kojem je u ovom radu ve} govoreno na vi{e mjesta) i sporta: *Ja sam do{ao od kritike teatra do kritike sporta, kritike nekih prvomajskih manifestacija u Berlinu, Moskvi, itd., gdje se meni ~inilo da je ovaj vijek na{ao svoj kazali{ni izraz daleko vi{e nego u teatru. Ja sam jednako tako govorio o olimpijadama, jer meni je olimpijada jednako tako stra{na kao {to mi je stra{na kasarna.* (Iv{i} 2002: 72). Tekst *Plamenovi po mjeri* (vidi: Iv{i} 2002: 12-13), pisan za katalog Me|unarodne izlo`be nadrealizma 1965. u Parizu, bespo{tedna je osuda ideologiziranog, nacionaliziranog, politiziranog natjecateljskog sporta koji *pod krinkom igre, koje je karikatura, ako ne i negacija, ili pod krinkom apolitit~nosti i onog varljivog oblika internacionalizma /.../ ve} jedno stolje}e napreduje poput gnjusne elephantizacije* (Iv{i} 2002: 12). Sportska natjecanja, slika organizacije dru{tva utemeljenog na *suparni{tvu i konkurenciji*, pobjednik, onaj koji uspijeva *uzdr`avanjem, strpljivo{}u i znojem, njeguju}i strast pokornosti*. (Iv{i} 2002: 13).

Iv{i} ne sugerira pra`njenje tijela kako bi ono otjelovilo novu ideju ili ideologiju, ve} kako bi se otvorilo brojnim mogu}nostima vlastite tjelesnosti. Problem pokorenog te ideolo{ki unificiranog i ukalupljenog tijela prenosi se i u sferu kazali{ta u kojem ono nije vi{e ono samo, nego ne{to kao la`ni svjedok. (Iv{i} 2002: 25).

U povijesnom trenutku kada, kako individualno, tako i kolektivno tijelo postaje preoptere}eno ideolo{kim diktatom socrealizma, sputana i onemogu}ena u svojim prija{njim djelovanjima Dru`ina mladih se, zajedno s Radovanom Iv{i}em, okre}e lutki, prizivaju `arobno i pouzdaju se u djelotvorni rad ma{te. Tako se Iv{i}eve teoretske³³ zasade o lutkama, za koje ka`e da su *teatarska iluzija u ~istom stanju, /.../ apstrakcije kao {to su to matemati~ki objekti, a bavljenje je lutkama na~in da se do}e do /.../ elegantnih rje{enja na podru~ju tijela ili, drugim rije~ima, da se omogu}i njegovo djelovanje na na{u ma{tu* (U: Iv{i} 2002: 24), barem djelomi~no i kratkotrajno ostvaruju u Zagreba~kom kazali{tu lutaka na ~ijem ~elu ostaje do sredine pedesetih godina.³⁴ U to vrijeme Iv{i} pi{e brojne adaptacije i dramatizacije za lutke koje, prije svega, koristi kako bi *ispraznio tijelo*, odnosno, oslobodio ga od njegove psiholo{ke potencije, dominante realisti~kog kazali{ta od kojeg Iv{i} sustavno raskora~uje.

U~estalo promi{ljanje lutke pribli`ava Iv{i}a Jarryu i njegovom Grand Guignolu, Craigu i nadmarioneti, te Artaudu i lutkama nadnaravnih veli~ina balijskog podrijetla. Netom spomenute prakti~are i teoreti~are, zajedno s Appiom, Mejerholdom, Marinettijem, Copeauom i Harmsom, Iv{i} priziva i u prologu svoje najnovije, neobjavljene i

³³ Vidi: Iv{i} 1951: 29-36. U poglavlju *Kratka povijest kazali{ta lutaka*, Iv{i} iznosi sa`eti povijesni pregled inozemnog i tuzemnog lutkarstva, daje podjelu lutaka na marionete i guignol te kratak opis lutkarske tehnike. U knjizi *O kazali{tu lutaka pi{u* jo{ i Zvonko Berkovi}, Vi{nja Zgaga, Tilla Durieux i Ivan Ko`ari}.

³⁴ Dru`ina mladih povremeno koristi lutkarsku tehniku ve} 1942./1943. Do definitivnog prijelaza na lutke dolazi 1946. kada nastaje Kazali{te lutaka Dru`ine mladih, koje }e 1948. biti preimenovano u Zemaljsko kazali{te, a kasnije i u Zagreba~ko kazali{te lutaka. (Vidi Iv{i} 2002: 126-147)

neizvedene drame na francuskom jeziku *A tout rompre (Da sve trešti)*.³⁵ Navedena imena ujednaavaju se u te`nji ostvarivanja Teatra. Iz`estih, otvorenih i `u`ljivih kritika imenovanih raznorodnih umjetnika, a koje nisu uvijek samo plod neslaganja na umjetni`kom planu, valja izdvojiti kritiku Krle`e,³⁶ pjesnika koji se *poklonio kralju* (Iv{i} 2002: 239), Brechta, *tamničara imaginarnog* (Iv{i} 2002: 61), predstavnika anga`iranog teatra te, za`u|uju}e i teatra apsurdna koji *utvrđuje grozno činjenično stanje, ali koji se na kraju krajeva pokazao potpuno nemoćan da vrati teatar njegovoj interogativnoj biti*. (Iv{i} 2002: 63)

JEDINKA VS JATO³⁷

Nakon odre|ivanja suvremenog kazali{ta putem pitalice i odgovora na nju *Što je to?/ Pokopano je ali nije mrtvo,/ buja ali nije živo./To je kazalište danas*, a koje je oslikano kao *živi mrtvac*, Iv{i} mu suprotstavlja pravu prirodu kazali{ta koje je *oluja, svjetski potop, ciklon, crna tama, jednom riječju, sve* (Iv{i} 2002: 234). To Iv{i}evo u`estalo vra}anje oslobodila`koj *vrtočlavi prvoj puta*³⁸ (Iv{i} 2002: 51) dovodi ga do kora, do *pučkog, organskog* podrijetla kazali{ta.³⁹ Na osobitu koncepciju Iv{i}evog kora, koji predstavlja iznimno bitan element u dramatur{koj strukturi te na semanti`koj razini njegovih dramskih komada, kao i jedno od sto`ernih mjesta u promi{ljanju teatra, utjecala je priroda gr`ke drame, tretiranje pojedinca i kolektiva u prvotnim dru{tvima i pu`koj kulturi, kao i prakti`no djelovanje Dru`ine mladih.⁴⁰ Kor, kao i stvaranje novoga dramskog jezika, temeljni su za reatearalizaciju teatra koju Iv{i} provodi izuzetno promi{ljeno, osvje{teno i dosljedno.

U tekstu *Grčka drama danas*,⁴¹ Iv{i} suprotstavlja anti`ki i suvremeni teatar ili kako on ka`e spektakl, ne toliko s estetskog, poetolo{kog, koliko sa sociolo{kopoliti`kog stajali{ta. Zapo`inje konstatacijom kako se gr`ki teatar ra|a u trenutku izdvajanja individue iz kolektiva, partikularnog iz op}eg, izdvajanjem jednog glasa iz uniso-

³⁵ U "Frakciji", br. 22–23 (2001.–2002.) te kasnije u knjizi *U nepovrat, opet*, objavljen je ulomak iz neobjavljene i neizvedene drame *A tout rompre (Da sve trešti)*. U knjizi *Théâtre* (2005.) isti je ulomak, u kojem Iv{i} sagledava kazali{te, objavljen pod naslovom *Prologue-Epilogue (Prolog-Epilog)*.

³⁶ Vidi: Iv{i} 2002: 235–239, tekst pod naslovom *Krleža izdaleka*, izgovoren na znanstvenom skupu *Krležini dani u Osijeku* 2001. u kojem kriti`ki razmatra odnos Krle`e i vlasti i Iv{i} 2002.: 88–18, *Kada nema vjetra onda pauci...* koji u najve}oj mjeri raspravlja o Marku Risti}u, ali pokazuje i Krle`ino potpuno nerazumijevanje nadrealizma.

³⁷ U koru jedinka uranja u jato jedinki da bi, na drugoj obali, izronila na`as, u punom sjaju, u punom jadu, kao li`nost (Iv{i} 2002: 23).

³⁸ *One strane vrtočlave Iv{i} pronalazi vrtočlavicu harmonije, hoću reći vrtočlavicu slobode*. Iako vrtočlava, „sloboda nije kaos“ (Iv{i} 2002: 67).

³⁹ *Nepriiznavanje mi je sintakse omogućilo da zamislim prostor oslobođen od realističke, barokne, ekspresionističke težine jezika, pokreta i dekora, koja, kako mi se činilo, udaljuje teatar od njegovog pučkog, od njegovog organskog porijekla: kora*. (Iv{i} 2002: 23).

⁴⁰ Na vi{e mjesta, Iv{i} nagla{ava va`nost kora koju otkriva u prakti`nom radu i istra`ivanjima Dru`ine mladih, a koja mu daju poticaj za stvaranje vlastite koncepcije kora, kao i prakti`nu provjeru iste. *Taj je kor najvrijednije, najvažnije i najoriginalnije od svega što je „Družina mladih“ donijela* (Iv{i} 2002: 128).

⁴¹ Vidi Iv{i} 2002: 17–19. Rije` je o *dijaloškoj intervenciji odr`anoj* na znanstvenom skupu *Grčka drama danas* u Dubrovniku 1976.

ne pjesme kora. Suprotno tome, *danas spektakl počinje kada se individua utopila u ekipi, klubu, udruženju, a tijelo pristalo da uđe u točno određen kalup* (Iv{i} 2002: 18). Ono {to Iv{i}a privlači kora grčke drame je prostor propitivanja prirode individualnog i kolektivnog tijela, njihovog odnosa i međusobnosti. Pojedinaac se istodobno spoznaje kao izdvojen entitet i kao dio cjeline: *Evocirajući slike koje pokreću i pojedinca i kolektivitet, prikazujući njihove konfliktne manifestacije, grčka drama skida svakome teret njegove individualnosti, odrazujući je u mnogostrukosti vidova ljudske siluete* (Iv{i} 2002: 17). Iv{i}ev kor nastavlja razvijati taj odnos, inzistirajući na različitosti pojedinih entiteta kao na njegovom gradbenom načelu. Pojedinaac se vidi u *žestini onoga što ga dijeli od ljudske zajednice, od svijeta, i što ga s njima povezuje. /.../ poezija stvara intenzitet toga ni subjektivnog, ni objektivnog pogleda, jedinog kadroga međutim da otvori u nama onaj prostor gdje se individualna posebnost ne doživljava kao isključenje nego kao razlika, neophodno potrebna životu i disanju svijeta* (Iv{i} 2002: 36). Apsolutni individualitet osebnost i diferenciranost, ne suprotstavljaju se niveliranoj, homogeniziranoj masi, već se izmeću u singularnog i pluralnog glasa postavlja pojam razlike i različitosti. Jeka nikada ne odgovara identitetu. Glasovi pojedinca i skupine međusobno se proimlju i odjekuju jedni drugima: *Ako drugi mogu preuzeti individualan glas kao jeku, individualni se glas vraća kao jeka kolektivnog glasa.* (Iv{i} 2002:23). Prostor kora dvostruko je dvojne prirode: i individualan i kolektivan, ujedno je i negacija istih; svakome omogućuje prepoznavanje, ali se opire bilo kakvom i bilo čijem prisvajanju. On tako postaje i istraživanje političkog prostora, na način kako to radi pučka tradicija.⁴² Analogiju svoje koncepcije kora koja na osobit način tretira pitanje individualnog i kolektivnog, Iv{i} pronalazi u narodnoj, pučkoj kulturi (u kojoj je misao neposredno djelotvorna, i za kojom je nadrealisti, u traganju za praiskonskim, izvotno afirmativnim te trajno subverzivnim i inventivnim (inovativnim) opetovano posezati.

Razmišljanje o kora čini jedan od najzanimljivijih segmenata u Iv{i}evom promišljanju teatra, osobito stoga {to je u velikoj mjeri i realizirano u dramama. Kako bi pokazao sve osobitosti *primordijalnog* i naročito koncipiranog kora (*Sunčani grad*), Iv{i} mu suprotstavlja zborne likove sačinjene od niveliranih, istogovorećih, istomislećih i istoradećih *jedinica* (*Vodnik pobjednik, Ajaxaxa*).

NA KRAJU PO^ETKA

Iako Iv{i} svoja promišljanja o teatru ne usustavljuje u narativnu cjelinu, iako ona ponekad izgledaju prefragmentarna za analizu, pa čak i udaljena od samog teatra, ta su promišljanja međusobno interpretativna i nadopunjavajuća, uzajamno se produbljuju i osvjetljavaju. Sadržajno i formalno, generirajući se iz nadrealističkih postulata, naslanjaju se, ali ne i *utapaju* u teoriju kazališnog nadrealizma, noseći u sebi intrigantnu osobinu permanentnog otvaranja i usloņnjavanja pitanja.

⁴² /.../ otvarajući svaku gestu, svaki čin, prema imaginarnoj dimenziji njegovih kolektivnih rezonancija, pučka je tradicija iznašla najbolji politički prostor. (Iv{i} 2002: 52).

LITERATURA:

- Bradley, Fiona: *Surrealism. Movements in Modern Art*. Tate Gallery Publishing, London 2000.
- Breton, André: *Tri manifesta nadrealizma*. Bagdala, Kruševac 1979.
- Čale-Feldman, Lada: *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. MH, Zagreb 1997.
- Denona, Jasna: *Teatar Radovana Ivšića* (Prvi dio). "Zor", II, br. 1; MH, Zagreb 1996. (str. 117-129).
- Denona, Jasna: *Teatar Radovana Ivšića* (Drugi dio). "Zor", II, br. 2-3; MH, Zagreb 1996. (str. 83-103).
- Gašparović, Darko: *O kazališnoj poetici Radovana Ivšića*. U: *Krležini dani u Osijeku 2001.*, Zagreb-Osijek 2002. (str. 210-223).
- Golberg, Roselee: *Performans od futurizma do danas*. Test!-URK, Zagreb 2003.
- Ivšić, Radovan: *Kratka povijest kazališta lutaka*. U: *O kazalištu lutaka*. Novo pokoljenje, Zagreb 1951. (str. 29-36).
- Ivšić, Radovan: *Teatar*. NZMH, Zagreb 1998.
- Ivšić, Radovan: *U nepovrat, opet*. NZMH, Zagreb 2002.
- Machiedo, Višnja: *Francuski nadrealizam I-II*. Konzor, Zagreb 2002.
- Nado, Moris (Nadeau, Maurice): *Istorija nadrealizma*. BIGZ, Beograd 1980.
- Ray, Robert B.: *The Avant-garde finds Andy Hardy*; Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 1995. (poglavlje *Invention Finds a Method: Surrealist Research and Games*, str. 40-74)

MOTIV ANTIGONE I NJEGOVI POVIJESNI ISHODI U EUROPSKOJ I HRVATSKOJ DRAMATICI (Mit - Sofoklo - Jean Anouilh - Drago Ivani{evi} - Toni Petrasov Marovi{e})

I.

Smisao mitskog doga|aja dolazi u na{e *povijesno vrijeme* iz davnih izvora *početka*, onda kada se ljudski strah pred neumitno{u stvari i pojava dovinuo do zapitanosti o golemim nejasno}ama tajne `ivota i smrti. Mitska misao proklinjava u tami neznanja o razlozima protuslovnih o~itovanja prirode, u strahu od posvema{nje slobode ~ovjeka-pojedinca, njegove sebi~ne volje koja ne ostavlja prostora sigurnosti drugog. Jer Svijet je u samom za~etku. A prvotni ~ovjek u sredi{tu *kaosa* - kako bi to on s dana{nje leksi~ke ozna~ivosti mogao amnestirati svoje onda{nje neznanje i krivce za sve svoje strahove i prisile nad sobom prebaciti na ono {to nije on.

A onda se u tom *kaosu* upla{eni ~ovjek po~eo na energiji svog straha zapitkivati o mogu}nosti reda. Po~eo je zapam}ivati cikli~ka o~itovanja prirode. U njihovim opetovanjima tra`iti pravilnosti `ivljenja. Jo{ dugo nesposoban i nezreo tuma~iti ih na onoj razini razlu~ivanja i svrstavanja koja bi otvarala put znanstvenom zapa`anju i sintetiziranju, *pretpovijesni* ~ovjek ih stavlja na ku{nju svojoj ma{ti, nastoji razlog njihova pojavljivanja personificirati prema modelu ~ovjekove volje i njegovih afektivnih stanja. I stvara pri~e. U njima instinktivno, iskazuju}i strah za osobnu sigurnost zbog doga|ajâ koji mu nanose zlo, dolazi do takvih sustava vrijednosti koji mu se *samoprikazuju* kao modeli `ivljenja. Uobli~eni u pri~u, oni sadr`avaju razlog svoje radnje. I njemu postaje mogu}e preispitivati valjanost njenih ishoda. Postaje mu mogu}e prosu|ivati o posljedicama saslu{anog doga|aja. Tako se dovinuo i do sumnje u praksu `ivljenja.

Temeljem religijske predaje on doga|anja u mitu pup~ano vezuje za u~inak volje bogova. Stoga djelovanje mitskih osoba ~ovjeku nudi vi{i smisao promi{ljanja o dobru

i zlu. Ali i o njemu samom. Jer tragičnom sudbinom *odabranika* (Mircea Eliade ih naziva *božanskim bićima*¹) mit propitkuje koliko je odabranikov atipični ekstremizam koristan za njega osobno. Na toj razini mit neposredno potiče slušateljevo proslavljanje samoga sebe u odnosu na izazove svijeta i svoja unutarnja nagnuća. Moguće mu je pojmiti da je sakralna energija odabranikovih čina promatrana i kroz sekularne naočale. I obratno, pod povećalom sakralnih tradicijskih vrijednosti dovodi se u pitanje i sekularno gledanje, ono protivno *božanskim* zakonima.

Ponavljanjem mita pripovjedač i slušatelj se suočavaju sa samom inicijacijom problema, prvim incidentom. Onim događajem koji je za svagda najavio da je rastvoreno jedno pitanje, jedan *jednakopravni* sukob. Jer radi se o praksi otovaranja ljudske volje nasuprot božanskoj. Ili da kažemo ovako: o logici prirodnih zakona kojoj se suprotstavlja agresivna ljudska volja. Jasno u tih suprotstavljenosti mitska priča izvlači iz nejasnoće prvotnoga *kaosa* i privodi do njihovih razloga. Na toj razini sagledavanja mit pruža jednake mogućnosti izbora jednoj i drugoj sukobljenoj strani. Ali one su u priči nepomirljive. Tragičan ishod je njihova posljedica. Katarzični odabir je ostavljen slušatelju. Ali i osobama mita.

Dramatizirani mit, mit čiji ishod se iz valjanih dramaturških razloga *odgađa*, kako to kaže Jean Divignaud², a što, dakako, stvara i sve više povećava napetost, postaje svakom svojom kazališnom izvedbom obredni čin evokacije prvotne pojave problema. I to (kazališno) otvorenje sukobljenih suprotnosti u obliku čovjeka, ta konkretizacija ideje u neposrednoj radnji, ta sukobljenost koja još uvijek i sve očiglednije čini u Svijetu umnožena iz pojave svog iskonskog *početka*, postaje ponuda za *očišćenje takvih čuvstava*.³

II.

Na samom izmaku *mitskog vremena*, onda kada je došlo do krnjenja ranijega mističnog religijskog naboja koji je još uvijek zapuhivao iz mikenske dubine prošlosti, onda kada su se Heleni stali utjecati formalnom slavljenju bogova vide ih u onakvom fizičkom obliku kako ih je umjetničko dlijeto isklesalo, davni mit o sudbini Edipove kćeri Antigone, koja se vladaru Kreontu suprotstavila zbog njegova nepoštivanja tradicionalnih zakona prema kojima mrtvi moraju biti dostojno pokopani, bio je dobro sadržajno i smislaono polazište za preispitivanje ljudskog odstupanja od božanskih naputaka. No, s druge strane, autor velike tragedije *Antigona*, Sofoklo, svjestan je i nužnosti poštivanja i svjetovnih zakona u državi-polisu. Nepomirljivost ovih dvaju opredjeljenja u njegovu djelu privodi tragediji jednog i drugog suprotstavljenika. Više znači smisao katarze (one emocionalne dinamike koja *sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih čuvstava*)⁴ isijava i iz Antigonine i Kreontove tragedije. Gledatelj se u samom sebi suočava s pogubnošću jednoga i drugoga beskompromisnog opredjeljenja.

¹ Mircea Eliade, *Mit i zbilja*, Matica hrvatska, Zagreb 1970.

² Jean Divignaud (Jean Divignaud), *Sociologija pozorišta*. Beograd 1978.

³ Iz Aristotelove definicije tragedije, prema prijevodu Martina Kuzmija, *Aristotelova Poetika*, Zagreb 1912.

⁴ Ibid.

Dramska energija djela, ona koja nepomirljivost sukoba dramatur{ki gradira do katastrofe, klju~a u Sofoklovoj dramsko-tragedijskoj osobi, Antigoni, prvenstveno stoga jer je Polinikova sestra pa ga je ona, upravo zato {to mu je sestra, du`na prema *svetim zakonima* pokopati usprkos Kreontovom svjetovnom *zakonu* koji to izri~ito prije{i. S druge strane, dramsko-tragedijski pokreta~ jednakim intenzitetom klju~a i u Kreontu. On je kao vladar obvezan provoditi zakon zakonodavca. A on sam je i zakonodavac tog zakona. A to zna~i da je posljednji ~ovjek koji mo`e sebi dopustiti neprovedbu zakona. Pa kako smo ranije govorili o tome da mit razglaba *po~etak* ne~ega, u slu~aju Kreontove tragi~ne privr`enosti zakonu, valja nam sada kazati da mit o Antigoni, odnosno Sofoklova tragedija *Antigona* na~injena prema tom mitu, iznosi u Kreontovu slu~aju *po~etak* dosljednog po{tivanja zakona i, {to je, dakako, paradoksalno, njegove tragi~ne posljedice. Naime, u slu~aju Kreontova dosljednog po{tovanja zakona tragedija rastvara problem eti~ke upitnosti onog njegova nastojanja koje protuslovi *bo`anskom*, odnosno *prirodnom* zakonu. Ali to je tek idejno-etiki ishod mita, odnosno umjetni~kog Sofoklova djela. I nema snagu, ma koliko je njegova vrijednost zna~ajna, razloga dramsko-tragedijske radnje. (Ta koliki su vladari prekr{ili bo`anske, prirodne zakone, a da zbog toga nisu inspirirali nijednog dramskog pisca, a niti su sami do`ivjeli tragi~nu sudbinu!) Da bi u mitu, a posebno u umjetni~kom djelu kao {to su drama i tragedija, velike ideje postale dramski i tragedijski funkcionalne, a to zna~i kroz realitet drame postale i dojmrljive kao same ideje, njihovi nositelji trebaju imati intimni dramski razlog i odgovaraju}u dru{tvenu, odnosno rodbinsku, poziciju na popri{tu dramskog sukoba. Jednom rije~ju: trebaju biti u (dramskoj) situaciji koja njihovo zastupanje sukobljenih ideja preme}e u osobni sukob. Jer dramu (tragediju) ne do`ivljavaju ideje. Dramu (tragediju) do`ivljava samo ~ovjek, *smrtni stvor*.

I taj uvjet Sofoklova *Antigona*, slijede}i odrednice mita, ispunjava. Antigona je princeza, k}i (a moglo bi se kazati i polusestra) kralja Edipa, k}i (a moglo bi se kazati i unuka) `ene mu (i majke) Jokaste, udovice Lajeve, ne}aka kralja Kreonta, brata Jokastina, zaru~nica njegova sina Hemona. *Antigona* je obiteljska drama.

Dramskotragedijski udarac zatutnji ve} na samom po~etku. Pred kralja dovode zasu`njenu princezu, voljenu Antigonu, zaru~nicu njegova sina Hemona. Kreontu je isti tren jasno da je mora dati ubiti. Jer Kreont je dosljedan vladar. Ne izmi{lja svoje zakone za obi~an puk, a izuze}e od njih za svoju rodbinu i prijatelje. I Antigoni je jasno da }e biti ubijena ~im se odlu~ila prekr{iti zabranu pokopa svoga brata Polinika. Ona zna da vladar ne smije biti prekr{itelj zakona. I zna da Kreont nije od one vrste vladara koji bi dovodili u sumnju sam princip vladanja i nju, prijestupnicu, mogli osloboditi od zakonskih sankcija. I tu po~inje obiteljska drama.

Antigona, sestra Polinikova, uhva}ena je u zamku transcendencije. Kreont, vladar i zakonodavac, Hemonov otac, pretpostavljeni budu}i Antigonin svekar, uhva}en je u zamku temeljnog principa vladanja, dosljednog provo|enja zakono-dav~eva zakona. Tragedijski mehanizam je uspostavljen.

*

To zna~i da upravo istaknute *ljudske odnose* u kontekstu *bo`anskih* i *svjetovnih zadanosti* poimamo kao dramatur{ki presudnu pretpostavku za pokretanje drame-tra-

gedije. Zato }e nam s razine neprijepornoga tragedijskog dosega Sofoklove *Antigone* biti nu`no krenuti u razmatranje i onih novijih autorskih posezanja za motivom *božanske odabranice* Antigone.

Pri tom }emo se suo`iti s ~injenicom da su povijesna praksa, ljudsko odvajanje od religijske tradicije i razlozi sociolo{ke sagledivosti priveli do mutacije ona ranija, mitska, pravila *međuljudskih odnosa*. Ili da to ka`emo ovako: Dramsko oblikovanje motiva Antigone u vremenu *povijesnih međuljudskih odnosa* rezultiralo je potiskivanjem ranije transcendentne ~isto}e Antigonina bo`anskog anga`mana, s jedne strane, i Kreontove vladarske principijelnosti, s druge strane. Vidjet }emo da je izvorni *vertikalni* Antigonin anga`man prete`no sagledavan kao *horizontalni*, a ~isto}a Kreontove principijelnosti kao politička pragma. I to je tu`na konstatacija o vremenu koje je izgubilo svoju nevinost.

Me|utim, ni jedna od tih novijih *Antigona* ne bi imala svog dramskog razloga da Antigona i Kreont (ma kako se oni zvali) nisu povezani rodbinskim, ili barem intimnim, vezama, odnosno da Antigona nije sestra spornog brata. Tako i u *povijesnom vremenu* mitski refleks motiva Antigone, uza sve svoje mutacije, i dalje ostaje dramski u`inkovit tek u *obiteljskoj drami*. I to }emo sada, jedno i drugo, razmatrati na primjeru jedne europske i dvije hrvatske drame o *povijesnoj* Antigoni.

III.

Kada u *Antigoni* Jeana Anouilha stra`ari uhite Antigonu koja je mimo kraljeve zabrane pokapala truplo brata Polinika i privedu je kralju Kreontu, on, tek dan ili dva po{to je preuzeo vladanje dr`avom poslije pogibije Edipovih sinova i poraza Polinikove agresivne vojske pod zidinama Tebe, a to zna~i u vrijeme kad ga *čekaju na Vijeću* i kad je upravo zagu{en hitnim dr`avni~kim obvezama, sve odla`e da bi razgovarao s osobom koja se ogrije{ila o njegovu *državničku zabranu* pokapanja Polinikova tijela. A ta zabrana nedvojbeno nala`e izvr{enje smrtne kazne nad prekr{iteljem. I sad se postavlja pitanje: Za{to vladar i zakonodavac uop}e tro{i svoje skupocjeno vrijeme s doti~nom osobom kad je izvr{enje egzekucije nad njom stvar rutine pukih izvr{itelja zakonom propisane kazne? Odgovor je jasan: Za ovoga povijesnog vladara je jedna stvar dati ubiti osobu koja s njime nije ni u kakvom krvnom srodstvu, a posve druga ako jest. A u konkretnom slu~aju radi se o princezi, k}eri njegove sestre Jokaste, a, k tome, jo{ i zaru~nici njegova sina Hemona. Tom isku{enju, uostalom, nije izbjegao ni mitski, Sofoklov, Kreont.

Upravo smo do{li do zamke u koju je uhva}en ovaj kralj iz *povijesnog* vremena, otac, ujak i obiteljski ~ovjek koji je izazovima `ivota kazao *da*, kako to on ka`e, iz *dužnosti*, ne iz *častohleplja*, iz uvjerenja da je *neodgovorno i sebično* kazati *ne*. Suo~iv{i se sa saznanjem da je prekr{iteljica nitko drugi nego Antigona, Kreont se suo~io sa svojom dramom.

Kako u~initi ono {to mora u~initi i kako, u isto vrijeme, u~initi ono {to mora ne u~initi? Kako usprkos nedvojbenoj kazni o tom prekr{aju, propisanoj za takvo ogrije{enje o zakon, spasiti Antigonu i u isto vrijeme ostati vjerodostojan vladar i provodi-

telj zakona. Kreont shva}a neumoljivost svog polo`aja pa to na kraju, kad se vi{e ni{ta ne mo`e u~initi i kad Antigoninom definitivnom odlukom pokrenuti mehanizam sve`ini sam kao gospodar svega, ka`e svom sinu Hemonu:

*Ja sam gospodar kad propisujem zakon. Ali kad ga jednom propi{em, onda je zakon gospodar.*⁵

Na popri{tu Kreontove drame dolazimo do jednog primjera odstupa *povijesnog* vladara od one mitske dosljednosti Sofoklova Kreonta, dolazimo do odstupa od same *ideje* vladara i vladanja. Anouilhova *Antigona*, napisana 1942. godine i izvedena u okupiranom Parizu 1944., ne bavi se na razini svoje *radnje* mitskim *po~etkom* dvaju suprotstavljenih zakona, bo`anskog i ljudskog, ve} svim mogu}im vladarovim domi{ljanjima o tome kako da u slu~aju prekr{iteljice Antigone izigra svoj zakon. I mi }emo se ne{to kasnije, po{to razmotrimo i Antigoninu poziciju, morati pozabaviti energijom iz koje se napajaju takva Kreontova nastojanja, koja dovode u pitanje njegovu vladarsku dosljednost, i ovu dramu, napisanu prema mitskom motivu Antigone i situiranu u jednoj op}oj predod`bi povijesnog vremena, ozna~avaju kao obiteljsku dramu.

Odluka Anouilhove Antigone je, kako to to~no obrazla`e Ivo Sanader u svojoj studiji o Anouilhu,<sup>6</sup> li{ena transcendencije. Za nju je *du`nost da sahrani brata* tek smi{ljeni *izgovor* za smrt. Ona jednostavno ne mo`e prihvatiti svijet odraslih. Njihovu *kuhinju*, posebno ne onu *dr`avni~ku*. Odbacuje ~ak i takvo Kreontovo obrazlo`enje za njegovo pristajanje na vladanje koje glasi:

*... odlu~io sam, jer nisam tako slavohlepljiv kao tvoj otac, da posve jednostavno radim na tome da poredak na ovom svijetu u~inim manje besmislenim, ako je to mogu}e.*⁷

(Ovo Kreontovo obrazlo`enje moglo bi otvoriti interes sociolo{ke naravi prema istra`ivanju konteksta vremena u kojem je pisana *Antigona*, odnosno traganje za odgovorom na pitanje: Koliko je kolaboriranje vichyjevskog diktatora i mar{ala Francuske Pétaina s nacistima, u vrijeme kad je Hitlerova soldateska jo{ ~vrsto gazila europskim kontinentom, moglo reflektirati takvog Kreonta ~ije *da du`nostima* autor ispisuje s razumijevanjem, ali i takvu Antigonu ~iji protest *dr`avni~koj kuhinji* ne nudi relevantnu povijesnu soluciju ljudskog sudjelovanja u stvarnosti? No to bi zahtijevalo sasvim drugi pristup ovom materijalu, takav koji bi bio prvenstveno zainteresiran za de{ifriranje, ili spekulaciju de{ifriranja, Anouilhova posezanja za motivom Antigone u povijesno odre|eno vrijeme pisanja drame.)

Anouilhova *Antigona* s prezirom to Kreontov *da* svijetu, du`nostima, naziva ~inom *kuhara*. Takvoj praksi `ivljenja dobacuje svoje odlu~no *ne*. Moglo bi se kazati da smrt poima kao ~uvara svoje djetinje ~isto}e i `elje da nikad ne radi ono {to *ne }eli raditi*, kao {to, i sam to priznavaju}i, radi Kreont.⁸ Kreont se, dakle, nagovaraju}i je da

⁵ Jean Anouilh, *Antigona*. Prijevod Radovana Iv{i}a. Zagreba~ko dramsko kazali{te, Zagreb 1963.

⁶ Ivo Sanader, *I ru`i~asto je crno (Nazor o svijetu i kazali{nom djelu Jeana Anouilha)*. Knji`evni krug Split 1988., str. 131-132.

⁷ Jean Anouilh, *Antigona*. Zagreba~ko dramsko kazali{te, Zagreb, 1963., str. 37.

⁸ Jean Anouilh, *Antigona*. Zagreba~ko dramsko kazali{te, Zagreb 1963., str. 42 - 43.

zataji svoje djelo, bori za život (kakav takav). A Antigona se, odbijajući njegov nagovor i objavljujući svoj čin, bori za smrt. Ali sasvim na kraju, kad joj valja poći u podzemnu grobnicu, obuzeta strahom, više ni sama ne vjeruje u svoje razloge. I diktirajući oproštajno pismo za Hemonu, kaže:

... A Kreont je imao pravo /.../ ne znam više zašto umirem. Bojim se...⁹

Raniju djelatnu energiju transcendencije i Sofoklovo mitsko viđenje samog početka sukoba svjetovne i božanske vlasti s tragičnim ishodom i božje odabranice i dosljednog vladara pisac je premetnuo u horizontalni odnos nositelja radnje i proturadnje. Iskoračio je iz mita i zakoračio u stvarnost. Tako je došao do jedne moguće povijesne Antigone i povijesnog Kreonta. Njegova lica više nisu u zamci bogova. Ona *samoodlučuje*. Antigona tako da izabire smrt da bi se riješila neminovne *kuhinje* koja je rekla ako nastavi živjeti. A Kreont, rukovodjen obiteljskim razlozima koje, dok to još može i dok nije posve stegnut dravničkom zamkom, te obiteljske razloge pretpostavlja dravnim razlozima, odnosno dosljednoj sprovođbi svog zakona. Međutim, sva njegova dovrtljivost, iznošenje niza otpornih objasnjenja kojima podupire svoje zalaganje za život *male* Antigone, ostaje beskorisna. Antigona ne nalazi u sebi volje za bilo kakvo sudjelovanje u *kuhinji* života, pa makar i s ciljem da *svijet čini manje besmislenim*.

Raniji, još u mitskom vremenu, uspostavljeni, tragični mehanizam motiva Antigone *radi* i u povijesnom vremenu, iako se u njemu ljudsko proslavljanje odvojilo od volje bogova (odnosno Boga). No iz te činjenice (povijesni) Anouilh ne izvlači nikakve smislone konzekvencije koje bi uputile na njegovu, makar i pritajenu, svezu s mistikom življenja. Upravo suprotno. Anouilh prvenstveno istražuje dramu. I o tome je trebati kazati još koju riječ.

Antigonin izbor, vidjeli smo, privodi je sasvim na kraju do konstatacije o apsurdnosti njezine odluke. Ona se suočava s činjenicom da *ne zna zašto umire*. I ne ostaje ponosna, u onom tragičnom patosu, kao mitska, *mila bogovima*, Antigona. Vidimo je egzistencijalno uplaćenu. Poriv življenja u njoj i dalje djeluje mimo njenoga filozofskog odabira slobode. Jer to je, govoreći s prisjećanjem na egzistencijalizam Anouilhova suvremenika Sartrea, sloboda bez božanskog voditelja, u potpunoj odvojenosti od Njega, što prema Sartreu dovodi do uvijek *osuđenog* na slobodu. A ta sloboda je i razlogom goleme osamljenosti slobodnog uvijek promatranog uvijek u određenom društvenom kontekstu u kojem on, oslobođen, *samoostvaruje smisao* svoje egzistencije. Pa kako egzistencija, opet prema Sartreu, prethodi esenciji, u konkretnom slučaju Antigone njezin nas strah pred smrću i sumnja u valjanost razloga odabira smrti privode zaključku da je Anouilh sasvim na kraju onakvo Antigonino *samoostvarenje* iskazao kao upitno. A tu upitnost bismo sada mogli odrediti kao *smisao* njezine egzistencije. I tu nas zaskakao pomisao da je Anouilhu znatno prihvatljiviji *smisao* Kreontove egzistencije od Antigonine. Pritom, dakako, poglavito imamo na umu ono Kreontovo *da življenju, dužnostima, koje je izrekao iz nakane da poredak na ovom svijetu učini/manje besmislenim*. Baš kao da je Kreontov autor, neposredno prije nego što mu je to stavio u usta, pročitao Camusevu *Kugu*¹⁰.

⁹ Ibid., str. 59.

¹⁰ Ali to, dakako, ne bi bilo moguće. Jer je Anouilh svoju *Antigonu* napisao 1942., kad Camuseva *Kuga*, izdana 1947., još nije bila ni napisana. Ili ako jest, tek je bila u rukopisu pa valja pretpostaviti da mu je bila nedostupna.

Očigledno, smrt Antigone je, nasuprot mitskoj Antigoni, u {irem, idejnom, smislu bezna~ajna. Ostaje na razini bunta adolescentice koja tako zanaovijek odbija svoju inicijaciju. I u tom ~inu, opet nasuprot mitskoj Antigoni, nema nikakvih poveznica s onom transcendencijom koja mitsku Antigonu vazda upu}uje na `ivot. ^ak i onda kada izabire smrt. Jer ona to ~ini radi isticanja principa `ivota koji u svakoj situaciji zahtijeva pokop umrloga i sukladnost ljudskog zakona s *božanskim*. Smrt Sokolove Antigone je afirmativan ~in.

Smrt Anouilhove Antigone je, opet, za razliku od smrti Sofoklove Antigone, tu `na posljedica horizontalnoga ljudskog `ivljenja.

Ali, kao {to smo ve} na neki na~in kazali, ne bi sada iz ovog trebalo izvu}i zaklju~ak ili, barem, sumnju u to da Anouilh svojoj *maloj* Antigoni zamjera to {to ne vjeruje u *božanski princip života* te da se na idejnoj razini drame zala `e za takvu vjersku potporu koja bi mladu osobu uputila na odabir `ivota. Naprotiv, pisac je posve nezainteresiran za mogu}nost dodira njegovih dramskih osoba s takvim vjerskim nabojem. Pa ipak, mogu}e je zamisliti da recepcionar teksta, ili njegove kazali{ne izvedbe, mo `e u svojim refleksijama na tekst nadopunjavati ili obja{njavati ono {to mu se name}e kao razlo`no. A u takvim slu~ajevima tekst prestaje biti samo ono {to on jest. Postaje i ono {to on jest za dinamiku subjektiviteta njegova recepcionara.

Sada je vrijeme da se vratimo Kreontu, njegovoj drami, jer valja nam svakako dovr{iti ono {to smo ranije dodirnuli. Ve} smo vidjeli da je taj povije}u izro|eni vladar nedostojan izdanak onoga svog mitskog arhetipa koji, kao dosljedan vladar i provoditelj zakona, {alje Antigonu u smrt. Za razliku od njega, Anouilhov Kreont je isti ~as spreman, usprkos Antigoninu prkosnom stavu, izigrati vlastiti zakon i spasiti Antigonu. Za{to?

Najprije nam valja na trenutak promisliti o tome {to se u novom vremenskom kontekstu i Anouilhovu poni{tavanju *mitske vertikale* dogodilo s vrlo va `nom dramatur{kom energijom koja pokre}e radnju Sofoklove *Antigone*.

Ve} smo, pozivaju}i se i na Sanaderove izvode, objasnili da je u slu~aju *male* Antigone transcendentno svojstvo te dramatur{ke energije zamijenjeno procesom njezina *samoostvarenja* nasuprot *kreontizmu*. Sad nam ostaje razmotriti mo `emo li na horizontalnoj traci *radnje* barem razloge djelovanja proturadnje, tj. razloge Kreontova nastojanja da Antigonu izuzme od posljedica zakona, dovesti u svezu s mitskim refleksom transcendencije. To je pitanje koje nam sada valja istra `iti, dakako samo kriti~inski rovu}i zemlju.

Ako je vjerovati znanstvenim istra `ivanjima o genetici, iskazanim u knjizi Richarda Dawkinsa *Sebi~ni gen*,¹¹ onda bismo mogli kazati da Kreontova zalaganja za spas *male* Antigone proizvodi *samomisle}i* gen koji iz dubine njegova bi}a imperativno zahtijeva svoju daljnu reprodukciju. Pa ako prihvatimo taj njegov zahtjev koji izbija na popri{tu obiteljske drame, a isto tako i mogu}nost da on dr `avni~ku Kreontovu volju rasta~e i preme}e njegovu rije(enost da bude dosljedan izvr{itelj zakona u spremnost da doti~ni zakon izigra, onda nas taj zahtjev, ma koliko to izgledalo paradoksalno (a sjetimo se da je ve} je davno re~eno: *Nedoku~ivi su putovi Gospodnji*), kroz jedna tajna vrata Kreontove *državni~ke kuhinje* vra}a transcendenciji. Tako uz pomo} znanosti, *sui generis*, dolazi

¹¹ Izdava~ Izvori, Zagreb 1997., prijevod Petra Kru `i}a.

mo do primjera ~ovjeka koji se usprkos odvojenosti od Boga i "osuđenosti" na slobodu o~ituje kao neslobodan. Pa ako bismo o njegovoj neslobodi promi{l}jali, sada ve} odvajaju}i se od Sartrea, kao o dalekose`nijem *smislu* njegove egzistencije, mogli bismo, uza sve oslanjanje na biologiju, za}i u prostor tajanstvenih sjena metafizike.

Jo{ tragaju}i za takvim postupcima koji su sukladni postupcima dramske osobe koja izvr{ava *božanski nalog*, valja uzeti u obzir i ovo:

Kako Kreont zaista nastoji spasiti Antigoni `ivot samo zato {to mu je ona u srodstvu i kako to ~ini usprkos (svoga) strogoga svjetovnog zakona, sad je zaista vrijeme zaklju~iti da je Kreontovo nastojanje u na~elu podudarno s nastojanjem mitske Antigone, odnosno da je, iako bez vertikalne deklarativnosti, na tragu transcendentálnih zaslada. Time, naravno, ne dolazi u pitanje to da je njegova naredba o zabrani pokopa tijekom mrtvog ~ovjeka njima suprotna.

Tako smo do{li do jednog Kreonta koji je znatno vi{e Antigona od nje same. A to nas, eto opet, poti~e na jednu subjektivnu refleksiju o onome ~ega u djelu nema, ali koja je ipak izazvana djelom.

U slu~aju povijesno prijete}ega posvema{njeg odvra}anja od svake religijske norme, a od koje su Anouilhove osobe o~igledno ve} povijesno odvra}ene, ono {to religiozni osamljenici jo{ nazivaju *transcendencijom*, ne}e na prakti~noj razini `ivljenja biti izba~eno iz ~ovjekova bi}a jer je u njemu ugrađeno (je li to taj *čip* koji Dawkins naziva *sebični gen*?! ) u samom ~inu *Stvaranja*, ili da ka`emo u *procesu evolucije*, ako }e tako biti manje pateti~no, pa to otvara nadu i onda kad je Kreontova *državnička kuhinja* posve zatvara. Jer, kao {to smo to upravo kazali, do{li smo do jednog Kreonta koji je znatno vi{e Antigona od nje same. A to nas podsje}a da }emo se u nastavku na{e teme susresti i s Antigonom koja je znatno vi{e Kreont od njega samoga.

Upravo smo iznijeli jednu refleksiju Anouilhova teksta koju nije ponudio autor kao *sadržaj* radnje djela. No do nje je bilo mogu}e do}i samo zato jer, kako su to davno ustvrdili teoretičari recepcije knji`evnih djela, djelo `ivi *samostalnim* `ivotom, pa u izmjenama vrem~na, u njihovim zgusnutim *bićima*, mo`e za subjektivitet ponekog ~italatelja isijavati i signale onoga {to u njemu nije izriekom kazano.

IV.

Za nas je, dakako, od posebnog interesa sada razmotriti kako se motiv Antigone o~itovao u na{em dramskom stvarala{tvu, odnosno kakvu i koliku mutaciju je pretrpio izvorni mitski refleks u konstelacijama na{e (novije) povijesti. Tu zanimljivost najprije }emo razmotriti u drami Drage Ivani{evi}a *Ljubav u koroti ili Antiantigona*, napisanoj sredinom pedesetih i prai{vedenoj 1957. u Zagreba~kom dramskom kazali{tu.

Ivani{evi} ne stavlja *radnju* svoje drame, koja se u nekim sadr`ajnim slojevima naslanja na refleks mitske Antigone, u op}i povijesni kontekst, kao {to to ~ini Anouilh koriste}i motiv Antigone kao polazi{te za svoju dramu.<sup>12</sup> On je ve`e za `ivotne detalje i

¹² Valjalo bi pretpostaviti da je Ivani{evi} poznao Anouilhovu *Antigonu* jer je ~esto boravio u Parizu, a kao Polji~anin i u Splitu u kojem je na Splitskom ljetu 1956. prvi put kod nas izveden taj Anouilhov tekst u re`iji Vlade Habuneka.

poslijeratnu atmosferu u jednom na{em malom primorskom gradi}u. Ili, da to ka`emo preciznije: on iz prepoznatljivih konkretnosti ideolo{kog trenda pedesetih godina, a ne prezaju}i ni od mjestimi~ne uporabe dijalektalnog idioma, promatra zatvaranje djelatne putanje dramskog naboja svoga glavnog lica Marte. Pritom Ivani{evi} rabi analiti~ku dramsku tehniku koja mu omogu}ava da ono {to se dogodilo prije sedam godina, za vrijeme Drugoga svjetskog rata, a to je Martino potkazivanje partizanima brata Ivana kao izdajnika, spoji sa *sadašnjim dramskim vremenom*, s 1950-om. godinom kad se drama zbiva. Tako Ivani{evi} dolazi do dramske osobe u kojoj njena protuslovlja i traume pro{losti tim vi{e djeluju, {to se ona vi{e suo~ava s praksom *dramske sadašnjosti*.

Sad nam valja iz ~isto prakti~nih razloga odmah kazati, da se toga {to prije rije{imo, kako bismo se u skladu s na{om temom mogli {to osloboditi usredoto~iti na zna~ajke i dramsku energiju Ivani{evi}a povijesnog obrata mitskog refleksa Antigone, da je preuzimanje ibsenovskog obrasca dramske gradnje ipak zahtijevalo pone{to zanimljivije fabuliranje, takvo koje bi s vi{e radnje samo sobom upu{ivalo na `eljeno o~itovanje dramskog procijepa u kojem se na{la Marta. Umjesto toga autor ve} od samog po~etka nastoji u taj *procijep* ubaciti svoje glavno lice tek verbalnim aluzijama na njenu raniju traumu s ciljem da tako, a ne nekako druk~ije, stvori dramsku napetost kao odlu~uju}i estetski ~imbenik dramske realnosti. No uskoro se bez *novih* podataka radnje name}e neodgodivost razja{njenja njenih unutarnjih sporova. Suo~en s time, Ivani{evi} pose`e za manevrom odga|anja eskaliranja dramskog sukoba. I prve takve *odgode* on zaista uspijeva staviti u funkciju gradiranja dramske napetosti. Ali poslije u~estalijeg kori{tenja tog obrasca ~vrsto}a dramskog tkiva se rasipa. I tada se ve} javlja sumnja u to da se autor njima slu`i ne bi li osigurao nu`no vrijeme trajanja drame. Pri tom pose`e za raznoraznim domi{lajima. Primjerice: stvarnim ili hinjenim nerazumijevanjem jednog od sugovornika onoga o ~emu se govori, ili posezanjem za iznenadnim ulaskom osobe koja donosi svoju temu razgovora, ili rezolutnim odustajanjem jedne dramske osobe od daljnjeg razgovora s drugom dramskom osobom, ili umetanjem takve namje{tene i suvi{ne scene kao {to je Martin odlazak iz ku}e da bi se u njoj mogao dogoditi susret izme|u hoh{taplera Zorana i sestre joj Marije koji bi Marti trebao poslu{iti kao dokaz Marijinu budu}em suprugu Ognjenu, kojem ona po{to-poto `eli sa~uvati *~ast* dosljednog revolucionara, da je Marija laka `ena, nedostojna njega, Martina biv{eg zapovjednika koji je predsjedavao prijekim sudom u slu~aju izdajni~kog djela brata joj Ivana. Pa kako autor za ovakvim rje{enjima pose`e upravo u situacijama kad je dramatur{ki prijeko potrebno da ve} ranije odgo|eno razja{njenje poput izlu~evine proklju~ala vulkana za`ari sav prostor doga|anja, valja sa `aljenjem zaklju~iti da ona ne doprinose dojmljivosti spontana dramskog zbivanja, takva u kojem se radnja razvija sama iz sebe, a {to je, dakako, i uvjet estetskog, ve} se o~ituju kao artifi~ijelno autorovo *smi{ljanje* radnje. A to, opet, ima za posljedicu da se sasvim na kraju, kad ve} zaista treba zavr{iti komad, kona~no razja{njenje svih anti-gonskih i antiantigonskih sporova u Marti javlja nekako posustalo (Ivani{evi}eve osobe bi iz svoga dijalekta kazale *izdu{eno*), vi{e kao filozofsko-eti~ka i psiholo{ka ekspertiza nego kao dramska silina.

Pa ipak, uza sve ove primjedbe, ovaj komad nam se ~ini vrlo zna~ajnim zbog toga {to je mimo idejne rutine na{e dramske knji`evnosti u jo{ uvijek dogmatiziranim pedesetim godinama od{krinuo vrata preispitivanju trajnije otpornosti ranijega gorljivog ideolo{kog naboja pred ~injenicom ljudske prakse `ivljenja koja vazda, poradi otva-

ranja prostora svojoj većoj slobodi i lagodnosti izvišljenja, postupno razvezuje spone ideološke beskompromisnosti. Martina drama se događa u trenutku njena suočavanja s tim *razvezivanjem*, dok gleda u vrijeme koje postaje nesposobno za tragičnu uzvišenost. I tako Marta definitivno gubi svoju tragediju.

A to je, upravo ovo posljednje, bilo autorovo bolno saznanje o istini vremena u kojem je pisao svoju *Antiantigonu*. O tom piše u neprebolnom *žalu* svjedoči i činjenica da se od praizvedbe svog djela godine 1957., u vlastitoj režiji na pozornici Zagrebačkog dramskog kazališta, odnosno njegova predavanja javnosti 1958. u nakladi beogradskog Stožera, vraćao dobrih četvrt stoljeća neostvarenoj tragediji svoje Antiantigone, da ju je dorađivao, da ju je nadopisivao. Tako je Vlatko Pavletić priređujući *Izabrana djela Drage Ivaniševića* za ediciju Pet stoljeća hrvatske književnosti, u knjigu uvrstio autorovu posljednju verziju tiskanu u časopisu "Forum", br. 11, 1978.¹³

*

Sada nam valja prići onome što nas u okviru naše teme ponajviše zanima. Valja nam odgovoriti na pitanje: koja i kakva to energija u konkretnom *povijesnom* slučaju poništava obrazac transcendentnog postupka mitske Antigone prema bratu i dovodi autorovu Martu do preuzimanja odgovornosti za bratovu egzekuciju. Kako i zašto se dogodio taj obrat u Marti kad znamo da je njezin brat Ivan ušinio isto ono što i Antigoin brat Polinik. Pa ipak, uza sve to, Antigona trtviuje svoj život samo da bi ga pokopala, dok Marta, suprotno od toga većnog mitskog primjera, svog brata šalje u smrt.

Odgovor na ovo pitanje na trenutak nas vraća mitu. Kreont je pretpostavio svoj *svjetovni zakon božanskom*. Zabranio je pokop mrtvaca. Time je otvorio vrata svojoj tragediji. To je upozorenje mita. I katarzični iskaz transcendenciji privrženog Sofokla. I u tom vertikalnom promišljanju o tajni izvišljenja (irom su otvorena vrata mehanici tragičnog, tragedijskog. I sad bi, slijedeći početne impulse ovoj našoj temi, bilo zanimljivo odgovoriti na pitanje: je li, dakle, i Martin postupak protivan božanskim zakonima? I, ako jest, hoće li je on, zato što je takav, privesti do tragedije?

Ne, u tom se smjeru drama uopće ne razvija. Za Ivaniševiću marksističko ateističku orijentaciju to je pitanje posve izvan konteksta problematike u koju zaranja svojom dramom. Njea kao antifašista i privrženika socijalne revolucije prvenstveno, i to bolno, zanima posustajanje dosljedne sprovedbe revolucionarnih načela, odnosno Martino suočavanje s revolucionarom koji je, nasuprot njenoj ranoj i sadašnjoj odlučnosti da *ide do kraja*, nikad nije bio u stanju slijediti. Ivaniševićeva Marta vidi da je, njoj nekad uzorni, Ognjen uvijek bio tek revolucionar *forme*, da je u revoluciji sudjelovao tek *frazom*. A u *sadašnjem* vremenu zbivanja drame ona se suočava i s time da Ognjen ne odolijeva ni najbanalnijim hedonističkim porivima. Postaje sve više svjesna toga da njezino trtvoavanje brata on još *onda* nije mogao pojmiti kao ideološki dublji i uzorniji čin od svog tek *formalnog* povlaivanja tom njenom revolucionarnom prilogu. U toj situaciji Ivaniševića zanima Martina *atipična* dosljednost. I drama koja se u njoj javlja kad se sama suoči s time da je njena dosljednost *atipična*. Jer ona je osoba koja je u

¹³ Podatak preuzet iz *Napomene* Vlatka Pavletića u knjizi Drago Ivanišević, *Izabrana djela*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 125., Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1981.

stanju, za razliku od njenog zapovjednika i nekadašnjeg intimusa Ognjena, zaista *ići do kraja*, pa čak i ubiti Ognjena da bi mu *sačuvala revolucionarnu čast* i spriječila ga da se o`eni s njenom sestrom Marijom. Ali ne iz puke melodramske ljubomore, nego zato jer bi Marijina seksualna iskustva s okupatorskim *~asnicima* zauvijek kompromitirala jednog revolucionara, pa makar njegova revolucionarnost i bila tek izvanjska. No, ona od toga ipak odustaje jer joj se op}a revizija ranijeg (makar i *formalnog*) ideolo{kog naboja pokazuje nesposobnom za poimanje tog *~ina*. Ona se suo~ava s *~injenicom* da je sva njena dosljednost uhva}ena u zamku vremena iz kojeg je iscurila mogućnost tragedije.

Ovim smo ve} djelomi~no i odgovorili na raniju zainteresiranost o razlozima autorova obrtanja postupka njegove Marte u odnosu na postupak mitske Antigone. Time smo ujedno isklju~ili i bilo kakvu autorovu zainteresiranost za iznala`enje tragi~nih konzekvencija glavne osobe drame u tome {to je njen antiantigonski naboj protivan bo`anskim zasadama. A to nas je dovelo do suo~enja sa silom koja je omogućila spomenuti obrat Antigone u Antiantigonu, tj. Martino sudjelovanje u bratovoj smrtnoj osudi, a {to je *~in* posve suprotan s pojmom mitske Antigone. I sad }emo tu silu imenovati. To je *ideologija*. To je Martina *privrženost* ideologiji. To nije Martina privr`enost transcendenciji. Po silini, ne po sadr`aju, identična privr`enosti mitske Antigone bo`anskim napucima. To je ideologija kao djelatan *~imbenik*, kao dramatur{ki pokreta~ dramske radnje. Ali i ideologija u koju je uhva}ena sloboda *oslobođenog ~ovjeka*. Ideologija kao ~ovjekova nesloboda - kao {to bismo, sartreovski gledano, mogli za postupak mitske Antigone kazati da je *neslobodna* zato jer nije *odvojena od Boga*, zato {to *oslobađanjem* od Boga nije *osuđena* na slobodu u kojoj *samoodlučuje*. I tu se, na toj razini recepcije djela, Marta javlja kao neslobodna osoba, kao lice za koje bi, s parafrazom na zaklju~ivanje Mircea Eliade o *svijetu aksioloških vrijednosti* koje su *transcendentne jer su ih otkrili Božanska bića ili mitski Preci*,¹⁴ mogli kazati da je *zastupnik* ideolo{kih zadanosti. No, Ivani{evi} sam ne te`i za iskazom distance prema tom Martinom *zastupništvu*. Ne domi{lja se tome da ideologija po svom u~inku stvaranja neslobodne osobe djeluje istim onim dogmatskim mehanizmom kao i religija. Pa ipak, religiju je, u svrhu ba{ ~ovjekova *oslobođenja*, posve odbacio. Ali ju je pritom zamijenio ideologijom. A ideologija djeluje u~inkovitije na praksu ljudskog djelovanja jer raspolae mogu}no{}u neposredne intervencije u zemaljskom, tjelesnom `ivotu, dok je za suvremenog vjernika kazna zbog povreda religijskih dogmi odgodiva za `ivot *poslije* tjelesne smrti. (Ovdje smo, dakako, prvenstveno mislili na vjerski nedostojne kalkulacije vjernika kr{`anina, i to upravo na njih zato jer se u području kr{`anskog vjerovanja dotična drama i zbiva. Time, opet, podsje}amo na *~injenicu* da kr{`anska vjera i njezine religijske norme u novijoj povijesti sve vi{e izmi~u praksi svojih ranijih pretvorbi u svjetovno-ideolo{ki model ~ovjekova `ivljenja, za razliku od mla|ih religija koje su na svjetovnoj razini djelovanja jo{ uvijek nei`ivljene pa ih stoga danas vidimo u takvoj povijesnoj fazi ideolo{ke, pa i ratni~ke, uporabe njihove duhovnosti iz koje jo{ nisu iza{le, ili u koju su tek dospjele.)

Pa ako u slu~aju konkretne drame ostajemo vezani uz Sartreov izvod o *slobodi* kao pokreta~u vlastitih promi{ljanja i vlastitih odluka, mogli bismo do}i do paradoksalnog zaklju~ka: Ivani{evi} je, iako ateist i o`igledni privr`enik lijeve ideolo{ke misli,

¹⁴ Mircea Eliade, *Mit i zbilja*, MH, Zagreb 1970., str. 127.

stvaraju}i upravo takvu dramsku osobu i iskazuju}i prema njoj svoje simpatije i razumijevanje, opet do{ao, i to ne htiju}i, do neslobodnog ~ovjeka. Ovaj put jo{ neslobodnijeg jer ideologija po uzoru na vjerske zasade ne otvara ni jedan sporedni ulaz u podru~je ljudske slobode kao {to je to, primjerice, *institut savjesti*.¹⁵ Ideologija takvo individualno odlu~ivanje pojedinca u njenom zagrljaju ne predvi|a. Pa ~ak mu nije skloni niti praksa strana~ke stege u demokraciji.

No, za samo istra`ivanje svojstava drame ne bi trebala biti presudna ova digresija u subjektivnu recepciju nekih tekstovnih podataka. Zato nam se valja vratiti onome {to pi{e. Valja nam jo{ malko razmotriti Martin sukob u njoj samoj, potaknut onom slikom krnjenja ranijega ideolo{ko-revolucionarnog naboja. Jer zaista nije rije~ o drami koja istra`uje sadr`aje ranije digresije.

Marta pose`e za jednim kreontovskim dr`avni~kim ~inom. I taj ~in, sam po sebi posve izvan dometa transcendencije, u njoj, kao *zastupnici* ideologije, ne inicira dramu. Jer ona je u~inila samo ono {to je bila du`na u~initi za *spas drugova* i pobjedu revolucije. S te pozicije gledaju}i, njezin ~in bi mogao biti njezin ponos. Razlog za najvi{i orden. Postizanje, uvjetno govore}i, *svetosti* me|u revolucionarima. Ali nasuprot tom dosegu postoji i ono {to stvara razloge za njene *unutarnje sukobe*. Kao ishodi{te prvoga takvog *sukoba* valja nam ozna~iti Martino sje}anje na bratovljevu dragost u djetinjstvu. A ono protuslovi ~inu njezina potkazivanja Ivana. (Pritom mislimo mo`emo za}i i do ve} razmatrane *sebi~nosti* gena u prethodnom poglavlju). Prema tome, Martina odluka da potka`e brata, o~igledno iziskuje veliku poticajnu energiju. Po snazi, makar ne i po sadr`aju, isto tako golemu kao i odluka mitske Antigone da za o~itovanje ljubavi i du`nosti prema bratu ode u smrt. A ta energija je, ve} smo to kazali, Martina privr`enost funkcionalnom ideolo{ko-revolucionarnom naboju. Pa iako ona dominira njenim mislima, spomenuto proturje~je jo{ uvijek nije dostatan razlog za Martinu dramu u cjelini. Cjelovitoj dramskoj mucii privodi je ~injenica da se istog ~asa kad je izrekla optu`bu protiv svog brata susrela s intimnim otpisivanjem sebe kao osobe od strane dotad uzornog Ognjena, njezina zapovjednika. On je, dodu{e, kako to doznajemo iz tijeka analiti~ke dramske tehnike, reagirao na optu`bu onako kako se to od njega o~ekivalo. Osudio je Ivana. Ali Marta je sve vrijeme osje}ala da je u tom trenu u njemu proklinjao strah od takve koli~ine njene dosljednosti ideji. A poslije, u dramskom vremenu *sadašnjem*, Marta se suo~ava i s Ognjenovom odlukom da stupi u brak sa seksualno ekstenzivnom Marijom, njenom sestrom, a ne s njom, dostojnom osobom. Marija, *vje~no ~ensko*, opet je u igri mimo *revolucionarne etike*. I tada se Marti posve potvr|uje to~nost njenog ranijeg suo~enja s pravim Ognjenom. Strgne crni flor s portreta brata Ivana i ka`e Ognjenu:

Ovo je bio vanjski znak moje neosvojive dosada{nje korote za mojom ~ivom ljubavi, ali ne za ovim mrtvacom. Odsad ~emo ja i on bez korotnog vela gledati svijet.

¹⁵ *Institut savjesti* nije dogma, ali Crkva ga uva`ava, a mnogi crkveni oci o *savjesti* govore kao o *glasu Bo~jem u ~ovjeku*. *Suvremena katoli~ka enciklopedija* (Priredili: Michael Glazier i Monika K. Hellwig, s engleskog preveli: @. Filippi, S. Mate{i}, T. Mr{i} i M. Pavi}), Laus, Split 1998., jedinici *Savjest* posve|uje izuzetno mnogo prostora, od 872. do 874. str. Citirat }emo zavr{etak tog ~lanka koji je potpisao Vincent MacNamara. *Ona je na{e osobno sredi{te, na djelu u nama. To je poziv na{e najdublje osobnosti da slu{amo istinu, da ~ivimo u slobodi, da budemo ono {to najvi{e ~elimo biti. To je, kao {to je rekao Toma Akvinski, svjetlo Bo~jeg lica u nama. To je dioni{tvo u bo~anskoj mudrosti.*

Njezina definitivna spoznaja o tome da je Ognjen tek *formom* revolucionar, da se sve vrijeme slu`io idejom kao *frazom* i da je posve nespreman da, kao ona, *ide do kraja*, zaranja je u dramsko bezizlazje. I ostaje sama. Posve sama. Jasno joj je: ~isto}a njenih ideja nije u funkciji. Nije nikad ni bila. Samo se zavaravala da jest. A dala je antiantigon-ski ubiti brata za tu ideju. I u~inila je to posve antigonski, *da bi spasila mnogu braću*.

*

Ivani{evi} kao da je dobar dio svog `ivota ovom dramom istra`ivao i ispisivao svoje osje}aje i svoja proturje`ja. Kao da je svojoj osamljenosti u poslijeratnim vremenima vidio razlog u krajnjoj predanosti ideji koja ga je najprije dovela do suradnje s lijevo orijentiranom grupacijom u {panjolskom gra|anskom ratu, potom s NOP-om i najposlije odvela u partizane, u revoluciju, u susret s *novim ~ovjekom*.

A otac mu je, kako se to onda osu|uju}e ozna~avalo, bio *kapitalist*. Jedan od onih kojem je neposredno poslije rata sve konfiscirano. On, sin tako ozna~enog i temeljito deklasiranog oca, ~itave je svoje zrelosti pisao, ponovo i ponovo, dramu revolucionarke Marte koja je sa svojom idejom, poradi koje je `rtvovala najbli`eg ~lana obitelji, ostala sama, odba~ena. I nije mu bilo mogu}e dati joj tek jedan naslov. Jer oba su bila u njemu. I *Ljubav u koroti* i *Antiantigona*.

V.

Ton~i Petrasov Marovi} je krenuo u pisanje tragedije *Antigona, kraljica u Tebi* potaknut silnicama sasvim drugog anga`mana od Ivani{evi}eva. Marovi}evo polazi{te nije izbijalo iz onoga ideolo{kog naboja u ~ije vrijednosti je Ivani{evi} vjerovao i iz kojih je osvjetljavao dramu osobe koja se susre}e s ideolo{kom nevjerodostojno}u svojih revolucionarnih suputnika. Marovi} je svoju, kako je sam ozna~ava, *apokrifnu tragediju* napisao tridesetak godina poslije Ivani{evi}eve drame,¹⁶ u vrijeme kad model dru{tvenog ustroja, za koji je Ivani{evi}eva Marta `rtvovala brata, pokazuje znakovne svoje povijesne istro~enosti. U tom vremenu pisac *Antigone, kraljice u Tebi* nastoji prodrijeti u sredstva prisile i represije kojima (fikcijska) tebanska tiranka Antigona nasilno zaustavlja vrijeme ne bi li tako svoju praksu vladanja napravila vje~nom. Pritom pisca prvenstveno interesira ona deformacija ljudskosti koju *instituit vlasti* proizvodi u ~ovjeku-vladaru. I da bi to {to zornije iskazao, on takvoj Antigoni-vladarici u~estalo suprotstavlja sje}anje na nju negda{nju, onu Antigonu za *ljubav, ne za mr`nju stvorenu*, Antigonu koja se u vremenu svoje mladosti i ~isto}e suprotstavila Kreontovu autokratskom, svjetovnom, zakonu slijede}i bo`anske zasade. Marovi}, dakle, u mitu nalazi obrazac vrline, ljubavi, po`rtvovnosti, socijalnosti, ~ovje~nosti. Takvo *biti* on priznaje i slavi kao Antigonino *jastvo*. Ali jastvo nekada{nje Antigone, one koja je *popokopala Polinika*. A onda nas, nasuprot tom uzornom *biti*, pisac od samog po~etka

¹⁶ Praizvedba je bila 19. sije~nja 1981. u Hrvatskom narodnom kazali{tu u Splitu u re`iji Vlatka Perkovi}a, a prikazana je na Sterijinom pozorju u Novom Sadu 6. lipnja iste godine. Snimka predstave emitirana je na Televiziji Zagreb 23. prosinca 1981., a onda ponovo u prosincu 1998. Tekst je tiskan u "Prologu" br. 48/49, Zagreb, 1981.

suočava s Antigonom koja je izbjegla smrti i koja je sudjeluju i u vlasti sve više postajala njena ovisnica, sve voljnija da za uspinjanje do visokog trona moći prlja ruke, odvajajući se od sebe *negdašnje* - i tako, postajući *stroj*, gubi u sebi *čovjeka*.

To je ostarjela Antigona ustrašena paranoičnom sumnjičavošću prema svemu što nije ona. Jer metastaziranje sindroma vlasti privelo je do toga da samu sebe identificira s Tebom. I zato poseže za krajnjim *kreontizmom* kad se nalazi u sličnoj situaciji u kojoj se svojevremeno našao i Kreont. Ali ona svojom zabranom Telamonova pokopa ne teži dalekosežnoj povijesnoj inauguraciji svjetovnog zakona, kao što to čini vladar Kreont kad svojom zabranom zakoračuje (makar i krivim korakom) u tvorbu povijesti. Antigonina zabrana ima sasvim drugi razlog. Ona nije *početak* ustroja *pravnog* polisa nasuprot rodovskoj i religijskoj praksi ponašanja Kreontova vremena. Jer Marovičeva Antigona je već duboko u povijesti. Sav mitski (*apokrifni*) rekvizitarij sa starogrčkim božanstvima, imenima, pa čak i slobodni stih pjesnika-dramatičara s *govorom zaslađenim*,¹⁷ sve je to samo dimna zavjesa ispuhana u oči i uho sudioniku vremena pisanja/izvođenja tragedije, onom pomnom zapamćivaču tuđih riječi i misli kojemu je dužnost svog sugovornika zbog njih odmah *prijaviti*.

Takvu praksu vladarice-Antigone, takav njezin ustrojeni mehanizam nadzora nad svim ljudima (jer svatko je svakoga zadužen {pijunirati}, autor je dočarao već u prvoj sceni, u razgovoru među straharima dok čuvaju Telamonovo tijelo. Eto, zato oni međusobno govore onako zavijeno, oprezno, izbjegavajući doslovnosti, nastojeći ostati neuhvatljivima i onda kad ne odolijevaju silini poriva za kazivanjem. Pa kao što oni kamufliraju svoje misli, tako i Marovič gradi svoje djelo. On samo zaklanja svoje riječi i *radnju* svoje drame u daleku dubinu pretpovijesnog vremena, u mit. No, u biti ostaje u povijesti. I zato Antigonina naredba, iako identična onoj Kreontovoj, o ukopu sa svim poastima jednoga sukobljenog brata i zabrani ukopa drugog (a to su braća Mlade Antigone i sinovi majke joj Izmene) nije nikakvo mitsko upozorenje na *početak* paralelizma svjetovnih i božanskih zakona i njihov mogući tragični rezultat, već je to u konkretnoj povijesnoj, izvanmitskoj, praksi i izvijavljanje i samodokazivanje vlasti. To je prijetnja svakom onom tko bi se usudio suprotstaviti Antigoninu rečimu. To je preuzetnost vlasti koja posve obespravljuje čak i privremene tradicijskim normama, primjerice već, opet *povijesno*, marginaliziranoj vjeri koju zastupa za Antigonu anakrona prorokica Manta, pa joj Antigona to i kaže:

*Ti si mit, Manto,
a ja povijest već...*

I sada dolazimo do daljnjeg učinka vlasti koja je ovladala ljudskom osobom. Antigona zabranjuje Telamonov pokop zaista, tako je ona uvjerena, skrbeći za opstojnost svoga grada. Zna da će smrad raspadnutog tijela biti prijetnja svakom onom tko bez pogovora ne bi slijedio njezino mišljenje. Ona, dakle, izgubivši sebe i pretvorivši se u vlast, zaista i osjeća sebe kao samu Tébu, pa to i kaže ovako:

*... Ako sada popustim
i uzde vlasti olabavim,
Tébe više neće biti...*

¹⁷ Termin preuzet iz Aristotelove definicije tragedije, iz prijevoda M. Kuzmića, *Aristotelova Poetika*, Zagreb 1912.

A malo kasnije u sukobu s prorokicom Mantom to i ponavlja:

... *Jest, to je vlast,
Antigonina, u korist Tébe.
I ne bude li je,
te vlasti, ni Tébe neće biti!*

Ali Manta joj uzvraća ovako:
*Téba nije ti,
ni ti nisi Téba...*

Poslije ovih riječi Mantine posjet kraljici, učinjen s ciljem da ishodi njezin pristanak za pokop Telamonova trupla, nema više nikakvih izgleda na uspjeh. Kraljica joj je spremna *začepiti usta kamenom*, i to jednoj Manti, Tireziji i kćeri, nepogrešivoj prorokici, onoj koju čak i Kor, inače krajnje ulizičkog ponašanja prema Antigoni, oslovljava: *glasu naš čisti, sveti*.

Manta, ne uspjevši u svom naumu, odlazi. Ali, zapisuje pisac, *zastane; osjeti nešto u zraku, njuši i izgovori spokojno, gotovo slovkajući*:

*Zrak zbori.
Miomirisi su nadvladani.
Smrđi i ovdje.
Al to ne smrdi nesretni Telamon.
To vlast tvoja, Antigono,
istina o tebi, po svoj Tébi,
glasno i jasno
smrdi.*

Dočavši do iskaza puno je Antigonine strahovlade kroz gradirajući uspon scena poslije početne scene straha: izvještaja Zapovjednika straha i smrtnih kazni koju mu Kraljica izriče zbog toga što je Telamon ukopan, promicanja Podzapovjednika u čin Nadzapovjednika, odnosno [efa policije, scene laskavog ponašanja Kora prema Antigoni, i, konačno, scene s Mantom, Marovi] naglo zaustavlja *vanjsku* gradaciju radnje. Ostavlja Antigonu samu sa sobom. S njezinim mislima. Slijedi monolog. Zapravo razgovor vladarice s onom Antigonom koja se davno suprotstavila Kreontu i koja se sada iz svoje potisnutosti u njoj uzverala do njene sadašnjosti, zaposjela njezine misli. I na jedanput sav dotadašnji tijek drame, koji smo tek tren prije nazvali *vanjskom* gradacijom radnje, počinjemo osjećati kao unutarnje sukobljavanje čovjeka u njoj, ljudskog bića, Antigone za ljubav, ne za mržnju stvorene, onakve kakva je bila kad je bila, s onim što je sada kad nije. I na tom doseg briljantnog uspona i dramaturški uvjerljivo priređenog razloga za usredotočeni razgovor tiranke sa samom sobom i svojim protuslovljima komad, koji izvanjskim tijekom i dalje fabulira *strahovladu vlasti*, postaje svojom unutarnjom sadržajnom vrijednošću komad o *drami vlasti*, o drami vladarice koja se pred kraj života mora suočiti s cijenom koju je platila za to vladanje - gubitkom sebe kao čovjeka. I od tog trenutka se Marovičeva *apokrifna tragedija* uzdiže do povlaštene razine *općih* komada. Onih koji nadilaze vezanost samo za vrijeme svoga nastanka sveudilj nude i katarzu *Kralju* kojem *ne sviđa se gluma*.¹⁸

¹⁸ Misljeći na smisao Hamletovih riječi poslije scene *Mišolovke*: *Ako Kralju ne sviđa se gluma, onda Kralju ne sviđa se gluma*.

Biti ili vladati?
Biti ili činiti se da si,
biti tek pred drugima?
Ili: biti i vladati,
sobom, pa i drugima,
tako da i drugi jesu?
Imati vlast samo, a sve manje biti,
ili biti, a ne imati vlasti?
Netko i to mora - vladati.
Vladati sve više,
a biti sve manje.
Netko i to mora.
O, sve moći, sve imati, sve biti!
Nemoguće je.
I tako bivaš sve naprasnije sama,
svedena na nešto
čega će te biti stid
da tvoje ime ima...

U daljnjem tijeku radnje Antigona se, potaknuta ulizi~kom intervencijom Kora vra}a vladanju iz svojih ontolo{kih zapitanosti. Vidimo je kako ponovo slijedi *srce, staro okoštalo srce, su{eno na no{. Pa iako se boji Zeusa koji preko svoga orla daje potporu Mantinoj pobuni, ona ipak odobrava njeno uhi}enje kad ~uje da je proro~ica govorila protiv nje. ^ak joj daje i za{iti usta. I to ~ini iz osвете, mr`nje vlasti prema svom suprotstavljeniku. Ali istovremeno je u sebi razdrta saznanjem da se time sve vi{e odvaja od Gromovnika ~ije je naredbe tako zdu{no slijedila onda dok je jo{ bila. O~igledno, vanjski fabulativni tijek sve vi{e otkriva pravu, unutarnju, dramu vlasti. Za Antigonu kao da sve postaje no}na mora, ru`an san u kojem je uhva}ena njezina dvostrukost, *biti ili vladati.**

A kad odmah potom stra`ari dovedu pred nju Mladu Antigonu koja je usprkos njenoj zabrani pokopala brata Telamona, ona se, kao i ~itatelj/gledatelj, tek sada suo~ava s prekr{iteljicom. I dramska tenzija se udvostru~uje. Vladarica mora dati ubiti svoj rod. Svoju budu}u nasljednicu. I sada se za na{u temu otvara va`no pitanje: mo`e li rodbinski nagon pobijediti metastazu vlasti i otvoriti ~ovjeka u Antigoni? U vladarici se njena dramatska proturje~ja pokre}u. Radnja zakora~uje u podru~je *obiteljske* drame. U dva-tri navrata se ~ini da bi se ostarjela Antigona mogla susresti sa sobom negda{njom. Ali Mlada Antigona ne `eli vladarski oprost. Ne `eli nikakvu milost. I za to ima valjan razlog:

...ti mi nemoj oprostiti.
Jer, oprosti{ li mi,
kao {to je Kreont tebi oprostio
na zagovor Tirezija bo{anskog,
mo{da postanem ista ti dana{nja,
takva kakva vi{e ne mo{e{ ne biti.
A biti to tek,
to smrt je gora
od ove {to me ~eka.

Razlozi Mlade Antigone kao da dodiruju ono gnu{anje *male* Antigone na Kreontovu *kuhinju* u Anouilhovu djelu. Me|utim, Marovi} se ne zaustavlja na tom psiholo{kom porivu adolescentice. Njegova Mlada Antigonu eskalira sukob usprkos kompromisnoj retorici tete Antigone. I tim sukobom, koji razvija do iskaza namjernog prezira prema Antigoni zato {to vi{e *nije* (*da si, da jesi - čula bi... Al nećeš, naravno, jer nisi*), mlada Antigonu u centar stvari ponovo stavlja ono ontolo{ko pitanje: *biti ili vladati*. Ali staroj Antigoni je odstup sada ve} nemogu}. Ona se ne mo`e odre}i svega onoga {to je kao vladarica ~inila. Ona mo`e samo prihvatiti kompromis. Ali njega Mlada Antigonu odbacuje. Ona `eli svoju tetku kao potpunu osobu. Kao ~istu Antigonu, onu koja je pokopala Polinika. Stara Antigonu nema izbora. Najavljuje Mladou Antigoni smrt. I ostaje sama sa svojom patnjom zbog gubitka sebe. Mlada Antigonu odlazi u zatvor smirena. Jer smrt je ono {to ona i `eli. Takva smrt je ispunjenje *smisla* njene egzistencije. To je pi{ev izvod iz kr{anske kulture, njegova spisateljska primjena *smisla* Kristova *otkupiteljskog* ~ina. Mlada Antigonu svoju smrt stavlja u funkciju *otkupljenja* Antigonina gre{nog `ivljenja. Tom smr}u ona poni{tava Antigonu koja *nije* i vra}a je u onu koja je *bila*. Jer Antigonu bi uvijek *bila* da kojim slu~ajem nije smrti izbjegla. Zato je smrt Mlade Antigone zamjena za tu izbjegnutu smrt. Tako vra}a *božansku osobu* Antigone na prvobitnu poziciju. Spa{ava je od toga da *ne bude*. Ostavlja pam}enju nara{tajâ samo osobu koja *jest*.

Poslije ove scene slijedi Izmenino molbeno zalaganje za milost vladarice prema njezinoj k}eri. Ponovo ne{to, ali opet u dramatur{koj gradaciji, poput dijaloga osamljene Antigone same sa sobom. U njoj se nadme}u okrutna vladarica i ~ovjek. Ali sve je prekasno. Dvorkinja donosi vijest da se Mlada Antigonu u zatvoru objesila. Antigonin urlik: *Kako, ta bila je svezana?!* zaranja nas u njenu davnu, u njenu izgublenu ljudskost. U tom trenutku Telamonovo tijelo po~inje nezadr`ivo rasti i razara Tebu. Na popri{tu zbivanja tragedije ostaje samo truplo mlade Antigone.

To je ona Antigonu koja se suprotstavila Kreontu i pokopala Polinika.

*

Ostaje nam jo{ razmotriti ono {to nas je prilikom ranijih analiza dramskog oblikovanja motiva Antigone ponajvi{e zanimalo. To je pitanje *transcendencije*.

Ve} smo kazali da je prodor u *povijesno* vrijeme zbivanja *Antigone, kraljice u Tebi* za{ti}en {ifrom mita. Marovi}, jo{ od |a~kih dana nadahnut klasi~nom kulturom,¹⁹ neposredno poslije jednog hodo~a{a arheolo{kim lokalitetima drevne Helade, o ~emu je pri~ao s odu{evljenjem pokazuju}i s tog putovanja i svoje vlastite slikarske zabilje{ke, pi{e svoju *apokrifnu tragediju*. Takvom znalcu gr~ke mitologije i anti~ke knji`evne ostav{tine uistinu nije bilo strano dosegnuti realitet svoje {ifre. A jedna od njenih zna~jki koju nije mogao ni `elio mimoi}i u svom djelu jest, dakako, i starogr~ka religija. Dapa~e, Marovi}eve osobe se u~estalo pozivaju na one sonde koje starogr~ka bo`anstva spu{taju prema *smrtnim stvorovima* odre|uju}i i svojim odlukama

¹⁹ Maturant splitske Klasi~ne gimnazije. Studirao je na Pedago{koj akademiji u Splitu. Ro|en je u Mravincima 1934. Bio je urednik Redakcije za kulturu na Radio Splitu, dopisni ~lan HAZU. Umro 1991.

njihovu sudbinu. S druge strane, on prekid s transcendentnim zasadama, ~ovjekovo preuzetno *oslobađanje* od njih, odnosno, da se sada pozovemo na one izvode koje smo bilje` ili u ranijim poglavljima, *osuđivanje* sebe~ovjeka *na slobodu od njih*, osje}a kao odstup od eti~kih, za svagda zadanih normi su`ivljenja s *Drugim* i za *Drugoga*. Insistiraju}i na takvim eti~kim konzekvencijama starogr~ke religijske vertikale, Marovi} iz svoga dramskog realiteta *pretpovijesne* stvarnosti otklju~ava bravu *šifre* svoga dramskog anga`mana i s pozicije vremena svoje vezanosti za *kršćansku* kulturu i svoje *povijesno* vrijeme iskazuje kr{anske eti~ke naputke. Ali ne samo to. On teolo{ki neupitno nudi poimanje same povijesti kao dalekose`ni rezultat *Božjeg plana*. A u ostvarenju tog *Plana* sudjeluju *odabranici* sa svojim zadacima, svojim sudbinama, svojim `rtvama, svojom dobrotom, ali i svojom gre{no{u, asocijalno{u, mr`njama, strastima i gubitkom samih sebe. Tako ovi posljednji pripoma`u da se *Plan* {to br`e ostvaruje. Jer njihovo *Zlo* izaziva *Dobro* da mu se suprotstavi, da ga izbac i povijesne scene. I onda se ostvarenje *Plana* pomi~e za jednu etapu.

No, valjalo bi ovo poduprijeti kojim izvatkom iz samog djela. Kad [ef policije ka-
zuje uznemirenoj Antigoni zbog ~ega je usta zgnje~io sve}enici Manti dok je *bunila narod*, on kao dokaz u obranu svog nedopu{tenog ~ina citira ono {to je sam Zeusov
orao pred mno{tvom kazao Manti:

*Ustraj, Manto, uz istinu ustraj
bez obzira što će te to skupo stajati.
Nećeš nikad dospjeti do Delfa,
Al ćeš dospjeti do sebe,
do dna sudbe svoje, sudbe naroda,
do istine,
a istina do vlasti Antigonine
koja će pasti...*

A Antigona, ustra{ena tim orlovim rije~ima, shva}a da je Ona-Teba, u Zeusovoj
vlasti i da }e s njome biti ono {to On odlu~i. Zato se ogor~eno okomi na [efa policije:

*... A ti si je spriječio,
gazio po ustima, štoviše
orla Zeusova prestrašio!...
Bojiš li se boga, budalo?
Ako se ne bojiš,
a vidim da ga se ne bojiš,
ne bojiš li se, a,
da ga se možda ja bojim?!
Ili, ako se i ne bojim boga,
možda se bojim glasa, znamenja božjeg,
koji bi mogao potresti Tebu
ili čak Grčku čitavu
podići na noge protivu nas!*

Nema sumnje, Marovi} u vrijeme pisanja tragedije nije bio zaokupljen tada jo{
aktualnim *historijskim materijalizmom*.

* * *

U ovom napisu razmotrili smo stanovite značajke mita koje je slijedio starogrčki tragičar Sofoklo u svojoj *Antigoni*, a potom i refleks motiva Antigone u *povijesnom* vremenu. Pritom smo bili prinuđeni konstatirati da je taj refleks, na{av{i se u povijesnom kontekstu, do`ivio svoje mutacije, da je nudio znatno vi{e dramu nego tragediju. I to nam se ~ini logi~nim. Jer su povijesno vrijeme i ~ovjek u njemu gubili svoju izvornu ~isto}u. Tragi~na ozarenost `rtvom mogla se dogoditi samo u *apokrifnoj tragediji*.

ZAVI^AJNO I UNIVERZALNO U HRVATSKOJ OPERI DRUGE POLOVINE 20. STOLJE]A - NEKI PRIMJERI

Tijekom posljednjeg desetlje}a 20. stolje}a re`irao sam tri hrvatske opere: dvije prai{vedbe, Radi~in *Prazor*, 1991., i Para}evu *Juditu*, 2000., te jednu reprizu, Gotov~evu *Milu Gojsali}a*, 1995., koje je prai{vedba bila 1950., ali se sada, nakon duge stanke, ponovno javila u hrvatskom kazali}tu. Svaka od ove tri opere ozna~ava stano-vite odnose i razmjere zavi~ajnog i univerzalnog. I to na tri temeljne razine: prostora, jezika i glazbenog idioma. Na tim }emo razinama i razmatrati razmjere i odnose.

PROSTOR

Prostor Gotov~eve opere izri~ito je zavi~ajan. I realan. Radnja se doga|a u Polji-cama, pred dvorima Gojsali}a, prvi i tre}i ~in, a u blizini, u turskom taboru, drugi ~in. Mjesto je bitan dramski agens. Stvarni prostor, zemljovidno to~no lociran, nije tek mjesto radnje. Prostor je ulog, i ~inilac i razlog drame. Taj prostor netko ho}e uzeti, zauzeti, osvojiti, taj prostor netko drugi ho}e za{tititi i obraniti. Prostor, je tako|er i uto~i{te: na glas o turskoj najezdi, Kolombat poziva u zbjegove, u ona njedra, skrivena i tajna, prostora, koji svojim ljudima, jedini, mo`e pru`iti za{titu i spas. Prostor dakle, sa svim svojim biljezima zavi~ajnosti igra u zbivanju opere i s tim zbivanjem sura|uje.

Radi~ina opera doga|a se, prividno, u posve univerzalnog, pa i apstraktnog pros-toru. Ka{telanova dramska poema, prema kojoj je Radica skladao svoje djelo, ipak tu univerzalnost nizom natuknica, spomena, asocijacija, podvodi u mogu}i prostor zavi~ajnosti. *Prazor* zacijelo pripada nekom metafizi~kom prostoru, bilo gdje i bilo kada. Prostoru izvan mjesta i izvan vremena. Ali odjednom zaigra neka tekstualna natukni-ca, spomene se Dinara, spomene se pogled prema moru, spomene se meketanje ovce, tako da se univerzalnost prostora po~inje ipak oslanjati na na{ ju`ni hrvatski krajolik, a biblijske naznake kao da se prenose u na{u blizinu. U toj univerzalnosti, a da se od nje

ne odstupi, stvaraju se obrisi zavi~aja. Ima dijelova, ima brojeva, prizor Sjena na primjer, gdje je univerzalna metafizi~nost prostora potpuna. Ali diskretna zavi~ajna odre-di{ta nisu nikada zani~ekana. Sli~an }e se odnos ponavljati i na razinama teksta, i na razinama glazbenog idioma.

Biblijski prostor grada Betulije i asirskog logora pred Betulijom odre|uje univerzalnost Para}eve *Judite*. S tog bi zrenika ona bila prostorno najuniverzalnije obilje`ena od ove tri hrvatske opere. Ali ve} i na toj razini doga|a se stanovit asocijativni pomak. Zaslu`ni za nj biti }e zacijelo preostala dva ~imbenika. Ve} na razini prostora doga|a se stanovit prijenos. Betulija je grad. Opsjednuti grad. Grad pod pritiskom mo}ne strane sile, kojoj se, uz pomo} Bo`ju, valja oduprijeti. A budu|i da tu, neporecivo lebdi nad nama Maruli}, znademo da analogija prostora Betuliju pretvara u Split, u mali kr{anski grad nasuprot mo}nom okru`enju inovjeraca, a da su Asirci zapravo Turci kojima se kr{anski svijet treba oduprijeti. I ovdje se dakle stvara posve specifi~an odnos univerzalnog i zavi~ajnog. Prostor, iako op}enit, postaje sigurno prepoznatljiv.

JEZIK

Tekstovi za ove tri opere pisani su, jasno, hrvatskim jezikom. Ali i na toj jezi~noj razini uspostavljaju se zanimljivi odnosi univerzalnog i zavi~ajnog. Ne treba ~uditi da se tamo gdje je jezik naj~i{e knji`evan stje~e dojam univerzalnosti. Tamo, gdje se jezik poetski preobra`ava ili gdje je izrazitije arhai~an, tu raste kvocijent zavi~ajnosti.

Jezik teksta Danka An|elinovi}a u *Mili Gojsalića* standardni je hrvatski knji`evni jezik, s blagim prizvukom zavi~ajnosti u polji~kim prizorima i s podosta orijentalizama iz turskog. Ali u tom standardnom, dakle op}enitom i strogo univerzalnom jeziku, postoji stanovita figuracija koja mu daje pe~at zavi~ajnosti. U Milinoj *Odi zemlji* primjerice, *~arko sunce* {to je jedino blago, kamen pod kojim *krilat konjic sniva*, to sunce, taj kamen ve} ocrtavaju neke sna`ne figure tla, prostora, zavi~aja. Lamento zaru~nika Petra Kulu{i}a nad umiru}om Milom a zatim i lament o zbora jezi~no su ispunjeni nabojem dalmatinskih pu~kih `alopojki, {to taj op}enit jezik ipak definira po njegovoj izvornoj pripadnosti.

Ka{telanov jezik *Prazora*, kao i ina~e njegov pjesni~ki jezik, primjer je ~udesne sprege univerzalnog i zavi~ajnog. Po {irini pjesni~kog zahvata taj jezik je op}enit, univerzalan. Ali u njemu se, upravo snagom jezi~ne preobrazbe, doga|a i silovit prodor zavi~ajnog. Nije ovdje vi{e rije~ ni o kakvim *citatima*, ni o kakvim *pozajmicama*. Ka{telan u stvari stvara novi jezik, jezik svoje pjesni~ke imaginacije. Ali sklopovi, fleksije, ~voruge i protoci tog jezika toliko su po duhu svom ju`nohrvatski, da je, {to }e se vidjeti, kao u malo kojem opernom djelu, glazbeni idiom proistekao iz jezika: ni prijenos, ni prijevod, ve} ~isti iskaz jednog medija u drugom.

Zavi~ajnost je zacijelo ponajzornija u jeziku *Judite*, Maruli}evom tekstu kojem je dva prizora, u maruli}evskom duhu, dopisao uz skladatelja Tonko Maroevi}. Maruli}ev jezik je arhai~an. Ali u njemu prebiva ~itava povijest zavi~aja. U njem su natalo`eni slojevi koji vi{e ne bivaju na povr{ini na{ega jezi~nog svijeta, ve} u njegovim dubinama, u onim dubinama iz kojih proizrasta na{e podrijetlo. Kako sam tada zapisao: ... *taj prividno naivni, pu~ki govor je onaj koji je opstao i koji traje. U prostoru,*

kroz vrijeme, u našim predima pa možda i u nama. Riječi ponekad i nisu jasne: ali njihov zvuk govori, njihova nas sintaksa na nešto podsjeća, priziva nam nešto daleko, ali lijepo i zacijelo naše. Kad neko vrijeme živimo s tim riječima prepoznavamo ih. One su naše, potječu iz dubine našeg hrvatskog tla i našeg prostora. One su, baš stoga, i put prema sveopćem ... Maruli} je naime toliko ukorijenjen u hrvatsku kulturu, pa rekao bih i u hrvatski duhovni prostor, da jezik toga velikog erudite, recimo jedan od njegova tri jezika (latinski, talijanski, hrvatski) predstavlja mo}no i neporecivo upori{te zavi~ajnosti.

NAPOSLJETKU, GLAZBENI IDIOM

U *Mili Gojsalića*, to je zacijelo kasnoromanti~ni idiom, s pone{to folklornih natruha, ali manje nego u nekim ranijim Gotov~evim operama, posebice *Eri*, pa i onaj *zagorski mol* stapa se nekako s univerzalnim glazbenim govorom. Univerzalnosti samo pridonose *zvuci Istoka*, orijentalizmi koji bi mogli slobodno stajati u nekoj operi Borodina ili Rimski-Korsakova. Gotovac je zacijelo htio pisati *realističkim* glazbenim idiomom, koji je u trenutku nastajanja djela bio propisan, a to je, kao {to se znade, bio u stvari idiom kasnog romantizma. U tom je idiomu Gotovac, to valja kazati, i ostvario lijep i privla~an glazbeni tijek, dramaturgiju reljefnih likova, kao {to su posebice Mila ili Topan Pa{a, istina i onih glazbeno standardnijih, kao {to su likovi Oca i Zaru~nika. I danas s povijesne distance, uop}e nas ne smeta taj stanovit *anakronizam* Gotov~eva glazbenog idiomata. Djelo je dobro, stoji, dramatur{ki je djelatno, pa se uklapa u kasnoromanti~ni tijek s blagim primjesama folklorata {to je i u svijetu postojao tijekom prve polovice 20. stolje}a.

Idiom Radi~ina *Prazora* izrazito je moderan, univerzalan: dominira serijalnost, ta sigla 20. stolje}a. Ali i tu se, zacijelo i na nagovor teksta, ali i na nagovor nekog dubokog kutka Radi~ine du{e, doga|a pogled prema zavi~ajnom. U stroge serijalne strukture, u njihov strogo racionalni i *be{ćutni* svijet, upada odjednom prizor *Dva Morlaka*, s ~istim citatom ojkanja, *s brda na brdo*, ili opet izvorni odjek drevnoga dalmatinskoga crkvenog pjevanja, posebice *Gospina plača*. I {to je posebice vrijedno pozornosti, ti se citati uklapaju u sveop}u strukturu djela, ne *strše*, nisu u njoj strano tijelo. Izme|u izvornog i univerzalnog mogu se stvoriti neka neobi~na i neo~ekivana vezi{ta.

Sli~no, ali u razli~itom povijesnom kontekstu, doga|a se i u glazbenom idiomu Para}eva djela. On je tipi~no postmoderan, s prinosom nove osje}ajnosti koju postmoderna sobom nosi. Kao da je izme|u *Prazora* i *Judite* pro{lo vi{e od desetlje}a! Ali, taj glazbeni idiom {to op}enito pripada velikom vremenu svijeta, i ovdje se utje~e zavi~ajnosti: ne samo kroz eufonijske vrijednosti {to ih nu|a Maruli}ev tekst i njihovo glazbeno vrednovanje, ve} i kroz opet izravne prizive dalmatinskoga crkvenog pjevanja, njegovih i lamentacijskih i himni~kih slojeva. I tu }e izdaleka jeknuti ojkanje, i tu }e izdaleka jeknuti izvori{ta.

Da zaključimo: U hrvatskoj operi druge polovine proteklog stolje}a, a uzeli smo u na{ uvid tri zacijelo najva`nija uzorka, doga|a se luk, putanja gdje se stalno pro`imaju univerzalno i zavi~ajno. Od kasnoromanti~nog iskaza s elementima folklorata, preko rigorozne serijalnosti u koju su utkani etnografski detalji, pa do postmoderne nove

osjećajnosti koja je zarovati po dubinama tla, taj luk je ocrtao i jedan specifičan hrvatski prinos suvremenom glazbenom kazalištu. Jer, svako od tih djela neporecivo komunicira s univerzalnim pa mu i pripada, a istodobno je obilježeno, svako na svoj način, `arkim biljezima hrvatske, to nije ju`nohrvatske zavičajnosti.

Silvio Ferrari

ARGUMENTI ZA REFERAT NA SKUPU *KRLEŽINI DANI*

Osijek, od 7. do 10. prosinca 2004.

1. Naslov ovoga skupa - *Lokalno, (zavičajno) i europsko u dramskoj književnosti i u hrvatskom kazalištu* - za književnu je i kazališnu kulturu Hrvatske vrlo važno.

2. Nadam se da svoje izlaganje nisam nehotice silom prilagodio i uskladio s naslovom spomenutoga skupa. No, unatoč svemu, čini mi se sasvim prikladnim i uputnim naglasiti proćimanje i vezu između toga zavičajnog, lokalnog, domaćeg, pa čak i podčinjenog i europskog, univerzalnog, učenog u djelu o kojem bih čelio raspravljati: o *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana.

3. Priznajem da me je to djelo oduvijek privlačilo i da sam ga 1989. stoga i preveo na talijanski i popratio kratkim uvodnim tekstom, upravo zbog elemenata sličnosti i jadransko-dalmatinske prepoznatljivosti, kao i zbog ambijentalne bliskosti s krajevima iz kojih vučem podrijetlo: s Dugoga otoka. Meni se zapravo činilo da je riječ o dva jednaka svjetovima, u vedrini i u tragičnosti, iako se događaji u *Predstavi* odvijaju uglavnom u seoskom okruženju, u ribarskom zaleđu, odnosno Dalmatinskoj zagori, za razliku od otoka uljudnosti koju sam, prije desetak godina, i sâm nastojao opisati u osam priča svoje knjige *Sedam Hrvata s Dugoga otoka*, što ju je riječki nakladnik Adami preveo i objavio u Hrvatskoj 2002. godine.

4. No, vratimo se na glavni dio odabrane teme bez autobiografskih raspredanja, pa u osmišljavanju putovanja drugačijimurine u Zagreb (te nevjerojatnoj prilici koja mu se ukazala da u Hrvatskom narodnom kazalištu prisustvuje izvedbi *Hamleta*) pronačimo prvi motiv *lokalnoga* koji uistinu i jest glavni pokretač Brešanova djela. Drugi pak činitelj apsolutne *lokalne autentičnosti* i uvjerljive *zavičajne istine* stoji u odabiru književnoga saćimanja dijalektskih i kritičkih zadaća (jednako kao i autokritičkih) u dogodovćinama lika seoskoga učitelja (kunce, kojemu *lokalni komitet* komunističke partije povjerava zadatak da adaptira i vodi novo uprizorenje *Narodnoga Hamleta*).

5. Te su dvije odabrane crte uistinu izraz pomno promišljene kreativne i poetske nakane, a račaju se iz sposobnosti prenoćenja u književni izričaj – jezikom likova i načinom njihova ophoćenja – dviju amblemskih značajki povijesno-političkoga raz-

doblja u koje je *Predstava* smještena, to jest u vrijeme nakon Drugoga svjetskog rata, svakako prije odlučujuće 1948., dok je još sovjetsko-danovski model odgoja i kulturnog uzdizanja naroda neprijeporan i na široko razgranat.

U taj se kontekst smješta dužnost ili bolje rečeno funkcija političkog uzdizanja druga iz partijske baze koji se okoristio svojim društvenim položajem predstavnika zadruge, pa odlazi na službeni put u Zagreb (gdje nalazi vremena i za kulturno uzdizanje), ali i ona druga, također dobro ukorijenjena, funkcija seoskoga učitelja koji priprema predstave i različite prigodne manifestacije, učitelja koji mora prihvatiti novo poimanje svijeta i umjetnosti – jer oni bijahu nosioci istinskoga seoskog života – i na kopnu i na otoku – pa su time uistinu i mogli pridonijeti da *Hamlet* stigne u selo Mrduša Donja.

6. Važno ulogu i jamstvo izvornosti *Predstave* (stoga dakle i njezina uspjeha) prije svega nalazimo u odabiru govora koji potpuno zadržava osobine zavičajnoga – lokalnoga – govora koji je podređen razvoju svih scena te tragikomedije, pa i samom odabiru imena junaka. U njemu su sadržane i upotrijebljene sve izražajne vrijednosti seoskog načina govora koje uspješno podnose teret i onda kada se moraju boriti sa složenim potrebama gorke parodije {ekspirijanske priče.

Mislim da ne{to slično smijem ustvrditi i kao prevoditelj teksta o kojem sada razmišljam, jer gotovo ni na kom mjestu nisam bio prisiljen mijenjati smisao originalnoga leksičkoga blaga ni slika osmišljenih metaforama, a poslužio sam se bilješkama na kraju teksta jedino na mjestima gdje je bilo riječi o doslovnoj neprevodivosti.

7. Ukratko rečeno, tako stvari stoje s imbenicima *lokalnog, zavičajnog, domovinskog, podčinjenog*, ali vrijednost Brežanovih djela u sebi sadrži, u punom smislu te riječi, i elemente *europskoga*, potpuno stopljene sa svojom nacionalnom kulturom.

Nalaze se i u sposobnosti i odabiru da se znalački ispriopovijeda *groteskna tragedija* druge polovice {etridesetih godina dvadesetoga stoljeća, {to je zajedničko mnogim dramskim tekstovima diljem Europe (počevši od Francuske), prenošenjem {injenica ispričanih u okviru, ili bolje rečeno, pod dojmom jednog već sublimiranog književnoga događaja poput onoga koji je ostvario veliki engleski dramatičar 17. stoljeća, doslovce zagušenog svojom glasovitošću, ali koji se unatoč svemu, umnožava prirodnim putem u sićušnoj i naoko nevažnoj priči o *nezaboravnoj predstavi* u selu Mrduša Donja, Općina Blatnik (Dalmatinska zagora).

8. Pa ipak, i ponajprije, kad je riječ o tom tekstu i o njegovu iznimnom kazališnom učinku, tijekom više od trideset godina jugoslavenske i hrvatske povijesti, važan aspekt njegove vrijednosti, uistinu europski, jest upravo u {injenici da se on pojavio u određenom povijesnom trenutku nevolja koje su pogodile tu zemlju: usred razdoblja u kojem je nacionalni pokret za hrvatsku samostalnost proživljavao svoju najpoznatiju i najdramatičniju krizu.

Uistinu, godine 1971. Brežan *kazališno* objavljuje tekst koji u sebi sadrži duboku političku i zrelu osudu naravi i degeneracije režima na vlasti, ali je, barem {est godina prije, objelodanio i svoj književni oblik teksta – sudeći po njegovu osobnom iskazu – dakle istodobno s pojavom [oljanova *Kratkog izleta*, još jednoga velikog djela, po mom mišljenju djela koje bijaše prvi kritički i književni dokaz generacije razočaranih i nepovratno izgubljenih, onih koje je nemoguće ponovno pridobiti (*non recuperables*, da upotrijebimo Sartreovu kovanicu koja također dolazi iz kazališnog jezika).

9. O tim va`nim povijesno-kulturnim događajima hrvatska je kritika vrlo vjerojatno rekla svoje i rekonstruirala svaki zaseban slučaj vrativši mu i njegovu važnost, ali vjerujem da nije na odmet – baš ovom prilikom – dodati i još koji podatak: nešto kao svojevrsno svjedočanstvo osobe poput mene koja je oduvijek, izvana ili sa strane, bila u dodiru sa zbivanjima u našoj Zemlji, ali koja je istodobno uvijek nastojala prenijeti ono što je razumjela i nasluđivala iz događaja te stvarnosti (vjerojatno i s neizbježnim zakazanjem) u jedan drugi i drukčiji kulturalni kontekst koji je tradicionalno neosjetljiv prema onome što se događalo u *Mrduši Donjoj i njezinoj okolini*, u kontekst koji je prije svega zanemarivao vrijednosti europske kulture koja mu je bila nadomak ruke. S time što je, u najbolju ruku, samo poslije 1961. godine kada je Ivi Andriću dodijeljena Nobelova nagrada – spremno prihvatio njegovu lokalnu sastavnicu, ponajprije u slikarstvu. Ovdje primjerice mislim na uspjeh što ga je {ezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, u sveukupnom ozračju koje je prije svega cijenilo folklorni element tih dometa, doživjela takozvana jugoslavenska škola naivnih umjetnosti (a uistinu je riječ o hrvatskim slikarima iz Hleбина).

10. Uostalom, i u našem kontekstu, dosljednost i uinkovitost osude sadržane u *Predstavi* koja je, ako se ne varam, po pitanju kazališnog izvora ostala netaknuta (čiji tekst znači nije bio cenzuriran ili zabranjen), doživjela je drukčiju sudbinu po pitanju forme u *prijevodu* na filmski jezik. Brešan mi je, na moj poziv da prisustvuje Simpoziju koji smo 2002. priredili u Genovi, kada sam uistinu imao prilike prvi put s njim porazgovarati u sveučilišnom krugu, poslao ovo kratko pismo koje bih želio upotrijebiti kao krunski dokaz uistinu teškoga odnosa – lokalnog i europskog istodobno – izmeđ u slobode ekspresivnog govora i političke cenzure.

Neosporiva je razlika između mogućih dopuštenja u jeziku, koja su u svakom slučaju ograničena kada je riječ o kazališnoj predstavi, i potreba preventivne kontrole kada to isto književno djelo biva dostupno širokim masama, što je slučaj sa snimanjem filma po istoimenom djelu.

O PAPIJEVU FILMU *HAMLET IZ MRDUŠE DONJE*

Vrlo brzo nakon praižvedbe mog komada, mnogi su me filmski redatelji pokušavali nagovoriti da prema drami napišem scenarij za film koji bi oni radili. Nažalost, ja u tome filma nikako nisam vidio, pa sam ih mahom odbijao. Međutim, kad mi je došao Krsto Papić s tim da on već ima gotovu zamisao kako se drama može razraditi u filmski scenarij, s tim da bih mu ja u tome samo trebao kao pomoć ili neka vrst koscenarista, pristao sam. U prvi mah njegova mi se ideja učinila zanimljivom, pa sam zajedno s njim prionuo za posao, ali kad je film izišao kao gotov proizvod, tek onda sam shvatio gdje smo i u čemu pošli krivim putem.

1. Pogreška je bila uvoditi u film lik oca i cijelu njegovu sudbinu, koja ima sve karakteristike ozbiljne drame s tragičkim završetkom. Tako se dobio film unutar filma, koji ni u čemu ne korespondira s glavnom radnjom: seljačkim pripremama prerađenoga Shakespeareovog Hamleta i odnosima među licima koji se tijekom pokusa stvaraju. A i po duhu mu je bio sasvim oprečan, jer je jedna čista tragedija naprosto mehanički ubačena u strukturu, koja je tipična groteska. Kao kad bi se, primjerice, u Gogoljeva Re-

vizora inkorporirao neki prizor iz Borisa Godunova. A i Shakespeare je time na neki način iznevjeren: kod njega se otac javlja samo kao duh, pa sam i ja u drami, držeći se toga, učinio da se o Škokinu ocu samo govori, ali da ga na sceni nema. Film je to narušio.

2. U drami je otac običan čovjek izvan svake politike, koji postaje žrtvom partijskog moćnika. Film je od njega napravio pravog prvoborca i komunista – idealista, koji postaje žrtvom pokvarenjaka i lopova, što se samo skrivaju iza ideoloških simbola. Time je uvelike otupljena kritična oštrica, koja je u ono vrijeme totalitarizma i jednoumlja zanosila publiku. Shvaćam razloge zbog kojih je Papić to napravio. Film je kao medij mnogo masovniji, pa je bio znatno više pod kontrolom države nego teatar, tako da ono što se u teatru toleriralo, na filmu nije moglo proći ili se moralo reći samo u nekim skrovitim naznakama.

Time ne želim obezvrijediti Papićev film. Papić je zapravo učinio ono što je jedino bilo moguće da film dobije prolaz i da bi što je moguće više ostao vjeran poruci koju je nosila drama. A i mnoge scene u njemu s filmskog stajališta ostale su antologijske u hrvatskoj kinematografiji.

Ivo Brešan

11. Ali napomena o postupku preinake Brešanova teksta iz povijesnog kazališnog prostora u onaj poli-ambijentalan, filmski, navodi me na još jedno kritičko promišljanje i ocjenu o uporabi, dapače o spoju, na kraju prve, druge i četvrte slike - uskoga dijaloga tipa - triju odlomaka jedne manje-više uvjerljive radioemisije. Radioemisije kojoj je zadaća da posluži kao ideološki kontrapunkt, dakako u ključu represije svakoga mogućeg prijestupa, a istodobno i hvalospjeva režimu na vlasti i kulturnoj politici koju je taj režim izirio u masama najzabačenijih sela i krajeva.

Nikada nisam imao prilike vidjeti Brešanovu predstavu u kazalištu, pa mi nije poznato u kojoj su mjeri radioprijenosi korišteni prilikom različitih postava te predstave i raznih redateljskih rješenja, ali vjerujem da autorova intuicija zaslužuje komentar, a možda i pokoji usporedbu.

12. Započeo bih s usporedbom koja nije jedina moguća, ali koja mi se nametnula na temelju mojih saznanja. U vašoj knjizi Evnosti - 35 godina prije objavljivanja *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* - Miroslav Krleža, veliko ime prologa stoljeća, simbolički završava jednu svoju uistinu vrijednu knjigu scenom u kojoj čovjek traži i nemogući izlaz iz teške egzistencijalne krize u tehničkim mogućnostima radioaparata.

Tamo dakle, na posljednjoj stranici romana *Na rubu pameti*, radio bijaše shvaćen i prihvaćen kao sredstvo slobode. Nakon kazališnih stoljeća u kojima je zvuk zvonca bio znak akcije na sceni, i nakon izuma telefona, manje-više korištenoga u iste svrhe, u cijelom kazalištu dvadesetoga stoljeća, od dvadesetih pa nadalje, glas koji dopire s radija igra važnu ulogu kazališno-scenskog rekvizita. No, radio kod Brešana ima funkciju represije, daleke ali uglavnom prijetnje. Jer taj je radio izraz ustavne vlasti, sigurne, anonimne. I u toj se činjenici nalazi europska komponenta; kazališnim jezikom ona je dakako već izrečena, ali to je europska komponenta koja u specifičnom smještaju unutar djela o kome je riječ, iznalazi preciznu vezu sa stvarnim aparatima i načinima primjenjivane politike onoga doba, politike koja koristi velika otkrija a prenošenja masovnih vijesti, što je tek poslije dobiti jedini i sveukupni naziv *medija*.

TEATAR U GOSTIMA 1974.-2004. Dobro kazali{te na lo{im cestama

Dana 5. studenoga 1974. u Karlovcu je izvedena Kunderina *Ševa*, prva predstava novoutemeljenoga Teatra u gostima. Dana 26. svibnja 2004. u Osijeku je izvedena Ayckbournova komedija *Dame u nevolji*, posljednja predstava ugasloga Teatra u gostima. Izme|u prve *Ševe* i posljednje *Dame u nevolji* prohujalo je 30 godina, nanizalo se 36 dramskih naslova, 4.213 izvedaba u 340 mjesta u zemlji i inozemstvu. To je najkra|e mogu|e statisti~ko izvje|e o `ivotu privatne putuju|e kazali{ne dru`ine Relje Ba{i}a i drugova.

Kako znamo, putuju|e glumi{te prete~a je, poslije i stalni pratitelj staja|ega teatra i ono obilje`ava ve|i dio povijesti europskoga kazali{ta. Teatar u gostima dakle imade bezbroj prethodnika (pred-hoda~a!) i oslanja se na dugu tradiciju. Premda su matricu putuju|ega kazali{ta rabile i partizanske kazali{ne dru`ine (uglavnom silom ratnih neprilika), poslije 1945. uglavnom ih je nestalo s na|ega glumi{nog zemljovidu. Naime, otvarana su stalna profesionalna kazali{ta {irom Hrvatske – od Bjelovara do Umaga i [ibenika – pa i nije bilo prave potrebe jo| i za pokretnim teatrima. Zato je iz prijeke potrebe svoje malo putuju|e kazali{te osnovao Tito Strozzi kako bi izbjegao politi~ku i umjetni~ku izlu~enost koju mu je nametnula jugokomunisti~ka vlasti kao pripadniku omra`enoga gra|anskog stale`a i kulture.

A koncem {ezdesetih godina svojevrsnu su sputanost i nezadovoljstvo osje|ali i glumci pod kupolom Helmer-Fellnerova zdanja, u Hrvatskom narodnom kazali{tu. Ku|a se obnavljala, igralo se malo i te{ko po radni~kim i narodnim sveu~ili{tima. Zato su Ivo [ubi}, Vanja Drach, Fabijan [ovagovi}, Relja Ba{i} i dr. predlo`ili onodobnom intendantu Mirku Bo`i}u da Hrvatsko narodno kazali{te osnuje putuju|u dru`inu koja bi *osvajala* novo gledateljstvo, {to je on odrje{ito odbio. U prolje|e 1974. Rade [erbed`ija, Ivica Vidovi}, Zdravka Krstulovi}, F. [ovagovi} i R. Ba{i} pi{u tzv. USIZ-u za kulturu prijedlog da odobri novac za opremanje predstave koju bi dru`ina izvodila u Zagrebu, Beogradu i na turnejama. Ve} 15. svibnja 1974. u zaglavlju dopisa pojavljuje se ime Teatar u gostima (smislio ga je redatelj Georgij Paro). Kako su se ~lanovi jo{ nepriznate dru`ine podijelili glede izbora prve drame (Molièereov *Don Juan* ili Simonovi *Zlatni de~ki*), otpado{e [erbe`dija i Vidovi}, Ba{i} je donio Kunderinu *Ševu* i nagovorio Van~u

Kljakovi}a da je uprizori. Prva je predstava *dočekana, po mome mišljenju, čak pretjerano dobro*, tvrdi Ba{i}. Jer je prepoznata kao *pošten teatar, pravljen s časnim namjerama i nosila je draž novoga*, nadodaje. Zbilja, 116 izvedaba u jedva {est mjeseci izvrstan je poslovni uspjeh netom pokrenutoga kazali{ta, znamo li da u Hrvatskom narodnom kazali{tu dramska predstava u sezoni do`ivi jedva desetak opetovanja.

Tako je krenula tridesetgodi{nja pri~a Teatra u gostima. Nad raznim zamislima i prohtjevima kolega o~ito je nadvladao Ba{i}ev koncept visokoprofesionalnoga zabavlja~kog glumi{ta gra|anske provenijencije u ~ijem su `ari{tu trenutno najomiljeniji i najbolji glumci. Zato ne ~udi da se on i nametnuo kao naravni voditelj, potom i vlasnik putuju}ega glumi{ta. Zarada kao smisao cijeloga pothvata od po~etka se nametala kao va`an i jak poticaj. Prva predstava, njezin uspjeh u glumi{noj prosudbi, odazivu gledatelja i napokon prihodima, ohrabrila je mom~ad. U drugoj predstavi ve} joj je pri{ao Vanja Drach (ostat }e s TUG-om do konca djelovanja). Valja napomenuti da prihod od ulaznica na gostovanjima nikada nije izravno pripao TUG-u, nego mjesnom organizatoru, {to zna~i da su njegove predstave vazda ugovarane i pla}ane kao i drugim gostuju}im kazali{tima. Iz sa~uvanog Me|usobnog sporazuma ~lanova i suradnika saznajemo da je predstava *Trgovac kišom* prodavana po 17.550 dinara, a Mro`ekovi *Emigranti* (samo dva glumca) po 12.350 dinara. Fabijan [ovagovi} tvrdi u svom ogledu *Napad i obrana teatra (Deset godina druženja, TUG 1974.-1984., Zagreb 1984.)*: *TUG nije komercijalni, TUG je ekonomični teatar*. Izra~unao je, naime, da samo zasjedanja skup{tine tzv. RSIZ-a kulture ko{taju godi{nje oko 100 milijuna starih dinara {to je bila godi{nja dotacija TUG-a za 200 izvedaba.

Djelovanje Teatra u gostima mo`e se podijeliti u nekoliko cjelovitih razdoblja. Prvo obuhva}a prvih desetak godina. Za to vrijeme dru`ina je uspjela u svakom pogledu. Predstave su uglavnom dobivale pohvale glumi{ne prosudbe, na gostovanjima u velikim gradovima i selendrama imale su prosje~no 95-postotnu popunjenost gledali{ta, osvojili su tr`i{te i vi{e se nigdje nisu morali predstavljati. Teatar u gostima postao je popularan i slavan. Izvo|a~ki sastav svake predstave bio je pomno izabran me|u glumcima koji su u to doba bili na vrhuncu javne omiljenosti, uglavnom na televiziji i filmu. Uvje`bana je savr{eno djelotvorna mom~ad tehni~kog osoblja. Najvi{e ~etiri tehničara opslu`ivala su predstavu, ali je svatko od njih bio ujedno i voza~ i voditelj zvuka i rasvjete, kao i pozorni~ki radnik. Glumci su se sami odijevali i {minkali, {apta~a ni rekvizitera nikada nije bilo. Sve je to snizilo tro{kove, ali i stvorilo vrlo djelotvornan i u~inkovit ustroj neophodan putuju}em glumi{tu. U tom su razdoblju izvedene sjajne predstave: praiizvedba Ku{anovog *Čaruge* (redatelj Tomislav Radi}), Feydeauov *Gospon lovac* (prilagodba i re`ija Bo`idar Violi}), ^ehovljevi *Ujak Vanja* (redatelj Vladimir Geri}), Pinterova *Prijevara* (redatelj Georgij Paro), Kova~evi}ev *Balkanski špijun* (redatelj Relja Ba{i}), obnovljena kulturna predstava Schisgalove *Ljubafi*, izvo|ena [ovagovi}eva monodrama *Đuka Begović...* Nekoliko predstava dose`e 220 izvedaba, brojka od 120 postala je uobi~ajenom. Pojedine turnee znale su se protegnuti u neprekidnom slijedu od ~ak 25 dana, ali se pokazalo da tako dugo *putujuće zajedništvo* dovodi do napetosti i trzavica u ansamblu. TUG se tr`i{no protegao na cijelo područje biv{e Jugoslavije. Bio je pozivan i rado gledan od *Triglava do Gjevgeleje*.

U to doba Relja Ba{i} ve} je neprijeporni autoritet Teatra u gostima kao umjetni~ki i kao poslovni voditelj. [tovi{e, nakon neuspjeloga uprizorenja Krle`ine *Agonije* vi{e si ne }e dopustiti iskorake u ozbiljnu dramsku klasiku.

U drugom razdoblju koje traje otprilike od 1985. do početka Domovinskoga rata, Ba{i} je posezati samo za provjerenim komedijskim uspjenicama s angloamerikoga glumi{nog tr`i{ta. Unato~ beskrajnom povjerenju u duhovitost i dramaturgiju Schaffera, Simona, Frayna i sli~nih, najve}i je uspjeh ipak polu~iti dvjema hrvatskim komedijama: Milana Grgi}a *Juhica* i *Sarmica*. Negda{nji ritam od dvije premijere godi{nje sada se ve} smanjio na jednu premijeru na godinu. Ba{i} uglavnom sam preuzima ulogu redatelja. Slava ve} oslonjena na tradiciju, popularnost samoga Ba{i}a kao filmskog i televizijskog glumca, ali i javne osobe, pridonosit` je jo{ lako}i prijama predstava {irom zemlje i jakom gledateljskom odazivu. Uz stalna putovanja TUG postaje sve vi{e i zagreba~kim glumi{tem. Mala dvorana Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski postaje prostorom redovitih nastupa, zagreba~ki dom neumornoga putuju}ega teatra.

Promjena dr`ave 1990. i politi~ke promjene izazvale su prve potrese u radu Teatra u gostima i ozna~ile ulazak u tre}e, zavr{no doba. Colleyjeva komedija *Vra}am se prije pono}i*, premijerno izvedena 2. studenoga 1990., do`ivjela je samo 68 izvedaba {to je u dotada{njoj praksi TUG-a o~it *podba~aj*. Po~etak Domovinskoga rata posve je poremetio sva~iji`ivot, tomu se pogotovu nije moglo ukloniti putuju}e glumi{te. U dani{ma pada Vukovara, 16. studenoga 1991. u Satiri~kom kazali{tu Jazavac Relja Ba{i} i Pero Kvrgi} ostvaruju sjajne uloge u sjetnoj komediji *Nisam ja Rappaport* H. Gardnera. Sje}am se da sam do{ao na jednu repriznu izvedbu i pozdravljao sam poznanike s *Dobra ve}er*, zaboraviv{i da je predstava po~injala u podne zbog zamra~enja grada i zra~nih uzbuna! Odjednom je za TUG nestalo mogu}nosti gostovanja u susjednim "republikama", ali jednako tako suzio se i broj mjesta u kojima se moglo gostovati u Hrvatskoj. Rije~ki "Novi list" posebno je opisao prizor kako gledatelji ostaju sjediti unato~ ogla{enoj zra~noj pogibelji, a glumci Teatra u gostima potaknuti hrabro{u i uporno{u}u gledatelja nastavljaju dijalog i zajedni~ka oporba divlja{tvu napada~a okon~ava se burnim pljeskom. Jo{ je Simonov *Zato~enik Druge avenije* uspio 1993.-1994. dosegnuti stotinjak izvedaba, potom naglo pada zanimanje za sljede}e predstave, ~ak do niskih 37 izvedaba.

Pora}e nije povratilo poslovnu uspjehnost Teatra u gostima. Ona je zapravo bila nepovratno izgubljena. Prorijedili su se pozivi mjesnih organizatora, besparica, novi ljudi, svekoliko ozra~je - ni{ta nije pogodovalo putuju}em kazali{tu. G. 1998. predstava *Art J. Reze*, gluma~ka parada ostarjeloga trojca Boris Buzan~i, Vanja Drach i Relja Ba{i}, zabljesnula je s gotovo 180 izvedaba kao u dani{ma slave. Stoticu }e prekora~iti i Simonovi *Zlatni de~ki* 2001. s Perom Kvrgi}em i Vanjom Drachom, ali }e to biti posljednji uzlet. Jo{ slijedi Harwoodov *Kvartet* i napokon re~ene *Dame u nevolji*. Svaku je predstavu sve te`e prodati izvan Zagreba, a Mala dvorana Lisinskoga koncem tjedna brojem posjetitelja ne mo`e vi{e pokriti ni tro{kove zakupa prostora. K tomu zaredali su i o{tri prigovori kazali{nih kriti~ara. Umorni Relja Ba{i} i njegov vjerni pomo}nik i pouzdanik glumac Stjepan Bahert poku{avaju Teatar u gostima prepustiti drugoj voditeljskoj mom~adi. Ali takve izgleda nema. Nije preostalo drugo doli izvijestiti Ministarstvo kulture da izbri{e TUG iz upisnika kazali{nih dru`ina. Monografija o tri desetlje}a djelovanja i izlo`ba u Zavodu za povijest hrvatske knji`evnosti, kazali{ta i glazbe HAZU, snop izrezaka novinskih ~lanaka i razgovora s Reljom Ba{i}em – prinosi karminama ugaslome glumi{tu.

Bila je to visokoprofesionalna kazali{na dru`ina promjenjiva gluma~kog sastava koja je izvodila uglavnom dobro skrojene dramske uspjehnice, doma}e (ako ih je bilo

moguće na{i}), ili uvozne (uglavnom dobro izabrane). Predstave Teatra u gostima su gledateljima u zemljopisnim i kulturnim zabitima, kao i u velegradovima nudile isto: vrhunsku zabavu s vrhunskim glumcima. Uza sve uspone i padove kakvi su neizbježivi u svakom osjetljivom organizmu poput kazališta, odigrao je Teatar u gostima zapravo još neistraženu kulturnu misiju svojim nastupima u hladnim i neprikladnim vatrogasnim i domovima kulture, pred gledateljima koji se prvi put susreću s bilo kakvim teatrom. Stvorio je istodobno i vlastiti, osobiti stil i jezik uprizorenja, prepoznatljiv i važan za suvremeni izričaj u hrvatskomu glumištu. Stvorili su ga i u njemu sustavno radili najbolji naši glumci – od Vanje Dracha, Fabijana [ovagovića] i Zdravke Krstulovića do Ksenije Pajić, Vanje Matujec i Ive Gregurevića. TUG je zadužio hrvatsku kazališnu kulturu brojnim nezaboravnim glumačkim ostvarenjima koja neprijeporno pripadaju visokoj razini kazališnog umijeća i gledateljskoga užitka.

Zabavljajući glumište kakvo je dosljedno njegovao i održavao Teatar u gostima u našoj je kazališnoj kulturi, manje nego neko, ali ipak još i danas neopravdano podcijenjeno i marginalizirano. Zahvaljujući tridesetogodišnjem trudu i postignućima ova ga putujućega kazališta s pravom mu u zaslugu valja pripisati vraćanje dostojanstva toj zapostavljenoj teatarskoj vrsti. Vješto napisana komedija u izvedbi vrsnih glumaca važnija je i djelotvornija kazališna činjenica od preuzetih dramskih traktata koji (u te svojoj papirnatosti) i ostavljaju nas nedodirnutima i ravnodušnima. Teatar u gostima svojom je formulom bezbroj puta dokazao ovu tvrdnju.

SLOVAČKI PRIJEVODI HRVATSKIH DRAMA

Dame i gospodo, dragi prijatelji,

moje izlaganje ima jednostavan naslov *Slovački prijevodi hrvatskih drama*, ali iza njega se krije tema koja nosi nekoliko komplikacija. Najvažniju - da li se posvetiti drami tiskanoj ili drami izvođenju - riješit ću veoma jednostavno: govorit ću o jednoj i drugoj, premda ću više pažnje pokloniti prijevodima za kazalište, pravom prostoru za dramu. Druga komplikacija prvog reda glasi: o kojim prijevodima govoriti, koju dramaturšku liniju pratiti? Sve ove komplikacije imaju jednostavan razlog: broj prijevoda - kako tiskanih, tako i izvođenih. S druge strane razlozi mnogobrojnosti su jednostavni: hrvatska drama u prijevodima prisutna je u Slovačkoj već od godine 1847., hrvatska književnost i drama u Slovačkoj bili su uvijek omiljene: u bibliografiji do godine 2003. ima 67 knjiga drama u kojima je tiskano oko 80 dramskih tekstova, slovačka profesionalna kazališta do 2003. godine izvela su 66 hrvatskih drama. Uprizorenja bi bilo sigurno više da slovačka profesionalna scena ne postoji istom od dvadesetih godina 20. stoljeća - ovo (to virtualno manjka, bilo je realno izvedeno na amaterskim scenama, na radiju i na TV.

Pošto visoko cijenim ovaj skup, pošto smo na početku superracionalnog 21. stoljeća, moram statistikom potkrijepiti romantičnu sintagmu o omiljenosti hrvatske drame u Slovačkoj.

Omiljenost se očituje upravo u statistici, u usporedbi sa zastupljenju u drama iz drugih prostora bivše Jugoslavije - iz srpske dramske književnosti bile su tako tiskane 42 knjige drama, u kazalištima su izvedene 32 drame, iz slovenske dramske književnosti objavljeno je 25 knjiga, a prikazano je 8 drama, s makedonskog na slovački bile su prevedene svega 3 drame i na profesionalnoj sceni bila je izvedena samo jedna. Mislim da je još važnija nego statistički podatci činjenica da je hrvatska drama u slovačkoj sredini bila cijenjena na drugi način nego sve ostale južnoslavenske dramatike: očituje se to posebno na scenama - jedinome mjestu stvarnog postojanja drame - makedonska dramatika je u Slovačkoj poznata samo preko jednog autora, (to ne omogućava donositi zaključke, slovenska je osim jednoga međuratnog Cankara poznata samo po svojedobno ideološki aktualnom Bratku Kreftu i jednoj inscenaciji modernog

A. Hienga, srpska dramatika osim jednog komada Lj. Simovića i jedne predstave B. Srbljanovića, bila je prisutna uglavnom po komediografskoj liniji (B. Nušić, D. Dobrić-anin, M. Mitrović, D. Kovačević i M. Nikolić). Na temelju predložene ozbiljan pristup hrvatskoj komediji u prijevodima na slovački mogu je samo u usporedbi s prijevodima srpskih komedija. Ali ovu temu ćemo ostaviti za drugu priliku.

Hrvatska drama, za razliku od srpske, slovenske i makedonske, bila je predstavljena djelima koja omogućavaju praćenje nekoliko slojeva i linija. Istovjetno u diahroniji kao i u sinhroniji - od majstora renesanse Marina Držića do suvremenog Mire Gavrana, istovjetno u žanrovima - od drama Miroslava Krleža, Milana Begovića do lakih komedija Milana Grgića. Naglašavam da su samo iz hrvatske sredine profesionalno izvedene monodrama (Lj. Bauer), musical (M. Držić - \. Jusić) i komadi za kazalište lutaka (B. Mihaljević). Vjerojatno je podsjetiti na suradnju režisera, na to da je hrvatska drama postavljena na daske naše prve scene u Bratislavi (Slovačko narodno kazalište) i na stalnim scenama u ostalim gradovima Slovačke, hrvatsku dramu u toku svjetskog rata igralo je putujuće kazalište, a u najnovije vrijeme i kazalište komercijalnog, kabaretskog tipa. No možda je još važnije to da je baš Marijan Matković bio prvi autor iz južnoslavenske sredine koji je sudjelovao u društvenim previranjima čezdesetih godina.

Prisutnost hrvatske drame u Slovačkoj predstavlja kontinuitet u diskontinuitetu. Kontinuitet se temelji na tradicionalno dobrim slovačko-hrvatskim odnosima, na međusobnoj naklonosti, ali i na tome da je hrvatska drama imala što ponuditi Slovaci-ma koji nisu imali povoljne uvjete za razvitak dramske umjetnosti, pa su često posizali za dramama iz drugih sredina. Diskontinuitet proizlazi iz političkih okolnosti, posebno u vrijeme marksoga genocidnog zagrljaja, a u najnovije vrijeme nimalo njegov rasko-sovjetskog zagrljaja, kada su Slovaci Hrvatima pružili ruke samo u okvirima uspomena i želja.

Intenzitet povezanosti bio je različit, ali usprkos ovisnosti o sveukupnim političkim, ekonomskim i kulturnim okolnostima, možemo zaključiti da je u prvoj polovici dvadesetog stoljeća hrvatska dramatika imala u Slovačkoj dominantan položaj u odnosu na druge južnoslavenske dramatike, pa je privlačila znatnu pozornost čak i u odnosu na poljsku i rusku dramsku književnost.

Na amaterskoj sceni hrvatska drama bila je prvi put izvođena u 1847. godini, a krajem 19. i početkom 20. stoljeća bili su tiskani i prvi prijevodi, no prva predstava neke hrvatske, i uopće južnoslavenske drame, na slovačkoj profesionalnoj sceni bila je postava Begovićevog *Božjeg čovjeka*, 1927. godine u prijevodu Andreja Mrázka (1904. - 1964.). Dakle od godine 1927. pratimo poseban položaj hrvatske drame u Slovačkoj. Predstavljanje *Božjeg čovjeka* bio je dio nastojanja da se izbori slovački karakter Slovačkog narodnog kazališta, u kojem je od osnutka (1920.) dominirao neki ansambl. Predstava je odigrala sličnu ulogu poput najznačajnijih izvornih djela slovačke dramske literature i zato je položaj hrvatske drame u slovačkom kazalištu i slovačkoj dramskoj umjetnosti poseban i povlašten.

U ovom trenutku imamo i odgovor na dva pitanja: kojim dramama ćemo posvetiti pažnju i kako ne prekoriti dopušteno vrijeme za izlaganje. Dakle, riječ je biti samo o najznačajnijim prijevodima i uprizorenjima. A to znači da neću govoriti o brojnim izvođenjima dramskih djela Božje Lovrića, koji je kao, doslovno jugoslavenski diplo-

mata u Pragu, bio popularan i u Bratislavi. Ne}u govoriti ni o popularnosti Iva Vojnovi}a koja se podrazumijeva sama po sebi. Isto tako ne}u govoriti ni o izvo|enjima djela Petra Petrovi}a Pecije, Petra Preradovi}a ml. i Josipa Kosora, {to ne zna}i da ove autore i njihove izvedene drame uspore|ujem s Lovri}em ili Vojnovi}em, odnosno da tvrdim da su hrvatski dramski pisci bili lo{e primljeni - obrnuto: u me|uratnom razdoblju ukupno je bilo 27 hrvatskih premijernih postava, dok je srpske autore s pet komedija predstavljao samo Branislav Nu{i} i slovenske jednom inscenacijom I. Cankar.

Predstava *Bo{jeg }ovjeka* bila je neo~ekivano uspje{na i kritika je hvalila dramsku u~inkovitost komada, *koji je odmah od prvog prizora zarobio um i srca publike koja je odu{evljeno pljeskala. U na{em kazali{tu bilo je malo ve}eri toliko ispunjenih toplinom. Malo kada uspijevala se du{a scene stopiti s du{om gledista u jednu, tako harnomi~nu cjelinu. Iz toga je o~ito da je na{a kazali{na scena na dobrom putu.*¹

Begovi} je postao za mnogo godina najomiljeniji hrvatski dramski pisac dok ga s repertoara nije skinula politika nakon Drugoga svjetskog rata. Od 1927. do 1948. godine slova~ka profesionalna kazali{ta izvela su 10 njegovih drama i operu *Ero s onoga svijeta* za koju je napisao libreto.² Begovi} je niz godina bio prvi, ne samo na ljestvici kazali{nih izvo|enja, nego i na ljestvici tiskanih prijevoda. Prijevod iz 1985. godine nije ispunio moje nade da se uz pomo} nekad popularne drame *Bez tre}ega* sjajni pisac ponovo vrati na slova~ke scene.³

Na`alost, nakon *Era* izvo|enog u 1948. godini, za slova~ke scene je Begovi} ostao na onome svijetu. Nadajmo se da ne i zauvijek. Radi znanstvene objektivnosti moram re{i da je diskontinuitet pa`nje i prema pojedinim piscima iz drugih, bliskih kultura i sredina u svijetu umjetni~kog prijevoda i kazali{ta dosta uobi`ajen i to bez obzira na ideolo{ke i politi~ke okolnosti. Begovi} je bio intenzivno prisutan samo u godinama 1927. - 1948., Marin Dr`i} 1957. - 1976., u rasponu od vi{e od 20 godina bio je prisutan samo Miroslav Krle`a - od godine 1930. do godine 1986., dakle vi{e nego pola vijeka i Milan Grgi} od 1970. do danas, {to je trenutno 34 godine.

Za drugo me|uratno desetlje}e (1928. - 1938.) u slova~ko - hrvatskim kazali{nim vezama karakteristi~ne su tri zna~ajke: izbor kvalitetnih pisaca koji su uspijevali ostvariti ne samo kontakt sa slova~kom publikom nego i inspirirati slova~ku dramu, aktualnost izbora i osiguravanje dru{tvene realizacije prijevoda. Sve to ispunjavao je ve} spomenuti Andrej Mráz, tada dramaturg Slova~koga narodnog kazali{ta, kasnije profesor i akademik. Nakon *Bo{jeg }ovjeka* Mrázova inovativnost pokazala se postavom Arciba{evog i Begovi}evog *Sanina* i Krle`ine drame *U agoniji*.

Kao prevodilac i autor znanstvenih knjiga o povijesti umjetni~kog prijevoda moram napomenuti da je *Sanin* u Slova~koj prikazan godine 1930., dakle, samo godinu dana nakon hrvatske praiizvedbe. Dramu *U agoniji* Mráz je preveo prije nego je iza{la u Hrvatskoj u obliku knjige (1931). Premijera u Slova~kom narodnom kazali{tu je bila

¹ "Slovák", godi{te 9, 4. 9. 1927., br. 198, str. 6

² *Bo{ji }ovjek*, 1927., 1928., 1939.; *Sanin*, 1930; *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, 1933., 1947; *Lopuha*, 1933; *Pustolov pred vratima*, 1939; *Bez tre}ega*, 1942. - 2x; *Ero s onoga svijeta*, 1948.

³ *Pustolov pred vratima*, 1943; *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, 1944; *Bez tre}ega*, 1945., 1985.

1930. Mrázovi prijevodi ne samo {to su ispunjavali obavijesnu funkciju o stanju suvremene hrvatske dramske umjetnosti (o dramama i adaptacijama), nego su pružili obavijest i o europskim umjetničkim probojima, jer su Krleža i Begović} u Slovačkoj bili prihvaćani kao umjetnici europskog formata,⁴ kakvih sami nismo imali.

U toku Drugoga svjetskog rata nije toliko zanimljivo {to se igralo odnosno tiskalo⁵ (I. Vojnovi}, M. Begović}, B. Lovri}, K. Mesari} i prijatelj Slovaka Geno Senegić}) nego ono, {to se nije igralo. Nije se igrao Krleža ali, bogami, ni *Ognjište* Mile Budaka jer su dramaturzi Slovačkoga narodnog kazališta iskoristili je tadašnju autonomnost kulture, skupili hrabrost i sabotirali izvođenje - i to usprkos tome {to se za izvođenje Budaka osobno brinuo [anjo Mah (Alexander Mach) koji je, pored toga {to je bio predsjednik Slovačko-hrvatskog društva, bio i ministar unutarnjih poslova.⁵

U godinama regulirane demokracije (1945. – 1948.) sve je bilo na raspolaganje izmeću novoga i staroga - tiskan i igran je još M. Begović}, kao srpski autor bio je igran Petar Petrović Pecija (*Čvor*, 1947.), u poslijeratnoj euforiji bila je izvođena *Smrt majke Jugovića* (1948.). Nakon *Smrti* i Informbiroa zajedno s razdobljem jednopartijske vladavine došla je faza diskontinuiteta slovačko-hrvatskih veza. Premda se od godine 1957. situacija promijenila, u biti sve je trajalo do godine 1989. - prepreka za naše odnose bila je u tome {to je hrvatska drama imala liberalnije uvjete razvoja, zbog čega je bio prihvatljiv samo mali dio hrvatske dramske produkcije i to uglavnom samo za tiskanje. U bogatoj produkciji tiskanih prijevoda dominirala su starija djela i komedije,⁶ na slovačkoj sceni u tim godinama imao je uspjeh Marin Držić}, studentska predstava Krležinih jednojanki (*Salome*, *Maskerata*, 1967), Marijan Matković} i Ranko Marinković} o kojima ćemo govoriti posebno. U istom razdoblju (od kraja pedesetih godina do 1970.) izašao je niz prijevoda poslijeratne hrvatske drame, i nekoliko stvarno značajnih drama,⁷ ali postava je bilo samo nekoliko.

⁴ Mráz u svojem značajnom članku *K repertoáru našej činohry (O repertoaru naše drame)*, "Slovenský denník", godište 13, 25. 4. 1930. spominje Krležu kao značajnoga svjetskog dramatičara poput Shakespeara, Gogolja, Bjérsona, Pirandella, A. Tolstoja.

⁵ Igrano: M. Begović}, *Božji človek - Božji čovjek*, 1939, *Bez tretieho - Bez trećega*, 1942. - 2 različite postavbe; K. Mesari}, *Panské diet'a - Gospodsko dijete*, 1944; G. Senegić}, *Neobyčajný človek - Neobičan čovjek*, 1941; *Spis č. 5166 - Spis br. 516* - 1942; I. Vojnovi}, *Ekvinokcia - Ekvinocijo*, 1939. Tiskano: M. Begović}, *Dobrodruh pred bránou - Pustolov pred vratima*, 1943; *Americká jachta v splitskom prístave - Amerikanska jahta u splitskoj luci*, 1944; G. Senegić}, *Spis č. 516 - Spis broj 516*. i *Neobyčajný človek - Neobičan čovjek*; M. Budak, *Ohnište - Ognjište*, 1944.

⁶ M. Držić}, *Dundo Maroje - Sváko Maroje* ali također *Dundo Maroje*, 1957., 1962; *Rozkošník - Plakir*, 1958; *Skupáň - Skup*, 1967; I. Gundulić}, *Dubravka - Dubravka*, 1958; I. Vojnovi}, *Psyha - Psihe*, 1957; *Ekvinokcia - Ekvinocijo*, 1957; *Dubrovnická trilógia - Allons enfants! Súnrak, Na terase - Dubrovačka trilologija - Suton, Na taraci; Maškarády v podkrovi - Maskerate ispod kuplja*, 1972., 1973; *Smrt' matky Jugovićovcov - Smrt majke Jugovića*, 1976; *Dubrovnická trilógia - Dubrovačka trilologija*, 1983; P. Petrović Pecija, *Uzol - Čvor*, 1957, 1958, 1962; M. Krleža, *Páni Glembayovci - Gospoda Glembajevi*, 1963; *V agonii - U agoniji*, 1963; *Aretaios alebo Legenda o svätej Ancille - Aretej ili Legenda o svetoj Ancilji*, 1965; *Glembayovci - Páni Glembayovci, V agonii, Léda - Glembajevi, Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda*, 1965; *Salome, Maškaráda - Saloma, Maskerata*, 1970; *Tri legendy - Tri legende (Adam a Eva, Kráľovský jarmok, Michelangelo Buonarroti)*, 1967.

M. Matković}, *Na konci cesty - Na kraju puta*, 1957., *Jarmok snov - Vašar snova*, 1958., *Bohovia trpia, Heraklo - I bogovi pate, Heraklo*, 1963., *Herkules - Heraklo*, 1964., *Ranené vtáča - Ranjena ptica*, 1967., *Tiger - Tigar*, 1970., *Trójou zakliate - Trojom uklete*, 1984; M. Marinković}, *Glória -*

Za značajniji doprinos hrvatske drame slovačkoj kulturi možemo istaknuti već nagoviještenog M. Matkovića i njegovu dramu *I bogovi pate*, postavljenu u Bratislavi u 1964. godini.⁸

Postava je bila podjednako važna i interesantna s idejnog i umjetničkog aspekta. Naglašavam aktualnost obaju aspekata, jer hrvatski autor u suglasju s tadašnjim europskim scenskim trendovima na osnovi antičkih tema i ambijenta komentira onodobnu društvenu i političku situaciju u tadašnjoj Jugoslaviji - uzgred moram napomenuti da je u drami teško tražiti tragove hrvatske specifičnosti a isto tako treba napomenuti da je Slovačka bila samo jedna od zemalja (to su se nalazile u zagrljaju dogmatizma. Ali usprkos različitosti i nijansa između jugoslavenskog i rehoslovačkog socijalizma tadašnja je društvena zbilja u jednoj i drugoj zemlji bila ista, svugdje je bila vladavina samo jedne stranke, rečimo totalitarnog tipa. Kulturnosti bio je otkrit već nekoliko godina prije postanka ove drame i dosta godina prije njezinog izvođenja u Slovačkoj, ali u društvenoj praksi kulturnosti bio je trajno prisutan u različitim oblicima u svakom istom bloku.

Matkovićevi antički bogovi u ljudskom liku bili su ustvari slika onodobnih ljudi - bogova, partijskih funkcionera, koji su odlučivali o sudbinama ljudi bez obzira na jezik kojim su jedni i drugi govorili. Univerzalnost teme i antički habitus bili su samo krinka da se može raskrinkati stvarnost: drama je izazivala podjednake političke asocijacije kod Hrvata i kod Slovaka.

Postava ove drame nadovezivala se na najbolje tradicije slovačke kazališne umjetnosti međuratnog razdoblja kada je hrvatska drama utjecala na ključne tendencije razvitka slovačkog kazališta, dakle na svoj način i slovačkog društva. Onodobna kritika ovaj momenat nije direktno oformila, ali je zapazila i istakla značenje djela hrvatskog autora i ocjenjivala ga uspoređujući ga s onodobnim najznačajnijim djelima europskih dramskih pisaca. No još značajnije je to da se uprizorenje usvojilo kao politički angažirano kazalište i zbog toga predstavi nije bila poklonjena pa i ona samo u slovačkome tisku (imamo zabilježene članke iz nekog tiska, a recenzije nalazimo i u mađarskim novinama).

Matkovićeva drama bila je izvedena prije dolaska Alexandra Dubčeka, reformnog komunista, koje je bio na čelu društvenog previranja (ezdesetih godina. No umjesto *socijalizma sa ljudskim likom*, (to je bila tadašnja parola, došli su ruski tenkovi. Počelo je razdoblje takozvane normalizacije odnosno konsolidacije - jedna i druga riječ značila je povratak i jačanje dogmatskog rečima. Takva situacija nije bila najpovoljnija za refleksiju hrvatske drame, posebice takve koja je kritički reflektirala onodobne hrvatske prilike jer su one u biti bile zajedničke za obje naše zemlje. Usprkos

Glorija, 1957., 1970; T. Strozzi, *Dvaja - Igra u dvoje*, 1958; P. Budak, *Klbo - Klupko*, 1960., Metelica - Metelica, 1964; F. Hadžić, *L'udia a opice - Ljudi i majmuni*, 1964., *Telefónny zoznam - Telefonski imenik*, 1970; G. Senčič, *Logaritmy a láska - Logaritmi i ljubav*, 1964; M. Božić, *Hojdačka na smutnej vabe - Ljuljačka na tužnoj vrbi*, 1964., *Spravodlivý alebo Kolo okolo starej fontány - Pravednik ili Kolo oko stare fontane*, 1985; D. Roksandi, *Babylonská veža - Kula babilonska*, 1965., *Vtáci bez krdla - Ptice bez jata*, 1970; A. [oljan, *Galileiho nanebovstúpenie, Vrch - Galilejovo uzačáščie, Brdo*, 1968; M. Grgić, *Malé námestie - Mali trg*, 1969.

⁸ Matković, Marijan, *Bohovia trpia. I bogovi pate*. Preveo Andrej Vrbacký, režija Pavol Haspra. Premijera: 23. 1. 1964. Bratislava, SND, Malá scéna - Slovačko narodno kazalište, Mala scena.

tome u sedamdesetim godinama, to nije na njihovom početku, slovačke profesionalne scene odigrale su dvije predstave koje svrstavamo među ozbiljne, iako je jedna od pisaca koji je bio na glasu, a druga od tada manje poznatog autora.⁹

Grgijev *Mali trg* imao je premijeru u Zagrebu u godini 1968., dakle slovačku postavu (*Malé námestie*) u godini 1970. možemo označiti kao aurnu (uzgred podsjetimo da je to jedna od tradicija slovačko-hrvatskih kazališnih veza). Krajem četrdesetih godina u hrvatskoj dramskoj literaturi Grgijevo ime nije bilo toliko poznato i na glasu kao imena drugih na slovački prevedenih autora. *Mali trg* je igra alegorija o pogubnoj moći novca - alegorije i vješto aktualne teme svako doba i svaka sredina mogu shvaćati i tumačiti prema aktualnoj situaciji. Grgijeva priča je univerzalna, nije usidrena u jasno definiranom vremenu i prostoru ali baš zbog toga bila je podjednako doma u Hrvatskoj kao i u Slovačkoj.

Ranko Marinković je za razliku od Milana Grgija početkom sedamdesetih godina bio već potpuno afirmiran autor. Popularnost njegove *Glorije* u razdoblju normalizacije bila je velika, posebno zbog toga što je *Glorija* igra o fanatizmu, potisnutoj ljubavi i povjerenju. Možda se radi o paradoksu, možda o shizofreniji vremena, ali u tim godinama *Glorija* koja je bila napisana u pedesetim godinama i pripadala među djela koja su bili na granici između novih i starih vremena, između novih i starih estetskih pristupa, bila je u Slovačkoj prezentirana kao angažirana umjetnost. Ova sintagma tada je bila zaštitna marka da drama ne probudi nepoželjnu pažnju nadležnih organa. Svi su razumjeli s time da u deformiranoj situaciji vladajuća ideologija proguta mamac: radi se o tome da je Marinković svoj protest protiv fanatizma, demagogije i manipulacije uokvirio u sredinu u kojoj glavnu riječ ima crkva, tadašnji ideološki neprijatelj vlasti.

Nakon Marinkovićeve *Glorije* u 1971. godini. sljedeće uprizorenje drame hrvatskog pisca došlo je na slovački repertoar tek u godini 1986. No potpuno je u duhu kazališta i slovačko-hrvatskih kazališnih veza da je zajedno s Krležom i njegovim *Glembajevima* došao Milan Grgi s komedijom *Probudi se Kato* i da je Grgi, za razliku od Krleže, ostao sa svojim komedijama trajno prisutan. Procijeniti izvedbe Grgijevih djela u Slovačkoj znači napisati barem jedno poglavlje u knjizi i barem nekoliko riječi o tome da je njegova *Strana ljubavi* imala svjetsku premijeru u Trnavi (29. 5. 1991.).

Povratak ozbiljne hrvatske drame na slovačku scenu petnaest godina nakon *Glorije* shvaćamo kao diskontinuitet u kontinuitetu izvornja hrvatske drame. *Glembajevi* su dovoljno poznati, pa je biti dovoljno ako se kaže samo najvažnije: prikazivanje *Gospode Glembajevih* predstavljalo je kulturni događaj. Ansambl Slovačkoga narodnog kazališta¹⁰ ovladao je izuzetno vrijednim tekstom na impresivan način. Zahvaljujući tome nakon više godina recepcija hrvatske drame i u slovačkom je tisku bila označena vrlo visoko. Tome je pridonio i ugledni krležolog Branislav Choma (1924.) koji je prijevod popratio zanimljivom i podacima vrlo bogatom brošurom.

⁹ Grgi, Milan, *Malé námestie. Mali trg*. Preveo Ján Jankovič, režija Karol Spišák. Premijera: 17.1.1970. Nitra, Divadlo A. Bagara; Marinković, Ranko, *Glória - Glorija*. Preveo Branislav Choma, režija Oto Katúša. Premijera: 2. 10. 1971 Bratislava, Nová scéna.

¹⁰ Krleža, Miroslav, *Páni Glembayovci - Gospoda Glembajevi*. Preveo Branislav Choma, režija Miloš Pietor. Premijera: 17. 5. 1986. Bratislava, SND, Malá scéna - Slovačko narodno kazalište, Mala scena.

Pošto u ovome prilogu ne pratimo hrvatsku komediju, nećemo govoriti o slovačkome *Čarugi* (1987.) Ivana Kušana ni o *Predstavi Hamleta u selu Mrduša donja Ive Brešana*, premda *Hamleta* po idejnom značaju možemo svrstati u isti red s izvođenjem djela kao što su djela Marijana Matkovića i premda je *Hamlet* na slovačku pozornicu došao veoma kasno (1989.).

Valjda je za aranih petnaest godina diskontinuiteta bilo potrebno za dolazak sljedeće hrvatske drame. Nakon Krleže (1986.), tek u novome mileniju (2001.), došao je Miro Gavran¹¹ sa *Ljubavima Georgea Washingtona*.

Ako smo u prilogu povijest prijevoda hrvatske drame pratili u liniji Begović – Krleža – Matković – Marinković – Gavran, možemo na kraju reći da Miro Gavran, barem u Slovačkoj, važni za hrvatskoga dramskog klasika, točnije autora vječnog takozvanog područja komedije. Radi se o tome da već ubrzo nakon njegovog proboja u Slovačku možemo govoriti o Fenomenu Gavran. Najprije podsjetimo da u tradiciji slovačkog kazališta možemo od 19. stoljeća pratiti liniju interesa mladih za hrvatsku dramu - 1847. studenti u Levoči igrali su Dimitrija Demetera; 1929. studenti Akademije u Bratislavi izveli su *Kosora*; 1963. studenti Akademije iz Bratislave postigli su svjetski uspjeh s *Držicom*; 2002. studenti Akademije u Banskjoj Bistrici izveli su dvije inscenacije Mire Gavrana. Od godine 2001. do kraja godine 2004. Gavranova djela igrana su u više gradova Slovačke i u ovome kratkom razdoblju imala su jedanaest uprizorenja koliko su ih imala i dramska ostvarenja Milana Begovića. Njih dvojica su zasada najigraniji hrvatski dramski pisci u dosadašnjoj povijesti slovačko-hrvatskih kazališnih veza. Posebno zanimljiva je činjenica da Gavran izvede također amaterski ansambli, a da ne govorimo o tome da je zanimljiv i za privatna kazališta.

Potpuno u sklopu sa sintagmom Fenomen Gavran je i činjenica da je u prolju ovoj godini kazalište u Trnavi pripremi Gavranfest - smotru izvedbi djela Mire Gavrana. Dok su na prvome Gavranfestu bile samo slovačke izvedbe (5), a europsko se društvo okupilo samo oko okruglog stola teatrologa, na Gavranfestu 2004. s inscenacijama njegovih komada došli su pored slovačkih ansambala (2), kazališta iz Poljske, Francuske, Slovenije i Hrvatske.

Dodajmo da je Miro Gavran prvi hrvatski dramski pisac kojemu smo tiskali dvije knjige drama, od kojih obično prva (2000.) predstavlja zapravo prvi izbor drama jednoga hrvatskog pisca pošto Krležini *Glembajevi* nisu izbor drama već zatvorena trilogija. U prvom je izboru bilo sedam drama a u drugom (2003.) jedna manje, ali usprkos tome Gavranu je dosada izašlo najviše dramskih tekstova na slovačkome (13) i jedan je od njih (*Kako ubiti predsjednika - Ako zabit' prezidenta*) bio tiskan prije na slovačkom nego na hrvatskom pa nije sigurno da li se radi o slovačkome ili hrvatskome piscu. Gavranu je, isto kao Krleži i Marinkoviću, pored brojnih prijevoda drama izašla na slovačkome i proza. I na kraju, knjiga o našim kazališnim vezama koju pripremam imaće naslov *Od Demetera do Gavrana*.

Bolje finale za prilog o hrvatskoj drami nije moguće zamisliti - našem prilogu je kraj, ali predstave hrvatske drame u Slovačkoj sigurno će trajati dok će biti naših naroda.

¹¹ Gavran, Miro, *Lásky Georgea Washingtona - Ljubavi Georgea Washingtona*. Preveo Ján Jankovič, režija Michal Náhlík. Premijera: 19. 1. 2001. Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen.

IZME \ U ZAVI ^ AJA I EUROPE: GASTARBAJTERI U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI

Njemačka imenica *Gastarbeiter* doslovno prevedena na hrvatski kao gost-radnik slo`enica je posve bezli~na i op}enita te ne poti~e ba{ ni jedan krug zna~enja ili asocijacija koje se otvaraju kad se izgovori posu|enica *gastarbajter*. Klai}ev *Rječnik stranih riječi* definira njemačko podrijetlo imenice *gastarbajter* obja{njavaju}i je kao *u novije vrijeme proširen naziv za naše radnike koji kao ekonomski iseljenici rade u inozemstvu* (B. Klai}, 2002.), dok je Ani}ev i Goldsteinov *Rječnik stranih riječi* odre|uje kao `argonizam a definira da je to *onaj koji je na privremenom radu u stranoj zemlji* (V. Ani} – I. Goldstein, 2000.). Za *Hrvatski enciklopedijski rječnik* *gastarbajter* je *regionalizam* s dva zna~enja: to je *onaj koji je na privremenom radu u stranoj zemlji*, ali i *pejorativno: onaj koji se vrati kući zadržavši neke navike i ukus stečene na radu u inozemstvu* (*Hrvatski enciklopedijski rječnik*, 2003.). Ve} i povr{nija upoznatost s *gastarbajterskim* kompleksom u sociologijskom i politi~kom aspektu s jedne, a u knji`evnom s druge strane, odnosno *gastarbajterom* kao tipom iz zbilje i literature, omogu}ava nam da iz sve tri definicije izdvojimo po neku nijansu razli~itosti koja bi ga jo{ preciznije opisala. Iako sva tri rje~nika *gastarbajtera* definiraju kao onoga koji je na privremenom radu u stranoj zemlji, njemačko podrijetlo posu|enice upu}uje na u`e zemljopisno i povijesno odre|enje: on je, naime, na privremenom radu ponajvi{e u zapadnoj Njemačkoj (ali i u Austriji, [vedskoj, [vicarskoj) od {ezdesetih godina pro{loga stolje}a, ekonomski iseljenik iz socijalisti~ke Jugoslavije koja je pre{utno tolerirala odljev radne snage iz najsiroma{nijih hrvatskih krajeva, ponajvi{e iz Dalmatinske zagore i Imotske krajine, ali i hrvatskoga stanovni{tva iz zapadne Hercegovine. U tom smislu, imenica *gastarbajter* jest i `argonizam i regionalizam. Upravo kao {to je Zvonimir Mrkonji} 1985. napisao u uvodnoj bilje{ci Mati{i}eve drame *Namigni mu, Bruno!* – *Njemačka je u njegovoj drami nužno zlo koje raste iz Imotske krajine* (Z. Mrkonji}, 1985: 185), jer tamo je stanovni{tvo tih pasivnih krajeva bilo prisiljeno odlaziti na privremeni rad, a koji za jedan ljudski `ivot i nije bio privremen, iako je u dijakroniji povijesnoga nacrtu 20. stolje}a zapravo jedna migracijska epizoda od tridesetak godina. Najzanimljiviji je, me|utim, pejorativni predznak po kojemu je *gastarbajter* i onaj koji

je zadr`ao neke navike i ukus ste`ene u inozemstvu, dakle, koje su takve da im se u kontekstu zavi`aja pridaje ru`an smisao i vrijedne su poruge – a tu smo ve} na terenu knji`evnosti, i ne samo one usmene. Osim toga, i pejorativno zna`enje pokriva ono {to je za nacrt tipa gastarbajtera presudno i {to ga potencijalno ~ini knji`evnim likom/tipom – jer, {to to gastarbajter donosi ku}i? Upravo na toj relaciji kulturolo{kih, civilizacijskih, mentalitetnih i jezi`nih *prijenosa* izme|u ku}e i inozemstva, dakle u popudbina {to putuju vlakom izme|u Europe i zavi`aja, gastarbajter postaje vi{estruko zanimljivim zbiljskim predlo{kom za dramski lik u kojemu se sve spomenuto – i ne samo ikonografski – vrlo vidljivo prelama.

Iako smo gastarbajtera definirali kao na{ega povratnika iz Njema~ke u migracijama druge polovice pro{loga stolje}a, krenuv{i u potragu za dramskim varijacijama njegova tipa ne mo`emo zaobi}i njegovu pripadnost {iroj obitelji ekonomskih emigranata {to u hrvatskoj dramskoj knji`evnosti imaju svoju tipolo{ku, tematsku i jezi-no-stilsku tradiciju. Tragi~nost sudbina brojne sirotinje koja se s nadom ukrcavala u brod za Ameriku ne znaju}i {to je zapravo ~eka, jedna je od nosivih tematskih podloga i poluga u dramskom zapletu prve modernisti~ke drame, u Vojnovi}evu *Ekvinociju* (1895.). Ameri~ki kontinent zadugo je obe}ana zemlja i glavna postaja na{e ekonomske emigracije, pa se me|u njezinim dramskim likovima nalazi i Krle`ina Eva, Amerikanka iz *Vu~jaka* (1923.), *bivša vlasnica crna~kog bordela u Chicagu* (M. Krle`a, 1981: 120), iz ~ije mutne pro{losti saznajemo da je *kod jedne kompanije osam stotina metara pod zemljom prala Japima rublje*. (M. Krle`a 1981: 153). /Jap – japanski radnik, vidi obja{njenje u rje~niku, M. Krle`a 1981: 324)/. Evina projekcija rasvijetljenih la|a, Amerike i bu`nih `ivih gradova u koje se `eli vratiti i u koje mo`da povu~e i deziluzioniranoga Horvata, samo podcrtava klaustrofobiju, sivilo i depresiju zaba`enoga Krle`ina sela Vu~jak, a u kojemu ona odudara stilom, stavovima i svojim ameri~kim navikama. Dakako, nisu uvijek samo najmra~nije strane iseljenikog `ivota u fokusu dramati~ara, pa tako u komediji *Amerikanska jahta u splitskoj luci* (1930.) Milana Begovi}a vlasnik je jahte bogata{ koji je prije odlaska u Ameriku bio sluga u obitelji sada propalih splitskih aristokrata. Na taj niz najistaknutijih dramati~ara novoga realizma tridesetih godina dvadesetoga stolje}a nadovezuje se, primjerice, i *Me~ava* (1952.) Pere Budaka, radnja koje se odvija izme|u 1920. i 1930. u li~kom planinskom selu, a jedan od glavnih likova Jole, koji je dvadeset dvije godine radio u ameri~kim rudnicima i dvanaest po{umama gonio zvjerad, u prvom ~inu izme|u ostaloga opisuje kako je jednom u kanadskoj {umi zadavio vuka. Hrvatske dramati~are do polovice pro{loga stolje}a povremeno intrigira sudbina na{ih ekonomskih iseljenika na ameri~ke kontinente, ali kad u {ezdesetima zapo~nu velike ekonomske emigracije u zapadnu Njema~ku, s obzirom na politi~ku *osjetljivost* u postoje}em jugoslavenskom sustavu ta se tematika u razli~itim umjetni~kim medijima uglavnom zaobilazila (iako su se njema~ke marke pre{utno tolerirale!), da bi se tek nakon Titove smrti, dakle u osamdesetima, gastarbajteri transponirali u knji`evna i filmska lica. Stoga se op{enito nije te{ko slo`iti s jednim likom iz komedije Pere Budaka *Tišina, snimamo!* (1961.): *MIRKO: ~udo kako naše scenariste ne golica ta tema. Naši ljudi u stranom svijetu s tablama oko vrata, u potpalublju brodova, u rudnicima, u barakama, na šumskim radilištima. Rijeke znoja pretvorene u rijeke novca koji protječe kraj njih a da ga oni mogu zadržati tek toliko koliko im treba da mogu dalje raditi i pretvarati svoj znoj u zlato.* (P. Budak 1978: 174). Patni~ke, te{ke sudbine ve}ine emigranata-kopa~a u ameri~kim rudnicima

jedino su mogle postati materijalom za uozbiljenu dramsku vizuru, ali kao lice komedije u splitsku je luku mogao uploviti samo oboga}eni na{ *Amerikanac* kakvi su ina~e u zbilji pripadali manjini uspje{nih. Amerika je *terra incognita* i tada neusporedivo udaljenija nego {to je to {ezdesetih Njema~ka, pa gastarbajteri ~e{e mogu dolaziti ku}i, a svaki je dolazak transfer materijalnoga blagostanja u kojemu se prostor zavi~aja preozna~ava ikonografijom prostora u kojemu se `ivjelo na privremenom radu. Me|utim, {to se doga|alo s ljudima, njihovim navikama, obi~ajima, svjetonazorima, mentalitetom i jezikom *tamo* u Europi, a {to *tu* u zavi~aju, i kakve su se mogu}e neskladnosti u tom transferu doga|ale – ve} u samom pitanju skriva se odgovor na pitanje za{to su gastarbajteri pogodan materijal za likove komedije ili groteske. U knji`evnosti osamdesetih izdvajaju se dva pisca s gastarbajterskim temama, oba podrijetlom iz Imotske krajine, iako u razli~itim `anrovima, ali podjednako knji`evno relevantna – Ivan Raos 1982. objavljuje zbirku pri~a *Gastarbajteri*, a nepoznati dvadesetogodi{njak Mate Mati{i} 1985. dramski tekst *Namigni mu, Bruno!*, zaokru`uju}i kasnije gastarbajtersku dramsku trilogiju, 1996. objavljen u knjizi koja sadr`i drugu verziju toga prvijenca pod naslovom *Bljesak zlatnog zuba*, te drame *Cinco i Marinko i Bo`ićna pri~a*. *Bljesak zlatnog zuba* praizveden je 8. velja~e 1987. u splitskom Hrvatskom narodnom kazali{tu u re`iji Marina Cari}a, a u devedesetima je igran u osje~kom Hrvatskom narodnom kazali{tu, 26. studenog 1994. u re`iji Zorana Mu`i}a, s novim epilogom radnje situiranim u devedesete; *Bo`ićna bajka* pod naslovom *Josip i Marija* praizvedena je u Teatru Bursa, na Maloj sceni Kazali{ta Marina Dr`i}a, 24. o`ujka 1989., a izvedena je i u Dramskom kazali{tu Gavella 24. studenog 1990. u re`iji Mire Me|imorca, dok je *Cinco i Marinko* praizveden u Satiri~kom kazali{tu Kerempuh 13. prosinca 1992., tako|er u re`iji Marina Cari}a.

Aktualnost i suvremenost Raosovih *Gastarbajtera* potvr|uje se, izme|u ostaloga, autorovom problematizacijom jednoga u Imotskoj krajini zavr{enog procesa, u kojemu je spomenuto uvezeno materijalno blagostanje korjenito promijenilo (za Raosa u negativnom smislu) na~in `ivota. Ina~e sentimentalni zagovara~ tradicionalizma, Raos gastarbajterima daje gorku pilulu spoznaje kako su ljudskiji i sadr`ajniji na~in `ivota potro{ili u te{kom zara|ivanju novca na autocestama i gradili{tima, a oni se pak od te spoznaje spa{avaju izmi{ljanjem i pripovijedanjem doga|aja koji su daleko od realnosti njihove jadne i siroma{ne njema~ke stvarnosti. Piscu je stoga najva`niji sam ~in govorenja, pa }e u ovim pri~ama dominirati usmeno kazivanje u formi monologa, s tim da }e se bitno odmicati od mimetizma stvarnoga govora (lokalni idiom obilje`en germanizmima) specifi~nom leksi~kom i sintakti~kom kreativno{}u koja mu, dodu{e, pridaje svojevrsnu artificialnost, ali iz koje istodobno izvla~i i obilje komi~nih elemenata.

Dramska re~enica vjerojatno ne bi podnosila tu vrstu jezi~no-stilske artificijelnosti, pa je Mati{i}eva u *Namigni mi, Bruno!* mimeti~ko preno{enje jezi~ne stvarnosti, *skidanje* realisti~nosti govora imotskoga kraja, koji tvori realisti~nost ove komedije {to se doima kao *kriška `ivota*, dakle ~vrsto zavi~ajno utemeljena, locirana kao mjesto radnje u stvarno pi~evo rodno selo Ri~ice. U uvodnoj bilje{ci objavljenoga teksta ve} je Zvonimir Mrkonji} u tom pi~evom uzimanju `ivota iz *prve ruke* vidio bitnu to~ku njegova razlikovanja od teatra Ive Bre{ana, kao usporedba koju je nemogu}e zaobi}i, a varirali su je potom i drugi interpretatori Mati{i}eve dramaturgije. U kritici povodom praizvedbe 1987. pod naslovom *Bljesak zlatnog zuba*, Dalibor Foreti} tekst je prepoznati kao svojevrsnu ina~icu na{e tradicije pu~koga igrokaza (P. Budak, S. Kolar, F.

[ovagovi]), dok ga Mrkonjić nadovezuje na tradiciju modernoga pučkoga komada Ödöna von Horvatha i Franza Xavera Kroetzta u kojemu se autor ne identificira s predmetom nego ga prikazuje, a u tom prikazivanju ne ističu se glavni likovi, nego su oni *utopljani u skupnog protagonista, puk ili narod* (Z. Mrkonjić 1985: 185). Zaplet Matićeve komedije doista je tipski za pučku komediografiju (trudna cura mora se udati, pa se u rješavanje problema upleće cijela rodbina), ali pisac uspijeva razvesti još nekoliko paralelnih zapleta koji u konačnici tvore grupni portret jednoga zavičaja. Gastarbajteri na tom portretu različit su karakterno profilirani (Stipe je tipičan patrijarhalni muškarac, najmlađi Mijo je nostalgijan, miroljubivi pjesnik, Marin je *macho* tip zavodnika i gazdaričin ljubavnik, a Ante je angažiran u političkim emigrantskim krugovima), ali čini se kako je svaki ponašao na neki način varijacija jedne od mogućih gastarbajterskih biografija: a njih u stvari i nema puno različitih. Scenerija njihove minihenske podstanarske sobe opisana u uvodu drugoga prizora ambijent je ispunjen samo osnovnim rekvizitarijem za život – ormar, federasti krevet, grijalo, lonac i kazetofon, u kutu hrpa prljavog rublja (to ispada iz kofera – dok je ikonografija zavičaja prepoznatljiva jedino po boci rakije i raspelu iznad vrata. Sve upućuje na nužnost i prolaznost njihova stanovanja, to je zatvoreni mikroprostor u koji kao da nije ulobao ništa iz izvanjskoga drukčijega civilizacijskog konteksta u kojemu žive, iz uvjerenja da su tu privremeno i strogo utilitarno – samo zbog gole zarade. Vjerojatno je tek jednog dana kad se (i ako se) gastarbajteri vrate u zavičaj, tamo ispuniti svoj pravi životni prostor predmetima zapadnoga prosperiteta, od mercedesa i *frižidera* do televizora i kupaonice, a možda i nekim ukrasnim predmetima kao (to je to u ambijentu gostionice povratnika iz Australije Karla koji je zidove ukrasio *raznim nevjerojatnim predmetima za kraj zemlje, koplja, štitovi, bumerang...* (M. Matić 1985: 218). U Münchenskoj sobi Stipe i Marin na glavi imaju karirani (kao jedini predmet (to upućuje na apsolviranje europskoga kulturološkog konteksta koji im životne navike inače nije bitno dotaknuo, a taj ih modni detalj u zavičaju nedvojbeno čini prepoznatljivima. Kulturološki kodovi Europe inače su se malo doticali patrijarhalnoga mentaliteta na njih gastarbajtera koji su u svojoj ekonomskoj pešalbi jedino udjeli za zavičajem, ne eleži se upletati u politiku, jer bi im to onemogućavalo povratak. Takav je Matićev Stipe koji se suprotstavlja ustašima i njegovim političkim sukobima, pogotovo kad zbog toga strada nevini i miroljubivi Mijo. Jedni su se usmjerili samo na zaradu, cilj im je povratak u zavičaj i imaju strah od represije režima koji ih kontrolira i čini, a drugi su prenijeli u Europu strasti i nacionalne i političke netrpeljivosti prema jugoslavenskom socijalizmu. U tomu je Matić ukazivati na nijanse različitosti toga našeg gastarbajterskog svijeta, izbjegavajući time, kako smo rekli, upućivanja i tipiziranja. Emigrantski sukob u kojemu se zatiču Ante i Mijo refleks je tadašnjih političkih zbivanja u Hrvatskoj, pa Matić u *Namigni mu, Bruno!* radnju precizno vremenski locira u razdoblje od 5. prosinca 1970. (prizor prvi) do 15. siječnja 1971. (prizor deseti), od dana kad doktor konstatira trudnoću u Stipinoj kćeri Zlati preko srećivanja mladoženjina priznanja do svadbe nakon koje i mladoženja mora u Njemačku, a trudna Zlata ostaje kod kuće i ponavlja ju sudbinu svih žena u zavičaju, komentiranu u gangi na kraju prizora:

*ŽENSKI GLASOVI: Oj Njemačko, ti prokleta budi
naše žene otaše bez ljudi* (M. Matić 1985: 260).

Kroz iste prizore, dakle isto vremensko razdoblje Matić je supostaviti svadbu i karmine kao dvije za ruralnu kulturu tipične situacije koje okupljaju zajednicu u izved-

bene rituale: naime, u istom danu kad Stipe iznenada otpuće u zavičaj jer mora srediti kjerinu situaciju, Mijo je izboden nasrtn a Ante uspijeva pobjeći, pa nakon karmina njegova mlada udovica Mara s desetogodišnjim sinom Ikom odlazi u Njemačku, ostavljajući i Mijina staroga oca Ninu. Točka sastanka tih dviju fabula bit je spomenuto raskrjeće na kojemu `ene koje ostaju prate putnike u svijet, ali me u putnicima se sada nalazi i jedna `ena, mlada udovica Mara.

U drugoj verziji teksta *Bljesak zlatnog zuba* Mati{i} je osna`iti lik Mijina oca Nine i njegov odnos s unukom Ikom, koji se protivi snahinu odlasku na rad jer *nije na ženi da priskače skaline*, pa ne mogav{i sprije`iti njezin odlazak *trbuhom za kruhom* izvr{i samoubojstvo i ne pojavljuje se na raskrjeću za ispraćaj putnika. No, u pozadini svih zbivanja `uje se miniranje okolnih terena za gradnju brane koju zagovara U`itelj: u drugoj verziji drame razra`ene su scene Ninovog suprotstavljanja tom projektu koji je potopiti Ri`ice. Spretnim paralelizmom fabula u komediografski model pu`koga igrokaza umre`ena je sna`na politi`ka dimenzija komada, kojom Mati{i} pokazuje kako je sudbinu zavičaja ipak krojila i presudila ni{ta drugo do unutarnja politika, {to pokazuje posljednjim jedanaestim prizorom u *Namigni mu, Bruno!*, kao i kasnije epilogom u *Bljesku zlatnog zuba*, koji se doga|a 1993. a dopisan je za izvedbu u osje`kom Hrvatskom narodnom kazali{tu 1994. U tom jedanaestom prizoru koji se doga|a u lje-to 1981. u Ri`icama, u Karlovoj gostionici sada dvadesetogodi{nji mladi} Iko obja{njava socijalisti`kom projektantu dru{tvenoga boljitka U`itelju kako je ta brana i voda potopiti ono jedino {to je gastarbajteru po povratku u zavičaj preostalo – da mirno umre na svojoj zemlji, nedvosmisleno optu`uju}i dru{tvo {to je malo brige vodilo o tom kraju, prisiljavaju}i i omladinu na odlazak: *Nisan ja zbog brige društva završijo škole, već zbog rada moje matere... Mora se bit pošten i priznat da je društvo malo bri-ge vodilo o ovom kraju... Zato ga omladina i napušta... Čovjek iz ovi krajeva, što god da je steka, steka je po tuđim zemljama... Ružno im je uzeti i to malo vlastite zemlje na kojoj žele umrit...* (M. Mati{i} 1985: 265). Eksplozije mina su povremeno tonska kuli-sa dijaloga izme|u staroga Karla, mladoga Ike i U`itelja, da bi tekst zavr{io sve ja`om pjesmom o Ri`icama u izvedbi guslara koji ima dje`ji glas, uz zadnju repliku: *GLAS: Minaaaaa... i didaskaliju Eksplozija*. (M. Mati{i} 1985: 266). Nemogu je ne primije-titi podudarnost s *Predstavom Hamleta u selu Mrduša donja* koja zavr{ava kolom i potpunim mrakom, ali s tom razlikom {to je Bre{anov U`itelj glas razuma, onaj koji vi`e posljednju repliku *svjetla, svjetla!*, zazivaju}i malo pameti i morala u mraku ina`e poraznoga mrdu{anskoga primitivizma.

U *Namigni mu, Bruno!* kraj o pribli`avaju}em potopu Mati{i} u *Bljesku zlatnoga zuba* za praiizvedbu 1989. pretvara u realiziranu metaforu gdje selo doslovno poplav-ljuje pod nezaustavljivim naletom vode i na praznoj sceni s koferima i nekom hrpom spa{enih stvari ostaju Karlo, Trusa, Zlata i njezin mali sin, a sa zave`ljajima iz sela posljednje izlaze i dvije Babe, ina`e dvije stare djevice `ije je komentare – kao grotesknu prefiguraciju dramske funkcije kora – pisac provla`io kroz cijeli komad. U`itelj u tom trenutku potopa urla od ushi}enja. Epilog nadopisan za osje`ku predstavu 1994., doga|a se 1993. u Ri`icama, na groblju se susre}u usta{a Ante i Iko, sin njegova prija-telja Mije: mladi su ostali `ivjeti izvan zavičaja, tamo gdje su ih odveli roditeljski gastarbajterski putovi, a stari su na *jedinom suhom mjestu*, ka`e Mati{i}, na groblju. Umjesto da se pod stare dane i napokon u svojoj dr`avi Ante odmara, on kopa grobove za one koji ginu u ratu, a pokopao je i sina, pa Mati{i} nije odolilo da ga dovede do zida

spoznaje o ironiji vlastite sudbine. Ironičan je Matić prema svim slugama ideologija i politika, pa tako i prema Učitelju, velikom graditelju socijalizma koji je nekad prijavljivao pjevanje hrvatskih pjesama, a sada s istim ushićenjem trči na doček Tužmana: u pozadini njihova dijaloga je rat, pa kad Poetar (prefiguracija Glasnika) donosi još jednoj majci u selu brzojav o pogibiji sina, uz njezino naricanje i tihe gusle Iko izgovara ovu brojalicu – *So, so, so.... Pomoga nam vični Bog, vični Bog, vični Bog!* (Matić, 1996: 182) – {to je ujedno kraj kojim se Matić bitno odmiče od pučkoga igrokaza, završavajući tekst u posve dramskom registru. Ne znači to odricanje od smiješnoga, ali ipak nije slučajno da u zadnjoj verziji Matić ne precizira da gastarbajteri imaju karirane {e{ire, taj komediografski kostimski rekvizit koji mu je bio očitovao u prvoj varijanti.

No vratimo se na tren prvoj objavljenj verziji. Poznajemo li, s jedne strane, kazališne poetske mode osamdesetih, a s druge zbiljsku političku situaciju u kojoj se pojavljuje *Namigni mu, Bruno!*, moramo zaključiti kako je Matićev tekst 1985. hrabro i nedvosmisleno kroz do tada dramski neeksploatiranu temu predočio posljedice nekih realiziranih projekata socijalističke utopije koji su zadesili te krajeve, a gastarbajterstvo je sigurno jedan od glavnih. Stilsko obilježje Matićeva prvijenca svakako je izvorna rustikalnost (proseida i jezika podjednako) kojom portretira ljude svoga zavičaja, pokazujući ih izravno takvima kakvi jesu, a zbivanja u kojima se zatiču i njihovi postupci čine ih grotesknima. Piču i Matićevu *Bljesku zlatnog zuba* u kontekstu propitivanja sela u suvremenoj hrvatskoj drami Lucija Ljubić naglašava kako su novozavjetne rečenice ili dijelovi iz katoličke liturgije u naslovima scena (ne samo u *Bljesku* nego i u drugim tekstovima trilogije), u ironijskom srazu sa sadržajem prizora {to ukazuje na *Matišićevo propitivanje mitskoga, čime se već na prvi pogled otkriva dijalogičnost dvaju slojeva, onoga nad kojim bdije autor i onoga u kojemu žive njegovi likovi. Ako se ta dvoslojnost prihvatiti nije teško prihvatiti ubrzavajuće klizanje prema groteski.* (L. Ljubić 2004: 77). Analizirajući *Bljesak* i *Anđele Babilona* Branimir Bošnjak zapaziti će pak kako su *Matišićeve groteske na zanimljiv autorski način posvećene znakovitom propitivanju praktične prirode raspadanja utopijskog, kao raspadanja i njezine modernističke ali i ruralne inačice.* (B. Bošnjak 2004: 360). Taj trokut relacioniranja mitskog, ruralnog i utopijskog iznimno je zanimljiv u Matićevom dramskom pismu, pri čemu pisac selo ni najmanje ne idealizira, a ne postavlja ga ni u bilo kakvu opoziciju s gradom.

Ako u prvom grupnom portretu zavičaja, u *Namigni mu, Bruno!*, nije bilo vidljivoga sentimentalizma i zagovaranja tradicionalizma, u *Bljesak zlatnoga zuba* Matić je već utkao sentimentalne tonove, primjerice u novonapisanom uvodnom prizoru koji ima implicitnu nacrtanu funkciju za ključnu dramske ideje, u djedovu monologu o tuđnom razdvajanju čovjeka od zemlje, međutim, evokacija tradicionalizma u načinu života njegova zavičaja za Matića je, posve jasno, iluzorna. Razlozi su čiti i proizlaze iz nezaustavljivih procesa: u gotovo ispražnjen prostor zavičaja moćda se mogu vratiti naseliti ga predmetima europske civilizacije, ali tada s ljudima – htjeli to oni ili ne – ipak natrag dolaze i neke posve druge navike. Generacija gastarbajterske djece ostaje vani i ne sanja o povratku, oni dakle već nisu izmeću Europe i zavičaja, nemaju traumatičnu srazu kulturoloških i inih kodova {to su se prelamali kroz živote njihovih roditelja, izgubljene između, u odlascima i dolascima na tim dugim prugama. Podnaslovivši *Bljesak zlatnoga zuba gastarbajterskom kronikom* u zadnjoj verziji drame, Matić je

zapravo definirao i zaokružio kratku povijest gastarbajterstva kroz dvije generacije, onih koji su bili prisiljeni otići u Njemačku i uglavnom se mnogi i nisu vraćali te njihove djece koja su tako i ostajala, nemaju puno iluzija o povratku. Za roditelje, jezik je možda bio jedina kuća tradicije, jedino sklonište gdje se ona uspijeva sačuvati, čak i onda kad je prostor zavičaja preživio potop, a netko u njega još povremeno i navрати: vjerojatno je i zato Matiću bitna ta interpolacija usmene kulture u stihovima i kroz naslove prizora, zato je u sve tri njegove *gastarbajteriane* barem jedan od likova – stihotvorac (Mijo i Sveto, Cinco i Jozo).

Inače, povodom rečije *Andela Babilona* (1996.) redatelj Božidar Violi zapisuje kako se *realizam govora* Matićeva teksta jasno čuo u *živom glumačkom govoru* čak i u toj stilski heterogenoj *rustikalnoj travestiji* (B. Violi 1997: 220), a u realističnoj fakturi njegove komedije *Namigni mu, Bruno!* (kao uostalom i u cijeloj gastarbajterskoj trilogiji) taj izvanredan osjećaj za jezik odnosno govornu rečenicu odmah se pokazao očitim i neospornom kvalitetom mladoga pisca. Stvarnosti govora Matićevih lica imanentno je jezično naslijeđe usmene kulture kao i govoru Raosovih proznih likova, bitno se razlikujući utoliko što ga Raos podvrgava leksičkim i sintaktičkim igrama (primjerice, izmišljanju novih riječi-kovanica, izvedenicama, germanizmima ili pak deseteračkoj ritmizaciji i rimovanju prozne rečenice). Kako su gange, doskočice, rugalice, brojalice – uopće, deseterac – dio svakodnevice imotske usmene književnosti, Matić ih u *Namigni mu, Bruno!* upotrebljava kao ambijentalnu zvučnu kulisu primjerice, kad @enski glasovi pjevaju gangu – na početku prizora, u sceni (Prizor I.) ili na kraju, tijekom promjene u idući (kraj Prizora I.) – kao @ensku ili Mušku pjesmu (početak Prizora X.): dakako, oni su u funkciji komentara radnje jer ganga i jest u imotskoj usmenoj kulturi anr komentara, pa su stoga interpolirane i u govor likova. Uz gange, u Prizoru svadbe (IX.) cijelu pjesmu u rimovanim desetercima recitira mladočnja Sveto, dok u drugoj verziji, *Bljesku zlatnog zuba*, isti prizor svadbe (XIII.) započinje s *Rajska djevo, kraljice Hrvata* a na kraju prizora mladenci zajedno pjevaju deseteračku pjesmu o svom selu Ričice. [arolikosti jezika Matićeve komedije pridonosi i pitoreskni govor Ciganina u sedmom prizoru, ili pak gostioničara Karla čija se iseljenička osobna povijest u Australiji indicira i povremenom upotrebom engleskih riječi ili fraza koje su fonetski pisane (člrdn, lajv, krejzi, vork; o maj son, maj son!), a čime se sugerira njihovo iskrivljeno izgovaranje. No, jezik svojih gastarbajtera Matić minimalno *puni* iskrivljenim germanizmima, oni govore svojim zavičajnim idiomom u kojemu povremeno upotrijebe neku iskrivljenu njemačku riječ. U drugom prizoru koji se događa u Münchenskoj podstanarskoj sobi gdje se pojavljuju i likovi njihovih njemačkih stanodavaca, Gazda i Gazdarica, gastarbajteri razgovaraju na *elementarnom* njemačkom a pisac nije propustio prigodu za iskorištavanje komičnoga potencijala iz te njihove *makaronske* varijante, primjerice, na početku prizora kad Stipe telefonski dogovara posao: *Alo! Ja, gut abnt! Ih vil šprehen mit šef?! – A zo, du bis šef? Ja! – Ja! Brauhenzi naj angešelt? – Ja?! Aaa! Ja! Ih bin Ričička maurica! Gipsen, anšalen, apšalen, platesecen, špaktlen, und-an... Ih leze plan, undan, vajda und vajda und ales. – In šuldigung bite, hastu unterkoft... Kajne? Uh šade! Šade! Ja! Ja! Ja, ih komt morgen fri, undan mahmo arbajftertrag. Bifil ua morgen fri? – For aht bis cen! Ja! Gut her šef! Iš komen! Iš komen!* (M. Matić 1985: 200).

I u druge dvije drame gastarbajterske trilogije realizam govora Matićevih likova karakterizira ista jezično-stilska varijanta miksture zavičajnoga idioma i iskrivljenih

njemačkih riječi i fraza. Međutim, ako je *Bljesak zlatnoga zuba* gastarbajterska kronika koja prikazuje sveobuhvatnu sliku kompleksa i geneze gastarbajterstva sa svim njegovim posljedicama na život u prostoru zavižaja, u dvije duo-drame ove trilogije, *Božićnoj priči* i *Cincu i Marinku*, Matići se fokusirali na sudbine pojedinačnih lica, pri čemu se jednom odlučiti za groteskniju, a jednom za sentimentalniju anrovsku amblematiku. Kako u podnaslovu stoji - *inspiriran dramom Petera Turrinija* Jozef und Marija - Matići već u popisu osoba naglašava kako je riječ o *auslenderima* – Marija je *puc frau* (žistačica) a Jozo *naht behaltungen* (noćni čuvar). Na Badnju večer Marija čisti veliku prodavaonicu, nesretna i osamljena jer nije u krugu obitelji svoga sina za kojega je cijeli život teško radila, kad susreće noćnoga čuvara Jozu iz svoga kraja, inače političkog emigranta. Jozo je cijeli život u potrazi za jednom ženom – plesačicom Lily u koju se davno zaljubio u jednom noćnom klubu; oboje usamljeni, započinu slaviti svoj otuđeni Badnjak a Marija mu prizna kako je ona ta njegova fatalna plesačica. U pozadini se ponekad čuju bolni krikovi samoubojica-*auslendera* koji uobičajeno na Badnjak skaču s krova, objavljuju Jozo, *svake godine tako, na Badnjak, auslenderi padaju... Mušiči skaču, a žene se višaju* (M. Matići 1996: 43). Opuštaju se uz vinjak, Jozo i Marija sve se više jedan drugome otvaraju, pričaju o vlastitim, ali i o mnogim drugim *auslenderskim* iseljeničkim sudbinama koje su susretali. No, i jednom i drugom jasno je da se život ne može vratiti unatrag: pa u trenutku neke tužne sreće, u pijanstvu oni plešu i pjevaju, evociraju igre iz mladosti. Koliko li je tragigrotesknosti, sentimentalnosti i tugaljivosti istodobno Matići uspio ispreplesti u toj završnoj sceni, kad u tom izlogu dužana žistačica i noćni čuvar igraju (izjavicu i pipavicu trenutak prije njezine *lijepe smrti* u Jozinu naručju.

Upravo lijepa smrt kakva je zadesila životno razočaranu Mariju podnaslov je Matićeva *Cinca i Marinka* i završna pjesma toga po kronologiji nastanka trećega teksta trilogije, praižvedenoga 1992. godine. Učelji da pred kraj ipak uhvati nešto malo od života u zavižaju, kad je ovaj na *bauštelama* bio tako jadan, Cinco dolazi na zamišao da se proglasi mrtvim pa ga u mrtvačkom sanduku transportiraju u zavižaj, gdje je učit u njemačkoj penziji, koju je formalno dobivati njegova žena. Njegov prijatelj Marinko je kao nacionalist morao pobjeći iz zavižaja i dvadeset godina nije kontaktirao sa ženom. Iako je Hrvatska u jeku demokratskih promjena, Marinko ne vjeruje da to ipak nije *udbaška* zamka za političke emigrante. Radnja drame događa se, naime, na veliki četvrtak i Uskrs 1991. u Münchenu, a gastarbajterska podstanarska soba jednako je siromašna kao i u *Bljesku*, samo što je sada usred sobe postavljen jedan mrtvački kovčeg kojega svečano odjeveni Cinco isprobava prije puta. Već sama ta inscenacija prvoga čina groteskne je naravi, kao i njihov dijalog. I kad Marinko slučajno otkrije pogrešku pogrebnoga poduzeća, kako je umjesto Cinca u Imotski otputovao neki mrtvi Turčin, a na njegovu je sanduku Turčinova adresa, od inscenirane smrti i prijevoza nemoguće je odustati. U drugom, bitno kraćem epilogu, kad se u istoj sobi prijatelji ponovno sastaju na Uskrs, saznaje se kako im je taj bizaran prevarantski plan potpuno upropšten: Cinco na putu za Tursku iskoči iz sanduka, ali kad se domogne kuće i pojavi se čeni na vratima – ona umre od srca. Marinko se, pak, s prijateljevom putovnicom pokušao doći kuće, ali putem je jedva izvukao životnu glavu od kninskih pobunjenika, a žena ga je ionako proglasila mrtvim i udala se. Nakon neuspjelog povratka kući, oni su zapravo obojica formalno mrtvi, od mirovine ništa, a kao nepostojeći ima jedino im preostaje da obuku svoje *arbajterske* kombinezone i na posao na crno. Napokon,

crnohumorna je i Cincova nova ideja o osnivanju pogrebnog poduzeća za prijevoz mrtvih gastarbajtera i emigranata u Hrvatsku (a koliko ih ima, taj bi posao mogao biti profitabilan!), pa pjesnik Cinco u *čudnoj melodijskoj mješavini gange i zabavne melodije* (M. Mati{i}, 1996: 36) pjeva pjesmu *Lipa smrt* koja bi mogla biti dobra reklama za budući firmu. Kako je to već karakteristično za Mati{i}evu dramaturgiju, komika grotesknoga potpuno je okrenula svoje tragično naličje: koliko god se nasmijali domaći i strani, a duhovitoj pitevoj karakterizaciji likova, ti su gastarbajteri zatočnici svoga života, a Mati{i} kao da im oduzima iluziju nekoga spasa koji projiciraju u prostor u kojem zavičaja, upravo kao u spomenutoj Cincovoj pjesmi:

*ako život
nije moga
nek' mi bude
Lipa smrt
(M. Mati{i} 1996: 36)*

Između Europe i zavičaja Mati{i}ev je gastarbajter putnik koji ne uspijeva raspakirati svoje kofere, potrošivši svoj život u onom između koje je ispunjeno neprestanom težnjom za povratkom: vani je se držati pravila i kodova ponašanja samo onoliko koliko su mu potrebna za prilagodbu, u zavičaj – ako se uspije vratiti – vratiti je svoj netaknuti mentalitet, ali donijet je ipak i spoznaju o nepovratno potrošenom životu. Razlikujuji gastarbajtere kao ekonomske iseljenike od političkih emigranata, Mati{i} je ukazao na neizbježnu političku uvjetovanost njihovih egzistencija, jer bez obzira bavili se oni njome ili ne – ona je se baviti njima, pa su drame iz njegove gastarbajterske trilogije vrlo točno locirane u povijesno vrijeme i uvjetovanost političkim kontekstom (to uslovljava cijeli taj problemski kompleks daleko iznad puke komediografske općenitosti).

Svakako, i nakon Mati{i}a – iako ni približno tako dramski potentno i višeslojno – nailazimo ponekad na likove gastarbajtera u suvremenoj hrvatskoj komediji, ali plošne i tipske, kao u dramatizaciji romana Ante Tomića *Što je muškarac bez brkova*, ili pak jednom i na političkog emigranta Lucijana Kraljevića u *Domu od kiše* Pave Marinkovića, 1998., povratnika iz Buenos Airesa, razmaženog pjesnika koji u domovini oćekuje pjesničku potporu zbog svoje patnje u inozemstvu. To su, međutim, rijetki primjeri.

Danas se više ne odlazi masovno iz pasivnih krajeva na kopanje rovova i više nema granica kao što je bila ona između istoka i zapada, Jugoslavije i Njemačke, zavičaja i Europe, a kako više nema tih i takvih transfera, tako i gastarbajter – kakav je u Raosa i Mati{i}a – kao ni u zbilji, tako ni u književnosti više ne postoji. Velik dio ostao je u Njemačkoj, ali (što se događa s onima koji su se vratili u samostalnu Hrvatsku i uložili svoj novac – pripadaju li ta lica drami ili komediji, hoće li hrvatski pisci reagirati na njih?

A kakvom ćemo se liku smijati kad Europa postane naš zavičaj, kad svi postanu radnici ujedinjene Europe, kad možda više ne bude onoga između? Ne treba imati zablude: to između premodificirat će se samo u neku drugu vrstu granice, samo ne znamo još u kakvim zapletima i na kojoj će se razini otvarati kulturološki lomovi koje će na

dramatičar (mo`da ba{ i Mati{i}) registrirati, a koji }e zbiljski lik – poput gastarbajtera do sada – biti njegovo tragikomično presjeci{te.

LITERATURA:

Bratoljub Klai}, *Rječnik stranih riječi*. NZMH, Zagreb 2002.

Vladimir Ani} – Ivo Goldstein, *Rječnik stranih riječi*. Novi liber, Zagreb 2000.

Hrvatski enciklopedijski rječnik. Novi liber, Zagreb 2003.

Miroslav Krle`a, *Tri drame*. Sarajevo 1981.

Pero Budak, *Izabrana djela*. Zagreb 1978.

Dalibor Foreti}, *Nova drama*. Sterijino pozorje – Izdavački centar Rijeka, Novi Sad 1989.

Mate Mati{i}, *Namigni mu, Bruno!* “Prolog/teorija/tekstovi”, XVII., 2, Cekade, Zagreb 1985.

Bo`idar Violi}, *Apologija ovce*. “Kolo”, VI., 2, Zagreb 1997.

Lucija Ljubi}, *Propitivanje sela kao mjesta radnje u suvremenoj hrvatskoj drami*. “Kazali{te”, 17/18, Zagreb 2004.

Mate Mati{i}, *Bljesak zlatnog zuba*. Hrvatska sveu`ili{na naklada, Zagreb 1996.

Branimir Bo{njak, *Bljesak zlatnog zuba i Anđeli Babilona Mate Matišića – modeli uspjele groteske*, u: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*. Zavod za povijest hrvatske knji`evnosti, kazali{ta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazali{ta, Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek 2004.

DVIJE ANTIPODNE SLIKE AMERIKE U ZAGREBU U SEZONI 2003./2004.

NAŠ GRAD T. WILDERA U RE@IJI RENE MEDVE[EKA
I KAKO UBITI PREDSEDNIKA MIRE GAVRANA

Slika Amerike prelomila se u hrvatskom kazalištu u sezoni 2003./2004. godine u dva, potpuno oprečna odraza. S jedne strane Rene Medvešek, odabire tekst *Naš grad* Thornton Wildera (Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 28. 11. 2003.) u kojem kroz prikaz života američkoga malog grada postavlja predstavu kao himnu temeljnim vrijednostima ljudskog života, pozitivnim emocijama i ljubavi. *Kako ubiti predsjednika*, najnoviji komad Mire Gavranca (Teatar ITD, 6. 03. 2004., režija Zoran Mušić) govori pak o globalizaciji kao sili koja nas određuje i melje sve na posebnosti u kažu potrošačkog društva i prema kojoj se svi, pa tako i etiri lika u drami, moramo odrediti. Globalizacija je shvaćena kao amerikanizacija.

Obojica su, istovremeno, posegnula za Amerikom da pokažu potpuno oprečne ideje – jedan u njoj, kroz osnovni tekst američke afirmativne drame, pronalazi sublimaciju temeljnih ljudskih vrijednosti, a drugi je vidi kao predvodnicu globalizacije i najveću opasnost opstanku i očuvanju identiteta tzv. malih naroda.

NAŠ GRAD – MIRAN GRADI] U KOJEM SE VRATA
NE ZAKLJUČAVAJU

Naš grad govori o životu u idiličnom američkom gradiću – Grower's Corners, New Hampshire, vrijeme 1901. Gradić je miran, svi se poznaju, kuće se ne zaključavaju jer nema lopova i najgori problem im je jedan jedini, prilično bezopasni pijanac, inače voditelj crkvenog zbora. Ljudi su bez velikih ambicija, ali i bez velikih nevolja. Kroz dramu nas vodi pripovjedač, *Redatelj*, koji opisuje, objašnjava, komentira, a pomalo i upravlja radnju prikazujući nekoliko važnih trenutaka u životu ljudi.

Radnja ima tri čina. Prvi se zbiva u proljeće (svibanj), zove se *Dnevni život* i označava rađanje života. Upoznajemo dvije obitelji – liječnikovu (Gibbsovi) i urednika novina (Webbovi), obje idilične i tipične: otac s društveno korisnim poslom, majka

ku}anica koja se brine za mu`a i ku}u i po dvoje djece razli`ita spola u pubertetu. @ivot se i doslovno ra|a jer se lije`nik na po`etku komada u zoru vra}a nakon poroda – Poljakinja je rodila blizance {to je glavna novost tog dana.

Drugi `in doga|a se tri godine nakon prvoga, naslovljen je *Ljubav i brak* te ozna`ava zrelost, kako prirode (vrijeme radnje je ljeto), tako i ljudi, jer prikazuje vjen`anje. @ene se Emily Webb (k}i novinara) i George Gibbs (sin lije`nika), dobra djeca svojih roditelja, susjedi koji se ve} dugo simpatiziraju i vole, spajaju}i tako obitelji koje se po{tuju. Vjen`anje nije samo `in potvrde ljubavi dvoje ljudi, nego i njihovo prihva}anje odrastanja i obaveza, svog mjesta u dru{tvu. Da bi mladi {to bezbolnije pro{li kroz te, zapravo frustriraju}e, `ivotne situacije tu je podr{k}a ponajprije roditelja a zatim i `itave zajednice. Na vjen`anje dolazi cijeli grad pa i pokojni predci jer je svaki pojedinac karika u `ivotnom lancu.

Tre}i `in, *Smrt*, zbiva se devet godina nakon drugog, u ki{ni dan kasnog ljeta i u njemu je Wilder zakora`io u područje onostranog, ali ne da nas upla{i, nego da nam ga pribli`i kao i da nam uka`e na vrijednost `ivota koji `ivimo. Na porodu umire Emily i dolazi na brijeg gdje je groblje, sjedaju}i na stolice me|u ostale umrle. Ponovo se uklju`uju}i u *lanac `ivota*, opet pronalazi pomaga`e koji }e joj pomo}i da prebrodi i ovu situaciju i shvati {to treba napraviti. A treba prihvatiti smrt, oprostiti se sa `ivotom i *gledati naprijed*. Njoj je to te{k}o jer joj se `ini da nije dovoljno `ivjela pa je *Redatelj* na njezinu molbu vrati u svijet `ivih na dan dvanaestog ro|endana. U tom povratku ona ne mo`e ni{ta u`initi, tek sudjelovati u `ivotu koji te`e. I tada shvati vrijednost i ljepotu malih stvari koje smo skloni prezirati i zaboraviti. Ali shvati i da je njezino mjesto upravo tu na brijegu, gdje treba mirno `ekati ono {to slijedi dalje.

Originalna brodvejska produkcija *Našeg grada* imala je 336 izvedbi, i iako nije pre{la magi`nu brojku 500 (nakon koje se djelo slu`beno uvr{tava u popis brodvejskih dugovje`nih predstava – *long runs*), to je jedan od najvi{e igranih komada u povijesti ameri`ke drame u Americi i izvan nje. Ameri`ki vojnici su ga igrali u Italiji za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Iako su Rusi berlinsku izvedbu u jo{ razorenom gradu nakon Drugoga svjetskog rata zabranili, smatraju}i je suvi{e opasnom, Tito je naru`io da postave upravo taj komad za proslavu pobjede partizana i oslobo|enja Beograda.

Nema Amerikanca koji u njemu nije igrao ako je samo jednom stao na scenu u svom `ivotu jer od kad je napisan pa sve do danas u Americi se *Naš grad* igra u amaterskim, srednjo{kolskim, univerzitetskim, kazali{nim grupama, ljetnim i zimskim kampovima, malim i ve}im provincijskim kazali{tima, a naro`ito ga vole kao prvu predstavu novopokrenutog kazali{ta.¹ Sama drama je dobila Pulitzeru, najzna`ajnju ameri`ku nagradu za dramski tekst, a Wilder je dobio sveukupno tri takve nagrade – jednu za roman, drugu za *Naš grad*, a tre}u ponovo za dramu *The Skin of Our Teeth*. To je samo mali dio nagrada kojima je njegov rad ovjen`an, a popularnost mu je davno pre{la gra-

¹ I profesionalci su `esto posezali za njim. Nakon brodvejske praizvedbe svako novo desetlje}e obilje`io je jedan veliki glumac ulogom Redatelja - Frank Sinatra je bio Redatelj u televizijskoj mjuzikl verziji `etrdesetih, 1959. re`irao ga je Joe Quintero u njujor{k}om kazali{tu Circle in the Square; 1969. Redatelja je glumio Henry Fonda; Spalding Grey u produkciji njujor{k}og Lincoln centra 1988., a 2002. Paul Newman je dobio nominaciju za Tonya za tu ulogu.

nice Amerike tako da je njegov {ezdeseti ro|endan najbombasti~nije proslavila Njema~ka.

Kada se ovako nabroje nagrade i izvedbe, slika izgleda idili~no, ali }e svako ozbiljno prou~avanje ameri~ke drame nai}i na fenomen kriti~arskog odbijanja Wildera. Iako se o njemu pi{u brojne, uglavnom pozitivisti~ke, akademske studije, jako je puno kriti~ara poku{alo umanjiti ili poni{titi njegovo zna~enje, ~ak s tonom bijesa u glasu. Predbacivalo mu se da je plitak i da podilazi, ~ak da je plagijator, da mu nagrade poma`u da ne padne u zaborav jer bi ina~e njegovo djelo nestalo, usporedbe s Brechtom i Pirandellom bile su na njegovu {tetu², a ugledni teoreti~ari³ javno izri~u ~u|enje kako je Wilder mogao prijateljevati s Joyceom ili Freudom, a onda sjesti i napisati ne{to tako jednostavno kao *Naš grad*!

Te kriti~are nervira jednostavnost i lako}a tog komada. Vrijeme u kojem je Wilder stvarao (dvadesete i tridesete) bilo je specifi~no za ameri~ku dramu kao vrijeme formiranja ameri~ke drame i uspostavljanja umjetni~kih i sociolo{kih kanona. Sociolo{ki kanoni tvrdili su da je zada}a drame boriti se za bolji svijet razotkrivaju}i zlu zbilju oko nas pa su kriti~ari podr`avali pisce socijalnih tendencija (C. Odets, L. Hellman). Umjetni~ki kanon je slijedio dru{tveno razo~aranje idealima koje je Amerika do tog doba njegovala – razo~aranje koje je tvrdilo da je *ameri~ki san*, temeljni mit ameri~kog dru{tva, mrtav. Zato je u umjetni~kom kanonu priznavana vrijednost isklju~ivo pravcu koji nazivam *subverzivnom dramom*⁴ a koji pokazuje ameri~ki `ivot izgubljenog *sna* kroz *losere*, gubitnike ameri~kog dru{tva. Eugene O'Neill je tako postao rodona~elnik i pokazatelj *ispravnog* puta pisanja ameri~ke drame.

Wilder tim putem nije i{ao. Slika svijeta koju je Wilder nudio, slika je stvarnosti u kojoj se ljudi vole i razumiju, a svijet je dio *bo`jeg nauma* u kojem ~ovjek nikad nije ostavljen sam i izgubljen. Svaki je `ivotni ciklus dio op}eg ljudskog ciklusa, a on je dio prirodnog ciklusa, a ovaj je pak dio Bo`jeg nauma. Pa }e u drami Jane Crofut bez problema dobiti pismo od svog sve}enika upu}eno na adresu:

Jane Crofut,
Farma Crofut,
Grover's Corners,
Okrug Sutton,
New Hampshire,
Sjedinjene Ameri~ke Dr`ave,
Kontinent Sjeverne Amerike,
Zapadna polutka,
Zemlja,
Sun~ev Sustav,
Svemir,
Bo`ji um.

² C. W. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama 1 (1900-1940)*. (Kriti~ki uvod u ameri~ku dramu dvadesetog stolje}a 1). Cambridge UP, 1982.

³ *Less Than Novel* u R. Cohn *Dialogue in American Drama (Dijalog u ameri~koj drami)*, Indiana UP, Bloomington 1971.

⁴ Sanja Nik~evi}, *Subverzivna ameri~ka drama ili simpatija za losere*, CDM, Rijeka 1994.

Naš grad nije svijet *dosadnih i neambicioznih malograđana* kako su mu neki kritičari zamjerali, nego je to svijet u kojem junaci spoznaju i ispravljaju svoje pogreške i prihvaćaju svoje mjesto pod suncem nastojeći od njega načiniti najbolje moguće za sebe i zajednicu i u tome uspijevaju. Ta se umjetnička slika stvarnosti nikako nije uklapala ni u jedan važeći kanon - ni umjetničke, a niti socijalne zadaje umjetnosti. Takvo prikazivanje svijeta kritika je podcjenjivala kao podilaženje publici kada ih je nalazila u komedijama i melodramama koje su pisali priučeni juristi kao Elmer Rice. Ali kada je Wilder, obrazovan i ugledan čovjek, prijatelj intelektualne kreme tadašnje Europe, sjeo i napisao *Naš grad*, to čisto nije bilo podilaženje publici nego manifest. Svoj je izbor uz to i branio vrlo suvislim teoretskim napisima o važnosti ritualnog značenja teatra koji treba kroz upotrebu konvencije izazvati *suradničku aktivnost gledateljeve imaginacije i uzdići radnju od specifičnog do općeg*.⁵

RODONAČELNIK PRAVCA – AFIRMATIVNA DRAMA

Naš grad je tako uspostavio službeni početak drugoga najznačajnijeg pravca američke drame – *afirmativne drame*⁶ koja za razliku od subverzivne vjeruje da je temeljni mit američkog društva, *američki san*, još uvijek živ i da djeluje i danas. U afirmativnim dramama nema velikih postignuća i impresivnih dosegâ, nema svemoćnih nadjunaka (što bi se moglo očekivati prema zavodljivosti filmskih verzija američke svjetske dominacije), a vrijednosti koje se afirmiraju izgledaju nekako *stišane*. Zato jer afirmativna drama afirmira osnovne vrijednosti *američkog sna* zapisane u njegovim puritanskim temeljima: pomirenje junaka sa sobom i okolinom (prihvatanje sebe i drugih takvi kakvi jesu unutar *Božjeg nauma* koji određuje svijet), usavršavanje sebe i okoline (postizanje sklada sa sobom i okolinom kroz predani rad). U toj drami svijet je prijateljsko mjesto u kojem ti je pomoć uvijek na dohvât ruke – bilo u likovima pomaćima (obitelj, supružnik, prijatelji, ali i stranci), bilo u sudbini koja ti dopušta drugu šansu (mogućnost ispravka pogreške), a u drami prevladavaju pozitivne emocije (tolerancija, ljubav, razumijevanje, prijateljstvo i poniznost).

Naš grad ima još jednu važnu odliku jer je u svom trećem činu progovorio o nečemu što je najteže opisati u afirmativnom kanonu - o prihvaćanju smrti. Ako se Božji naum i moć očitati u različitim životnim teškoćama i zamkama, smrt je tema koja se u to teško uklapa jer ljudska vrsta nosi u sebi podsvjesni strah od nje. *Naš grad* ne donosi veličanje pobjede nad smrću (čudesna ozdravljenja ili pronalazke lijekova), nego s jedne strane prihvaćanje smrti i pomirenje s njom, a s druge prihvaćanje života za one koji ostaju. Upozorava na to da je život dar koji treba živjeti sa svijetom i radošću. Ako je svatko dio *Božjeg uma* (Mind od God), onda moramo poštivati svoj život i svaki trenutak u njemu, ali i prihvatiti Božji naum kada nam donosi kraj tog života.

⁵ Mirjana Miočinović, *Radanje moderne književnosti. Drama*. Nolit, Beograd 1975.

⁶ Sanja Nikčević, *Afirmativna američka drama ili živjeli Puritanci*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004.

NOVOST FORME – DVA STOLA NA SCENI

Iako je drama bila popularna i igrana, kritičari su je često krivo shvaćali upravo zbog inovacija na planu forme. Novost u drami bio je scenski minimalizam koji je Wilder uveo, kao i način vođenja radnje. Lik Redatelja koji priča priču, prisutan je cijelo vrijeme na gotovo praznoj sceni kao sveznajući pripovjedač, a neki kritičari to smatraju *brechtijanskim odmakom* (to je krivo jer su ova dva autora koristila sličnu metodu s potpuno drugim namjerama, svrhom i efektom).

Bertolt Brecht je doista ogolio scenu, ali zato da publici onemogući, prekine njezino uključivanje u iluziju pa da tako publika shvati društvene mehanizme koje je Brecht želio raskrinkati. Wilder čini upravo suprotno. Kada je propala prva izvedba predstave napravljena s klasičnom, realističkom scenografijom, Wilder je shvatio da su prave sobe izgrađene na sceni sputavale maštu publike. Jer on nije želio pravu, određenu sobu, nego sobu koja će publiku podsjećati na vlastite sobe. Zato je kasnije izbacio scenografiju, uveo tek jedne ljestve, stol, nekoliko stolica i tražio od glumaca da sve (od ulaska kroz vrata do spremanja doručka) odigraju. Njegova prazna scena nije takva da se publika (to više odmakne od radnje kao kod Brechta, nego naprotiv, ona je takva ne bi li se publika (to više uključila. Najbolji dokaz tomu je da se pripovjedač, Redatelj, cijelo vrijeme obraća publici direktno asocirajući i aludirajući na nje osjećaje, misli i slične doživljaje (*REDATELJ: Prije nego li krenemo dalje, sjetite se kako je to biti zaljubljen...*), direktno nas pozivajući na uključivanje i prepoznavanje općih mjesta koja nam se nude na sceni. Tek tada, nakon (to smo mi kao publika doveli sebe u to stanje prisjećanja situacije, poziva glumce da odglume pojedinu scenu koju mi onda vrlo lako prepoznajemo. Tako predstava postaje osvježavanje kolektivnog sjećanja na one trenutke koje nas sve povezuju.

Kada na kraju komada mlada Emily smirena sjeda na svoju stolicu zajedno s drugim mrtvima, Redatelj nam još opiše (to se događa u gradu, a iz opisa je jasno da život ide dalje. Spustila se noć, zvijezde su na nebu, priroda nastavlja svoj put, svjetla se gase, živi žive, mrtvi su na groblju i sve je na svom mjestu. Posljednja rečenica je: *REDATELJ: Hmmm... Jedanaest sati u Grover's Cornersu. - I vi se dobro odmorite. Laku noć.*

Tako su i gledatelji uključeni u životni lanac koji im je upravo prikazan na sceni, s nadom se da smo mi možda razumjeli i prije nego li moramo sjesti na stolicu na brijevu.

AFIRMACIJA LJUDSKIH VRIJEDNOSTI U STI[ANIM EMOCIJAMA

Rene Medveček, glumac i redatelj, zapravo potpuna autorska ličnost, svoju je redateljsku afirmaciju stekao stvarajući predstave iz vlastite ideje i kolektivne glumačke igre, a sada je po prvi puta posegnuo za gotovim dramskim tekstom za odrasle. Redatelj koji je do sada radio u potpunoj autorskoj slobodi, u potpunosti je počinjao dramski tekst i njegov svijet odnosno autorove naputke u scenskoj realizaciji. Scena je, kao (to je Wilder tražio, prazna s ljestvama, dva stola i nekoliko stolica, glumci rekreiraju scene svojom igrom (scena jutarnjeg ustajanja i pripravljanja doručka), a imaginarni crtež grada koji je Redatelj napravio pred nama, na sceni se počinje cijelo vrijeme. Med-

ve{ek je po{tivao i emocije i ozra~je. Tako je sa odli~nim ansamblom Zagreba~koga kazali{ta mladih⁷ doista rekreirao mali puritanski grad u kojem se `ivi na jedan odre|eni na~in. Mo`da i vi{e od trijema ili funkcioniranja kuhinje i na~ina rasporeda ku}a i ulica, grad se prepoznaje kao puritanski po ne~emu {to volim zvati *sti{anost emocija*. Komad o~ito govori o ljubavi, nje`nosti, potrebom za bliskosti i to se sve u predstavi i realizira, ali se ne pokazuje i ne izgovara, ve} je nazna~eno. Roditelji su uvijek tu kad treba pru`iti ruku, razumjeti, ali nikada nitko u toj predstavi nije zagrljio osobu koju voli.

U talijanskoj seriji koja se nedavno prikazivala na TV ekranu (*Voljeni doktor Martini*), afirmiraju se te sli~ne obiteljske vrijednosti, ali na formalno druga~iji na~in – uz puno rodbinskog i prijateljskog ljubljenja, puno glasnih izjava ljubavi i bu~nih sva|a, puno suza od tuge, ali i od ganu}a. Svega toga u *Našem gradu* nema jer se emocije ne pokazuju vanjskim manifestacijama, pa je u tomu i Medve{ekovo umije}e {to je uspio ipak dobiti svu tu ja~inu emocija po{tuju}i Wilderovu sliku. Vjerno prenose}i zadatosti jedne kulture (ameri~ke, protestantske) uspio je u drugoj kulturi posti}i isti efekt i isto prepoznavanje.

Odabrao je da re`ira upravo *Naš grad* iz istog onog osje}aja koji vodi sva ona druga postavljanja po Americi. Napravio ju je kao himnu temeljnim vrijednostima ljudskog `ivota, pozitivnim emocijama i ljubavi i kao takvu su ju prepoznali svi hrvatski kriti~ari ali su ga, upravo kao i u ameri~kom slu~aju, jedni zbog toga hvalili,⁸ a drugi napadali.⁹ Napadi su bili u manjini jer su svi osjetili da je ta predstava iznimna, samo se nekim kriti~arima nije uklopila u njihov estetski ili politički koncept. Posebna je po tome {to ju je usred vremena vladavine *nove europske drame*¹⁰ i hladnih redateljskih vi|enja koja su protjerala emocije s europskih scena, Rene Medve{ek satakao na emocijama, prisnu, blisku i toplu. Sve njegove intervencije u tekstu i{le su u tom smjeru. Prvo su kra}enja teksta a drugo jedna re`ijska dosjetka. Naime nakon {to se Emily Webb vrati me|u mrtve, glumci na sceni prestanu govoriti. Odnosno oni i dalje govore replike iz teksta ali bez glasa, mi ih vi{e ne ~ujemo. Govore}i o onostranom, oni ionako ne ka`u puno (*treba ~ekati ono što dolazi*) jer ni Wilder nije do kraja objasnio {to je to onostrano i kamo se to ide kasnije nakon groblja na brijegu pa je zato Rene Medve{ek taj govor o zagrobnom ostavio onima koji su ve} s te druge strane. Mi ionako to ne razumijemo (Kao Emily koja se u po~eku bunila protiv smrti), a kad shvatimo vi{e ne pripadamo ovom svijetu (kao Emily koja po povratku iz toga drugog `ivota sjeda me|u mrtve sa smirenim smije{kom na licu). Kao re`ijska ideja je odli~na i funkcionira, jedino mi nedostaje kraj predstave jer predstava zavr{ava odlascima glumaca, odno{enjem rekvizita i hodanjem inspicijenta po pozornici umjesto da ju onaj tko je zapo~eo pri~u,

⁷ Uloge: *Redatelj* – Kre{imir Miki}, *Emily Webb* – Kristina Krepela, *George Gibbs* – Marko Markov~i}, *gđa Webb* – Ur{a Raukar, *g. Webb* – Filip Nola, *gđa. Gibbs* – Ksenija Ugirna, *dr. Gibbs* – Zoran ^ubrilo, *voditelj crkvenog zbora Simon Stimson* – Angel Pala{ev, *gđa. Soames* – Doris [ari] Kukuljica, *pozornik Warren* – Maro Martinovi}, *prof. Willard* – Pjer Meni~anin, *Sam Craig* – Daniel Ljuboja, *Joe Stoddard* – Rajko Bundalo, i troje djece.

⁸ Ivan Jindra, “Hrvatsko slovo”, Zagreb, 5. 12. 2003.; Tatjana Ga{parovi}, “Slobodna Dalmacija”, Split, 01. 12. 2003.

⁹ Svakako najja~e Nata{a Govedi}, “Novi list”, Split, 3. 12. 2003 i “Zarez”, Zagreb, 4. 12. 2003.

¹⁰ Sanja Nik~evi}, *Nova Europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb 2005.

a to je Redatelj, i zavr{i. No, to je tek jedna mala opaska koja ne umanjuje svu kvalitetu, ljepotu i toplinu ove predstave.

TKO NAM ODRE \ UJE @IVOTE ILI POVRATAK POLITI^KOJ DRAMI

Nakon raspada biv{e Jugoslavije, pada komunisti~kog sistema i rata u na{oj zemlji, u hrvatskom kazali{tu je nestala politi~ka drama, definirana kao drama koja poku{ava odgovoriti na pitanje koje su to politi~ke i dru{tvene sile koje upravljaju na{im `ivotima. Nakon osamostaljenja Hrvatske do tada najsubverzivniji autori su ili dramski za{utjeli i oti{li u druge `anrove (Bre{an, Ku{an, Fabio, Bu`imski, Muj{i}), ili pi{u neke druge dramske vrste (Bakmaz, Senker, [krabe), a sli~no se dogodilo i u drugim biv{im jugoslavenskim republikama (najo~itiji primjer je Du{an Kova~evi}). Kao da je s propa{u te dr`ave i njezinoga politi~kog sistema dramski pisac izgubio jasno definiranu silu (ili njezinu personifikaciju) koja vlada na{im `ivotima. Nakon uspostave samostalnosti u Hrvatskoj nisu se pisale politi~ke drame, ve} su ratne drame preuzele funkcije politi~ke drame – kroz vizuru krivice vrlo je ~esto tuma~enje rata imalo svoju politiku funkciju i potpis.

Ono {to nam se zadnjih godina nudilo kao politi~ka drama, bila je takozvana *nova europska drama* koja je bezuspje{no tvrdila da je politika puki prikaz {okantnih slika s dna dru{tva. Ta se drama najavljivala s velikom pompom, ali kratko ostajala na repertoaru i to od ranijih predstava poput von Mayenburgovih *Parazita* ili *Popcorn* Bena Eltona Dramskog kazali{ta Gavella do *Shopping and F**** Marka Ravenhila Teatra ITD iz 2004. godine. Drugi oblik politi~ke drame koji nam se nudio bio je *obra~un s povije{u*. Od *Latinovicza* i Vitezova dramatur{kog i re`ijskog istra`ivanja Krle`e (Dramsko kazali{te Gavella), koji propituje blato u koje hrvatski intelektualac uvijek upada, preko izvla~enja [najderovog *Kamova* (*Kamov smrtopis*, Zagreba~ko kazali{te mladih, re`ija B. Brezovac) ili [najderovog ponovnog bavljenja usta{ama, ovaj puta u *Petom evanđelju* (Zagreba~ko kazali{te mladih, re`ija B. Brezovac), do [erbed`ijinog kazali{ta na Brijunima u kojem propituje grijeh pro{log sistema tra`e}i uzroke njegove propasti. U sva ta tri paradigmatiska primjera kazali{ni su ljudi poku{avali shvatiti {to nam se to dogodilo/doga|a tra`e}i odgovore u pro{lim situacijama i doga|anjima. Bez obzira na razli~ite umjetni~ke dosege i odjeke publike ovog tipa predstava (Vitezova je adaptacija scenski zanimljiva, [najderova predstava je imala velik medijski odjek, ali ne i publiku, a [erbed`ijin je eksperiment u ljeto 2004. godine propao do te mjere da ga nisu do{li ni pokazati u Zagreb), one ne mogu biti dovoljan odgovor na probleme na{e stvarnosti jer unato~ duhovima pro{losti koji stalno izviru iz na{ih boca, svijet ide dalje. Uspostavljeni su neki novi omjeri snaga koji doti~u i nas.

Pravi povratak politi~koj drami dogodio se 2004. godine s dramom Mire Gavrana *Kako ubiti predsjednika*. Drama je napisana na tezu da na{e `ivote danas ne odre|uju na{e vi{e ili manje nacionalisti~ke vlade, ne odre|uje birokracija i njezini aparat~iki, ne odre|uje ~ak ni mafija koja nas sve vi{e pla{i, nego globalizacija. Globalizacija je naziv za tendenciju suvremenog dru{tva, koja je u Gavranovoj drami (a i u mnogih sociologa, politologa i obi~nih ljudi) shva}ena kao amerikanizacija (vidjeti koliko je predstava kod nas igrano s engleskim naslovima!), sila koja poni{tava identitete malih zemalja, uni{tava njihova prirodna dobra i civilizacijske vrijednosti, poni{tava njihovo

kulturno bogatstvo i raznolikost, nameću i isključivo jedan model kao dominantan model. Taj model uključuje pravo profita na neograničenu vlast, vladavinu jednog zvuka i jedne brze hrane s uvijek istim serviranim pićem.

Dok su pisci političkog teatra sedamdesetih presiju konkretnoga političkog sistema najčešće prikazivali kroz utjelovljenje lokalnog moćnika koji kroji sudbinu uzaludno pobunjenog intelektualca, Miro Gavran piše *pièce à thèse*, dramu teze, o sili koja određuje život suvremenog čovjeka, prikazuju i četiri lika koja se prema tom suvremenom fenomenu određuju na četiri različita načina – od posezanja za terorizmom do pronalaska izlaza u duhovnim vrijednostima. Njegova drama se događa u jednoj maloj tranzicijskoj zemlji koja je doživjela dugo teško osamostaljenje. Stariji brat, nekada protivnik komunističkog režima a sada ugledni profesor, zadovoljan je tim novim društvom jer smatra da su se sada ostvarili dugo sanjani snovi o samostalnosti vlastite zemlje a postao je i ravnatelj Instituta za sociološka istraživanja dok mu je žena postala ravnateljica najvažnije psihijatrijske klinike u zemlji. Drama ga zatiče kako priprema govor o globalizaciji za neki skup. Iznenada se javlja mlađi brat koji je prije devet godina s velikim entuzijazmom otišao na posljediplomski studij u Ameriku i od tada se nije javljao. Uskoro saznajemo da je mlađi brat volja antiglobalizacijskog pokreta koji globalizaciju smatra najvećim suvremenim zlom, a Ameriku glavnim predvodnikom i krivcem globalizacije. Otkrivamo i razlog povratka mlađeg brata – vratio se jer planira ubiti američkog predsjednika koji će posjetiti tu tranzicijsku zemlju. Razgovor dvojice braće umjesto obiteljskog sjećanja na zajedničke trenutke i ideje koje su ih vodile u mladosti, prelazi u sukob dviju ideja i dva pogleda na svjetski trend globalizacije – dok stariji brat tvrdi da je to jedina šansa za male zemlje jer tako ulaze u krug civiliziranog svijeta, drugi tvrdi da je to poraz svega onoga za što su se u prošlom sistemu borili i zbog čega su mnogo toga gubili jer da je sada svi pasti pod interesom profita. On je, kao mlađi, spreman gubiti se i dalje, dok je stariji brat željan uvođenja u normalnom, komfornom životu. Tu su i dva ženska lika: supruga starijeg brata koja tu raspravu smatra ugrožavanjem buduće njihove obitelji i djevojka mlađeg brata koja iz privatne krize izlazi s vjerskim zanosom odustajući od terorističkog puta jer on samo produžava lanac zla.¹¹

Usljedivši nakon niza *larih* komedija Mire Gavrana ta je predstava iznenadila kazališnu javnost svojom ozbiljnošću i svojom jasno iznesenom tezom i svi je kritičari nisu odmah prepoznali, iako je većina prepoznala važnost teme i Gavranovu umjetnost u njezinoj obradi.¹² Kao i svaka druga politička drama i ova ima svoje značenje u hrabrosti iskaza, imenovanju sile koja nama vlada, ali je to uklopljeno u Gavranovo umijeće kreiranja živih karaktera, stvaranja napetog zapleta i obrata na kraju.¹³

¹¹ Uloge: *Robert (stariji brat)* – Marko Torjanac, *Stela (njegova supruga)* – Mladena Gavran, *Igor (mlađi brat)* – Luka Dragi, *Marija (njegova djevojka)* – Natalija \or\evi}.

¹² I to ne samo kod nas. Drama je objavljena prvo u Slovačkoj 2004., a tek onda u Hrvatskoj; nakon hrvatske premijere iste je godine koncertno izvedena u Njemačkoj, 2005. u sarajevskom Kameronu teatru režirao ju je Gradimir Gojer, a u tisku je i francusko izdanje.

¹³ Gordana Muzaferija, *Kazališne igre Mire Gavrana*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2005.

KAZALI[TE JE OGLEDALO STVARNOSTI

Ono {to je u toj kazali{noj sezoni u Zagrebu zanimljivo je da su oba autora (redatelj i pisac) posegnula za Amerikom da poka`u potpuno opre~ne ideje – jedan u njoj nalazi tekst koji sublimira temeljne ljudske vrijednosti svih civilizacija i kultura, a drugi u njoj vidi osnovnu opasnost identitetima malih naroda i glavnog nositelja globalizacijskih procesa koji su destruktivni po male narode.

Kako je mogu}e da je Amerika provocirala tako opre~ne slike i za{to ba{ sada? Amerika je oduvijek bila umjetni~ki i intelektualni izazov i ona sama nudi mogu}nost ovako raznolike interpretacije. S jedne strane to je zemlja *Ameri~kog sna*, dakle mita po kojem svatko, bez obzira na porijeklo, ima pravo na *~ivot, slobodu i potragu za sre}om*,¹⁴ kako pi{e u ameri~koj *Deklaraciji nezavisnosti*, dakle svatko tko po{tuje pravila igre (puno radi, trudi se, obrazuje, po{tuje zakon...) mo`e uspjeti. To je *image* zemlje u kojoj vlada sloboda, demokracija i pravna dr`ava, ona koja {titi pojedinca koji nema ni kraljevsko porijeklo ni debelu vezu, a svojom veli~inom doista otvara nepregledne mogu}nosti i napredovanja i oboga}ivanja. Kao takva je bila mamac za brojne imigrante koji su u nju dolazili a i danas dolaze s istom nadom, da }e u njoj uspjeti ostvariti bolji `ivot, obogatiti se, postati slavni, ispuniti neki svoj privatni san. Amerika ima nekoliko velegradova koji su najpoznatiji i najeksponiraniji u medijima iako nisu najreprezentativniji (svi }e se Amerikanci slo`iti da New York nije Amerika i to, kako oni koji taj grad vole, tako i oni koji ga ne vole) jer Ameriku ~ine srednji i mali gradi}i i njihov mentalitet prevladava u zemlji. A to je mentalitet vrijednih ljudi koji marljivo rade i vole obitelj, po{tuju i njeguju temeljne vrijednosti ljudskog `ivota.¹⁵

S druge strane slika Amerike koju stvara njihova vanjska politika potpuno je druga~ija od one slike Amerike koju `ivi mali grad. Krenuv{i iz vjere da treba pomagati svim zemljama na svijetu i da se zbog svoje veli~ine i snage Amerika nema pravo zatvoriti u vlastitu dvori{te, nego da dobro, slobodu i demokraciju kao vrhunski civilizacijski oblik treba donijeti i drugima, vanjska politika smatra da ima pravo odlu~ivati o sudbinama drugih i intervenirati u unutra{njim stvarima svake zemlje. Iako su te intervencije nekad doista na dobrobit regije (pitanje bi li rat na prostoru biv{e Jugoslavije ikada stao bez intervencije Amerike i bombardiranja Srbije), vrlo se ~esto rade stvari

¹⁴ *We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and pursuit of Happiness. (Ove istine smatramo o~evidnima, da su svi ljudi stvoreni jednaki i da im je stvoritelj namijenio neka neotudiva Prava me}u kojima su ~ivot, Sloboda i potraga za Sre}om.)*, po~etna je re~enica *Deklaracije nezavisnosti (Declaration Of Independence)* iz 1776.

¹⁵ Zanimljivo je kako Amerika {alje u svijet vlastitu crnu sliku pokazuju}i nasilje, a u gradovima poput Los Angelesa ili New Yorka i lagano prikrivene pornografije preko MTV-ja. Policijska serija mo`e se odvijati samo u Los Angelesu ili New Yorku i nikako se ne bi mogla zvati Santa Barbara PD jer su se za vrijeme mog jednogodi{njeg boravka dogodile otprilike tri kra`e i pet sudara, a jedini pravi zlo~in je bio kad je susjed polio susjeda benzinom i zapalio ga. Glavna vijest u crnoj kronici bila je kad su uhitili tri pripite `ene koje su krivo prelazile cestu tra`e}i taksi kako ne bi vozile u pripitom stanju. Odveli su ih u stanicu i zadr`ali preko no}i! [to se pornografije ti~e, na normalnom TV programu ne mo`e se vidjeti ni poljubaca, a kamoli neki od dijelova tijela koji se uobi~ajeno pokrivaju na pla`i. Ne moram ni re}i da bi u slu~aju otkrivanja tog dijela tijela na pla`i odmah do{la policija i uhitila doti~nu osobu. Svi su ljudi radili dva posla, studenti su radili samo jedan, svi su po{tivali prometne propise, a uslu`na djelatnost se obavezno osmjehivala.

koje su vrlo daleko od onoga po~etnog *creda* – kao podr`avanje dokazanih diktatora (jer su navodno neprijatelji komunizma) ili nasilnog ru{enja sistema (jer ne daju `ena-ma prava glasa). Ono {to je najgore, kad se malo zagrebe, vrlo se brzo ispod povr{ine otkriju interesi krupnog kapitala, naftne industrije ili ne~ega tre}eg {to se bori isklju~ivo za profit.¹⁶ Slika globalizacije kao borbe za profit odjednom postaje zastra{uju}a jer ta borba ne pre`e ni pred uni{tenjem onoga ameri~koga maloga na{eg grada, a kamoli pred uni{tenjem nekih malih dr`ava samo zato {to recimo imaju naftu.¹⁷

Zato nije ~udo da su se u hrvatskom kazali{tu odslikala oba ta lica - ono jednoga mirnog grada dobrih ljudi i ono divljega krupnog kapitala koji ne pre`e ni pred ~ime u svojoj trci za profitom. Mo`da je zato interesantnije pitanje: za{to bas sada? Zbog vremena u kojem `ivimo. Mi smo na kraju jednog perioda sna`nih povijesnih promjena, doslovno se pisala povijest a ~ovjek kao pojedinac bio je zalog nekih velikih igara. Bilo je to vrijeme raspada nekih velikih dr`ava, stvaranja manjih samostalnih dr`ava, koje je urodilo prestrukturiranjem granica pola svijeta; bilo je to vrijeme ratnih u`asa i pretvaranja ljudi koje smo do ju`er poznavali u zvijeri, vrijeme koje je s jedne strane relativiziralo sve vrijednosti a s druge strane nas je ~inilo subjektom povijesnih doga|anja; bilo je to vrijeme promjena politi~kih sistema i uvo|enja novih ekonomskih odnosa koji su ve}inu ljudi zatekli potpuno nespremne. U tom velikom previranju svi smo nekako pratili svjetska doga|anja, postavljali si visoke ciljeve (samostalnost, sloboda, pripadnost civilizacijskom kodu koji `elimo), a zaboravili upravo ono na {to nas je Rene Medve{ek podsjetio. Na temeljne ljudske vrijednosti, na male stvari koje nas iskreno raduju i osna`uju, dr`e na `ivotu. Iako se ova bitka velikih, povijesnih zaloga, nastavlja i dalje, bilo je o~ito potrebno vratiti se na one prave male vrijednosti koje ~ine `ivot i osna`uju pojedinca koji onda ponovo ima snage ne samo za `ivot ve} i za borbu. Jer komad nije *veseo i površan*, komad govori o trenutku smrti mlade `ene, on je sjetan i ozbiljan, ali nam poma`e da nakon te predstave vidimo svoju obitelj kao ne{to vrijedno, neke svakodnevne stvari, sitnice koje svi do`ivljavamo u na{im `ivotima, kao poklone, kao sre}u i radost. To ne zna~i da }e ljudi prestati te`iti za nekim velikim postignu}ima ili da se moraju odre}i ambicije, tek, *Naš grad* i predstava Rene Medve{eka nas podsje}aju da ambiciju ili povijesnu perspektivu stavimo na pravo mjesto u hijerarhiji vrijednosti – nikako na prvo mjesto. Riskiraju }i da me oni kriti~ari koji ne mogu podnijeti ni emociju ni toplinu u kazali{tu optu`e za sentimentalizam, moram re}i da nas ta predstava poti`e da budemo bolji i doti`e ljude u publici. Pa su tako suze potajice brisali kako oni u zagreba~koj publici, tako i ameri~ki vojnici u Italiji.

No, veliki procesi, previranja ili igre traju i dalje. ^ak i ako mi shvatimo/prihvatimo da je ona temeljna snaga u osmjehu na{eg djeteta, a ne u nekoj velikoj rije~i, ipak je okolina u kojoj `ivimo odre|ena nekim procesima koje ne mo`emo zanijekati. Nakon ratnih godina u kojima je osnovna preokupacija ve}ine stanovni{tva u zemlji bila briga za goli opstanak, u{li smo u vrijeme gradnje *normalnog* `ivota u potpuno novim uvjeti-

¹⁶ Film Michaela Moorea *Farenheite 9/11* iz 2004. ili poznati slu~aj Enron u kojem je propast velike energetske firme uzrokovala propast mirovinskih fondova tisu}a i tisu}a ljudi (~ak policije i nekih drugih dr`avnih slu`bi).

¹⁷ Predstava San Francisco Mime Troupe u ljeto 2005. *Doing Good (Dobro nam ide)* govori o tome kako ameri~ki krupni kapital u `elji za naftnim profitom uni{tava male dr`ave latinske Amerike.

ma, i političkim i ekonomskim, ne samo u okvirima naše male zemlje, nego i šitavog svijeta. Zato je sada pravo vrijeme da se poku{aju i sociološki ali i umjetnički definirati, označiti one sile koje nama upravljaju pa mi se ova Gavranova drama šini napisana u pravom trenutku. To više {to donosi šetiri različita pristupa globalizaciji i pu{ta svakome u gledali{tu da preispita svaki mogući izbor, tra`e}i tako od publike aktivan pristup i prema umjetnosti i prema `ivotu. A to je svrha političke drame ali i kazali{ta kao takvog u najvećem dijelu njegove dijakronije. I oba su umjetnika, o kojima u ovom tekstu govorim, svak na svoj način tu zada}u ispunila.

Slijede}i terminologiju naslova ovog skupa *Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, ako umjesto *europsko* stavimo *američko*, mogu zaključiti da je *Naš grad* pokazao ono zajedničko u *zavičajnom* i *američkom*, a *Kako ubiti predsjednika* pokazuje kako *američko* zatire naše *zavičajno*.

PERI THANATU*

Kod brijača, epikurejca i ženskara, kojeg su “mudraci” odmah nazvali Trimalhionom, znalo je sjediti, kao na nekoj duhovnoj gozbi, mnoštvo ljudi različitih pogleda na “stvari”, pa se dešavalo da bi se ti pogledi oštro ukrstili i razmahali po brijačnici kao blistave sablje u dvoboju. (Poniženje Sokrata)

Pitanje glasi: kako je Ranku Marinkoviću mogla pasti na um ideja da brijačnicu iz dviju novela *Poniženje Sokrata* i *Mislilac nad osam grobova* nazove *Glasovitom brijačnicom kod Trimalhiona*, te da tim istim imenom, bolje reći nadimkom, nazove i samog brijača?

O Petroniju učilo se u ondašnjim gimnazijama. Još se i moja generacija gimnazijalaca pubertetski uzbuđivala lascivnostima iz njegovih *Satira*, ali to ne može biti glavnim razlogom Marinkovićeva interesa za slavnoga rimskog satiričara. Povezanost je morala biti značajnija.

Odgovor se može da krije i u činjenici (koja je eruditu Marinkoviću zacijelo bila poznata) da je najdulji sačuvani odlomak opsevnoga satiričkog romana *Satire* (*Saturae* ili *Satyricon*), znamenitoga rimskoga satiričkog pisca iz uskog kruga osobitih uzdanika imperatora Nerona Klaudija Druza Germanika Cezara, Gaja Petronija Arbitera (*elephantiae arbiter*, nenadmašivi sudac ukusa), bio pronađen u Trogiru (1650. ili 1653.) u rukopisu iz 15. stoljeća. Pitanje je, međutim, da li je taj sam po sebi zanimljiv podatak, koji svjedoči o dugoj povijesti te prostornoj povezanosti i duhovnoj prošetosti mediteranske civilizacije i kulture, bio dovoljan Marinkoviću da se poigra skrivača s nazivom jedne brijačnice, ili se može da radilo o nekom bitnijem povodu, o složenijoj igri? Gaius Petronius Arbiter, naime, rodonačelnik je persiflirajućeg, satiričkog, ironijskog i parodijskog književnog diskursa, onoga koji je izmeću ostalih veličina podario svijetu i takve umove kao što su Rabelais i Joyce, a među koje se svakako ubraja i Ranko Marinković, zauzimajući u tom luckastom sazvučju i istaknuto, sjajno mjesto, i to ne samo u kontekstu hrvatske književnosti. Marinković je toga Petronijevskog biljega, te svoje sudbinske književničke odrednice, bio svjestan od prve pa do posljednje napisane književne rečenice.

* Bilješka u povodu prve izvedbe *Glasovite brijačnice kod Trimalhiona* u MHT Kiklop, Šibensko kazalište, 14.1.2004.

1942. godine, `ive}i u sjeni krvni~ke sjekire, Miroslav Krle`a pi{e svoj slavni govor *Areteju* (koji je u neku ruku i prolog nenapisanoj drami o Jurju Kri`ani}u), a za koji Stanko Lasi}, ne bez razloga, ka`e da je *ljepši od drame*. Do`ivljavaju}i na svojoj ko`i fa{isti~ku najezdu kao sumrak civilizacije 20. stolje}a, Krle`a se bavi istra`ivanjem i dijagnozom propasti civilizacije anti~kog Rima (*one što o~ito umire, i to se osjeća na svakome koraku: u društvenom rasulu, u dekadentnoj poeziji, u arhitektonskoj megalomaniji, a nadasve u potpuno zbrkanom i naopakom razmišljanju o smrti i o ljubavi*) povla~e}i paralele – *na svakome koraku* – kako bi izgradio mo}ni dramatur{ki luk *Areteja*. Na jednom mjestu tog pogovora bavi se i Petronijem:

Iz Petronijeva Satyrica Trimalhijev “Symposion” poznat nam je kao da smo prolumpovali ~itavu noć kod te jezivo luckaste gozbe. To su već pretpogrebni banketi jedne civilizacije koja se opija na nihilisti~kim karminama kod vlastitog odra. U ovoj lamentaciji razvratnici i pijandure koketiraju sa neminovnom smrću... Ne umire kod ove gozbe samo pojam anti~kog ~ovjeka, s ovim karikaturama silazi sa pozornice sve što se zvalo mediteranska civilizacija, što je već glas potpuno razmravljenog mentaliteta koji se javlja zloslutno kao glas vihora iz pustinje duha... i tu iz svake riječi progovara cinizam ništavnosti i ništavila, pandan suvremenom nihilizmu moderne poezije i beletristike.

Tako Krle`a. No, vratimo se Marinkovi}u:

I tako uđe crv Melkior u crvotočinu koja se zvaše “Dajdam”.

Tom pseudobiblijski intoniranom re~enicom uvodi nas Marinkovi} u mitsku kavanu u *Kiklopu*. Jo{ i danas u `ivom mi je sje}anju misao koja mi se nadala prilikom prvoga turisti~kog susreta s rimskim katakombama: sve one rasute, polomljene ljudske kosti i truli kov~ezi poslagani u kamenim dupljama podsjetili su me na prstace ubu{ene u morske stijene. Kad sam prvi put ~itao *Kiklopa*, Marinkovi}ev opis kavane “Dajdam” kao crvoto~ine, probudio je u meni uspomenu na rimske katakombe. U “Dajdam” sve vrvi od nekoga oznojenog i zadimljenog, ljepljivog svijeta: dekadentnih ~udaka, trivijalnih razgovora, erotskih mirisa, i ta *jezivo luckasta gozba* alarmantni je sindrom duboke krize jedne civilizacije, koja opsjednuta i pritisnuta paraliziraju}im strahom od zloslutnog i nezaustavljivog pribli`avanja apokalipti~ke ratne ma{inerije kiklopa Polifema, traje svoje posljednje dane, dave}i se u oblacima nikotina i alkoholnim parama, uta`uju}i strah u promiskuitetnim posteljama, razmi{laju}i o *novi novcatoj, originalnoj, medicinsko ~istoj*, ali svakako skoroj, neminovnoj smrti kao jedinom rje{enju.

Maestro }e se samoubila~ki pomokriti na dalekovod. Melkior }e ~etverono{ke otpuzati u izbezumljeni grad Zoopolis. Radi se o smrti. O smrti, na ovakav ili onakav na~in.

O smrti (Peri thanatu), je najpoznatiji tekst Filodema iz Gadare (96. - 55. godina prije Kristova ro|enja), u kojem, izme|u ostalog, ka`e da *nema razlike me|u ljudima kad umru. Zaboravlja se da su svi potpuno bez osjeta ili, uopće nisu.*

A o ~emu ću, ako ne o smrti, ka`e Maestro.

U 16. knjizi Tacitovih *Anala* opisana je Petronijeva smrt. Zaglavio je, poput Seneke, u okolnostima nastalim zbog pobune Gaja Kalpurnije Pizona protiv Nerona, kad je,

Cezar iz osвете dao pobiti masu svijeta, a Petroniju je ukazao osobitu milost tako {to mu je bilo dopu{teno da sam sebi prere`e `ile:

Prere`e `ile, zatim ih po volji prive`e i nanovo otvori, razgovaraju`i s prijateljima, ne ozbiljno, ili `ime bi se razmetao sr`anoš`cu. Slu{ao je gdje i oni govore, ali ni{ta o besmrtnosti du{e ili naucima filozofa, ve` gdje kazuju bezna`ajne pjesme i {aljive stihove... Niti u svojoj ostavinskoj odredbi, kao {to je obi`avala ve`ina onih koji su pogibali, ne polaska Neronu... nego, daju`i imena mladih bludnika i bludnica, potanko opis sramotna careva djela i nastranosti pri svakom njegovom bludnom `inu, i to zape`a`eno posla Neronu... Nakon gozbe prepusti se snu, da njegova smrt, iako prisiljena, bude sli`na naravnoj.

Najveli`anstvenije poglavlje Marinkovi`eva Kiklopa jest ono o Maestrovj smrti. Umjesto u crvoto`nom "Dajdamu" gozba se zbiva u Maestrovj mra`noj {pilji. Secira tako Maestro svoj uzavreli mozak, pa ga po volji opet slo`i, razgovara s Melkiorom, ne pretjerano ozbiljno, prisje`aju`i se svojih besmislenih i neuspjelih ljubavnih pustolovina, ne filozofira o eventualnoj besmrtnosti du{e, ve}, razo`aran vremenom, ljudima, pa i samim sobom, nata`u`i se alkoholom kako bi oja`ao mlaz svojega {mrka, s gorom ironijom i cinizmom razra`unava se sa svim i sva`im, a osobito s takozvanim tehni`kim napretkom na`e civilizacije, koji je samo ra`ovje`io `ovjeka i obezvrijedio ljudskost, te ga tako doveo do ideje o samoubojstvu kao jedinoga ozbiljnoga filozofskog pitanja: kako se spasiti od takva ni{tavana `ivota? *Popi{am ti se ja na budućnost*, ka`e Maestro, i ide upraviti svoj {mrk na dalekovod. Ispusti iz sebe tjelesnu teku`inu i umre. Ba{ kao {to je i Petronije ispustio iz sebe tjelesnu teku`inu i umro. Urin i krv su tjelesne teku`ine.

Smrt je oslobo`enje. Tacit je zabilje`io i smrt Trazeja Peta, jo{ jedne od nebrojenih Neronovih `rtava. Kad je Trazej Pet prerezao sebi `ile, i kad se krv po`ela iz njih izljevati na zemlju, obratio se bogu rije`ima: *Izlijevam, Jupiteru Osloboditelju! (O, Zeu, eleutherie, spendo!)* Smrt jeste oslobo`enje. Od straha.

I u *Glasovitoj bria`nici kod Trimalhiona* rije` je o smrti. Ridikulnoj, glumljenoj, parodiranoj, kako to i prili`i sotiji (lakrdiji), ali i pravoj, neminovnoj smrti. Nema tu dodu{e, ni Nerona ni kiklopa Polifema, ali zato postoji Tiranin, kako ga pun strahopo{tovanja naziva {esto{ezdeset{est godina star Mome, mislilac nad osam grobova, pate`i od nesаницe i o`ekuju`i svake no`i da se *izvr{i presuda*, te da tako kona`no otpu-tuje s ovoga svijeta u ono ne{to neizvjesno, {to nas pla{i dok jo{ jesmo, ali, *`ega nema kad nismo*, kako nas tje{i Filodem iz Gadare.

Šjor Rankova bria`nica*, tako sam prvobitno nazvao ovaj svoj scenski kola`sa`injen od dijelova *Zagrljaja*, *Mislioca nad osam grobova*, *Kiklopa*, *Zajedni`ke kupke i *Pustinje*, pozornica je malog, oto`kog, banalnog, bezna`ajnog, zatvorenog, propadaju`eg i i`ezavaju`eg svijeta, ona je mikrokozmos unutar kojeg se ljudske sudbine groteskno odra`avaju u zakrivljenom zrcalu, koje razotkriva ni`e zna`ajke `ovjekove naravi, ali dosi`e i ona velika, bitna egzistencijalna pitanja `ovjekova `ivota i – smrti.

Ranka Marinkovi`a manje do`ivljavam kao vi{skog *Voltairea*, a sve vi{e kao dalmatinskog Becketta. Marinkovi` je postcivilizacijski pisac.

P.S. I.

Neki književni kritičari tumače Petronijev *Satyricon* kao travestiju *Odiseje*, jer, kao što u *Odiseji* Posejdon progoni Odiseja, tako u *Satyriconu* Enkolpija progoni Prijap. I Marinkovićev *Kiklop* može se protumačiti kao travestija *Odiseje*, u kojoj kiklop Polifem progoni Melkiora.

P.S. II.

Nesje sam se da je Ranko Marinković negdje nešto napisao o Petroniju, a nije ga spominjao ni na predavanjima niti u razgovorima. Međutim, obotavao je Fellinija, osobito njegov *Satyricon*, film snimljen prema Petronijevu predlošku.

G. P.

RADIONAPETICA ILITI KRIMI] (1998. – 2002.)

Kriminalisti~ka se proza kao jedan od svakako najzna~ajnijih oblika trivijalne knji`evnosti afirmirala u dvadesetom stolje}u. Pod sna`nim utjecajem medija njena je ogromna produkcija popra}ena izuzetno velikim zanimanjem ~itateljske publike, te shodno tomu i interesom mnogih teoreti~ara i povjesni~ara knji`evnosti. Cijelo je to, sada ve} minulo stolje}e, preplavljeno propitivanjem, kodificiranjem, branjenjem i osporavanjem kriminalisti~kih romana. Autoriteti poput Karela ^apeka preko Rolanda Barthesa do Umberta Eca ili pak sami pisci *krimi}a* koji su se bavili teorijom i estetikom kriminalisti~kog `anra (D. L. Sayers, P. Boileau, T. Narcejac i dr.) poku{avali su osmisliti poetiku i povijest te, vrlo ~esto osporavane, literature.¹ Na podru~ju pak hrvatske knji`evne znanosti zanimanje za kriminalisti~ku prozu intenzivnije se po~inje javljati {ezdesetih godina pro{log stolje}a u okviru panel-rasprava o trivijalnoj knji`evnosti koje je odr`avala Sekcija za teoriju knji`evnosti HFD-a u Zagrebu a koje su nastavljene i u narednom desetlje}u.² Sedamdesetih je godina tom, kako i stoji u samom uvodu, *trivijalnom }anru izraslom na samom rubu knji}evnosti* posve}en i hvalevrijedan tematski broj ~asopisa “Mogu}nosti”,³ a u ~asopisu “Umjetnost rije~i” studije Viktora @mega~a⁴ i Zdenka [kreba.⁵ Stanko Lasi} pak 1973. godine objavljuje *Poetiku kriminalisti~kog romana*.⁶ Osamdesetih nam Mandi} otkriva *Principe krimi}a*,⁷ tiska se zbornik *Trivijalna knji}evnost*, Nenad Popovi} bavi se slu~ajem doktora Watsona.⁸

¹ Vidi: Juri~i}, Antonio Toni, *Hrvatski kriminalisti~ki roman pedesetih i }ezdesetih godina*, magistarski rad, Zagreb, 2002.

² Vidi u: *Takozvana zabavna knji}evnost /panel-diskusija*, u: “Umjetnost rije~i”, VII., 1963., 4, str. 333 – 343; “Umjetnost rije~i”, XII., 1968., 1; “Umjetnost rije~i”, XVII., 1973., 2; “Umjetnost rije~i”, XX., 1976., 1.

³ “Mogu}nosti”, XVII., 1970., 3–4.

⁴ @mega~, Viktor, *Pogled na roman detekcije*, u: “Umjetnost rije~i”, XIV., 1970., 1 – 2, str. 285 – 456.

⁵ [kreb, Zdenko, *Kakvu kolektivnu dru}stvenu potrebu zadovoljava kriminalni roman*, u: “Umjetnost rije~i”, XIV., 1970, 4, str. 451 – 456.

⁶ U kojoj, valja primijetiti, autor ni u kom slu~aju ne smatra da se njegova analiza odnosi na trivijalni `anr, ve} dr`i da je ona prilog op}oj poetici romana.

⁷ Mandi}, Igor, *Principi krimi}a*, Biblioteka Mladost, Beograd 1985.

Devedesete započinju Pavlićevom knjigom *Sve što znam o krimiću*⁹ te završavaju Mrakućevim tekstovima o strukturi detektivske priče i njenim anroevskim korijenima.¹⁰ Tih godina i Milivoj Solar objavljuje niz studija posvećenih trivijalnoj književnosti,¹¹ a sve popularniji pisci krimića napokon zadobivaju i svoje zasluženno mjesto u povijestima hrvatske književnosti.¹²

Iz ovako sumarnog pregleda evidentna je činjenica da je interes kritičara, teoretičara i povjesničara književnosti usmjeren ponajprije prema kriminalističkom romanu kao svakako najpopularnijem kriminalističkom žanru. Na njegovu je popularnosti u svakom slučaju umnogome utjecao razvoj filma, televizije i videa,¹³ dok je interes za druge književne forme – ponajprije one dramske, u kojima je također moguće prepoznati specifična kriminalistička obilježja, naprosto marginalan. Posebice se to odnosi na uz medije također vezano, ali umnogome zapostavljeno područje radiodramskog stvaralaštva. Na tom polju, parafrazirajmo Ladu Hale-Feldman, *tame i uskrata* kriminalistička se radiodrama spominje tek sporadično. Napomene o njoj nalazimo u književnopovijesnim studijama Nikole Vončina iz kojih doznajemo da su 1939. godine na tri profesionalni glumci počeli prvi puta izvoditi i prvi niz igranih radiofonskih emisija na toj radio-stanici o kojem "Radio Zagreb" (II., 45) od 4. studenoga iste godine piše na naslovnoj stranici: *Po uzoru velikih vanjskih radiostanica obogatit će i radiostanica u Zagrebu svoj program jednom novošću, koja će toliko više iznenaditi i razveseliti radioslusače, što će i oni imati priliku da u njoj aktivno sudjeluju. Radiostanica je odlučila da pred svojim mikrofonom dade izvesti 12 kriminalnih radio-skečeva, koje je specijalno za radio napisao književnik Hans W. Priwin. Ne radi se tu o jeftinoj kriminalnoj literaturi, koja u nekim slučajevima može loše i nepovoljno djelovati naročito na omladinu, nego naprotiv o duhovito zapletenim slučajevima iz prakse jednog inspektora londonskog Scotland Yarda, gdje se slusače zove u pomoć da zajedno s tim kriminalistom izoštre svoju sposobnost koncentracije i brzog snalaženja. Svi skečevi nose zajedno naslov "Inspektor Hornleigh istražuje", u svima nastupa taj inspektor i svagdje se zločinac odaje učinivši bar jednu pogriješku prigodom pre slušavanja...*¹⁴ Ti prvi pokušaji uvođenja kriminalističkog žanra na naše radiopostaje

⁸ Popović, Nenad, *Dva slučaja kriminalističkog romana*, u: "Književna smotra", XVIII., 1986., str. 63 – 64.

⁹ Pavlić, Pavao, *Sve što znam o krimiću*, Biblioteka Albatros, Beograd 1990.

¹⁰ Mrakuć, Zoran, *Antička tradicija i engleski detektivski roman*, u: "Umjetnost riječi", XLIII., 1999., 1, str. 35–45; Mrakuć, Zoran, *Struktura detektivske priče*, u: "Književna smotra", XXXI., 1999., 112–113, str. 151–157.

¹¹ Vidi npr. Solar, Milivoj, *Laka i teška književnost*, Matica hrvatska, Zagreb 1995.

¹² Vidi npr.: Brečić, Vinko, *Milan Nikolić – pionir domaćeg detektivskog romana* (separat iz virovitičkog zbornika 1234 – 1984), Virovitica, 1986; Brečić, Vinko, *Novija hrvatska književnost: rasprave i članci*, NZMH, Zagreb 1994; Milanja, Cvjetko, *Hrvatski roman 1945 – 1990*, ZZZOKNJFF, Zagreb 1996; Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana (od 1900. do 1945.)*, Znanje, Zagreb 1998; Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana (od 1945 – 2000)*, [kolska knjiga, Zagreb 2003; Ićel, Miroslav, *Hrvatska književnost*, [kolska knjiga, Zagreb 1982; Visković, Velimir, *Mlada proza*, Znanje, Zagreb 1983. Valja napomenuti da je na tragu Brečićevih studija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2002. godine obranjen i u našem radu već spomenuti magistarski rad Antonija Tonija Jurića, *Hrvatski kriminalistički roman pedesetih i šezdesetih godina*.

¹³ Poznato je da su mnoge kriminalističke priče poslužile kao scenarijski predlozi za filmove, pa su na taj način glavni protagonisti kriminalističkih romana postali poznatijima od njihovih tvoraca.

¹⁴ Vončina, Nikola, *Hrvatska radio-drama do 1957. – Komparativni pregled*, [kolska knjiga, Zagreb 1988., str. 193 – 194.

usputno se spominju i u *Poetici radio-drame* Borislava Mrk{ija koji isti~e: *S namjerom da privu~e pa`nju na svoje radio-dramske emisije, radio-Zagreb izvodi 1939. godine neke strane radio-drame detektivskog karaktera, a koje su tra`ile od slušalaca da nađu rješenja za neke situacije i da ih javljaju radio-stanici. Dakle, neke vrsti kviza. Bila je to cijela serija emisija pod zajedničkim nazivom: "Inspektor X ispituje"*.¹⁵

Po uzoru na spomenute emisije koje su se nadalje subotom uve~er emitirale na Radio Zagrebu 10. velja~e 1939. godine (i reprizno 15. velja~e) izveden je i prvi doma}i kriminalisti~ki radiofonski novitet *Bo`ica spoznaje* Ota Mila Miljevi}a. Za tu radio-igru sam Von~ina ka`e: "*Bo`ica spoznaje*" /.../ doista je, kako se navodi u *Radio Zagrebu*, svrhovito napisana za radio-izvedbu, i to s dobrim poznavanjem suvremenih radiofonskih dostignuća, ali rekao bih i s darom, sa smislom za specifični sadržaj, sažeti radiofonski dijalog. /.../ ona se kultiviranim izričajem i duhovitim kompozicijskim rješenjem odnosa sižea i fabule može u žanru kriminalističke radio-igre ravnopravno mjeriti sa zapaženim inozemnim dostignućima. /.../ Pa iako "*Bo`ica spoznaje*" pripada onoj vrsti tekstova kojima je svrha samo razonoditi slušatelja /.../, vjerujem da – osim što je valja pribrojiti među ne baš mnogobrojne tekstove koji su se na hrvatskom književnom jeziku funkcionalno pisali isključivo za izvedbu pred mikrofonom u prijeratnom razdoblju – možemo i njezina autora, zbog sigurnosti i lakoće kojom je ovladao radiofonskim izrazom, pridružiti radio-djelatnicima koji su pridonijeli da je radio i u nas postepeno širio svoj auditorij i tražio medijsku svojstvenost".¹⁶

Nakon ovoga hvalevrijednoga Miljevi}evog poku{aja da u na{ radiofonski prostor unese jedan novi i slu{ateljima svakako poticajan `anr trebalo je ~ekati punih {esnaest godina do pojave druge hrvatske kriminalisti~ke drame. Bila je to *Istraga o plaću* Kre{e Novosela koja je emitirana po~etkom 1956. godine. Evo {to o njoj govori Von~ina: "...ali je Novosel prvi hrvatski radio-pisac ~ije se djelo, koje uz sve ograde ipak pripada makrostrukturi toga žanra, pojavilo na našem dramskom rasporedu u razdoblju poslije drugog svjetskog rata. S obzirom na to da je vrijeme u kojem se u nas počela šire tolerirati pojava tih djela još bila daleko (tek kasnije je eruptivno izbila poplava raznih *X-100 romana* i sličnih izdanja) i na naglašeno idejnu i odgojnu ulogu radija, u Novoselovu se tekstu ne istražuje nikakvo tajanstveno ubojstvo ili oružana pljačka, nego je zbivanje smješteno u malo putujuće zabavište za djecu i mladež, koje je svoj vrtuljak i šatore sa streljanom i različitim igrama smjestilo na gradsku periferiju, a odvija se u granicama zagonetne priče s pedagoškom poantom. Premda Novosel piše svoj komad kao parodiju tog "subliterarnog žanra", pa se tako u istrazi dječak Koščica mnogo uspješnije snalazi od (karikaturalnog) detektiva Šunjala, a i pokretaču radnje – piscu detektivskih priča – daje prezime Masnolažić, on u kompozicijskom pogledu od otvaranja zagonetke do raspleta priče putem detekcije sva rješenja zapravo duguje shematizmu toga žanra /.../. A baš po tim elementima književnoga postupka "*Istraga o plaću*", usprkos svojem parodijskom okviru, ipak pripada tom shematizmu i uvodi ga po prvi put u našu poslijeratnu radiofoniju".¹⁷

¹⁵ Mrk{ij, Borislav, *Poetika radio drame*, RTV, Zagreb 1967., str. 131.

¹⁶ Von~ina, N., n.d., str. 194 – 196.

¹⁷ Isto, str. 279.

Imena Ota Mila Miljevića i Kreše Novosela obilježavaju, dakle, početke naše kriminalističke radiodrame. Tijekom svog daljnjeg književnopovijesnog razvoja ona je doživljavala mnogobrojne uspone i padove koji svakako zaslužuju jedno posebno i iscrpno istraživanje.¹⁸ Nas je ovom prilikom zanimati jedan od njenih suvremenih *ogranaka* – emisija Radionapetice ili krimić koja je 1998. godine pokrenuta na Hrvatskom radiju. Ne ulazi u rasprave o estetskoj valorizaciji njenih radiofonskih ostvarenja, kao ni u problematiziranje područja tzv. trivijalne produkcije provesti ćemo analizu radiodrama koje su u njenu sklopu izvedene u razdoblju od 1998. do 2002. godine. Pri tom ćemo se zadržati isključivo na tekstualnim predločcima hrvatskih autora¹⁹ temeljem kojih ćemo pokušati ukazati na činjenicu da je kriminalistička radiodrama, baš kao i kriminalistički roman, osobita književna forma koja posjeduje uvelike konvencionalno određeni sadržaj, kao i način njegove obrade. Kako za njenu analizu u našoj teatrološkoj literaturi nema odgovarajućih predločaka, koristit ćemo se terminološkim dramskom diskursu prilagođenom aparaturom jedne od, na području teorije kriminalističkog romana, svakako najiscrpnijih studija – onom Stanka Lasića *Poetika kriminalističkog romana* koja nam pruža poticajne osnove za prepoznavanje kriminalističke (radio)drame kao specifičnog, romanu umnogome korespondentnog tipa literarne strukture.²⁰ Pri tom, naravno, valja imati na umu da romani, dakako, imaju mahom bogatiji polisemički prostor, tj. da u njih stane daleko veća količina svijeta u realističkom i realnom smislu nego u mikrokozmos drame,²¹ da djelovanje u njima *proizlazi iz manje ili više razrađenih stanja i situacija*,²² a protagonisti su im smješteni u vrijeme i prostor koji su ujedno i ishodište njihova postupka. Za razliku od toga, u (radio)dramskom svijetu sve je fokusirano na sam tijek mijene stvari, na djelovanje, prikazivanje sudionika u izravnoj akciji. Ali, bez obzira na sve razlike između u proznih, tj. dramskih predločaka činjenica je da je i u jednim i u drugima uvijek moguće prepoznati određene, samo kriminalističkim djelima svojstvene, ne samo sadržajne i stilske, već i strukturalne osobitosti jer, kako i tvrdi Viktor @mega, u takvim tekstovima *značenje (poruka) i shema u toj mjeri konvergiraju da su u načelu identični: poznavajući načela strukturiranja, poznajemo tekst i prije nego što smo obaviješteni o njegovim promjenjivim (irelevantnim) elementima*.²³

¹⁸ U tom je kontekstu indikativno izrazito negativno razmišljanje Borislava Mrkšića koji, analizirajući radiodramsku produkciju svoga vremena, tvrdi: *U novije vrijeme tradicionalnom kiču pridružuju se dozlaboga ishitreni "krimići", "Import-seksus" i kozmopolitski nadrealizam*. (Mrkšić, B., n.d., str. 142.)

¹⁹ Emitiranje *Radionapetice* ili *krimića* započelo je 17. rujna 1998. godine s dramom *Umorstvo u Rue Morgue* (prijevod Nada [oljan, režija Mladen Ruti]). Prve godine svoga emitiranja u njenu su sklopu uglavnom izvođena djela (originalne radiodrame ili pak adaptacije romanesknih predločaka) stranih autora – jedini domaći tekst onaj je Asje Srnec Todorović *Jeste li za kavu* u režiji Vedrane Vrhovnik. Već sljedeće 1999. godine, zahvaljujući izuzetnom angažmanu urednika Mate Matića, od osamnaest izvedenih drama čak pet je hrvatskih. 2000. g. broj domaćih drama porastao je na devet (od ukupno petnaest emitiranih), a 2001. i 2002. g. sedam od petnaest, tj. od česnaest izvedbi.

²⁰ Predavanje o terminološkim aspektima kriminalističke radiodrame održala sam na simpoziju *Riječki filološki dani 2004.* održanom u Rijeci od 18. do 20. studenog 2004. godine pod naslovom *Od krimi romana do krimi radiodrame*.

²¹ Vidi: Prohić, Ozren, *Dramatizacija i adaptacija – Dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995; Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, I. knjiga, Osijek – Zagreb 1996., str. 133 – 137.

²² Peleš, Gajo, *Tomačenje romana*, Artresor, Zagreb 1999., str. 23.

²³ Vidi: @mega, Viktor, *O kritičkom pristupu trivijalnoj književnosti*, u: "Umjetnost riječi", XVII., 1973., 2, str. 75 – 141, str. 79.

Prva hrvatska kriminalistička radiodrama objavljena u sklopu emisije *Radio-napetica iliti krimić* ona je Asje Srnc Todorovi} *Jeste li za kavu*. Premijerno je izvedena u re}iji Vedrane Vrhovnik 12. studenog 1998. godine. U njoj su prisutni neki od bitnih kompozicijskih blokova²⁴ kriminalističkih djela: zločin, istraga i otkriće. Kako istragu provodi sam ubojica (mlada ljubomorna supruga Julija), kazna, tj. uhićenje pravog krivca, potjera za njim nije realizirana, a djelo završava grotesknom scenom u kojoj Julija pod tužem, okruženom nevinim dječjim skakutanjem, ispire tragove zločina. Sustav vrijednosti nametnut kroz vizuru ubojice-istražitelja tu je u potpunosti izokrenut i podvrgnut zakonima bolesnog uma, a sva se pažnja usmjerava na analizu Julijinih osjećaja.²⁵ Razotkrivanje lažnih indicija koje su uokvirivale inicijalni zločin na samom kraju izokreće tako cijelu prethodnu radnju u grotesknu psihološku studiju, te stvara – parafrazirajmo Lasi}a – anti-kriminalističku radiodramu.

Nije teško, dodao bi spomenuti teoretičar, napisati jedan takav tekst, ali je nemoguće stvoriti seriju takvih radiodrama. *A kriminalistički roman i kriminalistički pisac žive od serije*.²⁶ Seriju, pak, inventivnih kriminalističkih radiodrama Asja Srnc Todorovi} započinje svojom drugom krimi radiodramom *Druga sjena* koja je emitirana 14. prosinca 2000. godine u re}iji Ranke Mesari}. Njen glavni protagonist inspektor Grabovec središte je oko kojega su na strogom kriminalističkom obrascu izgrađene i ostale dvije autoričine radiodramske ‘napetice’: *Veliki crni čovjek*²⁷ i *Spavaj i budi dobra*.²⁸ Proistekao iz tradicionalnoga Doyleovskog obrasca on je tipičan detektiv obdaren prodornim opažanjem, intuicijom, visokom sposobnošću u logičnog zaključivanja, *analitički je genije, hiperboličan protagonist*,²⁹ osjećajni udak koji posjeduje izuzetne sposobnosti deduktivnog zaključivanja. Usamljen je i pomalo ekscentrični pojedinac, nema čene, djece, voli piti čaj, vegetarijanac je, analizira pretpostavke vezane uz zločin kojeg istražuje uvijek sam. Njegovi su pomoćnici (Stariji i Mlađi pomoćnik) pomalo naivni, humorom osjenčani likovi, tipski protagonisti, književni klišeji.

Sve ove Asjine radiodrame prema klasičnom kriminalističkom obrascu započinju zločinom, točnije neposredno nakon počinjenog zločina. Već otpočetka znamo da je netko ubijen, no ne znamo, naravno, tko je počinilac toga čina. Slijedimo li i nadalje

²⁴ Vidi: Lasi}, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana*, Liber, Zagreb 1973.

²⁵ T. Narcejac tvrdi: *Kriminalistički roman ne prezire psihologiju, ali proučavanje karaktera nije njegov istinski predmet. Ono što ga zanima jest na neki način projekcija karaktera u svijet. Dok psihoanalitički roman nastoji pokazati integritet duša, savjesti, njihovu unutrašnjost, ponekad čak i njihovu osamljenost, kriminalistički roman ističe djelovanje što je proizišlo iz karaktera i njihov vlastiti način da se uključi u sklop ostalih aktivnosti. On nije indiferentan prema osjećajima ali ih radije smatra motivima, to jest drži ih silom kojoj je korisnije poznavati razvoj nego genezu. /.../ Karakter je mogućnost razrješenja, on dakle ne može “predstavljati misterij” kad na nj dođe red. Detektivska istraga zaustavlja se ondje gdje počinje psihoanalitička.* (Narcejac, Thomas, *Zakoni kriminalističkog romana*, u: “Mogućnosti”, XVII., 1970., 3-4, str. 244.

²⁶ Lasi}, S., n.d., str. 133.

²⁷ Napisana 2001. godine. Izvedena 13. 12. 2001. u re}iji Vedrane Vrhovnik.

²⁸ Napisana i izvedena u re}iji Ranke Mesari} 2002. g. Iscrpniji rad posvećen radiodramskom opusu Asje Srnc Todorovi} objavljen je u zborniku *Krležini dani u Osijeku 2003. g.* Vidi: Car-Mihhec, Adriana, *Radiodramski opus Asje Srnc Todorovi}*, u: *Krležini dani u Osijeku 2003; Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zagreb – Osijek 2004., str. 363–378.

²⁹ Vidi: Pavlić, P., n.d., str. 47.

Lasi}evu terminologiju mo`emo re{i da su to tipi~na kriminalisti~ka djela linearno-povratnog razvoja radnje koja koriste varijantu prvog oblika istrage u kojem je kulminacijska to~ka smje{tena na sam kraj u kojem dolazi do otkri}a po~inioca zlo~ina. Priprema, potjera i kazna u svim su radiodramama svedeni na puku formalnost. Sama priprema ne prethodi radnji, ve} je kao i potjera i kazna sadr`ana u samom ~inu otkri}a. Istraga se odvija u zatvorenom dru{tvenom krugu ~iji su ~lanovi me|usobno blisko povezani, pri ~emu je obitelj vrlo ~esta pozornica zlo~ina. @rtva nad kojom je izvr{en zlo~in usko je vezana uza sve ostale protagoniste, pa stoga zlo~in po~injen nad njome baca sumnju na svakoga. Interesantno je da su `rtve zlo~ina u njenu radiodramskom svijetu mahom `ene. Do samog otkri}a kona~ne tajne i spoznaje tko je po~inilac zlo~ina na samom kraju dolazi Inspektor Grabovec neo~ekivano, nakon ~itave parade svjedoka, sumnjivaca i mogu}ih rje{enja, na temelju mnogobrojnih, svim ostalim istra`iteljima nevidljivih tragova i indicija ali i nejasnih predosje}aja te gotovo *proro~anskih* snova koji mu, kako i sam tvrdi, poja{njavaju *ono {to si sam nije uspio svjesno re}i*. Rje{enje istrage i kona~no otkrivanje istine u ciklusu vezanom uz lik Grabovca koji je nadasve osjetljiv prema obiteljskim i bra~nim vrijednostima, ljubavi i po`rtvovnosti ~ini se va`nijim od samog uhi}enja zlo~inca i njegova ka`njavanja. Pritisnuti inspektorovim dokazima svi zlo~inci u krimi radiodramama Asje Srnec Todorovi} na samom kraju ispovijedaju svoj zlo~in i otkrivaju motive svojih nedjela. Zavr{ni dio njenih drama, dakle, sadr`i stvarno uhi}enje i ispovijed zlo~inca. Rasplet je pritom *uvijek u vrlo ~vrstoj vezi s jednim momentom u uzorku*,³⁰ tj. ve`e se na, tek naoko, nejasnu slutnju koja progoni detektiva, a koja se na kraju pokazuje odlu~uju}om u otkrivanju zlo~inca.

Asja Srnec Todorovi} se u seriji svojih radiodrama posve}enih Inspektoru Grabovcu vje{to pridr`ava temeljnih na~ela kriminalisti~kog `anra i njegove kompozicijske sheme. Po{tuju}i ~vrsto ustanovljene konvencije i stroga `anrovska pravila stvara svje`a, slu{ateljima izazovna, nadasve napeta i poticajna radiodramska ostvarenja. Uvrije`ene postupke osvje`ava motivacijom, postavkom protagonista, vje{tim do`aravanjem atmosfere i kompozicijskim odnosima te se iskazuje kao vrsna konstruktorica koja je i u {ablonske okvire popularnog `anra uspjela unijeti sugestivnost i svje`inu, tj. parafrazirajmo Pavli~i}a, svojom dramati~arskom umje{no}u na planu stila, motivike, koncepcije likova i slikanja atmosfere prona{la je put svoga *iskupljenja*.

Prva krimi radiodrama s kojom zapo~inje emitiranje *Radionapetice* u 1999. godini je *Kapital* Hrvoja Hribara.³¹ I ovaj tekst, poput *Jeste li za kavu?* Asje Srnec Todorovi} mo`emo ubrojiti u skupinu anti-kriminalisti~kih radiodrama, tj. onih tekstova u kojima – kao i u kriminalisti~kim strukturama – postoji eksteriorizacija bazi~ne fabulativno-kompozicione sheme,³² ali ona nije potpuna, tj. istodobno je negirana. *Kapital* slijedi kompozicijsku liniju krimi}a: policajac Tuto (njegov lik svojevrсна je parodija istra`itelja jer je i sam umije{an u sumnjive poduzetni~ke poslove) poku{ava otkriti istinu o propasti banke koju su uzrokovali njegovi prijatelji, *poduzetnici i intelektualci* [ime i Ante. Radnja ove drame izokrenutih dru{tvenih vrijednosti razvija se kao (dodu{e, vrlo konfuzna) istraga, tj. razotkrivanje po~injenoga tajanstvenog ~ina. Istraga je u isto vrijeme i potraga, jer, kako ka`e i sam Tuto: ... *neka de~ke lijepo Tuta pro-*

³⁰ Mraku`i}, Z., *Struktura ...*, str. 155.

³¹ *Kapital* je emitiran 7. sije~nja 1999. godine u re`iji Zorana Mu`i}a.

³² Vidi: Lasi}, S., n.d., str. 49 – 66.

*pita, on im je prijatelj, pa će sve na kraju lijepo prijateljski, sve u slozi i poštenju, sve u dogovoru, naći svoj tok.*³³ Samo otkriće tajne donosi preokret u radnji – nimalo mudar i korumpirani policajac – istraitelj i sam biva uhvaćen u klopku *kapitala* u koju ga bacaju njegovi prepređeni prijatelji te se stoga bijesan baca s palube svoje skupe jahte (eli poji po pitolje kako bi [imu i Antu *ubio kao zečeve*) zaboravljajući pritom vrlo jednostavnu činjenicu da ne zna plivati. Tutova spoznaja predstavlja neku vrst paradoksalnog *priznanja*, nečekivanog *otkrića* koje, umjesto uvođenja ravnoteže i reda, tendira tjeskobi i karikaturi koja izvire iz zavr{noga hladnokrvnog i bezli{nog dijaloga njegovih spretnih, neuni{tivih prijatelja poduzetnika.

U Pejkovijevoj pak *Noćnoj mori*³⁴ na osobit se način spaja i isprepleće oblik istrage s oblicima potjere i prijetnje gradeji, ali i ru{eji u isto vrijeme klasičnu kriminalističku dramsku shemu. Neurotičan četrdesetogodišnjak Janko kojeg opsjedaju nožne more uvjeren je da ga netko proganja te stoga traži pomoć isljednika. Ispjednik ga pak, vjerujući da je Janko psihotičan, upućuje liječniku. Liječnikova terapija pokazuje se neuspješnom – na kraju radiodrame Jankove se slutnje i strahovi ipak (doduše sasvim slučajno i nepredvidivo) sudaraju sa stvarnošću iz čega slijedi pravi zločin. Blok istrage u ovom je slučaju ponikten od strane istraitelja, isljednika i liječnika koji Jankovu tjeskobu tumače kao paranoju, a zločin počinjen nad sasvim marginalnom osobom (ljubavnikom Jankove susjede koji je pogrešno ubacio pismo u Jankov poštanski sandučić) u potpunosti razara kriminalističku shemu ovog teksta preobraćavajući ga u apsurdno poigravanje životnim slučajnostima.

Primjer anti-kriminalističke strukture nalazimo i u *Brodovi ovdje više ne pristaju*³⁵ Lade Martinac Kralj. U toj radiodrami pisac i turist Mladen na izoliranom, stranim elementima hermetički zatvorenom prostoru nekoga neimenovanog, dalmatinskog otoka³⁶ provodi istragu o tajnovitom životu prodavača brodskih karata *koji piše romane* – dotura Andra. Spoznaje do kojih dolazi tijekom svoje istrage ne samo da su zagonetne, već i stravične: doznajemo da je taj zagonetni *dotur od nauka* ubio dvije djevojke. Na samom se kraju, pak, perspektiva pripovijedanja naglo mijenja, a itatelj dovodi u zabunu. Mladenov se lik podvaja, pa nismo sigurni je li on tek znatičjom potaknut dobrohotni turist-istraitelj koji odlučuje (bez obzira na činjenicu da je dotur mrtav) otkriti policiji svu istinu o njegovim zlodjelima ili je pak ({to na samom kraju otkriva Androva pomoćnica Aneta koja vodi paralelnu istragu) promućuran, zatajen doturov polubrat, zainteresiran za njegovo nasljedstvo. U ovom tekstu koji neprestano pulsira na granici fikcije i realnosti, književnosti i zbilje finalno razrješenje zločina izostaje, to je jednostavno kriminalistička drama bez otkrića.

Za razliku od tjeskobnih radiodrama Branka Hribara i Lade Martinac Kralj u osnovi kojih je, prije svega, kritika društvenog sustava, socioloških okolnosti i temeljnih ljudskih vrijednosti u emisiji Radionapetica nailazimo i na anti-kriminalističke radiodrame kojih je atmosfera bitno ležernija, okrenuta karikaturi, smijehu i groteski. Riječ je o Kovačevićevu *Titanu Horvatu*³⁷ čiji je glavni protagonist četrdesetsedmogodi-

³³ Hribar, Hrvoje, *Kapital*, (rukopis), str. 9.

³⁴ Izvedena 19. listopada 2000. godine u režiji Biserke Vučković.

³⁵ Izvedena na Hrvatskom radiju 17. svibnja 2001. godine u režiji Mislava Brečića.

³⁶ [to možemo i čitati iz spomena izleta za Split, ali i dijalektalno obojenih dijaloga lokalnih protagonista.

³⁷ Radiodrama je u režiji Mislava Brečića izvedena 26. srpnja 2002.

di{nji *arhić* Titan izlo`en neprestanim prijetnjama od strane svoga biv{eg studenta Igora kojeg je prije tri godine sru{io na ispitu. Nakon niza telefonskih prijetnji Titan spas tra`i u stanu svojih prijatelja koji isprva s nevjericom i podsmjehom prate njegovu pri`u. Osvjedo`iv{i se (nakon Igorova telefonskog poziva u njihov dom) napokon u istinitost Titanovih navoda oni i sami bivaju upleteni u atmosferu straha i neugode. U skladu, dakle, sa strukturnom shemom oblika prijetnje ovom radiodramom dominira oblik pripreme prijete}eg ~ina od strane privilegiranog i sveznaju}eg ucjenjiva~a Igora. To je pripremanje *zločina* u isto vrijeme i faza istrage od strane `rtve i njegovih pomo}nika, nju u jednom trenutku prekida la`no otkri}e i potjera usmjerena prema nedu`nom inkasatoru koji se pojavljuje na vratima stana u kojem se `rtva skriva. Prijete}i ~in u ovoj se radiodrami prote`e na cijelu dramsku kompozicijsku liniju, on je – rekao bi Lasi} – *zagonetni čin par excellence*. No na samom kraju on je u potpunosti negiran i ismijan – propali student arhitekture, a sada uspje{ni marketin{ki agent Igor osve}uje se svom biv{em profesoru na na`in da na televizijskom programu emitira reklamu za {tite od AIDS-a u kojoj svoga biv{eg profesora poni`avaju}e izvirgava ruglu i podsmjehu.<sup>38</sup> Stoga mo`emo zaklju~iti da je radiodrama *Titan Horvat* zapravo anti-kriminalisti~ko djelo jer u njoj Kova~evi} dodu{e u potpunosti realizira bazi~nu kriminalisti~ku kompozicijsku shemu, ali je istodobno i negira samim ~inom otkri}a kojim se cijela prethodna radnja izokre}e u karikaturu i dosjetku.

Sli~ne primjere nalazimo i u radiodramskom opusu Stanislava Pejkovi}a, u djelima *Udovica*, *Tuđa kuća* i u *Vilajet-express*.³⁹ Prvospomenuti tekst zapo~inje istragom o *sumnjivoj* smrti umirovljenog kapetana duge plovidbe koju provode mladi lije~nik sudske medicine i iskusni istra`itelj, slijedi potom ispitivanje jedine osumnji~ene osobe – udovice ubijenoga, otkri}e uzroka, a time i po~initelja zlo~ina (same udovice). Na samom je kraju shema opet razbijena otkrivanjem ~injenice da tajnovito, ali i aktualizirano ubojstvo<sup>40</sup> na neki na`in uop}e nije niti postojalo, odnosno da sam ~in uop}e i nije ono {to se je pretpostavljalo da jest – kompozicijska linija dakle negira samu sebe. *Tuđa kuća* ve`e se ~vrsto uz postdramovinsku, izbjegli~ku hrvatsku stvarnost u kojoj su se, kako i tvrdi jedan od njenih protagonista, *ljudske sudbine izmišale*. Odvija se u prijete}oj, tajnovitoj atmosferi u kojoj stanari *tuđe kuće* Ivka i Iko poku{avaju uhvatiti nepoznatog provalnika (sumnjaju}i zapravo da je to pravi vlasnik ku}e). Iako se kompozicijska linija razvija po svim pravilima sheme, ~itatelju je, parafrizirajmo Lasi}a, odmah jasno da je ta shema prihva}ena kao konvencija unutar koje i s pomo}u koje neki drugi plan postaje dominantan. *Upravo zato što je kompoziciona linija uzeta kao pretekst, ona gubi ozbiljnost i pretvara se u svoju suprotnost, u svoju karikaturu: kriminalistička akcija je tu, ali je dovedena do apsurd, ona samu sebe uništava.*⁴¹ Fabulativno-kompozicijska linija kriminalisti~ke radiodrame i ovdje je preobra`ena preko aktancijalnog nivoa - Ivka i Iko kao istra`itelji, @upnik kao neke vrsti pomo}nika i Neznanac – skitnica i sitan lopov koji

³⁸ ANA: *U kadru su mladić i djevojka! Valjda je Igor mladić.*

TITAN: *Je. /.../*

TV-IGOR: *Što je, Titane, zašto si nezadovoljan?*

RIA: *Gle! Igorov se pimpek zove Titan...* (Kova~evi} Hrvoje, *Titan Horvat* (rukopis), str. 15.

³⁹ *Udovica* je u re`iji Dragutina Klobu~ara izvedena dva puta – 7. listopada 1999. i 13. sije~nja 2000. godine, dok je *Tuđa kuća* emitirana na Hrvatskom radiju 4. studenoga 1999. godine u re`iji La-dislava Vindakijevi}a, a *Vilajet-express* 15. studenoga 2001 u re`iji Dragutina Klobu~ara.

⁴⁰ Nakon burnoga seksualnog iskustva s temperamentnom udovicom umire i istra`itelj.

⁴¹ Lasi}, S., n.d., str. 139.

no}u krađe koko{i i pr{ute – sve su to protagonisti uz pomo} kojih autor tretira, to~nije parodira teme postratnih traumi i prognani~kih iskustava.

Uz postratnu stvarnost vezan je i Pejčkovi}ev *Vilajet express* – radiodrama u kojoj nalazimo mnoge elemente krimi}a: ograni~eni prostor u kojem se odvija radnja drame (putni~ki vlak Plo~e – Mostar – Sarajevo) osjen~an je atmosferom napetosti kojom se prolamaju stravi~ni ljudski krikovi, sve odi{e stra{nom prijetnjom, nasiljem, a glavni protagonist poku{ava otkriti tajnu *nestanka* putnika. Pretpostavka na kojoj se temelji njen grotesknim cerekom nasilja pro`et svijet nije ni ure|en ni racionalan, ve} – kako i tvrdi jedan od njenih protagonista – predstavlja *harmoniju nereda* u ratom potpuno razorenoj Bosni u kojoj ni u kom slu~aju ne mogu, kako to zahtijevaju zakoni pravog krimi}a, pravila igre biti poznata. Bez obzira, dakle, {to u Pejčkovi}evu *Vilajet expressu*,⁴² ali i radiodramama Dubravka Mihanovi}a *Greenland*⁴³ i *Indijanci*⁴⁴ te *Atentatori*⁴⁵ i *Johan Smith, princeza od Welsa*⁴⁶ Tomislava Zajeca, *Samoubojice*⁴⁷ Zorana Pongra{i}a, *Ljubav*⁴⁸ Koraljke Me{trovi} i Vuj~i}evu *Mrcvarenju*⁴⁹ nailazimo na obrasce kriminalisti~kih djela (ubojstva, prijetnje, zagonetne ~inove, izolirane, tajanstvene prostore) njih ne mo`emo nazvati ni kriminalisti~kim, ali ni anti-kriminalisti~kim radiodramama⁵⁰ bez obzira na ~injenicu {to su izvedene u sklopu dramskog programa Radionapetica iliti krimi}. U nekima od njih, primjerice, ne razvija se samo jedna kompozicijska linija – u *Indijancu*, kao i u *Johanu Smithu princezi od Welsa*, *Mrcvarenju*, *Ljubavi* pratimo dvije zrcalne radnje, pojedini kompozicijski blokovi jednostavno izostaju i naj~e}e se svode na prijete}u pripremu. U svim tim dramama koje su naj~e}e fokusirane prema analizi neke vrste ili tipu ~ovjeka, pona{anja ili dru{tvenog okru`enja zagonetnog ~ina ili jednostavno nema (*Ljubav*, *Samoubojice*, *Indijanci*), ili je pak apsolutno besmislen i groteskan (*Atentatori*, *Greenland*, *Ljubav*, *Johan Smith, princeza od Welsa*). Pravedne kazne u njima nema niti u slutnji, red i sistem vrijednosti u potpunosti izostaju, junaci su potpuni gubitnici ({to se ponajbolje o~ituje u Vuj~i}evu *Mrcvarenju*), a dru{tveni sustav u kojem protagonisti djeluju naj~e}e je potpuno razoren. Oslikavaju}i najrazli~itije mehanizme koji odre|uju sudbinu pojedinca u suvremenom svijetu spomenuti radiodramski tekstovi ili samo prividno realiziraju kompozicijske sheme kriminalisti~kih djela, ili pak vje{to barataju nekim njihovim stalnim toposima. Bez obzira {to u njihovoj osnovi gotovo uvijek le`i neki zlo~in, strepnja i napetost, one nisu kriminalisti~ke radiodrame, ve} ostvaruju, kako bi rekao i Lasi}, neku drugu *strukturu-tip*, te u svakom slu~aju zaslu`uju posebnu pa`nju koja izlazi iz okvira na{eg rada.⁵¹

⁴² Izvedena 15. studenoga 2001. godine u re`iji Dragutina Klobu~ara.

⁴³ Izvedena 16. prosinca 1999. godine u re`iji Biserke Vu~kovi}.

⁴⁴ Izvedena 20. travnja 2000. godine u re`iji Aide Bukvi}.

⁴⁵ Izvedena 17. svibnja 2002. godine u re`iji Dra`ena Feren~ine.

⁴⁶ Izvedena 27. sije~nja 2000. godine u re`iji Ranke Mesari}.

⁴⁷ Izvedena 27. prosinca 2002. godine u re`iji Dejana [orka.

⁴⁸ Izvedena 28. lipnja 2002. godine u re`iji Vedrane Vrhovnik.

⁴⁹ Izvedena 30. studenoga 2000. godine u re`iji Darka Trali}a.

⁵⁰ Lasi} tvrdi sljede}e: ...u anti-kriminalisti~ki roman ne spadaju romani koji – “prividno” realiziraju bazi~nu kompozicionu shemu kriminalisti~kog romana – “negiraju” tu strukturu-tip “jer ostvaruju drugu strukturu-tip”. To su naprosto romani koji pripadaju drugim vrstama i tipovima, a samo dokazuju da postoji bogat dodir izmeu vrsta i tipova, ali i jasna “kristalizacija” sukladna nekom principu. (Lasi}, n.d., str. 131.)

⁵¹ Vidi fusnotu 67.

Ostale radiodrame izvedene u programu *Radionapetica* iliti *krimić* u razdoblju od 1998. do 2002. godine mo`emo svrstati u tri grupe. Prvu sa`injavaju kriminalisti`ka radiofonska ostvarenja koja slijede, sukladno Lasi}evoj podjeli, prvi oblik ili oblik istrage koji je, prije svega, strukturiran zagonetnim ~inom. U tu skupinu valja, osim ve} spomenutih radiodrama Asje Srnc Todorovi}, uvrstiti i *Vesele susjede* i *Putnikovu smrt*⁵² Hrvoja Kova~evi}a te *Bebinu bebu*⁵³ Lukasa Nole. Sve zapo~inju, kako ve} znamo, tajnovitim ~inom – ubojstvom. Lupa po vratima, urlanje, zapomaganje, krkljanje, smrtni hropci uobi}ajni su ekspozicijski topisi Kova~evi}evih krimi radiodrama nakon kojih slijedi istraga. U *Veselim susjedima* na poziv nagluhe dobrodu{ne sedamdesetogodi{nje susjede Zori}ke *školorani inspektor* Vidmar i *iskusni policajac* Mladen⁵⁴ zapo~inju istragu nad ubojstvom ~etrdesetogodi{njeg *agresivca* Papi}a, na samom po~etku *Putnikove smrti* – kako ve} i vidimo iz samog naslova – ubijen je, naravno, Putnik ~iji le{ u predsoblju svoga stana pronalazi mladi knji`evnik Toni. Istraga je kod Kova~evi}a u slu~aju *Veselih susjeda* locirana na grad Po`egu - rije~ je o stambenoj zgradi u kojoj je izvr{eno ubojstvo te se kao mogu}i sumnjivci, naravno, ispituju susjedi. U *Putnikovoj smrti* ubojstvo se je desilo u gradu Zagrebu, pa se prostor istrage i potjere za ubojicom u odnosu na prvi tekst bitno {iri, a razlog tomu svakako valja potra`iti u ~injenici da je (prva) `rtva poznati mafija{ ~iji mutni poslovi obuhva}aju daleko {iri krug osumnji~enih osoba. Istraga u objema radiodramama interferira s potjerom, a u ~inu otkri}a sublimirane su priprema i kazna. U zlo~inu koji se je zbio uvijek su, dakle, implicirane osobe koje su stalno na okupu, vezane su poslovnim, nekim prijateljskim ili obiteljskim vezama. Stoga je logi~no da potjera i kazna u tim radiodramama koindicira s otkri}em. Priprema zlo~ina svedena je u *Veselim susjedima* na najmanju mogu}u mjeru jer je zlo~in ovdje po~injen zapravo nehotice: putnik Aldo Graziani (tj. Enzo Salvatore) poznati je me|unarodni kriminalac i ubojica koji, naveden na krivi trag od strane svoga sina – unuka nehotice ubija vrlo agresivnog, rasisti~ki raspolo`enog susjeda svoje k}eri – ljubavnice. Do tog iznenadnog otkri}a dolazi (naravno) nadasve promju}urni inspektor Vidmar. Kao i u ve}ini kriminalisti~kih djela i tu su prisutni modalni prosedei u kojima se zagonetka hipoteti~ki obja{njava: scene-rasprave, dijalozi-ra{~lanjivanja (naj~e}e izme|u inspektora i njegova pomo}nika), digresije–pitanja. [kolovani inspektor Vidmar svoje hipoteze definira u poduljima monolozima, a dijalozi me|u protagonistima vrlo su ~esto isjeckani, dominantna osoba (istra`itelj ili njegov pomo}nik) naj~e}e se u njima koristi direktivama, dok oklijevanja, po{tapalice, nepotpune re~enice i sl. spadaju u sredstvo kojim se govorno karakteriziraju likovi u *obrambenoj* funkciji, tj. osumnji~eni likovi. Nakon ~vrste polazne situacije - po~injenog ubojstva u *Veselim susjedima* slijede razgovori istra`itelja i svjedoka

⁵² *Školovanom inspektoru* Robertu Vidmaru i njegovom pomo}niku *iskusnom policajcu* Mladenu Crnkovi}u koji su glavni protagonisti *Veselih susjeda* Hrvoja Kova~evi} je posvetio ~ak devet radiodramskih tekstova: *Ludak*, *Mišolovka za Ivicu Mišića*, *Noćna utrka*, *Poštari uvijek odzvoni dvaput*, *Smrt tajnog agenta*, *Špijun*, *Švabica*, *Tanga boy*, *Veseli susjedi*. U na{em radu baviti}emo se samo tekstovima izvedenim od 1998. do 2002. godine: *Veseli susjedi* (emitirana 18. listopada 2002. u re`iji Mislava Bre~i}a) i *Putnikova smrt* (emitirana 7. o`ujka 2002. godine u re`iji Mislava Bre~i}a). U radiodrami *Putnikova smrt* likovi istra`itelja i policajaca izostaju. O ostalim Kova~evi}evim radiodramama vidi u: Car-Mihec, Adriana, *Krimi radio drama*, u: "Kazali{te", 7, 2004., 17/18, str. 84 – 89.

⁵³ Emitirana 5. travnja 2001. godine u re`iji Dra`ena Feren~ine.

⁵⁴ Tzv. *likovi spojnice* - vidi: Hamon, Philippe, *Za semiološki status lika*, u: *Autor, pripovjedač, lik*, pr. Milanja, C., *Svjetla grada*, Osijek 1999., str. 429 – 478.

počinjenog zločina u kojima se ekspliciraju okolnosti u kojima je zločin počinjen, te podaci o krivici i mogućim sumnjivcima. Nakon toga slijedi kruti put dedukcije i indukcije, ispituju se sudionici, analiziraju njihovi motivi, iznose dokazi i napokon se neočekivano otkriva dokaz do kojeg dolazi glavni istražitelj metodičkim otkrivanjem uzroka zločina uz pomoć uglavnom racionalnih sredstava, ali i intuitivnim putem. Inspektor Vidmar pritom je, za razliku od iskusnog policajca Mladena Crnkovića svojevrsni *stranac* u sredini u kojoj profesionalno obavlja svoju dužnost, samac je predan svome poslu, dobar je psiholog, suosjećajan i emotivan (posebice kada su u pitanju temeljne obiteljske vrednote) pojedinac koji do istine dolazi pri samom kraju drame – u pretposljednjoj sceni koja ujedno predstavlja i kulminaciju nakon koje slijedi uhićenje zločinca. Tu se on suočava s glavnim osumnjičenim, te siguran u svoju hipotezu nadmudruje ubojicu i izvlači iz njega priznanje uvjeravajući ga da će mu kazna biti umanjena ukoliko prizna zločin. Potom, naravno, slijedi nagli kraj.

[to se pak tiče *Putnikove smrti* situacija je ponešto drugačija – unatoč prisustvu *cajca* Grge istragu zapravo preuzima književnik Toni u kojem je stanu pronađeno ubijeno tijelo. U toj radiodrami *nejasnih kompozicijskih blokova* istraga se mijenja i s pripremama i s otkrićima, nemamo samo jedno, već seriju sekundarnih ubojstava i otkrića. Ubojica Putnika i sam je ubijen, a inicijator svih zločina – supruga ubijenoga na kraju priznaje svoj zločin istražitelju-književniku. Nakon četave serije pomalo nejasnih zavrzlama iz kojih naprosto iskažu (čini se) ova drama ne završava pravednom kaznom, već trijumfom prijevare – književnik zauzima i profesionalno i suprotno mjesto po kojemu mafijaša te odlučuje nastaviti baviti se njegovim mutnim poslovima.

Bebina beba Lukasa Nole započinje Bebinim priznanjem u policijskoj postaji. Istraga koju provodi Istražitelj o ubojstvu koje je počinila (noćem je ubila svog supruga, ali i trgovca Bećira koji je bio glavni posrednik u pokušaju prodaje njene bebe), osmišljena je kao niz umetnutih retrospektivnih scena kroz koje istražitelj/slušatelj doznaje motive počinjenih zločina. Tijekom cijele radiodrame neprestano se vraćamo unatrag, k tragičnoj prošlosti koja je inicirala okolnosti koje su do zločina dovele. Linearno-povratna naracija realizirana je u ovoj drami kao potpuno razotkriven, ogoljen postupak stavljen u funkciju rješavanja ne zagonetne smrti kao glavnog principa kriminalističke strukture, već uzroka koji su do njih doveli. Uhićenje tu se ne iscrpljuje društvena pravda. Naprotiv, ovom se radiodramom oslikava sva tragičnost socijalne bijede iz koje nezadrživom snagom izvire krik nemoći, osamljenosti i beznačaj.

Radiodrama *Prosjak*⁵⁵ Stanislava Pejkovića primjer je drugog tipa kriminalističke strukture (tipa potjere) u kojoj je inicijalni zagonetni čin, tj. ubojstvo potpuno razotkriveno. Nakon kratke ekspozicije u kojoj dobivamo osnovne informacije o ubijenome (Prosjaku), Policajcu koji će pokušati voditi istragu, ubojici (uglednom ortopedu Ivu) i njegovoj supruzi (glumici Steli) doznajemo da je ono počinjeno potpuno slučajno. Zagonetka se u ovom slučaju pomiče prema pitanju hoće li nehotični ubojica uopće biti kažnjen. Razvoj radnje pritom se temelji na postupku zamjene – ortoped, čiji je prikriti svoj zločin, preuzima ulogu fizički nevjerojatno mu slučajnog prosjaka. No, ta je igra uskoro rezultirati njegovim (opet slučajnim) uhićenjem u vlastitoj kući – misleći da joj je lopov provalio u kuću Stela poziva policiju. Slijede potom scene nadmudrivanja

⁵⁵ Emitirana 25. siječnja 2001. godine u režiji Dragutina Klobučara.

izme|u naivnog i priglupog policajca, histeri~ne Stele i snala`ljivog ortopeda koji nadmudruje istra`itelja i vlastitu suprugu. Iako, dakle, napokon oslobo|en straha od eventualnog uhi|enja, njegov kri`ni put na *slobodi*, u mraku hotelske sobe tek po~inje. Ivo tako postaje `rtvom svoje ne~iste savjesti, a radiodrama zavr{ava tjeskobnim epilogom u kojem odjekuje mra~ni glas umrlog Prosjaka: *Neću te ostaviti... Dok god si živ, pjevati ću ti.../.../ dok god si živ ti me nećeš zaboraviti...*

Radiodrame pak *Dvije usidjelice*⁵⁶ Stanislava Pejkovi}a, *Iza svakog uspješnog muškarca stoji – muškarac*⁵⁷ Sonje Zubovi}, *Par-nepar do smrti*⁵⁸ Ivane Gudelj, *Otrovana*⁵⁹ Jurice Pavi~i}a, te *Hendriks nije rekao ništa*⁶⁰ i *Golub na žici*⁶¹ Zorana Pongra{i}a predstavljaju primjere eksteriorizacije tre}eg tipa kriminalisti~ke strukture – tipa prijetnje. Njima dominira *prijeteći čin*, tj. *serija djela koji aktante stavljaju u situaciju tjeskobe, nesigurnosti, straha, opasnosti groze, čudnih naznaka, nenormalnih pojava, iznenadnih promjena, užasnih zebnji i, na kraju, stravične slutnje smrti*.⁶² Njihovi protagonisti u potrazi su za istinom, otkri}em tajanstvenog ~ina, atmosfera im je pro`eta tajanstveno{u (*Dvije usidjelice*), karikaturom, porugom (*Hendriks nije rekao ništa*), ali i nelagodom (*Iza svakog uspješnog muškarca stoji – muškarac*, *Par-nepar do smrti*), bezna|em i gubitkom svih iluzija (*Otrovana*), groteskom i o{trom kritikom sustava (*Golub na žici*). Upravo u ovoj posljednjoj radiodrami *čovjek željan osvete*, novinar Kifla postupno i promi|ljeno prisiljava svog biv{eg {kolskog kolegu – policijskog inspektora Sanija koji, kako tvrdi i sam autor, *uživa više no što bi trebao, te treba platiti za svoje grijehe* da prizna razno-razna nedjela iz pro{losti po~injena pod krinkom pravde, te ga na kraju ubija. Besprijeckorno smi|ljeno, *savršeno* ubojstvo pritom je zapravo stravi~na kazna za neka`njene zlo~ine koja slijedi poslije vje{to strukturiranoga, tjeskobnog bloka prijetnje koji se ispreple}e s elementima otkri}a, pripreme i potjere. Radiodramu *Golub na žici* stoga mo`emo uvrstiti u skupinu kriminalisti~kih tekstova koji prema Lasi}u variraju onaj oblik prijetnje u kojima je jedan lik privilegiran i sveznaju}i. U tim tekstovima (a primjere nalazimo i u radiodramama *Par-nepar do smrti*, *Iza svakog uspješnog muškarca stoji – muškarac* i *Hendriks nije rekao ništa*) dominira priprema prijete}eg ~ina koji je situiran u blok pripreme. Dok je u djelima Ivane Gudelj i Zorana Pongra{i}a rije~ o provedbi jednog ubojstva (Mu{kari~eve ljubavnice, tj. Barunove `ene), u radiodrami Sonje Zubovi} imamo ~itavu seriju smrti koju provodi ljubavnik uspje{nog politi~ara Brckovi}a. Paralelno sa zlo~inima ovdje ubrzo po~inje te}i i blok istrage koju inicira sam Brckovi} shvativ{i da mu *dobrohotni* zlo~ini njegovoga biv{eg ljubavnika umnogome ugro`avaju *stranačko napredovanje*. Vrlo brzo slijedi kratka potjera i uhi|enje zlo~inca. Iako je, dakle, ubojica ka`njen, pravda nije zadovoljena, a kroz zavr{nu ljubavnu scenu bra~nog para Brckovi} o{tro i jetko probija se osuda moralnih vrednota suvremenog dru{tva.

⁵⁶ Izvedena na Hrvatskom radiju 6. travnja 2000. godine u re`iji Darka Trali}a.

⁵⁷ Izvedena 21. rujna 2000. godine u re`iji Dragutina Klobu~ara.

⁵⁸ Izvedena 18. listopada 2001. u re`iji Vedrane Vrhovnik.

⁵⁹ Izvedena 16. studenoga 2000. godine u re`iji Mislava Bre~i}a.

⁶⁰ Izvedena 28. lipnja 2001. godine u re`iji Dejana [orka.

⁶¹ Izvedena 21. o`ujka 2002. godine u re`iji Dejana [orka.

⁶² Lasi}, S., n.d., str. 91.

U *Dvije usidjelice*⁶³ i *Otrovanoj* nemamo privilegiranog lika. U prvospomenutoj radiodrami jedne mračne, olujne noći (kao u filmu *strave* – kako i tvrdi jedan od protagonista drame) u Velebitskim vrletima prijeteći i izvire iz mračne prošlosti te pogađaju slučajne, zalutale žrtve uhvaćene u monstruoznu usamljeničku mrežu poludjelih žena. U *Otrovanoj* se, pak, četrdesetogodišnja Patricija bezuspješno pokušava osloboditi perfidnih spletki svoje invalidne, sebične, ljubomorom i zloćom potpuno izobličene sestre. Njena (sasvim nehotična) istraga rezultira pripremom, tj. izvršenjem gotovo savršenog ubojstva. No, tek tada započinje pravi zaplet, istraga koja, naravno, rezultira razotkrivanjem zločina. Misterij je zločina i ovdje biti riječen, no pravda ne može biti iscrpljena, već je nas kraj ove radiodrame vratiti njenu besmislenom, u suštinu osamljenosti i bespomoćnosti ispunjenom početku. Kroz Patricijino morbidno sućanstvo i u ovom je se tekstu, kao i u svim prethodno spomenutim kriminalističkim radiodramama tipa prijetnje razotkriti dvostruki sistem vrijednosti: one maliciozne, društvene s jedne strane i humanističke s druge strane. Objašnjenje u njima jest uglavnom razjašnjenje tajanstvenog ili prijetećeg čina, no ne i rekonstruiranje svijeta, uspostava reda i vladavina čovjeka. Kriminalističke radiodrame tipa prijetnje stoga, složitimo se s Lasićem, možemo s pravom smatrati izrazom fundamentalnog čovjekovog straha: “ja” je iluzija, čovjek je pion na nekom golemom šahovskom polju. Upravo to želi negirati ugroženi: da nije lud i da nije objekt. Ugroženi želi poremećenom svijetu vratiti red. On se bori da pojavnom dade logiku.⁶⁴

Vidimo, dakle, da svojom dosljednošću i istančanim osjećajem za moralističke aspekte ljudskog življenja svaki pravi krimić (pa tako i radiodramski) – bilo kao parodija, groteska ili stilizacija – uvijek oslikava sukob privida i zbilje, suodnos dobra i zla.⁶⁵ Njegovi žanrovski obrasci i vrste su okvir unutar kojeg se zrcali suvremena stvarnost i njene, vrlo često, sumorne društvene aktualije. U radiodramskim tekstovima koji su bili predmetom naše analize razaznatljivi su ponajprije u vraćanju dogadajnom, zbiljskom, kauzalnom, logičnom i klasičnom shvaćanju prostora i vremena u središtu kojeg je smješten lik izgubljen u zamkama i nejasnoćama tajanstvenih zločina čiji su protagonisti najčešće sasvim marginalizirani likovi, vrsto usustavljeni u linearno-povratne i logične narativne konstrukcije. Putem razigravanja jasnih kriminalističkih shema i odnosa oni tumače i raskrinkavaju nedostatke i izopačenosti svoje zbilje bez koje jednostavno ne postoje, refleksija su sociokritičkih i intimno-psiholoških odnosa unutar (najčešće) jasno usustavljenih moralnih, emocionalnih i društvenih vrijednosti. Zato se na kraju možemo složiti s mišljenjem @eljke Turinovi da poligon Hrvatskog radija hrvatskim dramatičarima daje nadasve važan impuls za preispitivanje vlastitih dramskih mogućnosti, zasigurno je najotvorenija “radionica” za domaće autore različitih i raznolikih senzibiliteta, tematskih preokupacija, novih sadržaja, različitih poetika i dramskih pisama.⁶⁶ Vidljivo je to upravo na primjeru ove naše, izuzetno popular-

⁶³ Tekst je napisan po motivima novele E. Phillipsa Oppenheima *Two Spinsters*.

⁶⁴ Lasić, S., n.d., str. 92.

⁶⁵ Vidi: Pavličić, Pavao, *Dobro i zlo u krimiću*, u: Pavličić, P., n.d., str. 9 – 12.

⁶⁶ Turinović, @eljka, *Dramski program Hrvatskog radija kao promotor suvremene hrvatske drame*, u: «Kazalište», 2003., 13 – 14, str. 129. O značenju Dramskog programa Hrvatskog radija vidi i u: Boko, Jasen, *Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu*, u: Boko, Jasen, *Nova hrvatska drama – Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb, 2002., str. 5 – 28.

ne, u `anrovskom smislu ne prestrogo⁶⁷ determinirane emisije Radionapetice iliti krimi}a koja se kontinuirano izvodi od 1998. godine te koja, izme|u ostalog, predstavlja nadasve poticajan prostor za popunjavanje odsutnosti propitivanja tradicionalnih ljudskih vrednota u hrvatskoj dramaturgiji na prijelomu dvaju stolje}a.

⁶⁷ Na{i se zaklju~ci u posljednjem odlomku odnose ponajprije na kriminalisti~ke radiodrame tipa istrage, prijetnje i potjere, te na grupu anti-kriminalisti~kih djela, no ne i na one radiodrame za koje smo ustvrdili da se koriste kriminalisti~kim toposima uz pomo} kojih ne uspijevaju realizirati klasi~nu kriminalisti~ku strukturu, ve} ostvaruju neku drugu *strukturu-tip*. Ne ulaze{i u raspravu o tome je li njihovo prisustvo u ovoj emisiji posljedica nejasne programske sheme ili pak nedostatka `anrovski jasno profiliranih tekstova (koji, kako smo ve} i napomenuli, zahtijevaju pomniju analizu koja izlazi iz okvira na{ega rada) ~injenica jest da su veznikom *ili* u naslovu emisije pojmovi *radionapetica* i *krimi}a* zapravo postavljeni u terminolo{ki neprimjeren sinonimski odnos.

PRILOZI

KRONOLOGIJA *KRLEŽINI DANA U OSIJEKU 2004.*

Godinama već, prije prve predstave kazališne smotre Krležinih dana u Osijeku, upriličuju se otvaranja prigodnih izložbi. Tako je bilo i 2004. godine. 7. prosinca, u 19 sati, u prizemnom foyeru osječkog kazališta otvorena je izložba Teatra u gostima, Zagreb i Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Na otvorenju izložbe *Trideset godina Teatra u gostima*, koja je prethodno bila postavljena u Muzejskom prostoru palače Narodni dom u Zagrebu, a kojom je Teatar u gostima obilježio okončanje svoje tridesetgodišnje djelatnosti, jedinstvene u povijesti hrvatskoga glumišta, govorili su intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku *Eljko Ćagalj*, glumac i poslovni tajnik Teatra u gostima Stjepan Bahert i voditelj Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta dr. Branko Hećimović.

Nakon otvaranja i razgledavanja izložbe osječko je kazalište premijernom izvedbom dramskog djela Ivane Sajko *Naranča u oblacima* u režiji Franke Perković oficijelno otpočelo petnaestom kazališno-teatrološkom manifestacijom Krležini dani u Osijeku, koja je i ove godine održana pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Osječko-baranjske županije i Grada Osijeka.

U srijedu, 8. prosinca, ujutro u svečanoj dvorani Filozofskog fakulteta u Osijeku, započeo je trodnevni znanstveni skup naslovljen *Zavičajno i europsko u hrvatskoj dramici i kazalištu*. Poslije uvodnih evokativnih riječi o uspostavljenoj tradiciji Krležinih dana u Osijeku i dobrodošlice predsjednika Odbora Krležinih dana Branka Hećimovića, zaredali su, po uvrježbenom protokolu, pozdravni govori u ime Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Društva hrvatskih književnika, Gradskog poglavarstva Osijek, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, utemeljitelja Krležinih dana i Filozofskog fakulteta u Osijeku, suutemeljitelja Krležinih dana i domaćina svih dosadašnjih znanstvenih skupova, koje su izrekli pomoćnik ministra kulture Srećko Estan, akademik Nikola Batušić, akademik Ante Stamać, član Gradskog poglavarstva Ante Katalinić, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku *Eljko Ćagalj* i prodekan Filozofskog fakulteta, Osijek prof. dr. Josip Babić.

Prije početka radnog dijela zasjedanja akademik Nikola Batušić podsjetio je, u komemorativnom istupu, sve uzvanike, goste, sudionike i sluatelje znanstvenog sku-

pa, među kojima su kao i svih prethodnih godina tijekom održavanja Krležinih dana brojano nesrazmjerno dominirali studenti Filozofskog fakulteta, na dugogodišnjeg člana Odbora Krležinih dana, vodećeg povjesničara hrvatske književnosti u drugoj polovici 20. stoljeća, akademika Ivu Frangeša, koji je preminuo 2003. godine.

Znanstveni dio sesije ponovno je otpočeo autoreferencijalnim izlaganjem jednoga hrvatskog dramatičara. Ovaj puta bio je to Ljudek Prica, autor drame *Ostavka*, svojedobnog hita Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, o intendantu-reformatoru Stjepanu Miletiću.

Za petnaesti znanstveni skup Krležinih dana prijavljeno je inače trideset i tri priopćenja od kojih je u Osijeku podneseno dvadeset i sedam. Priopćenja su, navodeći sudionike znanstvenog skupa prema unaprijed najavljenom redoslijedu u programu, koji je iz objektivnih razloga nešto izmijenjen pri održavanju priopćenja, podnijeli nakon Ljudeke Price sljedeći književnici, povjesničari književnosti, muzikolozi i redatelji: Martina Petranović, Lucija Ljubić, Branko Hečimović, Marica Grigić, Nedjeljko Fabio, Nikola Batušić, Dunja Detoni Dujmić, Ana Lederer, Tihomir Čivić, Antonija Bogner [aban, Ante Stama], Jasna Melvinger, Tomislav Sabljak, Branka Brlečić-Vujić, Vinko Brečić, Adriana Čar Mihec, Petar Selem, Dalibor Paulik, Ivan Lozica, Svetlana Baytchinska, Stanislav Marijanović, Ana Prolić, Vlatko Perković, Silvio Ferrari, Ján Jankovič i Sanja Nikčević.

Poslijepodne istog dana, u 17.30 sati, sudionici znanstvenog skupa Krležinih dana te predstavnici Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Filozofskog fakulteta, Osijek okupili su se pred spomenikom Miroslavu Krležu u Parku kralja Krešimira IV. Poslije polaganja vijenca, govor u čast Miroslavu Krležu izrekao je akademik Nedjeljko Fabio, a potom su studenti Filozofskog fakulteta izveli pod vodstvom prof. dr. Stanislava Marijanovića recital iz Krležinih dana.

Popratni program toga dana nastavljen je predstavljanjem novih teatroloških izdanja: zbornika *Krležini dani u Osijeku 2003.*, *Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila* i dvoknjižne *Bibliografije članaka i rasprava. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1824 – 1945*. Prvo izdanje predstavili su Nedjeljko Fabio i Stanislav Marijanović, a drugo Nikola Batušić i Vlaho Bogićević, ravnatelj Leksikografskog zavoda Miroslav Krležu a te prof. dr. Boris Senker, glavni urednik *Bibliografije*.

Kazališna smotra obogaćena je istog dana nastupom opernog ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, koji je u režiji Ivica Krajačevića i pod ravnanjem dirigenta Zorana Juranića izveo Zajčevu operu *Nikola Šubić Zrinjski*.

U četvrtak, 9. prosinca, ujutro, održan je, prema programu, drugi dan znanstvenog skupa, a potom su sudionici skupa i gosti u pratnji domaćina iz osječkog kazališta otputovali na izlet i ručak u Zmajevac.

Na kazališnoj smotri, navečer, uslijedilo je gostovanje Kazališne družine Kufer iz Zagreba s predstavom *U noći* prema romanu Ksavera [andora Gjalskog, a u režiji Tomislava Pavkovića].

Trodnevni znanstveni skup *Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu* završen je 10. prosinca pred znatno umanjenim auditorijem u kojem su ipak, kao i prethodna dva dana, brojano prednjačili studenti Filozofskog fakulteta, najvjerniji slušaatelji znanstvenih skupova Krležinih dana.

Posljednjeg dana znanstvenog skupa objavljena je i odluka Odbora Krležinih dana da se sljedeći znanstveni skup (desnaestih Krležinih dana u Osijeku 2005. posveti temi *Riječ, tijelo i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*.

Kao drugi gost četverodnevne kazališne smotre istog je dana, navečer, nastupilo Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i izvelo komediju *Motel mrak* Dore Delbianco u režiji Marice Grgurinovi.

Izvođenjem ove komedije mlade spisateljice, kao i izvedbom dramskog djela njezine vršnjakinje Ivane Sajko, na kazališnoj smotri Krležinih dana, potvrđuju se ponovno dugogodišnje intencije utemeljitelja i suutemeljitelja danas već tradicionalne osječke kazališno-teatrološke manifestacije, kao i tendencije njezina Odbora, da se u kazališne smotre i znanstvene skupove sustavno uključuju predstavnici novih, mladih naraštaja.

Antonija Bogner Šaban

REPERTOAR *KRLEŽINI*H DANA U *OSIJEKU* 2004.

Kao što se uobičajilo i prethodnih godina, znanstveni skup u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku, održane od 7. do 10. prosinca 2004., bio je popraćen predstavama izvođenim na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta. Redom su prikazane sljedeće predstave: Ivana Sajko *Naranča u oblacima*, Ivan pl. Zajc *Nikola Šubić Zrinjski*, Ksaver Jandor Gjalski *U noći* i Dora Delbianco *Hotel Mrak*. Izveli su ih dramski i glazbeni ansambli Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Kazališna družina Kufer iz Zagreba i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija iz Zagreba.

Predstave prikazane tijekom Krležinih dana u Osijeku obrađene su po već ustaljenom načelu prijašnjih zbornika.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dir. – dirigent. Sc. – scenograf. Kost. – kostimograf. Kor. – koreograf. Dram. – dramaturg. Sc. gl. – scenska glazba. Obl. svj. – oblikovanje svjetla.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 7. – 10 prosinca 2004.

Sajko, Ivana: NARANČA U OBLACIMA.

Izvo|a~: Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku, Osijek.

Red. Franka Perkovi}. Dram. Marijana Fumi}. Sc. Ivo Knezovi}. Kost. Mirjana Zagorec. Izbor sc. gl. Igor Valeri. Kor. Nikola Livan~i}.

Uloge: *Schilla* – Sandra Tankosi}. *Oscar* – Ivan Glowatzky. *Prvi anđeo čuvar* – Nela Ko~i}. *Drugi anđeo čuvar* – Milenko Ognjenovi}. *Majka* – Ana Stanojevi}. *Tonac* – Vjekoslav Jankovi}.

Datum i mjesto izvo|enja predstave – premijera: 7. prosinca 2004. Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku.



Ivana Sajko, *Naranča u oblacima*. Ivan Glowatzky, Milenko Ognjenovi} i Sandra Tankosi}.
Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku, Osijek.



Ivana Sajko, *Naranča u oblacima*. Sandra Tankosi i Nela Korić.
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Zajc, pl. Ivan: NIKOLA [UBI] ZRINJSKI. Glazbena tragedija u tri ~ina, 8 slika. Libretto Hugo Badali}. Revizija i rekonstrukcija Mladen Tarbuk.

Izvo|a~: Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku, Osijek.

Red. Ivica Kraja~. Dir. Zoran Jurani}. Sc. Zlatko Kauzlari} Ata~. Kost. Ika [komrlj i D`enisa Pecoti}. Kor. Sonja Kastl. Svjetlo i projekcija Deni [esni}.

Uloge: *Nikola Šubić Zrinjski* – Sini{a Hapa~. *Eva* – Katalin Brunja – Hihlik. *Jelena* – Valentina Fija~ko. *Gašpar Alapić* – Berislav Jerkovi}. *Vuk Paprutović* – Josip Slam. *Sulejman* – Berislav Pu{kari}. *Mehmed Sokolović* – Damir Fatovi}. *Mustafa* – Predrag Stoji}. *Ali Portuk* – Laszlo Pein. *Ibrahim Begler beg* – Slobodan Cveti~anin. *Timoleon* – Damir Bakovi}. *Fatima* – Marina Tudakovi}. *Zulejka* – Mirjana Pete{. *Osmanka* – Danijela Rati}. *Sokolica* – Sne`ana Lubina. *Mejra* – Snje`ana Lakoti}. *Turski imam* – Davor Pani}.

Datum i mjesto izvo|enja predstave: 8. prosinca 2004. Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku.



Ivan pl. Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*. Sini{a Hapa~ i Damir Fatovi}.
Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku, Osijek.



Ivan pl. Zajc, *Nikola Šubić Zrinjski*. Siniša Hapač i zbor.
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Gjalski, Ksaver [andor: U NO]I. Adaptacija Tomislav Pavkovi}.

Izvo|a~: Kazali{na dru`ina Kufer, Zagreb.

Red. T. Pavkovi}. Sc. zate~eni prostor i tamo zate~eno. Kost i izbor gl. svi po malo.

Uloge: *Petar Krešimir Kačić* – Ivan Glowatzky. *Živko Narančić* – Filip Jurić}. *Gospoda Ninković/Šmirganzova* – Asja Jovanovi}. *Tinka Ninković/ Ružica Šmirganz* – Renata Sabljak. – *Barunica Nelly Leporte/Vilma Mirković* – Nata{a Janji}. *Petar Hojkić/Bolić* – Ozren Grabari}. *Ivan Jelenčić* – Danijel Rade~i}. *Puškarić/Srbin/Lakaj* – @ivko Ano~i}.

Datum i mjesto izvo|enja predstave: 9. prosinca 2004. Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku.



Ksaver [andor Gjalski, *U noći*. Ozren Grabari}, @ivko Ano~i} i Danijel Rade~i}.
Kazali{na dru`ina Kufer, Zagreb.



Ksaver [andor Gjalski, *U noći*. Asja Jovanovi}, Renata Sabljak, Danijel Radevi} i @ivko Ano~i}.
Kazali{na dru`ina Kufer, Zagreb.

Delbianco, Dora: MOTEL MRAK.

Izvo|a~: Zagreba~ko gradsko kazali{te Komedija, Zagreb.

Red. Marica Grgurovi}. Sc. Dinka Jeri~evi}. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. gl. Dinko Appelt. Obl. svjetla Olivije Mare~i}.

Uloge: *Ratko* – Davor Svedru`i}. *Andela* – Dubravka Ostoji}. *Ruža* – Antonija Stani{i}. *Henrik* – Dra`en ^u~ek. *Sanja* – Jasna Pali} Picukari}. *Victor Ball* – Sa{a Buneta.

Datum i mjesto izvo|enja predstave: 10. prosinca 2004. Hrvatsko narodno kazali{te u Osijeku.



Dora Delbianco, *Motel Mrak*. Davor Svedru`i}, Dubravka Ostoji}, Sa{a Buneta, Antonija Stani{i}, Dra`en ^u~ek i Jasna Pali} Picukari}.
Zagreba~ko gradsko kazali{te Komedija, Zagreb.



Dora Delbianco, *Motel Mrak*. Dubravka Ostojić i Davor Svedru`ić.
Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.

Nedjeljko Fabrio

GOVOR UZ POLAGANJE VIJENCA
NA SPOMENIK MIROSLAVU KRLEŽI
U POVODU XV. KRLEŽINI DANA
U OSIJEKU
8. prosinca 2004.

Dragi Krleže,

U našem razgovoru - kad sam Vas iz Rijeke s kućnog mogao već nekoga telefona bio zamolio da mi dopustite tiskati Vaš *Razgovor sa sjenom Frana Supila* u onom divot-izdanju časopisa "Kamov" iz 1970. godine posvećena Franu Supilu – Vi ste mi enervantno (kako Vi to volite kazati) dali na znanje da niste ni *drug Miroslav Krleža*, ni *gospodin Miroslav Krleža*, ni *akademik Miroslav Krleža*, kako sam ja zbunjen Vašom veličinom upadao iz jedne titularne greške u drugu, nego ste mi doviknuli da ste Vi jednostavno Krleže.

Stoga: dragi Krleže.

Evo nas, u prosinacskoj noći, u sjeni Vašega spomenika, za jubilarnih petnaestih Dana pod egidom Vašega imena, moleći Vas da izvolite primiti naše cvijeće i izraz našeg {tovanja, u gradu {to ste ga poastili kako Vašim javnim predavanjem 1927. godine pred pet stotina slušatelja, koji su Vas branili od policije kad ste se usudili kazati i to da je *međunarodna radna snaga u anarhiji međunarodnih privrednih odnosa jedina garancija da će čovječanstvo izaći iz ludnice*, tako i Vašim dolaskom u Osijek samo godinu dana kasnije da biste tri sata magistravno javno čitali Vašu novu dramu *U agoniji*.

Iz očitog pijeteta prema Vama i po{tovanja Vašega monumentalnog djela Suđenice su, dragi Krleže, koordinate Vašeg života, to jest datum Vašega rođenja i smrti, po-desile tako da niste doživjeli ni rušenje Berlinskoga zida ni agresorski ulazak tenkovske kolone JNA u istočnu Slavoniju. Suđenice su to smjele da su samo htjele, ali one su spram Vas imale svoju mjeru te tako na vlastite oči Vi niste vidjeli kako su lenjinski

barjaci definitivno skinuti s europskog koplja, avaj oni barjaci pod kojima ste - s povjerenjem u ovdje ve} spomenutu radni~ku klasu i njenu avangardu - govorili u epohalno dugom vremenskom rasponu od devet stotina i dvadesete u hreljinskim brdima iznad Rijeke, do Titova odlaska preko Romanije u legendu, kojim ste rije~ima Vi ispratili Mar{ala na njegov vje~ni po~inak.

Niti ste, dobrotom i su}uti Su|enica, Vi, dragi Krle`a, na vlastite o~i vidjeli kako se u ratni prah i ljudski pepeo izokre}e Va{e `ivotno uvjerenje koje ste skercozno formulirali u tekstu pod naslovom *Ministar Vu - San - Pei zanima se za srpsko-hrvatsko pitanje* iz 1924. godine, u kome tekstu stoji da nigdar ni bilo pa valjda ni nebu da bi dva najve}a ju`noslavenska naroda me|usobno zaratila.

Ali nismo mi ve~eras do{li Krle`i zato {to je iz povijesti pre{ao u historiju, {to }e re}i da je iz `ivota preselio u arhivalije, nego smo s Krle`om zajedno do kraja hrvatskoga jezika, pa onda i ve~eras, jer ga ~astimo i slavimo zbog onog *nordijskog kvarteta* u kome su *dugo plakali violina i ~elo*, a Laura sanjarila neostvoreni san svoje `enskosti *u onaj moment, u dvorani, kad se izme|u nas dogodilo sve {to je uop~e moglo da se izme|u tebe i mene dogodi*.

Nego Krle`u ~astimo i slavimo zbog one *malene leptirice* koja oblije}e oko no}ne svjetiljke doktora Kri`ovca u istom onom prizoru *U agoniji* o kome smo upravo meditirali: *Iz kakvih se tmina ova mala leptirica zaletjela me|u ovu kolonjsku vodu i kafe-ma{inu!*. Doista, kolonjsku vodu i kafema{inu mo`e amalgamirati jedino vrhunski lingvo-stilisti~ki maestro.

Nego Krle`u ~astimo i slavimo zbog *otoka Cythere* o kome oberleutnant Walter u *U logoru* ma{ta u u~ionici pu~ke {kole negdje u Galiciji devetstotina i {esnaeste, dok *vani pada te{ka, mra~na, jesenja galicijska ki{a*, a mi njegov odgovor na pitanje gdje je otok Cythera nosimo kroz `ivot kao dursku kantilenu hrvatske dramatike: *A za otok Cytheru ne zna{ gdje je? To ne zna nitko gdje je otok Cythera, mili moj mali bedasti f~hnrich! Cythera, to je oblak nad Palmirom, nad Ekvatorom, nad Batavijom, tamo se {e}u paunovi po parkovima, vodoskoci, bijeli labudovi, }ene, muzika!*.

Nego Krle`u ~astimo i slavimo zbog slovima kongenijalno izra`ene svirke orgulja u *Djetinjstvu 1902-03 - gdje pianissimo kojeg registra pla~e daleko u tmini mra~ne crkve, mra~ne {ume, mra~nog prostora, u tkanini polumraka, daleko, daleko, kao }ubor potoka ili meket dude, a tu se kotrljaju ogromne, neprozirne, te{ke lopte zvukova, ~itavo konjani{tvo nebesko galopira iznad na{ih glava u krajoliku planinskom, s oblacima uznemirenim, olujnim, uz pratnju munja i zveket andeoskog srebrnog oru}ja /.../*.

I tako na stotine primjera otisnutih na tisu}e stranica Krle`ine i krle`ijanske umjetnosti rije~i.

Hvala Vam, dragi Krle`a, na spisateljski glazbotvornoj re~enici hrvatskoga jezika, gdje uz Vas jedino jo{ stoje Mato{ i Vojnovi}, hvala Vam na najljep{o} dosjetki u hrvatskoj knji`evnosti kojom ste nam poru~ili da je kutija olovnih slova ono jedino {to nam na ovome svijetu jo{ ~asno preostaje.

U SPOMEN NA AKADEMIKA IVU FRANGE[A

Odbor Krle`inih dana u Osijeku s tugom se danas sje}a svoga `lana, akademika Ive Frange{a. Od prvih dana njezina osnutka djelatno vezan uz na{u znanstvenu manifestaciju, profesor Frange{ bio je stalnim i nadasve aktivnim sudionikom odborskih sjednica, susreta i dogovora. Kada je, pred kraj `ivota neke od svojih brojnih obveza zbog zdravstvenih razloga morao izostavljati iz svoga dnevnog rasporeda, sjednice Odbora Krle`inih dana nikada nije propu{tao.

Na njima je profesor Frange{ sudjelovao aktivno, zauzeto raspravljaju}i o budu}oj, generalnoj temi skupa, predla`u}i potom relevantne teme koje bi se najbolje mogle uklopiti u op}i, zajedni~ki nazivnik na{ih savjetovanja, a kao obavije{teni poznavatelj na{e znanstvene zajednice znao bi nizati imena potencijalnih referenata i sugerirati podru~je na kojem bi se najbolje mogli afirmirati.

U malobrojnim kontroverzama koje bi se s vremena na vrijeme znale javiti na{im sjednicama djelovao je autoritativnom mirno}om i stalo`eno{}u, uspijevaju}i svojom poslovi~nom duhovito{}u, uz pomo} neke nenadma{ne igre rije~i, primiriti situaciju, a potencijalne, mo`da bez njegove intervencije jo{ `e{}e kontrahente, kao i sve za stolom – do suza nasmijsati.

Akademik Ivo Frange{ bio je i aktivnim sudionikom na{ega skupa. Na zasjedanju neobi~no va`nom, odr`anom u neobi~no va`no vrijeme, godine 1992, s takol`er presudno va`nom temom – *Hrvatska dramska knji`evnost i kazalište i hrvatska povijest*, odr`ao je uvodno predavanje u kojemu je samo sebi svojstvenim stilskim i znanstvenim virtuozitetom pokazao sudbinsku, hegelijanskom mi{lju natopljenu povezanost povijesti i najva`nijih odsje~aka, odnosno imena hrvatske knji`evnosti. Osjetio je tada, na{ dragi profesor, *uzbudljivu simboliku u tome što je svoja zapa`anja o povezanosti knji`evnoga i povijesnoga iznio* upravo u ovome gradu kojega je te prve poratne godine nazvao *mu~enikom, ali i junakom*, svjestan kako Odsjek vjeruje u svoje vrijednosti iz pro{losti na kojima }e izgraditi svoju budu}nost. Da su se profesorove rije~i obistinile, svjedoci smo iz godine u godinu. Danas mu i na ovoj i na brojnim drugim istinama s kojima nas je upoznavao i koje je svojim `ivotom i djelom svjedo~io, zahvaljujemo s dubokom odano{}u.

NAPOMENA

Priredivačka napomena primijenjena u ovom zborniku nadovezuju se na istovrsna napomena primijenjena u nekoliko prethodnih zbornika. Dosljedno tome i u ovaj zbornik uvršten je govor Nedjeljka Fabrija pred spomenikom Miroslavu Krležini kao što su u dva prethodna zbornika uvršteni govori njemačkog slaviste Reinhardta Lauera i Branimira Donata, jer su ovi hommagi Krležini postali već ustaljenom sastavnicom zbornika.

Redoslijed svih trideset priopćenja predanih za zbornik, neovisno o tome jesu li ona podnesena na znanstvenom skupu ili su samo za njega prijavljena, istovjetan je objavljenom redoslijedu programa znanstvenog skupa *Zavičajno i europsko u hrvatskoj dramu i kazalištu* i u suglasju je s unaprijed utvrdjenim kronološkim odnosno strukovnim slijedom istraživane tematike.

Jedina promjena u odnosu na tiskani program znanstvenog skupa proistekla je zbog zakazane izmjene teme priopćenja redatelja Georgija Para, koji je namjesto "Ljubica" Šenoe i Škrabea predao referat pod naslovom *Peri Thanatu* u kojem raspravlja o Petroniju, Ranku Marinkoviću i svojoj adaptaciji Rankove proze pod naslovom *Glasovita brijanica kod Trimalhiona*.

Kao i u priređivanju svih dosadanih zbornika s priopćenjima sa znanstvenih skupova održanih u sklopu kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku, tako je i u priređivanju ovoga maksimalno poštovana integralnost autorskih priloga. Obavljeni su jedino ispravci nekih očitih računalnih grešaka i faktografskih previda, kao i stanovita bibliografska i grafička ujednašavanja, a lektura je ograničena uglavnom samo na usuglašavanje primijenjenih pravopisnih konvencija, te na uklanjanje eventualnih nejasnoća u tekstovima, koja nisu zadirala u osobni izraz niti leksiku i morfologiju autora.

B. H.

KAZALO IMENA

- Adam~ek, Josip 82
Adamov, Arthur 13
Adamovi} (Adamovich) de ^epin, obitelj 83
Adamovi} ^epinski, Ivan Kapistran I.
(Johann Capistran I.) 83
Adamovi} ^epinski, Ivan Kapistran II.
(Johann Capistran II.) 83
Adamovi}, Adam 83
Adamovi}, Antun (Anton) 83
Adamovi}, Bela 84
Adamovi}, Eleonora (Eleonore) 84
Adamovi}, Ivan Kapistran pl.
(Johann Capistran von Adamovich) 83
Adamovi}, Ivan Nepomuk
(Johann Nepomuk) 84
Adamovi}, Rok (Rochus) 83
Adamovi}, Tereza (Theresa) 84
Adelburg (Abramovi}), August 230
Aguglia, Mimi 151
Akvinski, Toma 270
Albergati-Capacelli, Francesco 67
Albini, Sre}ko 179
Alighieri, Dante 109
Althan(n), Otilija (Ottilia, Tilly) 80
Altmann, obitelj 80
Ancel, Ivan 141
Andov, Mica 107
Andrej~in, Ivan Stojanov 92, 103
Andrejev, Leonid 145, 152
Andri}, Ivo 284
Andri}, Nikola 94, 166
Andrija{evi}, Niko 175-176
An|elinovi}, Danko 236, 240, 279
Ani}, Vladimir 297, 306
Ano~i}, @ivko 347-348
Anouilh, Jean 210, 259, 262-266
Anti~evi}, Miho 162
Anti}, A. 186
Anti}, Vinko 121-122
Anton, Václav 159
Anzengruber, Ludwig 76-78
Appelt, Dinko 349
Appendini, Francesco Maria 62
Appia, Adolphe 255
Araldo, Antonio 25
Arciba{ev, Mihail Petrovi~ 292
Aristotel 260
Arnold, Edward 29
Arrabal, Fernando 237
Artaud, Antonin 247, 255
Auber, Daniel-François-Esprit 229
Audran, Edmond 146
Augier, Émile 168
Ayckbourn, Alan 286
Babi}, Josip 339
Bach, Josip 103, 141, 148, 151, 182

Ba~i}, Radoslav 87
 Badali}, Hugo 229-230, 239, 345
 Badali}, Ivo 151
 Badali}, Josip 8, 154
 Badev, Jordan (I. B.) 207
 Badurina, An|elko 18
 Bahert, Stjepan 288, 339
 Bahr, Hermann 109
 Bajsi}, Zvonimir 9, 11
 Baker, Josephine 214
 Bakmaz, Ivan 313
 Bakovi}, Damir 345
 Balabanov, Nikola 210
 Bara~, Josip 178
 Baranovi}, Kre{imir 91, 233
 Barbari}, Milivoj 101
 Bareza, Nik{a 237
 Barres, Maurice 247
 Barthes, Roland 322
 Ba{i}, Relja 286-288
 Batu{i}, Nikola 31, 39, 61, 105, 140, 153, 158, 168, 169, 203, 205, 228, 231, 339, 340, 353
 Batu{i}, Slavko 89-91, 158, 161, 214-215, 233
 Bauer, Ljudevit 291
 Baytchinska, Svetlana 89, 98-100, 104, 172, 206, 340
 Beci}, Vladimir 120
 Beckett, Samuel 9, 13, 320
 Bego, Marin 185
 Begovi}, Draga 222
 Begovi}, Milan 90, 104, 164, 166, 167, 169, 173, 175, 215, 219, 233-234, 239, 291-293, 296, 298
 Beker, Miroslav 110
 Belak, Ante 179
 Belamari}, Miro 236-238
 Belcari, Feo 25
 Belini, Vincenzo 178
 Bene{i}, Julije 151, 220
 Benetovi}, Martin 56-59, 70
 Bennett, Tony 205
 Beriti}, Nada 62
 Berkovi}, Zvonko 255
 Bernstein, Henry 147
 Bersa, Blagoje 231-232, 235
 Bersa, Josip 231-232
 Bersa, Vladimir 231
 Berti}, @ivko 141
 Betondi}, Jozo 62
 Bevington, David 19-20, 27, 29-30, 33
 Bezi} Bo`ani}, Nevenka 45, 57, 158-159, 162
 Bigsby, C. W. 309
 Bilhaud, Paul 174, 180, 184
 Bini~ki, Aleksandar (Aca) 214
 Bisson, Alexandre 100, 174-175, 181, 184
 Biti, Vladimir 224
 Bjelinski, Bruno 240
 Bjørnson, Bjørnstjerne Martinius 147, 293
 Blanchot, Maurice 247
 Bläser, Jean 123
 Blau, Josip (Joseph) G. 85
 Blum, Ernest 174
 Bobek, Stjepan 212
 Bobinac, Marijan 78, 203-205
 Boccaccio, Giovanni 68
 Bogi}, Erman 168, 175-176, 179, 180-181, 185, 187
 Bogi{i}, Rafo 45, 47, 57, 59
 Bogner [aban, Antonija 158-160, 185, 204, 340, 342
 Boileau, Pierre 322
 Boito, Arrigo 124
 Boko, Jasen 334
 Bona~i}, Mate 163-165, 167-168, 171, 173, 175-176, 179-180, 183-186, 188
 Bonn, Ferdinand 175
 Bonsels, Waldemar 240
 Borodin, Aleksandar Porfirjevi~ 280
 Bor{tnik Zvonarjeva, Sofija 100
 Bor{tnik, Ignjat 96, 101, 174
 Bosanac, Stjepan 166
 Bösendorfer, Josip 78

Bo{kovi}, Petar 62
 Bo{njak, Branimir 302, 306
 Boti}, Luka 233, 240
 Bo`i}, Mirko 286, 294
 Bo`i}evi}, Ema 185-186
 Bradley, Fiona 247, 258
 Brahm, Otto 109
 Braid, Milka (Uvodi}, Milka) 160, 165, 167, 171, 173, 176, 179, 184
 Brajkovi}, Katica 210
 Brecht, Bertolt 210, 256, 309, 311
 Bre~i}, Mislav 328-329, 331, 333
 Bre~i}, Petar 12
 Bre{an, Ivo 14, 282-285, 296, 299, 313
 Bre{i}, Vinko 180, 200, 204-205, 323, 340
 Breton, André 246, 248-249, 258
 Breyer, Blanka 91
 Brezovac, Branko 313
 Brida, Marija 124
 Brkanovi}, Ivo 212, 219, 233, 235, 236, 240
 Brleni} Vuji}, Branka 221, 340
 Broch, Hermann 192
 Broz Tito, Josip 352
 Brozovi}, Meho 212
 Bruerovi}, Marko 61-63, 69-75
 Brunja Hihlik, Katalin 345
 Bu~ar, Franjo 212
 Budak, Mile 105, 217, 218, 293
 Budak, Pero 236, 294, 298-299, 306
 Buddha 110
 Bujas, Ramiro 175
 Bukovac, Vlaho 180
 Bukvi}, Aida 330
 Bulat, Gajo 162, 164, 175
 Buli}, Frano 181
 Buli}, Ivan 162, 164
 Buljan, Bogdan 162
 Bundalo, Rajko 312
 Buneta, Sa{a 349
 Buni} ml., D`ivo 62
 Burckhardt, Jacob 52, 54
 Buzan~i}, Boris 288
 Caillois, Roger 248
 Camus, Albert 237, 264
 Cankar, Ivan 290, 292
 Cankov, Hrisan 90, 105, 208
 Car Emin, Viktor 167, 174
 Car Mihec, Adriana 322, 326, 331, 340
 Car, Janko 233
 Cari}, Marin 299
 Carlson, Marvin 205
 Carré, Michael 100
 Caruso, Enrico 123
 Celebi}, Ana 186, 187, 188
 Ceraj, Zdravko 212
 Ceriba{i}, Naila 244-245
 Charegay 175
 Choma, Branislav 295
 Cihlar Nehajev, Milivoj 101, 142, 233
 Cili}, August 213-214, 219
 Ciliga, Ante 217
 Cocteau, Jean 210
 Cohn, R. 309
 Colley, Peter 288
 Copeau, Jacques 255
 Corneille, Pierre 195-199
 Costa, L. 160
 Cox, John D. 20, 22, 24-25
 Craig, Edward Gordon 255
 Croisset, Francis de 187
 Cséh, Adelajda (Adelaide) von 84
 Cséh, Erwin von 84
 Cséh, Michael 83
 Curtius, Robert Ernst 222
 Cveti~anin, Slobodan 345
 Cvjeti~anin, Ru`a 219
 ^agalj, @eljko 339
 ^ajkovski, Pjotr Ilji~ 91

^ajkovski, Zlatko 212
 ^ale Feldman, Lada 253, 258, 323
 ^ale, Frano 49-50, 54, 65
 ^apek, Karol 322
 ^ehov, Anton Pavlovi~ 7-8, 15, 186, 287
 ^erina, Vladimir 120
 ^erkazov, Jordan 89
 ^ubrilo, Zoran 312
 ^u~ek, Dra`en 349

]orovi}, Svetožar 163

Dani~i}, Gjuro 46
 Daniel, Isac 208
 Danira, Marija 12
 Danovski, Bojan 208
 Da{~ari}, To{a (Teodor) 159
 Dawkins, Richard 265, 266
 Deanovi}, Mirko 62-63, 91
 De Benedetti, Aldo 188
 Decourcelle, Pierre 190
 De~ak, Mirko 142, 176
 De~eva, Violeta 98
 Delavigne, Casimir-Jean-François 100
 Delbianco, Dora 341-342, 349, 350
 Delimani} (Dellimanich), obitelj 80
 Delimani}, Antun (Anton) 80
 Delimani}, Franjo (Franz) 80
 Delimani}, Ivan (Johann) 80
 Delimani}, Ksaver (Xaver) 80
 Delimani}, Ladislav (Ladislaus) 80
 Delimani}, Stjepan 80
 Dellinger, Rudolf 178
 Demeter, Dimitrija 101, 178, 229, 233, 239-240, 296
 Denona, Jasna 250, 258
 Deren~in, Marijan 175
 Derley, J. 163
 Descovi}, Bruno 121-122, 127
 Descovi}, Lea 121-122, 127

Despres, Suzan 151
 De{palj, Pavle 237
 Detoni Dujmi}, Dunja 150, 340
 Dev~i}, Natko 236
 Devi}, Gjurgja 219
 De`man, Ivan 230
 De`man, Milivoj 99, 141
 Diante, Joaquín 185
 Dickens, Charles 114
 Didring, Ernst 181
 Dimitrijevi}, Mila 171, 188
 Dimitrijevi}, Mi{a 94, 171
 Dimitrov, St. 96
 Dimitrovi}, Nikola 46
 Disraeli, Benjamin 190
 Divignaud, Jean 260
 Djami}, Antun 45
 Dobri~anin, Dragutin 291
 Dobri}, Milivoj 179
 Dobroni}, Anton 233
 Dole`al 179
 Dole`al, F. 188
 Donadini, Ulderiko 120
 Donat, Branimir 211, 221, 354
 Dónev, Georgi P. 96
 Donizetti, Gaetano 123, 124
 Dopffel, Theodor 218
 Dorn, Friedrich 78
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovi~ 108-120, 181
 Doyle, Arthur Conan 175, 326
 Drach, Vanja 286-289
 Drachler Car, Ljubica 183
 Dragi}, Luka 314
 Dragojevi}, Danijel 194
 Drago{i}, Higin 167, 175, 181
 Drainac, Rade 110
 Dregély, Gabriel 188
 Dr`i}, D`ore 44, 47
 Dr`i}, Marin 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 65, 68, 69, 70, 107, 233, 239, 240, 291, 292, 293

Dubaji}, Dejan 219
 Dub~ek, Alexander 294
 Duj{in, Dubravko 104-105
 Duki}, Davor 64
 Dumas, Alexandre ml., 100, 168-169, 218
 Dundes, Alan 245
 Durieux, Tilla 255

 \or|evi}, Natalija 314

 Easthope, Anthony 205
 Eco, Umberto 203, 205, 322
 Eliade, Mircea 260, 269
 Elton, Ben 313
 Engel, Alexander 186
 Ernst, Otto 175, 181
 Ernst, Paul 150
 Esih, Ivan 90, 107
 Esslair (Eszlair), Ferdinand Johann 87

 Fabio, Nedjeljko 121, 142, 168, 230-231, 313, 340, 351, 354
 Fali{evac, Dunja 17, 55
 Fancev, Franjo 34-35, 56, 63-64, 66-67
 Fantella, Filomena 181
 Fatovi}, Damir 345
 Fedorov, Nikolaj 219
 Fellini, Federico 321
 Femen, Adolf 163
 Feren~ina, Dra`en 330, 331
 Ferluga Petronio, Fedora 67, 221
 Ferrari, Silvio 282, 340
 Ferrarini, G. M. 33
 Fija~ko, Valentina 345
 Fijan, Andrija 90, 93-94, 100-101, 171, 174
 Filippi, @ivan 270
 Finka, Bo`idar 202
 Fiske, John 205
 Flaker, Aleksandar 8
 Flaker, Vida 166

 Flambach, Vjekoslav (Alois) 83
 Fonda, Henry 308
 Foreti}, Dalibor 253, 299, 306
 Foreti}, Vinko 49
 Fortis, Alberto 69, 244
 Fotez, Marko 61, 64, 107, 168-169, 240
 Fourier, Charles 246
 Fözmayer, Josef 83
 Frange{, Ivo 193, 340, 353
 Frani~evi}, Marin 39, 44, 56, 58, 140
 Frank, Jakob 87
 Fraser, Simon 77
 Frauenheim, Stjepan 87
 Frayn, Michael 288
 Fredro, Aleksander 101
 Freud, Sigmund 309
 Freudenreich, Dragutin 100, 103, 161-162, 165, 172
 Freudenreich, Josip 97, 163, 165, 167, 176
 Freudenreich, Zvonimir 161
 Freund, Adolf 79
 Frey, Gustav 163
 Friedrich, bra}a 212
 Füller, Heinrich 83
 Füller, obitelj 83
 Fumi}, Marijana 343

 Gaj, Ljudevit 106
 Gallina, Giacinto 181
 Galovi}, Fran 150-157
 Gan~ev, Boris 210
 Gardner, Herb 288
 Ga{parovi}, Darko 258
 Ga{parovi}, Tajana 312
 Gavault, Paul 181
 Gavella, Banko 10, 90, 92-93, 104-107, 142-143, 206-210, 212, 219, 220
 Gavran, Miro 291, 296, 307, 313-314, 317
 Gavran, Mladena 314
 Gazarovi}, Marin 17, 22-23, 29, 35, 38, 40
 Genda, Josip 12

Georghy, Georg 80
 Géraldy, Paul 187
 Gerbaz Poli}, Gemma 121, 123
 Gerganova Stamatov, Petja 104-105, 207, 210
 Geri}, Vladimir 287
 Gibson, Mel 42
 Gigli, Benjamin 218
 Gillming, Ana (Anna) 85
 Gillming, Ladislav 85
 Gillming, Martin 85
 Gillming, Martin ml. 85
 Gillming, Matilda 85
 Giorgi, Frana 65
 Girardin Gay, Delphine de 185
 Giraudoux, Jean 210
 Gjalski, Ksaver [andor 110, 340, 342, 347-348
 Glazier, Michael 270
 Gligo, Nik{a 237
 Glogi~, F. 92
 Glowatzky, Ivan 343, 347
 Goethe, Johann Wolfgang 99, 152, 208, 229
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevi~ 101, 109, 165, 175, 181, 284
 Gojer, Gradimir 314
 Gojkovi}, Gordana 82
 Golberg, Roselee 247, 258
 Goldoni, Carlo 62-63, 69, 72, 74, 184, 186, 208
 Goldstein, Ivo 297, 306
 Golia, Pavel 91
 Golik, Kre{o 215
 Gon~arov, Ivan Aleksandrovi~ 109
 Gorki, Maksim 100, 107, 109, 145, 185
 Gosti}, Josip 218
 Gotovac, Jakov 91, 217, 219, 233-236, 239-240, 278, 280
 Gotovac, Mani 12
 Govedi}, Nata{a 312
 Grabari}, Ozren 347
 Grabowski, Stanisław Tadeusz 91
 Gra~anin, Milan 141
 Grbav~i}, Henrik 185
 Gréban, Arnoul 17, 19-22, 27-28, 31, 33, 37, 39
 Gregurevi}, Ivo 289
 Grey, Spalding 308
 Grgi}, Eduard 173
 Grgi}, Milan 288, 291-292, 294-295
 Grgurinovi}, Marica 341, 349
 Grigi}, Marica 108-109, 340
 Grund, Arno{t 101, 171
 Gubijan, Ivan 212
 Gu~eti} Bendevid{evi}, Savko 55
 Gudelj, Ivana 333-334
 Gulja{ki, Andrej 107
 Gundrum, Fran 101, 103-104
 Gunduli}, Ivan 233, 293
 Habunek, Vlado 236-237, 266
 Had`i}, Fadil 294
 Had`ihristov, Aleksandar 107
 Halévy, Ludovic 171
 Hamon, Philippe 331
 Hanslick, Eduard 230
 Hapa~, Sini{a 345-346
 Haramba{i}, August 101
 Harms, Daniil 255
 Hartl, Georg 84
 Hartl, obitelj 83
 Hartnoll, Phyllis 18
 Harwood, Ronald 288
 Haspra, Pavol 294
 Hassan, Ihab 226
 Hatze, Josip 99, 164-165, 175, 178-179, 232-233, 240
 Hauptmann, Gerhart 76, 100, 145, 150-152, 231
 Hebbel, Friedrich 146
 He}imovi}, Branko 77, 85, 89, 141, 162-163, 166, 168, 172, 178, 230, 339, 340, 354
 Heim, Stefan 83
 Heine, Ervin 82, 85

Hektorovi}, Petar 33
 Hellman, Lillian 309
 Hell-Pastor~i} 202
 Hellwig, Monika K. 270
 Hengel, Matilda 85
 Hengel, Vjekoslav 85
 Hennequin, Charles-Maurice 174, 180, 184
 Herge{i}, Ivo 91, 110, 149
 Herman, Oskar 120
 Hermann, Johann N. 83
 Hess, Joachim 237
 Hieng, Andrej 291
 Hiller, Leopold 80, 83
 Hitler, Adolf 218, 263
 Hitrec, Josip (Joseph) 215
 Hoffmanstahl, Hugo von 188
 Höfner, Eckard 78
 Horacije 221
 Horst, Julius 186
 Horvat, Josip 103-105, 141
 Horvat, Milan 236
 Horvat, Mladen 215
 Horvath, Ödön von 238, 300
 Hranov, Pantelej 210
 Hr~i}, Fran 142, 186
 Hreljanovi}, Ivo 80
 Hribar, Branko 329
 Hribar, Hrvoje 328
 Hr`i}, Vera 187
 Hugo, Victor 169
 Huizinga, Johan 21
 Hunoltstein, Hans von 86

 I. B. *vidi* Badev, Jordan
 Ibler, Vanda 146
 Ibsen, Henrik 95-96, 100, 145-147, 150-153, 169, 181, 231
 Ili}, Dragan 91
 Ilijadica, Vicko 141
 Ionesco, Eugène 13

 Iva~i}, Antun 185
 Ivaki}, Joza 215
 Ivanac, Ivica 9
 Ivani{evi}, Drago 259, 266-269, 271
 Ivanov, Ivan D. 90
 Ivanova, Sofija Aleksandrova 114
 Iv{i}, Radovan 246-258, 263

 Jagi}, Vatroslav 46
 Jakeli}, Cvjetko 239
 Jakovlev, Jurij 208
 Jamnicky, Stephanie 232
 Janev, Hristo 96
 Jankov, Dinko 162
 Jankovi~, Ján 290, 295-296, 340
 Jankovi}, Vjekoslav 343
 Janji}, Nata{a 347
 Jarry, Alfred 249, 255
 Javorskaja, Lidija Borisovna 151
 Jedli~ka 173
 Jela~i} Bu`imski, Dubravko 313
 Jel~i}, Dubravko 108-109, 120, 192
 Jeli~i}, @ivko 50
 Jeli} Buti}, Fikreta 244-245
 Jelovac, A. 176
 Jenny, Laurent 109-110
 Jeri~evi}, Dinka 349
 Jerkovi}, Berislav 345
 Jindra, Ivan 312
 Jolles, André 224
 Jordanova, Zorka 208, 210
 Jouvét, Louis 210
 Jovanovi}, Asja 347-348
 Jovanovi}, Gavro 92
 Joyce, James 309, 318
 Jurani}, Zoran 237, 239-340, 345
 Jur~i}, Josip 101
 Juri~i}, Antonio Toni 322-323
 Juri~i}, Filip 347

Juri} Zagorka, Marija 170, 171, 173, 176, 190, 219
 Juri{i}, [imun 162
 Jurkovi}, Janko 161, 163, 188
 Jusi}, \ elo 291

 Kadelburg, Gustav 160, 174
 Kalmikov, draguljar 119
 Kamenova, A. 97
 Kanelovi}, Petar 62
 Kapetanovi}, Amir 31, 39
 Kapi}, Jure 164
 Karakostova, Antonija 96
 Karaman, Igor 85
 Karaman, Josip 165, 173
 Karaslavov, Georgij 107
 Karlovac, Josip 181
 Karpov, Evtihij Pavlovi~ 7
 Kastl, Sonja 345
 Ka{telan, Jure 278-279
 Katalini} Jeretov, Rikard 175
 Katalini}, Ante 339
 Katalini}, Petar 173
 Katul, Gaj Valerije 221
 Kat'u{a, Oto 295
 Katunari}, Ante 175
 Kauzlari} Ata~, Zlatko 345
 Kelemen, Milko 236, 237
 Kersnik, Janko 101
 Khuen Hédervary, Dragutin (Karlo) 82, 142, 167
 King, Pamela M. 23
 Kirov, Geno 98
 Kiseljak, Ivan 97
 Kisimov, Konstantin 210
 Klai}, Bratoljub 297, 306
 Klai}, Dragan 26, 28
 Klari~i}, Maro 65
 Kleist, Heinrich von 229
 Klicpere, Václav Kliment 101
 Klobu~ar, Dragutin 329, 330, 332
 Kljakovi}, Van~a 9, 11, 286-287
 Knapi}, Josip 161
 Kneisel, Rudolf 163
 Knezovi}, Ivo 343
 Ko~i{, Nela 343-344
 Kohn, Max (Veljko Sve}enski) 79
 Kolar Dimitrijevi}, M. 200
 Kolar, Slavko 299
 Kolari} Ki{ur, Hinko 142
 Kolari} Ki{ur, Rudolf 140-149
 Kolari} Ki{ur, Zlata 142
 Kolendi}, Antun 47
 Kolendi}, Petar 40, 48
 Koleti}, Matija 240
 Kolumbi}, Nikica 30, 37, 40
 Kolumbo, Kristofor 246
 Kombol, Mihovil 50
 Konderle, Ljudevit (Lajos, Louis, Ludwig, Vjekoslav) 82
 Konfucije 110
 Konstantinov, Asen 96
 Konjovi}, Petar 91
 Koopmans, Jelle 41
 Koprinski, Robert 122, 127
 Koralov, Emil 207, 210
 Körner, Theodor 229-230, 239
 Koro{ec, Mira 179
 Kosor, Josip 108-120, 233, 292, 296
 Kostov, Stefan L. 103-104
 Ko{ut, Lajo{ 171
 Ko{uta, Leo 50
 Ko{uti} Brozovi}, Nevenka 148
 Kova~evi}, Du{an 287, 291, 313
 Kova~evi}, Hrvoje 329, 331
 Kova~i} (Kovacsics), obitelj 83
 Kova~i}, Ante 108
 Kova~i}, Branko 185
 Kova~i}, Vladimir 106, 219
 Kozarac, Ivan 110

- Kozar~anin, Ivo 215
 Ko`ari}, Ivan 255
 Kraatz, Kurt 175
 Kraja~, Ivica 340, 345
 Kralj, Ivka 89, 97
 Kraljevi}, Benjamin 84
 Kraljevi}, Miroslav 120
 Kravar, Zoran 153, 229, 231
 Kreft, Bratko 290
 Kresz, Alfred 83
 Kri`ani}, Juraj 319
 Krklec, Gustav 110, 233
 Krle`a, Bela 218
 Krle`a, Miroslav 15, 107, 110, 123, 143, 144, 148, 189-199, 211, 217-218, 233, 242, 245, 256, 285, 287, 291-293, 295-296, 298, 306, 319, 340, 351-352, 354
 Krnic, Ivan 180
 Krpela, Kristina 312
 Krstulovi}, Zdravka 286, 289
 Kru`i}, Petar 265
 Kudrjavcev, Anatolij 12, 184
 Kuha~, Franjo Ksaver 230
 Kuko~, Miro 183
 Kuko~, Pa{ko 175
 Kuko~, V. 176
 Kuljeri}, Igor 236-239
 Kumi~i}, Eugen 150, 166
 Kunc, Zinka 231
 Kundera, Milan 286
 Kuntari}, \uro 142
 Ku{an, Ivan 9, 287, 296, 313
 Ku{an, Vladislav 215
 Kuzmi}, Martin 260, 272
 Kvapil, Jaroslav 109
 Kvaternik, Slavko 218, 219
 Kvrgi}, Pero 288
 Lasi}, Stanko 190, 217, 220, 319, 322, 325, 331, 333-334
 Laube, Heinrich 100
 Lauer, Reinhardt 354
 Lauren~i}, Jozo 219
 Lay, Anny 82
 Lay, Antun 81-83
 Lay, Felix 82
 Lay, Ivan Nepomuk Mihael (Johann Nepomuk Michael) 82
 Lederer, Ana 120, 297, 340
 Lehmann, Dragutin (Carl) 82
 Léon, Victor 175
 Leti}, P. 180
 Ley, Maximilian Gerold von 84
 Lhotka Kalinski, Ivo 236, 240
 Lhotka, Fran 233
 Libkowitz, C. 80
 Lilijev, Nikolaj 206
 Lisac, Josip 56
 Lisinski, Vatroslav 229-230, 239-240
 Livadi}, Branimir 146-147, 154-156, 219
 Livan~i}, Nikola 343
 Lon~ari}, Mijo 202
 Lopez, Sabatino 185
 Lorca, Federico Garcia 238
 Lorkovi}, Melita 212
 Lovinac, Milkan 150
 Lovri}, Bo`o 109, 165-166, 170, 173, 176, 291, 292, 293
 Lozica, Ivan 241, 340
 Lozovina, Vinko 164
 Lubina, Sne`ana 345
 Luci}, Hanibal 33, 44-45
 Luli} 161
 Luna~ek, Vladimir 145
 Lunazzi 186
 Lyotard, Jean-François 204-205
 Ljermontov, Mihail Jurjevi~ 153, 208
 Ljubeti}, Erman *vidi* Bogi}, Erman

Ljubi}, Josip 165, 166, 173, 176
 Ljubi}, Lucija 43, 302, 306, 340
 Ljuboja, Danijel 312

 Macanovi}, Hrvoje 215
 Machiavelli, Niccolò 110
 Machiedo, Vi{nja 226, 247-249, 258
 MacNamara, Vincent 270
 Maeterlinck, Maurice 150-153, 155, 157
 Maffei, Francesco Scipione 62
 Mah, [anjo (Mach, Alexander) 293
 Majstorovi}, Ivan 167
 Majtin, Zlatko 215
 Malba{a, Marija 77
 Maleti}, \ or|e 94
 Malinovski, von, bojni{nik 83, 86
 Mallarmé, Stephan 250
 Mandeki}, Vinko 98
 Mandi}, Igor 322
 Mandrovi}, Adam 78, 90, 92-93, 97-99, 101, 103
 Mangelli 163
 Manger, Du{an 181
 Marakovi}, Ljubomir 218, 220
 Mare~i}, Olivije 349
 Marekovi}, Milan 8
 Mareti}, Tomo 64, 222
 Marijanovi}, Stanislav 80, 84, 340
 Marinetti, Filippo Tommaso 255
 Marinkovi}, Pavo 305
 Marinkovi}, Ranko 293, 295-296, 318-321, 354
 Marinovi} (Marinovich), Hugo 83
 Marjanovi}, Milan 108, 154, 180
 Markov~i}, Marko 312
 Markovi}, Franjo 230, 240
 Markovi}, Mihajlo 90, 174-175, 178, 181, 187
 Marku{, Stjepan 222
 Maroevi}, Tonko 279
 Martinac Kralj, Lada 328-329
 Martin~i}, Julijo 84
 Martinovi}, Maro 312
 Maruli}, Marko 17, 25-26, 40-41, 164, 178, 239, 279, 280
 Masalitinov, Nikolaj O. 90, 208
 Mascagni, Pietro 232
 Ma{i}, Branko 103
 Ma{trovi}, Tihomil 99, 166, 172, 174
 Mata~i}, Lovro pl. 218, 231
 Mate{i}, S. 270
 Mati~evi}, Ivica 140, 204
 Matija{evi}, Marijan 220
 Mati{i}, Mate 297, 299-306, 325
 Matkovi}, Marijan 168, 170, 215, 291, 293-294, 296
 Matl, Josef 51
 Mato{, Antun Gustav 110, 180, 193, 214, 231, 352
 Mato{i}, I. 181
 Mato{i}, P. 164, 167, 168, 171, 176
 Matujec, Vanja 289
 Matz, Rudolf 212
 Mavrodiev, Vasil 90, 92-93, 96-98, 103-104
 Mayenburg, Marius von 313
 Mazurin, trgovac 119
 Mazzura, Lav 141
 Ma`uran, Ive 77, 80, 82, 84
 Medve{ek, Rene 307, 311-312, 316
 Me|imorec, Miro 299
 Meilhac, Henri 171
 Mejerholjd, Vsevolod Emiljevi~ 255
 Melvinger, Jasna 195, 340
 Mendl, obitelj 83
 Meneghello Din~i}, Armand 160
 Meneghello Din~i}, Virgil 160, 166
 Meni~anin, Pjer 312
 Merchadé, Eustache 32, 37
 Méré, Charles 186
 Mesari}, Kalman 218, 293
 Mesari}, Ranka 326, 330
 Mesari}, @elimir 9

Mese~kov, Nedjalko 207
Me{trovi}, Ivan 175, 180
Me{trovi}, Koraljka 330
Metastasio, Pietro 62
Meyerber, Giacomo 229
Michel, Jean 19, 20, 37
Mihali}, Franjo 212
Mihali}, Slavko 194
Mihaljevi}, Branko 291
Mihanovi}, Dubravko 330
Mihanovi}, Nedjeljko 192
Mika~i}, Dujam (Dinko) 162
Miki}, Kre{imir 312
Miladinovi}, Dejan 238
Milan, Nikola 161
Milanja, Cvjetko 323, 331
Milarov, Ilija 92, 94, 98, 100-101, 103
Mil~eti}, Ivan 178
Milenkov, Aleksandr 206
Mileti}, M. 176, 180
Mileti}, Stjepan 10, 11, 14-15, 93-94, 151, 161-162, 166, 168-170, 173-174, 178, 182, 229, 231, 340
Mili}, N. 176
Mili}, Vicko 164, 170
Milkovi}, Zlatko 215
Millöcker, Karl 99
Mills, David 19
Milo{evi}, Petar 185
Miljevi}, Oto Milo 324-325
Mio~inovi}, Mirjana 310
Mirski, Krsto 107
Mi{katovi}, Josip 168
Mitov, D. B. 208
Mitrovi}, Andro 184
Mitrovi}, M. 291
Mladini}, Sabo 17, 27, 35, 41
Modesty, Peter 83
Mohl, Elias 83
Molière 62, 68, 70-72, 74, 100, 150-151, 176, 185, 208, 233, 286
Molnár, Ferenc 181, 184
Montana, D. 175
Moore, Michael 316
Morovi}, Hrvoje 25-26
Moser, Gustav 174
Mrakovi}, Edo 141
Mraku`i}, Zoran 323, 327
Mráz, Andrej 291-293
Mrde`a Antonina, Divna 55, 61
Mrdulja{, Igor 286
Mrkonji} 163
Mrkonji}, Zvonimir 221, 297, 299, 300
Mrk{i}, Borislav 324-325
Mro`ek, Slawomir 287
Mr{i}, T. 270
Muci}, Dragan 178
Muhamed 22, 110
Muj~i}, Tahir 313
Mulja~i}, @arko 62-63
Muradbegovi}, Ahmed 219, 233, 239
Mussolini, Benito 218
Muzaferija, Gordana 314
Mu`i}, Zoran 299, 307, 327
Nadeau, Maurice 258
Nadi}, N. 186
Náhlík, Michael 296
Nalje{kovi}, Nikola 30, 45-48, 55, 58-59, 64-65, 70, 73
Narcejac, Thomas 322, 326
Nazor, Vladimir 175, 180
Nedeva, Zlatina 94-96
Nemec, Kre{imir 140, 323
Nemirovi~ Dan~enko, Vladimir Ivanovi~ 8
Neron, Lucije Domicije 319-320
Nestroy, Johann Nepomuk 99
Neville, Danny 29
Newman, Paul 308
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 117, 224
Nik~evi}, Sanja 307, 309-310, 312, 340

Nikoli}, M. 291
 Nikoli}, Milan 323
 Nola, Filip 312
 Nola, Lukas 331-332
 Normann Ehrenfels, Konstantin (Constantin) 85
 Normann Ehrenfels, Marijana (Marianne) 85
 Novak, Grga 185, 188
 Novak, S. 181
 Novak, Slobodan 194
 Novosel, Kre{o 324-325
 No`ini}, Vilma 218
 Nu~i}, Hinko 182-183
 Nwitter, Charles 163
 Nu{i}, Branislav 103, 181, 186, 240, 291, 292

 Oates, Joyce Carol 110
 Obad, Vlado 82
 Odak, Krsto 233, 236, 240
 Odets, Clifford 309
 Offenbach, Jacques 183
 Ognjenovi}, Milenko 343
 Ogrizovi}, Milan 140, 144, 146, 150, 152-153, 155-156, 168, 181-184, 188, 233
 Okrug{i}, Ilija 164, 167
 O'Neill, Eugene 309
 Ora{ 160
 Ore{kovi}, @elimir 13
 Orwell, George 239
 Ostoji}, Dubravka 349-350
 Ostrovski, Aleksandar Nikolajevi~ 208
 Ovidije Nazon, Publije 221-222, 224-227

 Pailleron, Édouard 151
 Paji}, Ksenija 289
 Palabova, Sne`anka 96
 Palameta, Miroslav 222
 Pálarik, Jan 101
 Pala{ev, Angel 312
 Pali} Picukari}, Jasna 349
 Palmoti}, Junije 58
 Paljetak, Luko 239
 Paljetak, Vlado 219
 Pani}, Davor 345
 Panti}, Miroslav 62
 Papandopulo, Boris 212, 219, 233
 Papi}, Josip 188
 Papi}, Krsto 284-285
 Para}, Frano 239, 278-280
 Par~ev, Ivan 96
 Paro, Georgij 11, 286-287, 318, 354
 Paro`i}, Ivan 47
 Pasari}, Josip 96, 145
 Pa{ko Mato{i}, Josip 160-164, 167, 173, 178, 183-184, 186, 188
 Paulik, Dalibor 228, 340
 Paunovi}, Stefan 103
 Paveli}, Ante 91, 217
 Pave{kovi}, Antun 39
 Pavi~i}, Jurica 333
 Pavi}, M. 270
 Pavkovi}, Tomislav 340, 347
 Pavleti}, Vlatko 192, 268
 Pavli~i}, Pavao 229, 323, 326, 334
 Pavlovi} Dubrov~anin, Ivan 16
 Pavlovi}, Boro 214
 Pavlovi}, Ivanka 229
 Pavlovi}, [ime 87
 Pecoti}, D`enisa 345
 Pein, Laszlo 345
 Peja~evi} (Pejacsevich) de Vercöze, Eleonora Marija Vincencija 81
 Peja~evi} (Pejacsevich) Vay, Lilla (Lilinka) de 82
 Peja~evi} (Pejacsevich) Vay, Lilla de 82
 Peja~evi} (Pejacsevich), Adolf (Adolph) 81, 83, 86
 Peja~evi} (Pejacsevich), Agata (Agatha) de 81, 82
 Peja~evi} (Pejacsevich), Aleksandar (Alexander) de 81

- Peja~evi} (Pejacsevich), Anton (Antun) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Dora de 82
 Peja~evi} (Pejacsevich), Gabrijela (Gabrielle) de 82
 Peja~evi} (Pejacsevich), Ignac (Ignatz) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Ivan (Johann) Nepomuk de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Jakov (Jakob) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Josip (Joseph) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Julija (Julia) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Katarina (Katharina) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Klementina (Clementine) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Ksaver Matija Franjo (Matthias Franz Xaver) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Ladislav (Laczi, Ladislaus) II. de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Ladislav (Ladislaus) I. de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Lato de 82
 Peja~evi} (Pejacsevich), Marija (Maria) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Marko (Marcus) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Marko (Marcus) II. de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Pavao (Paul) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Petar (Peter) de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Sigismund de 81
 Peja~evi} (Pejacsevich), Teodor (Theodor) de 81-82, 85
 Peja~evi} (Pejacsevich), Teodor Marko (Theodor Marcus) de 82
 Peja~evi}, Pavle 85
 Pejkovi}, Stanislav 329-330, 333
 Pele{, Gajo 325
 Penev, Pen~o 98
 Perillo, Francesco Saverio 27, 57
 Peri{i}, Sre}ko 175-176
 Perkovi}, Franka 339, 343
 Perkovi}, Vlatko 12, 259, 271, 340
 Pet, Trazej 320
 Pétain, Henri Philippe 263
 Pete{, Mirjana 345
 Petlevski, Sibila 143
 Petranovi}, Martina 16, 340
 Petrasov Marovi}, Ton~i 259, 271-273, 275-276
 Petri}, A. 176
 Petri}, V. 176
 Petronije Arbiter, Gaj 318-321, 354
 Petrovi} Pecija, Petar 181, 185-186, 292-293
 Pfeiffer, Julije (Julius) 77, 79-80, 85-87
 Phillips Oppenheim, Edward 334
 Pietor, Milo{ 295
 Pijevi} 186
 Pinter, Harold 9, 13, 287
 Pirandello, Luigi 221, 225, 293, 309
 Pitoëff, George 210
 Pizon, Gaj Kalpurnije 319
 Plaovi}, Ra{a 107
 Platon 110
 Plazibat 163
 Plein, Lujo (Alois) 77-78, 86
 Plevnik Dobravec, Ivan (Stari), Ivan) 200-205
 Poli} Kamov, Janko 121-124, 127
 Poli}, Ante 121-124
 Poli}, Dragomir 121-123, 127
 Poli}, Milka 121-123, 127
 Poli}, Milutin 121-123, 127
 Poli}, Nikola 121-124, 127
 Poli}, obitelj 121-123
 Poli}, Vladimir 122-124, 127
 Poljanov, Dimitir 106
 Pongra{i}, Zoran 330, 333-334
 Popiliev, Romeo 98
 Popov, Asen 105-106
 Popova, Marta 208, 210
 Popovi}, Nenad 322
 Posner, Josip (Joseph) 82
 Pozai}, Mladen 212
 Prandau, Alvina (Alwine) a 85
 Prandau, Antun (Anton) a 84
 Prandau, Gustav 83

- Prandau, Gustav Hilleprand a 84
 Prandau, Josip Ignac (Joseph Ignatz) Hilleprand a 84
 Prandau, Karlo (Carl) Hilleprand a 84
 Prandau, obitelj 84
 Prandau, [tefanija (Stephania) a 85
 Pranji}, Krunoslav 193
 Praunsperger, Boris 211-212
 Preissova, Gabriela 99
 Preradovi} ml., Petar 292
 Prica Plitvi~ki, ^edo 7, 340
 Priwin, Hans W. 323
 Prohaska, Dragutin 140
 Prohi}, Ozren 325
 Proli} Kragi}, Ana 246, 340
 Propercije, Sekst 221
 Prosperov Novak, Slobodan 16-17, 38, 44, 56
 Prpi}, Tomislav 235-236, 240
 Przybyszevski, Stanisław 140-141, 146, 148-149, 171
 Puli{eli}, Zrinka 41
 Pu{kari}, Berislav 345
 Putica, Antun Ferdinand 61-70, 72, 74-75

 Quintero, Joe 308

 Rabac-^ondri}, Glorija 63
 Rabadan, Vojmil 105, 219, 236, 239
 Rabelais, François 318
 Racine, Jean 151
 Ra~i}, Josip 120
 Rade~i}, Danijel 347-348
 Radev, Marijana 218
 Radica, Branko 240
 Radica, Ruben 239, 278, 280
 Radi}, Antun 241, 245
 Radi}, Tomislav 287
 Radojevi}, Dino 10
 Rai}, Ivo 176, 187, 231
 Ramakers, Bart 41
 Ramberg, barun 124
 Raos, Ivan 13, 189, 299, 303, 305
 Ra{kovi}, Borivoj 94, 101, 188
 Rati}, Danijela 345
 Ratkovi}, Milan 50
 Raukar, Tomislav 44
 Raukar, Ur{a 312
 Ravenhill, Mark 313
 Ray, Robert B. 249, 258
 Reinhardt, Max 182, 210
 Reisner, Adam pl. 84
 Reisner, Mirko pl. 84
 Reisner, obitelj 83
 Reisner, Victor pl. (Victor von Reisner ^epinsky) 84
 Reverdy, Pierre 249
 Reymond 250
 Reza, Yasmina 288
 Rice, Elmer 310
 Rimbaud, Arthur 250
 Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevi~ 280
 Risti}, Marko 256
 Ritis, A. 187
 Robi}, Dunja 236, 237
 Roi}, Juraj 40
 Roje 186
 Roje, Ante 187
 Roksandi}, Du{ko 294
 Rorauer, Julije 168, 176
 Rosandi}, Tomo 175
 Rosenfeld, Friedrich Alexander (Sándor) 82
 Rossini, Gioacchino 229
 Rostand, Edmund 150, 208
 Ro`mani}, Kuzma 181
 Rubin, Drago 158, 161, 181, 183
 Rumenov, Boris 96
 Rutebeuf 17, 22
 Ruti}, Mladen 325
 Ru`i~ka Strozzi, Marija 90, 93-94, 100-101, 123, 151, 168, 174

Sabljak, Renata 347-348
 Sabljak, Tomislav 216, 340
 Sade, Donatien Alphonse François marquis de 247
 Saev, Georgij 98
 Saev, Ljuben 208, 210
 Sajko, Ivana 339, 341-344
 Saka~, Miroslav 148
 Salazar, Philippe Joseph 229
 Salopek (Szalopek), Ivan (Johann) 81
 Salopek, Nikola 85
 Samohod, Mila 176, 180, 184-187
 Sanader, Ivo 263, 265
 Sardou, Victorien 99-100, 160, 174
 Sari}, A. 176
 Sartre, Jean-Paul 264, 266, 269, 283
 Sasin, Antun 55, 58-59
 Savi}, Gavro 94
 Savi}, Tonka 171
 Savin, Dragutin 236, 240
 Sayers, Dorothy Leigh 322
 Schaffer, Peter 288
 Schaffner, Richard 88
 Schernberg, Dietrich 21
 Schiller, Friedrich 76, 86, 94, 96, 99, 100, 150, 208, 229
 Schisgal, Murray 287
 Schnitzler, Arthur 181, 187
 Schopenhauer, Arthur 169
 Schopf, Andreas 88
 Schubert, Franz 197
 Schubert, Gabriella 77
 Schulz, Adela 79
 Schulz, Augusta 79
 Schulz, Julius 78-80
 Scribe, Eugène 100, 163
 Sedlakovi} (Sedlakovich), obitelj 80
 Sedlakovi}, Ferdo (Ferdinand) 80
 Sedlakovi}, Franjo (Franz) 79-80
 Sedlakovi}, Josip (Josef) 80
 Sedlar, Jakov 12-13
 Segedin 160
 Selem, Petar 236, 278, 340
 Sene~i}, Geno 211, 213-216, 293-294
 Sene~i}, Lela 211
 Seneka, Lucije Anej 319
 Senker, Boris 20, 34, 104, 164, 166, 169, 204, 234, 313, 340
 Sep~i}, Vi{nja 110
 Shakespeare, William 76, 86, 90, 100, 104-105, 107, 109, 121, 123-124, 150-153, 156, 168, 170, 181, 206-210, 236, 238, 240, 284-285, 293
 Shaw, George Bernard 150, 152, 218
 Sheridan, Brinsley Richard 208
 Simon, Neil 286, 288
 Simonov, Konstantin 213
 Simovi}, Ljubomir 291
 Sinatra, Frank 308
 Siri{~evi} 160
 Slam, Josip 345
 Slamnig, Ivan 51
 Smetana, Bedøich 209
 Smodlaka, Josip 162, 164, 172
 Smodlaka, Petar 179, 181
 Smrekar, Milan 78
 Sofoklo 260-261, 263-265
 Sokolov, I. M. 163
 Sokrat 110, 318
 Solar, Milivoj 205, 323
 Solska, Irena 151
 Sorgo, Miho 63
 Sorko~evi}, Franatica 62-63
 Sotirovi}, Taso 176, 180, 183, 188
 Souvan, Ivan 146-147
 Spasov, Zvetan 106
 Spi{ák, Karol 295
 Spitzer, Hugo 87
 Srbljanovi}, Biljana 291
 Srnec Todorovi}, Asja 325-328, 331
 Sr{an, Stjepan 80

Stajkov, Miroslav 92
 Stama}, Ante 189, 339, 340
 Stanislavski, Konstantin Sergejevi~ 8
 Stani{i}, Antonija 349
 Stanojevi}, Ana 343
 Stari}, Ivan *vidi* Plevnik Dobravec, Ivan
 Stefanini, V. 181
 Stefanov, Vasil 98
 Sterija Popovi}, Jovan 163, 186
 Stern, Theodor 83
 Stjepan II., kralj 155
 Stodola, Ivan 219
 Stojan, Slavica 64, 71
 Stojanov, Ra~e 92, 106
 Stoj~ev, Petar K. 90
 Stoji}, Predrag 345
 Stojkovi}, M. M. 92
 Stra{imirov, Anton 103
 Stra`i~i}, Ante 162, 169-170
 Strello 186-187
 Strindberg, August 140-141, 144, 146, 148-149
 Strobitzer, Heinrich 175
 Strossmayer, Josip Juraj 80, 83
 Strozzi, Ferdo 124, 161
 Strozzi, Tito 123, 220, 231, 286, 294
 Stuli}, Niko 61
 Stuli}, Vlaho 61, 65-66
 Sudermann, Hermann 100, 145, 174
 Sudraka 99
 Supek, Rudolf (Rudi) 142
 Supek, Vesna 142
 Supilo, Frano 351
 Suppé, Franz 77
 Susovi}, Ivan 219
 Suvorin, Aleksej 8
 Sva~i}, Petar, kralj 155
 Svedru`i}, Davor 349-350
 Swedenborg, Emanuel 110
 Szabo, Josef 83

Szödényi, Martin 83
 [afranek Kavi}, Lujo 233
 [andor, Dragutin 87
 [ari} Kukuljica, Doris 312
 [eb, Jo`a 219
 [egedin, Petar 236
 [embera, Borivoje 219
 [enoa, August 110, 166, 175, 354
 [enoa, Branimir 170
 [enoa, Julije 124
 [enoa, Milan 170, 186
 [erbed`ija, Rade 286, 313
 [erment, Mladen 218
 [esni}, Deni 345
 [estan, Sre}ko 339
 [icel, Miroslav 140, 323
 [imi}, Antun Branko 194
 [imi}, Stanislav 218
 [imuni}, Zvonimir 176, 179, 180
 [imunovi}, Dinko 110, 239
 [ir, Zlatko 219
 [irola, Bo`idar 219, 233
 [komrlj, Ika 345
 [krabe, Nino 313, 354
 [kreb, Zdenko 322
 [kunca, Mirjana 162
 [najder, Slobodan 313
 [oljan, Antun 9, 194, 283, 294
 [oljan, Nada 325
 [onje, [imun 221-222
 [op, Nikola 194, 221-227
 [orak, Dejan 330, 333
 [ovagovi}, Fabijan 286-287, 289, 300
 [ram, Ljerka 101, 174
 [repel, Milivoj 166, 168
 [tefnac, Josip 94
 [ubi}, Ivo 9, 286
 [ulek, Stjepan 236-237, 240
 [ulenti}, Zlatko 120

[uljak, Andrija 83
 [uri}, F. 160
 [vacov, Vladan 233, 239
 [velec, Franjo 46, 48, 53

 Tacit, Publije Kornelije 319-320
 Tadijanovi}, Dragutin 194
 Tanhofer Tomislav 217
 Tankosi}, Sandra 343-344
 Tarbuk, Mladen 345
 Tartaglia, Ivo 166-167, 181
 Thomas, Brandon 174
 Thoms, William 243, 245
 Tibul, Albije 221
 Tihov, Mihail 91
 Tijardovi}, Ivo 158, 181, 185
 Tijardovi}, Pompej 161-162, 165, 167, 175, 178-179
 Tisza, István 82
 Toché, Raoul 174
 Todorov, Petko 92
 Tolstoj, Aleksej 293
 Tolstoj, Lav Nikolajevi~ 99-100, 109-110, 154, 167, 172-173, 176, 208
 Tomaseo, Milovan 186
 Tomi~i}, Zlatko 191
 Tomi}, Ante 305
 Tomi}, Josip Eugen 78, 176, 178
 Tommaseo, Nikola 173
 Torjanac, Marko 314
 To{eva, Kristina 98
 Trali}, Darko 330, 333
 Trandafilov, Vladimir 104-105, 107, 207, 210
 Tres~ec-Branjski, Vladimir 90, 151, 154, 178, 182-183
 Tresi} Pavi~i}, Ante 97, 150, 175
 Trifkovi}, Kosta 159, 167
 Trnski, Ivan 124
 Trumbi}, Ante 164, 172-173
 Tucci, Stefano 25
 Tuci}, Sr|an 90, 92, 94-100, 103-104, 142, 150, 165, 167, 172-173, 175-176, 178, 185, 232, 240
 Tudakovi}, Marina 345
 Tudi{evi}, Marin 62
 Tu|man, Franjo 302
 Tur~inovi}, @eljka 334
 Turgenjev, Ivan Sergejevi~ 109
 Turkalj, Nenad 238
 Tydeman, William 18-20, 22, 33
 Tzara, Tristan 246
 Ugrina, Ksenija 312
 Ujevi}, Tin 120, 189-194
 Umecki, Olga 119
 Unuki}, Magdalena 80
 Uvaliev, Petr 106, 207
 Uvodi} 163
 Uvodi}, Milka (Mila) *vidi* Braidă, Milka

 Vai}, \or|e 218
 Valeri, Igor 343
 Valjavec, Matija 19, 21, 23, 29, 40, 41
 Van Tieghem, Paul 110
 Vandov, Nikola 96
 Vavra, Nina 150
 Vazov, Ivan 103-104
 Vega, Carpio Lope Felix de 208
 Velikanovi}, Iso 141
 Verdi, Giuseppe 124, 229
 Verdiani, Carlo 34
 Verli, Alfons 103
 Veseli, M. 180, 183-184
 Veseli}, F. 176
 Vetranovi}, Mavro 27, 30, 39, 44, 45-47
 Vicente, Gil 26, 40
 Vido{i}, Tihomil 240
 Vidovi}, Emanuel 160, 165, 175, 180
 Vidovi}, Ivica 286
 Vidri}, Vladimir 193
 Vildband 165

- Vilder, Ve}eslav 141
 Vili~i}, Ljubomir 176, 179-181, 183-185
 Vilovi}, \uro 233, 240
 Vindakijevi}, Ladislav 329
 Violi}, Bo`idar 231, 287, 303, 306
 Viskovi}, Velimir 189, 323
 Vitez, Zdravko 313
 Vlahovi}, Dragan 122, 127
 Vodnik Drechsler, Branko 42
 Vojkovi}, Mirko 9
 Vojnovi}, Ivo 104, 150-151, 153, 155-156, 175, 180-181, 186-187, 233, 235, 240, 292-293, 298, 352
 Voltaire 110, 320
 Voltolini, Loris 232
 Von~ina, Josip 193
 Von~ina, Nikola 323
 Vrane{i}, Juraj 218
 Vraz, Stanko 106
 Vrbacý, Andrej 294
 Vrhovnik, Vedrana 325-326, 330, 333
 Vu~eti}, [ime 55, 189, 191
 Vu~kovi}, Biserka 328, 330
 Vui} (Wuich), Petar 78, 80-81, 83
 Vuj~i}, Borislav 330-331
 Vukeli}, Zvonimir 145
 Vu{kovi}, Eugenij 162
 Vu{kovi}, Marko 179

 Waldberg, Hugo von 175
 Walker, Greg 24, 27
 Wiesner, Ljubo 219
 Wiesner, [tefana 219
 Wilde, Oscar 150, 153, 156, 208
 Wilder, Thornton 307-312
 Williams, Arnold 29
 Willner, Alfred Maria 231
 Wittgenstein, Ludwig 11

 Wolf, Hinko 106, 219
 Wollman, Frank 142
 Wybiral, Franjo (Franz) 85
 Wysocka, Stanisława 151
 Wyspiański, Stanisław 151

 Xaver Kroetz, Franz 144, 300

 Zagorec, Mirjana 343, 349
 Zajc, Ivan pl. 91, 93, 160, 229-230, 239-240, 340, 342, 345-346
 Zajec, Tomislav 330
 Zavoreo, Anka 160-161, 167, 184
 Zavoreo, D. 187
 Zavoreo, Gj. 187
 Ze~evi}, I. 176
 Zeller, Karl 178
 Zgaga, Vi{nja 255
 Zichy, Pavle (Paul) 85
 Zidari}, Kre{imir 9
 Zindl, Sre}ko 96
 Zlarev, Georgij 94
 Zola, Émile 185
 Zorani}, Petar 55
 Zorovi}, A. 163
 Zubovi}, Sonja 333-334
 Zuna, Milan 232
 Zuppa, Vjeran 14-15
 Zvonimir, kralj 155

 @anko, Du{an 91, 217, 219
 @edrinski, Vladimir 104-106, 206, 209
 @imbrek, Ladislav 109
 @ivakovi} Ker`e, Zlata 78
 @ivi}, Tihomir 76, 340
 @mega~, Viktor 153, 231-322, 325
 @uveti}, Juraj 17, 26

 Martina Petranovi}

SUMMARY

The theatre and scholarly event **Krleža's Days in Osijek** was founded in 1987 when a splendid monument to Miroslav Krleža, a work of Zagreb sculptress Marija Ujević, was erected in Osijek. However, it was not until 1990 that **Krleža's Days in Osijek** took their present form of the theatre review and conference dealing in the Croatian dramatic literature and theatre as well as the theatre related exhibitions and promotions of recently published plays and academic works. It was at this point that the Department of Theatre Studies, Institute for the Literature and Theatre Studies of the Croatian Academy of Sciences and Arts, today the Department of Croatian Theatre History, Institute for the History of the Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Faculty of Education, today the Faculty of Philosophy in Osijek joined with the Croatian National Theatre in Osijek in co-organising the **Krleža's Days in Osijek**. In the following fifteen years, fifteen conferences were held (**Krleža's theatre today**, 1990; **Tasks and achievements of contemporary Croatian theatre studies**, 1991; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian history**, 1992; **Krleža our contemporary**, 1993; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part one, 1995; **Contemporary Croatian dramatic literature and theatre since 1968/71 until today**, part two, 1995; **Osijek and Slavonia – Croatian dramatic literature and theatre**, 1996; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part one, 1997; **Croatian dramatic literature and theatre in the European context**, part two, 1998; **Croatian dramatic literature and theatre and Croatian literature**, 1999; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part one, 2000; **Croatian dramatic literature and theatre – an inventory of the millennium**, part two, 2001; **Genres in Croatian dramatic literature and professions in Croatian theatre**, 2002; **Croatian dramatic literature and theatre in the light of aesthetic and historical standards**, 2003; **Native and European in Croatian drama and theatre**, 2004), and fourteen proceedings of the conference published.

The proceedings of **Krleža's Days in Osijek 2004, Native and European in Croatian drama and theatre** include thirty extended and elaborated papers of the

conference held in Osijek from 8-10 December 2004. The authors of the papers are not only eminent literary, theatre and musical scholars, but penmen, critics and theatre artists as well. Four out of thirty speakers come from abroad, from Bulgaria, Italy, Slovakia and Serbia and Montenegro.

The proceedings of the conference follow the customary principle whereby the papers are arranged chronologically. The only exception, that has by now become a rule, is the opening paper in which a contemporary Croatian playwright discusses his poetics.

With regard to the overall topic, the majority of other papers, i.e. twenty-five out of twenty-nine, focus on the problems of the 20th century drama and theatre, from *fin de siècle* and Croatian Modernism until the present, while only four of them deal with previous literary periods. In terms of subject matter and methodology, the papers reveal a prevailing interest in the comparative studies of the reception of various phenomena and authors in Croatian drama and in the work of Croatian playwrights such as Josip Kosor, Rudolf Kolari}-Ki{ur, Fran Galovi}, Miroslav Krle`a and Radovan Iv{i}, as well as interest in the fruitful connections and relations between Croatian and other European theatre cultures. Even so, apart from the comparative inclinations, yet still taking them into consideration, one cannot help but notice an interest in the less researched segments of the Croatian dramatic and literary history, and in more recent drama and theatre production.

KAZALO

ZAVI^AJNO I EUROPSKO U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALI[TU	
^edo Prica: Kronika suglasja i sporenja u dramskom prostoru.	7
Martina Petranovi}: Vra`ja posla na europskoj srednjovjekovnoj pozornici	16
Lucija Ljubi}: Do{ljac i u hrvatskoj renesansnoj drami	43
Divna Mrde`a Antonina: Strani stereotipi i doma}a stvarnost u Puti~inu i Bruerevi}evu scenskom stvarala{tvu	61
Tihomir @ivi}: Osijek kao njema~ki kazali{ni grad: listovnica o njema~kom kazali{tu i prilikama u Slobodnome kraljevskom gradu Osijeku (1776. – 1907.)	76
Branko He}imovi}: Hrvatsko-bugarski kazali{ni dodiri i veze	89
Marica Grigi}: <i>Prva drama bez naslova</i> Josipa Kosora i Dostojevski	108
Nedjeljko Fabrio: Prvo predskazanje Kamovljeva <i>Programa za literaturu</i> (Dragomir i Vladimir Poli}, Dragan Vlahovi} i Robert Koprinski: <i>Otello</i>).	121
Nikola Batu{i}: Rudolf Kolari} Ki{ur – hrvatski Strindberg?	140
Dunja Detoni Dujmi}: Europske usporednice u Galovi}evim kazali{nim kritikama i dramama	150
Antonija Bogner-[aban: Hrvatsko kazali{no dru{tvo – povijesni i umjetni~ki temelj profesionalnog kazali{ta u Splitu	158
Ante Stama}: Krle`a i Ujevi}, suputnici i antipodi	189
Jasna Melvinger: Krle`ina <i>Leda</i> u odnosu na Corneilleovu komediju <i>Melita ili la`na pisma</i>	195
Vinko Bre{i}: Europsko i zavi~ajno u igrokazima Ivana Stari}a	200
Svetlana Baytchinska: Gavellina re`ija Shakespeareove <i>Zimske pri~e</i> u Sofiji	206
Branimir Donat: Geno R. Sene~i} gledao je svijet svojih knji`evnih djela s margine i svjesno odabranog prikrajka	211
Tomislav Sabljak: Neki aspekti novinske kazali{ne kritika u razdoblju 1941.-1945.	217
Branka Brleni}-Vuji}: Dramsko-poetski prostori Nikole [opa – <i>Drijada</i>	221
Dalibor Paulik: Hrvatska opera i libreto 20. stolje}a izme u zavi~ajnog i europskog	228
Ivan Lozica: Lokalno, regionalno, nacionalno i globalno u folklornome kazali{tu	241

Ana Proli}: Iv{i}ev prilog teoriji kazali{nog nadrealizma.	246
Vlatko Perkovi}: Motiv Antigone i njegovi povijesni ishodi u europskoj i hrvatskoj dramatici.	259
Petar Selem: Zavi~ajno i univerzalno u hrvatskoj operi druge polovine 20. stolje}a – neki primjeri	278
Silvio Ferrari: Argumenti za referat na skupu <i>Krležini dani</i>	282
Igor Mrdulja{: Teatar u gostima 1974. – 2004. Dobro kazali{te na lo{im cestama	286
Ján Jankovi}: Slova~ki prijevodi hrvatskih drama	290
Ana Lederer: Izme u zavi~aja i Europe: Gastarbajteri u suvremenoj hrvatskoj drami	297
Sanja Nik~evi}: Dvije antipodne slike Amerike u Zagrebu u sezoni 2003./2004.	307
Georgij Paro: Peri Thanatu	318
Adriana Car-Mihec: Radionapetica iliti krimi} (1998. – 2000.)	322

PRILOZI

Branko He}imovi}: Kronologija Krle`inih dana u Osijeku 2004.. . . .	339
Antonija Bogner–[aban: Repertoar Krle`inih dana u Osijeku 2004.	342
Nedjeljko Fabrio: Govor uz polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krle`i u povodu XV. Krle`inih dana u Osijeku	351
Nikola Batu{i}: U spomen na akademika Ivu Frange{a	353
B. H.: Napomena	355
Martina Petranovi}: Kazalo imena	357
Summary	375

Za nakladnike:

Slavko Cvetni}

@eljko ^agalj

Ana Pintari}

Na naslovnici:

Skica Bele ^iko{a Sesije za zastor
Hrvatskoga narodnog kazali{ta u Osijeku,
1916.

Likovno uređenje:

Branko He}imovi}

Lektura:

Mercedes Robek Parad`ik

Korektura:

Branko He}imovi}

Unos u računalno:

Tatjana Skendrovi}

Računalna priprema:

DENONA d.o.o., Zagreb

Tisak:

DENONA d.o.o., Zagreb

Naklada:

400 primjeraka

Tiskanje dovršeno:

po~etkom prosinca 2005.

