

PRVE REŽIJE ALFONSA VERLIJA

Nikola Batušić

U listopadu 1915., odmah nakon početka nove kazališne sezone, na zagrebačkim se kazališnim ceduljama pojavilo novo redateljsko ime. Uz Josipa Bacha, Ivu Raića te povremeno Dragutina (Karleka) Freudenreicha, Hinka Nučića, Arnošta Grunda i Gjurju Prejca, koji su inscenirali bogati i raznovrsni dramski repertoar, našao se, kazališnoj javnosti do tada posve nepoznati – Alfons Verli. Može bitno iznenađenje, o kojemu danas možemo samo nagađati, bilo je to veće što početnik nije bio glumac i što, do tada, nije imao nikakvih veza sa zagrebačkom kazališnom praksom.

Redatelji su se, u to vrijeme, regrutirali iz glumačkih redova. Miletić, prvi hrvatski redatelj koji *nije* bio glumac, padao je već pomalo u zaborav, Gavellina debuta iz 1914. sa Schillerovom *Mesinskom vjerenicom* malo tko se još sjećao jer je tadanji početnik nakon toga eksperimenta ponovno sjeo u parket na svoje mjesto recenzenta *Agramer Tagblatta* te će se kao redatelj iznova pojaviti tek nakon povratka s galicijskoga ratišta 1917., pa su upravi Drame, koju je vodio neumorni Bach, uz njega na dispoziciji kao redatelji ostali Raić i, u manjoj mjeri, spomenuti Dragutin Freudenreich, slovenski došljak Hinko Nučić, pak tek onda, u rjeđim prigodama, Grund i Prejac. Svi su oni, na čelu s Bachom i Raićem bili na početku svoje teatarske karijere prvenstveno glumci, a tek su se u kasnijoj fazi opredijelili i za režiju. Bach, Raić i Prejac bili su polaznici Miletićeve *Hrvatske dramske škole* (1896.–1898.), te su nakon domaćega ili kasnijega međunarodnog teatarskoga iskustva koje je u manjoj mjeri stekao Bach kao bečki hospitant, ali se njime izdašno mogao pohvaliti Raić, započeli u domovini i redateljskim radom. Bach je glumu

napustio početkom stoljeća posvetivši se režiji i ostvario do svršetka karijere sredinom dvadesetih godina više od tri stotine i pedeset inscenacija.¹ Raić je pak, nakon definitivnoga povratka iz Njemačke i Češke 1909., uspješno nastavio djelovati na oba kolosijeka, i glumačkom i redateljskom, a i Karlek Freudenreich, Hinko Nučić i Gjuro Prejac jednako su tako bili aktivni u oba segmenta. Na Bacha se u to vrijeme kao na glumca davno zaboravilo i njegovu se funkciju u kazalištu promatralo isključivo kao ravnateljsku i redateljsku, pa je on, tada, zapravo inkarnirao redatelja ne-glumca, kakvih, u to vrijeme, osim njega, nije niti bilo. Stoga je Verlijev debut iz 1915., nastup nepoznata mladića (bile su mu tada tek dvadeset i tri godine) koji se ranije, poput većine njegovih prethodnika, *nije* okušao kao glumac, zasigurno morao izazvati ne malo iznenađenje u tadanjoj teatarskoj javnosti.

U hrvatskoj kazališnoj historiografiji o Alfonsu Verliju (Koprivnica, 17. studenoga 1892. – Zagreb, 25. studenoga 1940.) govori se najviše kada se spominju dvije prve premijere Krležina *Glembajevskoga* ciklusa. Verli je, naime, 1928. u Zagrebu režirao *U agoniji*, a godinu dana kasnije i *Gospodu Glembajeve*. U razmjerno oskudnoj literaturi o njemu koja je, pretežito, ili jubilarne ili pak nekrološke intonacije, može se uglavnom pročitati kako je, u zreloj fazi, poput Gavelle, bio dosljednim tumačem autorove riječi na pozornici, ne težeći u svojoj pretežito realističkim akcentima prožetoj redateljskoj poetici, napadnim ili ishitrenim eksperimentima.² Među pedeset i osam njegovih scenskih realizacija³ naročito se još spominju Shakespeareova *Oluja* (1926.), obnova Begovićeva *Pustolova pred vratima* (1934.) i režija Matkovićeva mladenačkoga prvijenca

¹ Usp. /anonim/ »Tridesetogodišnjica Josipa Bacha«, *Teater*, br. 2, str. 5-8, Zagreb, 15. XI. 1928.

² *Komedija*, god. II, br. 39 (82), str. 1, 24. XI. 1935. Nepotpisani članak o 20-godišnjem jubileju. Prema vlastitoj izjavi, autor teksta je Slavko Batušić. Usp. *Bibliografija rasprava i članaka- kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945* (ur. Boris Senker), Zagreb, 2004; *Hrvatska pozornica*, kazališni tjednik; god. 1940/1941., br. 13, str. 5-6, Zagreb, 24. XI. 1940. Nepotpisani nekrolog (prema vlastitoj izjavi, autor teksta je Slavko Batušić (usp. *Bibliografija rasprava i članaka – kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945* (ur. Boris Senker), Zagreb, 2004.

³ Usp. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, sv. 1 -2 (ur. Branko Hećimović), Zagreb, 1990.

Slučaj maturanta Wagnera (1935.). Posljednja mu je režija bila Senečićev komad *Spis broj 516*, 20. rujna 1940., dva mjeseca prije smrti.

Kada se zahvaljujući prvenstveno Stanku Lasiću naša krležologija stala s različitih aspekata baviti pjesnikovim djelom i životom, ubrzo su oni, koji prethodno s tom činjenicom nisu bili upoznati, doznali da su Krleža i Verli bili konškolarci. Nakon što je Krleža u kaptolskoj pučkoj školi najprvo dijelio klupe s Petrom, a to je pravo njegovo krsno ime, a ne Tito koje mu je naknadno nadjenula majka, slavna glumica, pod kojim će postati poznatim, dakle s *markizom* Petrom Strozijem, svojim kasnije velikim interpretom, u *IV. a* Kraljevske velike gornjogradske (klasične) gimnazije, budući je znameniti književnik bio u istom razredu s Alfonsom Verlijem. Dodajmo i to da ih je na završetku toga razreda, u lipnju 1907. zadesila jednaka sudbina. Obojica su pala. I Krleža (latinski, grčki i fizika) i Verli (latinski, grčki i matematika) morali su zbog tih nedovoljnih ocjena četvrti razred ponavljati, što su naredne godine, 1908., s ne baš osobitim uspjehom i ostvarili.⁴ Krleža je, kako dobro znamo, otišao potom u dočasničku pečujsku školu, a Verli klasičnu gimnaziju nije završio.⁵ Jamačno je maturirao u donjogradskoj »realki«. Na zagrebačkom Filozofskom fakultetu nije studirao.⁶ Možda u Grazu ili Beču, što bi trebalo izvidjeti. Zašto? Naime, prema tekstu iz *Jutarnjega lista* od 3. studenoga 1935., pisanoga uoči praizvedbe već spomenute Matkovićeve drame koju je Verli režirao za svoj 20-godišnji jubilej,⁷ citiran je feljton Milana Ogrizovića iz *Obzora* 1914. pod naslovom *Moji utisci s puta*, gdje autor *Hasanaginice* opisuje svoj susret s Verlijem na sveučilištu u Jeni kada mu se mladić predstavio kao svršeni filozof iz Zagreba koji sada, ovdje, studira dramaturgiju, nakon što je boravio u Berlinu, dolazio tamo u dodir s Gerhartom Hauptmannom i Frankom Wedekindom,

⁴Usp. Stanko Lasić: *Krleža – kronologija života i rada*. Zagreb, 1982, str. 73; Eliza Gerner: *Osvrnuh se sjetno*. Zagreb, 1988. i *Oproštaj s Gvozdom*. Zagreb, 1993., passim.

⁵Usp. *Zbornik naučnih i književno-umjetničkih priloga bivših đaka i profesora zagrebačke klasične gimnazije o 350-godišnjem jubileju 1607.-1957*. Zagreb, 1957. (s popisom završenih maturanata, iz kojega je razvidno da Verlija nema među njima. Petar Strozzi je, međutim, maturirao u toj gimnaziji 1911.).

⁶Prema izvješću arhivara Filozofskoga fakulteta u Zagrebu Ivana Kurjaka od 24. IV. 2007.

⁷Usp. *Jutarnji list*, 3. XI. 1935, str. 8

i da se »kraj svojih nauka u specijalnoj filozofiji bavio kazališnom režijom, naročito inscenacijom jer je i dobar crtač«. Dometnuo je tada, u Jeni, Verli starijem i poznatijem Ogrizoviću kako je postao članom netom utemeljenoga društva njemačkih kazališnih redatelja i ravnatelja, uputio svoga novog prijatelja (danomice su zajedno večerali) kako će najbolje upoznati Berlin kamo se ovaj nakon Jene kanio uputiti i, na svršetku njihovih razgovora, kaže Ogrizović, skromno dometnuo kako će uskoro nastupiti mjesto asistenta na kazališnom odsjeku velikoga instituta za znanost i umjetnost u Kielu. Verli je, prema kasnije objavljenu vlastitu, autobiografskom iskazu,⁸ iz Berlina (...) pošao na poziv direktora Literarno znanstvenoga instituta (odio za kazališnu umjetnost) dra Eugena Wolfa, izvanrednog poznavaoaca Goethea – u Kiel. Jedan uistinu vanredan institut. Prvi svoje vrste u Njemačkoj. Tu sam radio god. 1913. kao prvi asistent, te sam na tom položaju uredio sada već bogatu teatarsko-znanstvenu biblioteku i fonografski, slikovni i rukopisni arhiv. Jedno ogromno blago za kazališnog stručnjaka! O ovom vanredno interesantnom institutu, kao i o mojim putovanjima radi sabiranja materijala: gramofonskih i fotografskih snimaka htio bih vam mnogo da ispričam. Međutim, to je već posebno poglavlje, pa vas molim da to ostavimo za drugi puta. Nastavka ovih autoreferencijalnih prisjećanja nažalost nije više bilo, ali se iz Ogrizovićeva, već spomenutoga feljtona, može razabrati da je Verli još prije početka I. svjetskoga rata boravio u Parizu, Szczecinu, Malmöu, Stockholmu te proputovao Skandinaviju sve do Lofota i Hammefresta na sjeveru, a potom Francusku i Švicarsku. Ovi podaci tvore impresivnu sliku mladoga čovjeka iz Hrvatske koji studira u inozemstvu, putuje Europom, bavi se teatrologijom u vrijeme samih početaka te netom konstituirane znanosti u sveučilišnim okvirima i već očito razmišlja o režiji kao umjetničkoj grani kojoj će se kasnije posvetiti.

Na ovome mjestu možemo postaviti posve legitimno pitanje: iz kakvoga je obiteljskoga kruga došao Alfons Verli kada je kao mladić prošao velikim dijelom Europe i pohađao strana sveučilišta? Potjecao je iz ugledne i očito vrlo imućne koprivničanske ljekarničke obitelji koja i danas na gradskom groblju ima monumentalni historicistički oblikovani grob s granitnim postamentom na kojem se nalazi mramorni anđeo golemih dimenzija. Obiteljska grobnica omeđena je masivnom željeznom ogradom koja je vidljivo izdvaja od ostalih grobnih mjesta

⁸Usp. *Hrvatska pozornica*, sezona 1926/1927; br. 1, Zagreb, 31. VIII. 1926. str. 9-10 *Alfons Verli. Naš novi režiser u (!) sebi* (rkp. urednika S. Batušića ispravljeno o sebi)

u susjedstvu. Iz natpisa na postolju spomenika razvidno je da su Verlijevi preci po očevoj strani bili odreda ljekarnici,⁹ pa otuda i pretpostavka da je mladi Alfons (a tako mi je, svojedobno, znao pripovijedati i stric Slavko Batušić), raspoložujući izdašnim obiteljskim kapitalom, mogao studirati u inozemstvu i putovati Europom. Kad smo već kod ovih sepulkralnih marginalija, valja spomenuti da je Alfons Verli pokopan u Zagrebu (tzv. male sjeverne arkade), a ne u obiteljskoj grobnici u Koprivnici, te da se njegova supruga, koja ga je nadživjela, ne nalazi u istoj grobnici.

Prigodom prve Verlijeve režije u jednoj seviše reportaži no recenziji s predstave, pojavilo i nekoliko posve bizarnih biografskih detalja o mladome redatelju koje danas više nije moguće verificirati. Piše tako u *Novostima* Josip Ljubić: *A Verli, sinoćnji regisseur, ko je taj? Ovoga poznam. On je jednostavno Alfons Verli, Zagrepčanin, sinovac jednog kaptolskog kanonika, jedinac, ima majku i očuha, koji oba, takorekuć, žive oko njega i za njega. Mlad, sasvim mlad, vas obrijan, sitan, izgleda kao kakav klerik. A što je on drugo? Klerik koji je rekao prvu misu. On baš drugo i ne traži nego da bude sveštenik u hramu hrvatske Talije. Htio da postane regisseur i postao je. Ko zna kako je to došlo. Valjda otud što iz ville njegove majke na Pantovčaku može se u samoći gledati prostrana ravnica, zeleni brežuljci, modra brda, sunce kad u krvavom praskozorju ističe i mjesec i kada se, odebljao u dugim noćima, beči u čovječanstvo. To je posao regisseura. On treba da vidi kako baš jeste ono što je lijepo u prirodi. Pa da iz viđenog, u duši svojoj izradi i izgradi onu višu istinu (...) Nepoznat do jučer, danas ga u Zagrebu svak znade. Jer je dao svoje prvo djelo. Došao je iz magle, kao svaka mladost i svaka zdrava nada. Bio je na gledanje, na traženje, u tuđini, u Njemačkoj, u Francuskoj. Naučiti valja ondje gdje što ima, kad se hoće da bude učitelj u svome narodu. Njega sinoć niko nije vidio. A zar se graditelja gleda? Ali on je ipak bio svuda, u naglasku Čitre, u kretanju Ardjune, u nepomičnosti bogova. Nebom i zemljom igrala se za čas njegova ruka, u časovitom umjetničkom snu, slaveći Onoga koji sam i neviđen, stoji i igra svjetovima. Zato je sinoćnja večer bila kao jedna molitva.*¹⁰

⁹Za ove podatke zahvaljujem gospođi Draženki Ernečić, ravnateljici Muzeja grada Koprivnice koja mi je ljubazno priskrbila i fotografije grobnice.

¹⁰Usp. »Hram u kazalištu (sinoćnja premijera Čitre)«, *Novosti*, br. 276, Zagreb, 3. X. 1915, str. 2

Verlijeve izjave o njegovim prvim, slobodno bismo Goetheovim rječnikom mogli kazati wilhelmmeisterskim danima, budući da je mladi abiturijent, a ubrzo i student, o kazalištu odista učio putujući, a k tome još »in vivo«, ne razlikuju se mnogo od citiranih Ogrizovićevih sjećanja. Kada je 1926. stupio u stalni zagrebački angažman, *Hrvatska pozornica* je pred njegov novi početak, Shakespeareovu *Oluju*, donijela autobiografski članak o nekim detaljima dotadanjega redateljeva djelovanja iz kojega se razabire da se 1914. nalazio u Berlinu gdje su ga naročito impresionirale Reinhardtove predstave (mogao je, tada, te godine, vidjeti barem dvadesetak slavni – znameniti Shakespeareov ciklus, Wedekindov ciklus, oba dijela Goetheova *Fausta*, niz Molièreovih komedija, pa Lessinga, Hebbela, Strindberga i Hofmannsthala, da spomenemo tek najznačajnije naslove i dramatičare),¹¹ ali se iz teksta ne može razabrati je li Verli bio tada i u neposrednoj Reinhardtovoj blizini kao njegov asistent, odnosno barem hospitant na pokusima, ili velikoga austro-njemačkoga redatelja pamti isključivo kao gledatelj njegovih predstava. No, sjećajući se Berlina iz te godine, Verli spominje svog *starog prijatelja i mnogo-poštovanog učitelja E. Rameaua, poznatog glumca i redatelja*. To je zacijelo Emil Rameau (Berlin, 13.VIII. 1888. – Berlin, 9. IX. 1957.), berlinski glumac židovskoga podrijetla koji je između 1912. i 1920. glumio manje uloge u tamošnjim teatrima, a naći ćemo ga i u podjelama nekih Reinhardtovih predstava, kao i u izvedbama drugih redatelja koji su tih godina režirali u brojnim teatrima što su se nalazili pod Reinhardtovom umjetničkom, odnosno administrativno-financijskom upravom. No, barem za sada, nedostaju podaci da je Rameau tada i režirao na značajnijim berlinskim pozornicama, o čemu u svojim uspomenama govori naš redatelj. Kada se, dakle, Verli po drugi puta našao u Berlinu, a bilo je to 1921. nakon što se po završetku rata liječio po francuskim i švicarskim sanatorijima (ne zna se etiologija njegove bolesti; možda bi, današnjim rječnikom, obzirom na pacijentovu očitu senzibilnost, mogla biti riječ o sindromu PTSP), Rameau mu je rekao kako odlazi iz teatra na film, budući da mu valja zarađivati, a kinematografska industrija nudi mnogo veće honorare od kazališnih impresarija. Povijest filma i potvrđuje kako je Verlijev »učitelj« pozornicu ubrzo zamijenio isprva njemačkim, a početkom tridesetih godina i američkim filmskim studijima (na vrijeme je izbjegao Hitlerovu rasisitičkom zatvoru) te je u Hollywoodu do 1949. glumio u dvadesetak filmova,

¹¹ Hans Horch: *Die Spielpläne Max Reinhardts 1905-1930*. München, 1930.

ali veliku karijeru ostvario nije. Nakon 1949. vratio se u domovinu gdje je još neko vrijeme snimao, ostvarivši ukupno više od šezdeset filmova.¹² Kakva je godine 1914. mogla biti suradnja zagrebačkoga teatarskoga početnika i očito viđenijega berlinskog kazalištarca, ali ne i tamošnjega glumačkog prvaka (korifeji su tada bili slavni Albert Bassermann, Emil Jannings, Hermann Thimig i Alexander Moissi) možemo samo nagađati. Je li u tim kontaktima između mladoga Verlija i Rameaua bilo i edukacijske potpore sa strane njemačkoga umjetnika možemo i opet samo pretpostavljati.

No, u Verlijevu studentskom njemačkom itinereru nalazi se još jedna postaja koja nam se, s obzirom na njegov zagrebački redateljski početak, čini neobično zanimljivom. Ogrizović naime spominje kako ga je Verli nagovarao neka posjeti i Leipzig, gdje je mladić već ranije bio boravio.

Ističem ovdje Leipzig s posebnim akcentom. Za pretpostaviti je, naime, da se Verli tada – slučajno ili namjerno, susreo u tom gradu s tamošnjim studentom filozofije Pavlom Wolfom, svojim koprivničanskim, dvije godine mlađim sunarodnjakom, zagrebačkim maturantom-klasičarom iz 1912., koji će kao Pavao Vuk Pavlović postati ubrzo prevoditeljem pjesničke drame Rabindranatha Tagorea *Chitra*, Verlijeva redateljskoga debuta. Iz biografije Vuka Pavlovića doznajemo da je studij u Leipzigu kasnije morao prekinuti zbog odlaska na bojišnicu, a daljnji tijek znanstvenoga i umjetničkoga puta (naglašavam i umjetničkoga, jer bijaše i pjesnikom) jednoga od najznačajnijih hrvatskih filozofa prve polovice 20. st. dobro je poznat. Vuk Pavlović bio je od mladosti oduševljenim poklonikom pjesništva indijskoga nobelovca (nagradu je bengalski pjesnik primio 1913.), pa se s mnogo sigurnosti može pretpostaviti da je upravo on bio taj koji je Verlija potaknuo na režiju *Chitre*.

Prema svemu sudeći, Verlija je kazališnoj upravi za redateljski početak preporučio po svom povratku iz inozemstva upravo Milan Ogrizović. Njegov je očito čvrsti zagovor podržao tadanji intendant Vladimir Treščec,¹³ a kako je *glavni urednik te kazališne epohe* (kako će ga u jednom tekstu nazvati kasnije Branko

¹² Podaci o kazališnom radu E. Rameaua prema dj. nav. u bilj. 11, a o filmskom zahvaljujući filmologu mr. sc. Bruni Kragiću (kome i ovdje izričem hvalu) te brojnim mrežnim stranicama.

¹³ Usp. *Jutarnji list*, dj. nav. u bilj. 7

Gavella) – Josip Bach bio sklon uvođenju novih imena u kazališnu praksu (dakako uz proverbijalnu iznimku koja se zove Miroslav Krleža), Verli je ubrzo dobio prigodu za prvi redateljski nastup.

U Zagrebu se najprvo predstavio dvjema predstavama. Jednočinom dramskom pjesni Rabíndranátha Tagorea *Čitra (Čitrângâda)* u 8 slika. Djelo indijskoga pjesnika napisano na bengalskom 1892. i autorovom rukom pretočeno na engleski 1913, preveo je jamačno s njemačkoga Pavao Vuk Pavlović,¹⁴ čije se pohrvaćeno prezime pojavilo tada prvi put u javnosti, pa su neki kritičari mislili kako je riječ o pseudonimu. Ova poetska drama tom je prigodom, po svoj prilici, doživjela svoju europsku premijeru. Bilo je to 2. listopada 1915., kada je iste večeri prikazana također jednočina pjesnička drama austrijskoga pisca Huga von Hofmannsthala *Ludov i smrt (Der Thor und der Tod)* u prijevodu Julija Benešića s izvornika. Scenski okvir (jamačno za obje predstave) izradio je već afirmirani slikar, profesor na Obrtnoj školi, a od 1912. i scenograf Tomislav Krizman (rođen iste godine kada i Verli), dok je glazbu za indijsku dramu, a možda i za austrijsku, napisao još jedan mladić-početnik, kasnije poznati hrvatski skladatelj, dirigent i operni ravnatelj – Krešimir Baranović, koji je tada imao dvadeset i jednu godinu.¹⁵

Verlijev je redateljski početak bio, dakle, ne samo u repertoarnom smislu visoko estetski rafinirani i svjesno promišljeni čin modernističkoga tonaliteta s jasno izraženim secesijskim akcentima, već i organizirano-ujedinjeni nastup nekolicine generacijskih istomišljenika različitih umjetničkih struka koji su se okupili oko realizacije dvaju neobičnih dramskih djela.

Tematski naoko dispartatne, obje drame prizivaju na scenu *onostranost*, nastojeći u posebnom poetskom ozračju ostvariti i na pozornici realizirati *u glazbi riječi, u ritmu daha i u čarnim bojama glasa, u svim skalama njebove intenzivnosti*

¹⁴ Usp. Klara Gönc Močanin: »Pavao Vuk-Pavlović i Rabíndranáth Tagore«. U: *Pavao Vuk-Pavlović život i djelo* (ur. P. Barišić), HAZU-Institut za filozofiju, Zagreb, 2003., str. 99-105.

¹⁵ Glazba za *Chitru* jamačno nije sačuvana, ali u jednom od primjeraka prijevoda Hofmannsthalove drame koji je arhiviran u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU u Zagrebu (u daljnjem navođenju ove ustanove samo Odsjek), inv. br. 1694 nalaze se dvije nepotpisane stranice notnoga autografa za violinu solo. A upravo glazbu s tog instrumenta propisuje autor *Ludova i smrti* uz pojavu lika *Smrti*. Možda je ova minijatura Baranovićeva skladba.

i oduhovljenosti – kako je pisao Branimir Livadić u *Obzoru*,¹⁶ nestvarne predjele u kojima se čovjek susreće s nekim bitnim egzistencijalnim pitanjima. Kod Tagorea sučeljen s dilemama o putenim ili duhovnim vrijednostima ljubavi, kod Hofmannsthala sa smrću.

Verli je očito uspio scenski realizirati brojne poetske ugođaje i slike obaju dramskih djela, što je tadanja kritika uglavnom naglašeno honorirala, podcrtavajući hrabrost redateljeva, za naše prilike tada više no bizarnoga i apartnoga izbora, ističući pritom i neočekivano umijeće njegova inscenatorskoga postupka. *Rijetko kada mi se tajanstvena moć pozornice objavila učinkovitije no te večeri*, pisao je Branko Gavella u *Agramer Tagblattu*, *kada je tamnogoruća poezija obaju, naizgled kazalištu stranih djela, morala stupiti pred jarku rasvjetu svjetala s rampe. (...) Bila je to pobjeda teatra nad svim onim sumnjivcima koji su smatrali nemogućim da duboka, prava poezija, može pronaći svoje otjelotvorenje u mimičkom obliku*.¹⁷

Jedine disonantne riječi o tadanjoj zagrebačkoj recepciji indijskoga nobelovca mogu se pronaći na stranicama Krležinih memorabilija. U *Davnim danima* čitamo i ovaj dnevnički zapis: *21 rujna 1915. u tri sata poslije podne, Botanički vrt. Gnjavim se. Rabin-Dranath-Tagore. Alfons Verli. Režira 'Chitru'. Pravi od toga Uraufführung in Agram. Uza sav zanos za Upanišade i Rgvedu, Tagore, koji se uz ovu sugestivnu sliku: Istok, Indija, Azija, Ganges, Budha, čita mirodijski, melodiozno, prelazi u quasilirsku monotoniju, koja postaje pomalo dosadna kao tropska kiša, a onda počinje da gnjavi i gnjavi sve više. Kakva je to lektira? Za snobove? Ili je uopće ne razumijem?*¹⁸

Druga Verlijeva režija iste večeri, Hofmannsthalova drama *Ludov i smrt*, napisana u dvadesetoj godini autorova života 1894., smatra se i danas jednim od najboljih njegovih djela. To je svojevrsna skica za skori moralitet *Jedermann*

¹⁶ *Obzor*, Zagreb, 3. X. 1915, br. 287

¹⁷ -II- (tj. Branko Gavella), *Agramer Tagblatt*, 5. X. 1915, br. 231. Prev. N. B.

¹⁸ *Davni dani*, Zagreb, 1956. Zanimljivo je primijetiti da je Krleža čitao Tagorea desetak dana prije njegove zagrebačke premijere. Očito je kako je tekst njemačke verzije ili hrvatskoga prijevoda drame dobio od Verlija, budući da izrijeком spominje redatelja i njegovu *zagrebačku praižvedbu*. Prema tome, lako je pretpostaviti kako su Krleža i Verli, nekadašnji gimnazijski suučenicima, održavali po redateljevu povratku iz inozemstva određene kontakte.

(1911., konačna verzija 1920) i tematizira čovjekov odnos prema smrti. Hofmannsthalov bečki secesijski barokizam razvidan je, između ostaloga, i iz stihova koje izgovara Luda u finalu, a u Benešićevu prijevodu glase:

*A ako sada moram ugasnut da mrijem
kad ćutim da je mozak sada tako pun,
nek iščezne tad svaki blijedi život sav:
Kad čovjek sanja, mogu prosanjana
Probuditi ga čuvstva obilna.
A ja sad tako prepun snova proljetnih
Od sna života smrtnoj javi budim se.*

što je svojevrsna modernistička, ruinistička parafraza čuvenoga Sigismundova monologa iz Calderónove drame *Život je san*.

Kritika je ovome dramoletu posvetila nešto manju pozornost od Tagorea koji je za Zagreb bio gotovo senzacionalna novina, dok je publika austrijskoga pjesnika već poznavala, posebice nakon izvedbe njegove *Elektre* 1910. u Raićevoj režiji, predstave koju je Benešić u *Narodnim novinama* bio proglasio pravom svečanosti novoga teatra.¹⁹ Ipak je u *Obzorov* recenzent Branimir Livadić u iscrpnoj kritici naglasio posebnu atmosferu te debitantske večeri, budući da se *obje predstave kao da se odigravaju na usnama, u glazbi riječi, u ritmu daha i u čarnim bojama glasa, u svim skalama njegove intenzivnosti i oduhovljenosti. Nastalo je kao neko tajno natjecanje među glumcima čija će riječ dosegnuti dalje i dublje.*²⁰

Za nepuna dva tjedna, 23. listopada 1915. održana je treća Verlijeva premijera. Bio je to *Cvjetni čamac* (*Das Blumenboot*), njemačkoga naturalističkog dramatičara Hermanna Sudermanna, zagrebačkoj publici već poznatog po njegovim najboljim dramama *Čast* (*Die Ehre*), prikazanoj 1892. još u staroj zgradi na Markovu trgu, a obnovljenoj 1906. te *Očinski dom* (*Die Heimat*) iz 1895. Izvedba *Cvjetnoga čamca* nije izazvala posebnu pozornost, a Verlijeva je režija pohvaljena ponešto sordiniranim komplimentima, budući da su se kritičari, kao i gotovo uvijek u to doba, usredotočili više na glumačke kreacije brojnoga ansambla na čelu s Franjom Sotošekom, Milicom Mihičić te Ivom Raićem, no na redateljev inscenatorski postupak.

¹⁹ Usp. *Narodne novine*, Zagreb, 17. II. 1910.

²⁰ Usp. Ld (tj. Branimir Livadić), *Obzor*, Zagreb, 3. X. 1915., br. 287.

Daljnji nastavak Verlijeve karijere prekinuo je rat. Kao i mnogi iz njegove generacije, bio je početkom 1916. unovačen. Na kojoj se fronti borio nije za sada poznato. No znano je iz literature da se nakon završetka rata oporavljao u austrijskim, švicarskim i francuskim lječilištima, neko je vrijeme boravio na Azurnoj obali, u Mentonu, a potom 1921. krenuo preko Praga (da bi, fasciniran još uvijek indijskim pjesnikom, uživo slušao najavljeno Tagoreovo predavanje!) do Berlina gdje se nastanio. Čime se konkretno bavio u njemačkoj metropoli i je li bio u konkretnoj stvaralačkoj blizini nekoga od brojnih tamošnjih kazališta, nije poznato. Sredinom dvadesetih godina jamačno je u Berlinu primio Benešićev i Raićev poziv za povratkom i ulaskom u stalni zagrebački angažman. Gavella se spremao u Beograd, a Raić i Strozzi nisu mogli sami režirati opsežan i zahtjevni repertoar. Uprava se sjetila Verlija i dovela ga u teatar u kojemu je bio započeo svoj redateljski put. Njegov drugi debut – jer prve su tri predstave i kritika i publika gotovo posve zaboravili, započinje realizacijom Shakespeareove *Oluje* 1926., što je ujedno bila i prva hrvatska inscenacija ovoga djela.²¹

²¹ Usp. dj. nav. u bilj. 7 i 8. Vijesti o Verlijevu boravku u inozemstvu nakon 1918. u ovim vrelima nisu odveć precizne niti u dataciji, a niti u destinacijama njegova tadanjega itinerera, dok drugi izvori za rekonstrukciju tih putovanja i boravka u Njemačkoj ne postoje. Postoje, međutim, neki šturi podaci o nekim kasnijim Verlijevim putovanjima u inozemstvo kao stalno angažiranoga redatelja zagrebačkoga kazališta nakon 1926.

THE FIRST REVIEW OF ALFONS VERLI

S u m m a r y

This paper discusses the first directing work of theatrical director Alfons Verli (Koprivnica, November 17, 1892 – Zagreb, November 25, 1940), who put two poetic dramas on in the Zagreb theatre in 1915. These were *Chitra* by Tagore and Hugo von Hoffmannsthal's *Ludov and Death*. Up to that time Verli had studied abroad, mainly in Germany, specialising in direction and theatre studies at many universities and institutes. The paper reveals some hitherto little-known or completely unknown details from Verli's artistic youth that clearly had a crucial role in the shaping of his artistic character.