

HAUPTMANNOVI ŽENSKI DRAMSKI LIKOVI NA
POZORNICI ZAGREBAČKOGA HRVATSKOGA NARODNOGA
KAZALIŠTA – ANICA, ROZA BERND I ELGA

Lucija Ljubić

Drame Gerharta Hauptmanna (1862.–1946.), dobitnika Nobelove nagrade 1912. godine, u hrvatskim su kazalištima doživjele neobičnu sudbinu. Prvi Hauptmannov naslov na zagrebačkom se repertoaru našao već 1896., a riječ je o *Anici*, dramskom djelu koje je pod naslovom *Hannele* praizvedeno 1893. u Berlinu. Premijerne su izvedbe – ponajprije u zagrebačkom kazalištu – slijedile odmah nakon praizvedbi, dakle krajem 19. stoljeća, no nisu se pojavljivale pedesetak godina. Posljednja Hauptmannova drama izvedena na hrvatskim pozornicama jest *Kolega Crampton* u prijevodu Tomislava Tanhofera, koju je 1944. u zagrebačkom kazalištu režirao Tito Strozzi, a scenografiju potpisao Vladimir Žedrinski.¹ Pretposljednji naslov Tito Strozzi režirao je u Malom kazalištu: godine 1932. izvedena je drama *Pred zalaskom sunca*, u prijevodu Mihovila Kombola. Ovi će podaci nesumnjivo uputiti na kazališnu zanemarenost² velikoga njemačkoga

¹ Repertoarni podaci za sve predstave preneseni su iz *Repertoara hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, knjiga prva i druga, priredio i uredio Branko Hećimović, Globus – HAZU, Zagreb 1990., te *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU – AGM, Zagreb 2002.

² U kazališno-povijesnom smislu usp. članak Amalije Zoričić »Njemački dramatičari na zagrebačkom glumištu od 1894. do 1941. godine«, *Usponi*, br. 16 (prvi dio) i br. 17

naturalističkog dramatičara, no ni novija dramska recepcija u Hrvatskoj sve donekadavno nije dokazivala da Hauptmanna smatra pripadnikom najvećih književnika i dramatičara. Osim dvaju prevedenih naslova iz 1943. – a to su *Otok Velike Matere* (D. Biščan) i *Vanda. Čuvar pruge Thiel. Grčko proljeće* (S. Batušić) – te antologije *Suvremena njemačka novela* (D. Perković) iz 1966., tek je 1998. u Biblioteci Nobelovci donekle ispravljena nepravda.³ Priređivač knjige Željko Uvanović napravio je izbor iz dramskog djela Gerharta Hauptmanna pa je prvi put otisnuto sedam autorovih drama u novim prijevodima: *Bunda od dabrovine* (J. Marinković), *Hannelino uznesenje* (Ž. Uvanović), *Michael Kramer* (D. Horvat), *Štakori* (D. Horvat), *Herbert Engelmann* (Z. Crnković), *Pred suton* (Z. Mrkonjić) te *Pomračenje* (T. Stamać). Međutim, nakon Drugoga svjetskoga rata Hauptmannove drame nisu više izvođene u hrvatskim kazalištima. To je podatak koji može zaintrigirati suvremenu teatrologiju i sastavljače kazališnih repertoara, ali može predstavljati i izazov za osvježavanjem hrvatske kazališne prošlosti s prijelaza stoljeća, kad su Hauptmannove drame, kao i drame drugih autora s njemačkoga govornoga područja, brzo stizale na pozornicu nudeći uvid u recentnu njemačku dramsku produkciju, ali i nukajući kazališne prevoditelje, redatelje, glumce i kritičare na nova kazališna promišljanja. Hauptmannove drame izvođene su najviše u zagrebačkom kazalištu⁴, nešto manje u osječkom (s jednom izvedbom u Vukovaru)⁵, poznate su izvedbe u Splitu⁶ i Sarajevu⁷, a dvije su njegove drame izvedene kao ispitne predstave Državne glumačke škole⁸. Čak je jedanaest naslova postavljeno u zagrebačkom HNK-u, što

(drugi dio), Senj 2000. i 2002. Autorica je ekstenzivno citirala pojedine kazališne kritike ne ulazeći pomnije u teatrološku analizu.

³ Usp. *Gerhart Hauptmann*, priredio Željko Uvanović, Biblioteka Nobelovci, Školska knjiga, Zagreb 1998. Knjiga sadrži piščev govor na dodjeli Nobelove nagrade, analitički članak o objavljenim dramama, kronologiju života i bibliografiju, a ukratko je obrađena i recepcija Hauptmanna u Hrvatskoj.

⁴ To su sljedeće drame (naslovi prema premijernim kazališnim ceduljama): *Anica* (1896.), *Kirijaš Henschel* (1899.), *Osamljeni ljudi* (1900.), *Dabrov kožuh* (1902. i 1907.), *Tkalci* (1907.), *Roza Bernd* (1908. i 1923.), *Utopljeno zvono* (1911.), *Kolega Crampton* (1915. i 1944.), *Elga* (1916.), *Parcovi* (1916.) te *Pred zalaskom sunca* (1932.).

⁵ To su: *Rosa Bernd* (1910.), *Kolega Crampton* (1913.), *Utopljeno zvono* (1915.), *Kirijaš Henschel* (1916.), *Elga* (1916.), *Dabrov kožuh* (1918. u Vukovaru) te *Pred zalaskom sunca* (1932. u Novom Sadu i 1942.).

⁶ Narodno pozorište za Dalmaciju u Splitu je 1925. postavilo *Elgu*.

⁷ Hrvatsko državno kazalište u Sarajevu 1941. postavilo je dramu *Pred zalaz sunca*.

⁸ *Parcovi* su izvedeni 1922., a *Hannele* 1923.

je svakako značajan broj za tadašnje hrvatsko kazalište, u kojemu su sa stranog repertoara usporedno izvođene drame H. Sudermanna, E. Zole, A. P. Čehova, A. S. Gribojedova, H. Ibsena, A. N. Ostrovszoga, E. Rostanda, V. Sardoua i L. N. Tolstoja, svjedočeći o sluhu kazališne uprave za suvremenu dramsku književnost. Na popisu Hauptmannovih zagrebačkih izvedbi nalaze se tri drame kojima je u naslovu žensko ime, a radnja im se usredotočuje na ženske likove – to su Anica, Elga i Roza Bernd⁹, koje su na pozornici zagrebačkoga HNK-a ostvarile Hermina Šumovska (1869.–1936.), Nina Vavra (1879.–1942.) i Anka Kernic (1886.–1949.). Budući da je između pojedinih premijera desetak godina razmaka, a *Roza Bernd* dvadesetih je godina i obnovljena, analiza će pokazati i kroz kakve je mijene pro-lazio kazališni život u Zagrebu.

Hauptmannovo se književno stvaranje odvijalo u vrijeme kad su se u Njemačkoj kao najveća modernistička središta profilirali Berlin i München te Frankfurt na Majni. U tim su gradovima pokretani časopisi koji su okupljali istomišljenike predlažući novu koncepciju književnoga i svekolikog kulturnog razvoja. Njemački naturalisti zagovarali su književnost koja promiče istinu o društvenoj zbilji, a nije nevažno napomenuti da je na njih jako utjecao i dramski opus Henrika Ibsena, dramatičara koji je – premda Norvežanin – krajem 19. stoljeća dvadesetak godina proživio u Njemačkoj, stvarajući model društvene drame. Ibsenove i Hauptmannove drame svoju su prvu pozornicu pronašli u okrilju umjetničkoga društva Freie Bühne, osnovanoga 1889. pod vodstvom Otta Brahma, koje je uprizorivalo suvremena i tada izazovna dramska djela ruskih, francuskih i skandinavskih naturalista, a u duhu Antoineova pariškoga Théâtre libre. Berlinsku slobodnu pozornicu otvorile su 1889. Ibsenove *Sablasi*, a Hauptmannova drama *Pred zoru* praižvedena je kao prva njemačka drama na toj pozornici 20. listopada iste godine, skandaliziravši javnost. Za vrijeme prizora porođaja neki je liječnik i novinar izvukao kirurški instrument s namjerom da ga dobaci glumcima na pozornici, a jedanput je i doviknuo: »Jesmo li mi u bordelu ili u kazalištu?«¹⁰

⁹ Budući da se prevoditelj zagrebačkoga HNK odlučio za oblik imena *Roza*, a ne njemačko *Rose*, i u ovom se tekstu navodi prema prevoditeljevu obliku.

¹⁰ Georg Hensel: *Spielplan. Der Schauspiel-führer von der Antike bis zur Gegenwart*, sv. 2, Econ Ullstein List Verlag GmbH & Co. KG, München 2001. Zanimljivo je da ta drama u Hrvatskoj nije izvedena, a ni prevedena.

Gerhart Hauptmann svojim se dramskim djelima afirmirao kao tvorac likova običnih, malih ljudi nošenih nesretnom sudbinom. Premda se najviše ističe Hauptmannova sklonost socijalnoj tematici, brojni su istraživači kao jedno od najvažnijih obilježja njegove dramatike navodili dramaturgiju sućuti koja je svojevrstan nastavak Lessingove građanske tragedije. Pritom je neizostavan sud Petera Szondi, koji je, razmatrajući krizu drame krajem 19. stoljeća, ustvrdio da se radnja u Hauptmannovim dramama uklanja egzistencijalnome stanju u kojemu su ljudi nemoćne žrtve.¹¹ I hrvatski su kritičari uočili kako u Hauptmannovim dramama nema zbivanja, prošli se događaji prepričavaju, često je nerazumljivo što se doista dogodilo, a težište se prebacuje na likove, koji nerijetko govore isprekidanim rečenicama. Sigfried Hoefert Hauptmannov je opus raspodijelio na šest faza, koje obuhvaćaju razdoblje od autorovih stvaralačkih početaka pa do smrti¹², a odabrane tri drame nalaze se u drugoj i trećoj fazi, do smjene stoljeća (1889.–1900.) i od smjene stoljeća do Prvoga svjetskog rata (1900.–1914.), uklapajući se u stilski pluralizam moderne. Književni povjesničari još uvijek se spore oko naravi Hauptmannova stilskoga udjela: jedni ga svrstavaju među naturaliste, a drugi ističu njegove simbolističke i neoromantičke pokušaje.¹³

Njemački utjecaj na zagrebački kazališni život¹⁴ mijenjao se, poprimajući drukčije obrise na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, a posebice u 20. stoljeću. Repertoarna slika zagrebačkoga kazališta pokazuje da je propast Monarhije u repertoaru obilježena i naglim smanjivanjem broja njemačkih naslova. Razdoblje do 1918. stoga je moguće nazvati fazom *etabliranja*, definiranja repertoara i stila po uzoru na poznata kazališna središta (Beč kao središte), a nakon 1918. fazom *integracije*¹⁵,

¹¹ Usp. Peter Szondi: *Teorija moderne drame 1880-1950*, Hrvatski centar ITI–UNESCO, Zagreb 2001.

¹² Usp. knjigu *Gerhart Hauptmann* priređivača Ž. Uvanovića.

¹³ Usp. Viktor Žmegač (ur.): *Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, sv. II/1, Athenäum Verlag, Weinheim 1996.

¹⁴ O tome usp. Nikola Batušić: »Uloga njemačkog kazališta u hrvatskom kulturnom životu u Zagrebu od 1840. do 1860.«, u: *Rad JAZU*, 61, Zagreb 1968.

¹⁵ Milka Car: »Odras njemačkog repertoara zagrebačkog kazališta na žanrove hrvatske dramatike početkom 20. stoljeća«, *Krležini dani u Osijeku 2002. – Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, priredio Branko Hećimović, 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 2003., str.106–116.

umjetničkog osamostaljivanja u dramskom i kazališnom stvaranju. Zagrebački kazališni život na samom kraju 19. stoljeća nesumnjivo je ponesen intendaturom Stjepana Miletića te otvaranjem nove kazališne zgrade 1895. godine. Insceniranje drama suvremenih njemačkih dramatičara – a zagrebački su se repertoarni naslovi često podudarali s naslovima bečkoga Burgtheatera – nesumnjivo je bio i svojevrsan način nadilaženja prijepora, ali i znak hrvatske kazališne uključenosti u književni pa i sociokulturni kontekst. Tako su nedugo nakon domaćih premijera slijedile hrvatske premijere dramskih djela koje su potpisivali Schnitzler, Hofmannsthal, Bahr, Halbe, Dreyer, Fulda ili Ernst.

Repertoar zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta krajem 19. i početkom 20. stoljeća razmjerno često bilježi Hauptmannove dramske naslove, no usporedo s njima brojni su i naslovi Ibsenovih drama. Primjerice, prvu Hauptmannovu dramu izvedenu u tom kazalištu 30. ožujka 1896. godine omeđuju u razmaku od samo nekoliko mjeseci dva Ibsenova naslova: u veljači *Neprijatelj puka*, a u listopadu *Sablasti*. S druge strane, u travnju se postavlja Tresić Pavičićev *Simeon Veliki*, a u studenome Derenčinova *Ladanjska opozicija*, koja je potaknula oštru političku raspravu. Demetrovu nagradu 1895. dobio je Vojnovićev *Ekvinocijo*, a prva je izvedba održana u novoj kazališnoj zgradi.

Originalni naslov djela *Hanneles Mattern Himmelfahrt* (tiskano u Berlinu 1893.) u Hrvatskom se narodnom kazalištu u Zagrebu pojavio kao lokalizirana *Anica. Snoviđenje u dva dijela*, u prijevodu Janka Iblera¹⁶. Premda su kritičari pohvalili prevoditeljevu umješnost, može se reći da je dijalektalna razina tek mjestimice uočljiva, no zato su stihovi vrlo spretno prevedeni, a sačuvana je i iskrzana sintaksa izvornika, napose u govoru slugu. U odnosu na izvornik, za hrvatsku je predstavu većina imena likova promijenjena (sačuvana su samo imena sestre Marte i ubogara Pleška, njemačkoga Pleschkea). Osim Hannele Mattern pretvorene u Anicu Markić, izmjene su sljedeće: učitelj Dobrić (Gottwald), ubogarke Dimićka i Jaga (Tulpe i Hedwiga), ubogar Jandrić (Hanke), šumski radnik Radić (Seidel), načelnik Vojnović (Berger), podvornik Vujić (Schmidt) te liječnik Mirković (Wachler), a toponim Obersdorf jednostavno je pretvoren u Gornje Selo. U tom je smislu ukinuta bilo

¹⁶ Svi navodi prema tekstu predstave koji se čuva u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU u Zagrebu, inv. br. HNK 1084. U citiranju pojedinih dijelova dramskih tekstova, kao i navođenju imena likova, u cijelom će se radu rabiti kazališni prijevodi tekstova.

kakva njemačka obojenost, što nije zanemariv podatak uzme li se u obzir činjenica da su hrvatske preradbe i lokalizacije njemačkih komada tvorile višedesetljetnu tradiciju suživota njemačke književnosti i kajkavskoga hrvatskoga kazališta.

Žanrovska odrednica u nastavku naslova upućuje na snovit sadržaj, a to je bilo nemalo iznenađenje za njemačku publiku, koja je nekoliko mjeseci prije odgledala *Tkalce*¹⁷ i posvjedočila dosljednom provođenju naturalističkih načela. Dobrohotni su kritičari u novoj Hauptmannovoj drami uočili promjenu i pozdravili je, čak su je doživjeli kao blagotvoran i tješiteljski nastavak *Tkalaca*, a oni drugi doživjeli su je kao prijevaru i podvalu. Slično je bilo i s hrvatskim kritičarima: hrvatska je kazališna kritika bila podvojena. Kritičare je više zaokupio dramski tekst nego predstava pa su i polemike izrasle na tlu interpretacije drame. Premda je prevoditelj Ibler s velikim žarom branio Hauptmannovu temu i stilsko opredjeljenje u drami ističući naturalističko značenje miljea iz kojega potječe Anica i dramatičarevu sklonost prikazivanju malenih, bijednih, zapuštenih, deklasiranih i nesretnih ljudi¹⁸, Ante Tresić Pavičić žestoko se okomio na tekst ističući da je autor, pod krinkom i isprikom prepričavanja sna bolesne djevojčice, htio obmanuti općinstvo »bolestnima kreacijama svoje mašte, i nije se žacao posegnuti za najsvetijim stvarima da mu služe kao deus ex machina za njegov uspjeh«, a *Anica* je »kvintesencija gluposti« jer je »luda mješavina komičnih i žalostnih prizora«.¹⁹ Raskošne su pak pohvale objavljene u zagrebačkim njemačkim novinama. Pisalo se o majstorskoj proučenosti teme i psihološko-patološkoj slici duše koja je prikazala groznicu proleterskog djeteta²⁰ te o zadivljujućoj poetskoj ideji koja je autoru omogućila da jezivu zbilju uljepša pomirljivim pogledom na ljudsku pravednost²¹. Hauptmann

¹⁷ *Tkalce* je postavila Freie Bühne 29. svibnja 1893. u Berlinu, a *Hanneles Himmelfahrt* izvedena je 14. studenoga u berlinskom Königliches Schauspielhausu. Usp. G. Hensel: *Spielplan*, 2001. Podaci o njemačkim praiizvedbama Hauptmannovih drama preuzeti su iz tog izvora.

¹⁸ Usp. *Narodne novine*, g. LXII, Zagreb, 4. IV. 1896., str. 4.

¹⁹ Ante Tresić Pavičić: »Izvedba djela Anica G. Hauptmanna u Zagrebu«, *Hrvatsko pravo*, br. 131, Zagreb, 9. IV. 1896., str. 3.

²⁰ B. [Bresnitz, Hugo]: »'Hannele' – ein Traumbild in zwei Teilen von Gerhart Hauptmann«, *Agramer Tagblatt*, g. XI, br. 75, Zagreb, 31. III. 1896., str. 5–6. Razjašnjenje pseudonima i šifri prema *Bibliografiji rasprava i članaka. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826–1945*, gl. urednik Boris Senker, Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb 2004.

²¹ S-n [Ivan Souvan]: »Landestheater«, *Agramer Zeitung*, g. LXXI, br. 75, Zagreb, 31. III. 1896., str. 5–6.

dramu započinje u naturalističkom stilu, opisujući interijer ubožnice i siromahe koji su po zimskom nevremenu prisiljeni prosjačiti i tako zarađivati svagdašnji kruh. Promjena se događa kad učitelj i šumski radnik donesu promrzlu i zlostavljaju zidarevu pastorku koja je od zlog očuha pobjegla u smrznuto jezero, a stilski zaokret u drugoj polovici prvog dijela započinje djevojčičinim buncanjem, da bi sve do posljednje liječnikove replike, to jest konstatiranja smrti, proteklo u grozničavim vizijama i nezbiljskim susretima koje djevojčica doživljava na bolesničkoj postelji. Stoga nisu neosnovane kritičarske primjedbe kako drama započinje kao predstavica verizma, a zatim skreće u poetski stil.²² Stilske mijene u Hauptmannovu dramskom opusu Neville E. Alexander raspodijelio je u četiri cjeline koje sadrže: naturalizam (kao primjer uzeo je *Blagdan mira*), prijelaz prema neoromantizmu (*Hanneles Himmelfahrt*), neoromantičke drame (*Elga*) i klasicističke drame antike (*Tetralogija o Atrejevićima*).²³

Anica je najmlađi od triju ženskih likova odabranih za ovu analizu, ima četrnaest godina i predstavica je *femme fragile* ili »progonjene nevinosti«²⁴. U odnosu na češće spominjanu fatalnu ženu, *femme fragile* odlikuje se tjelesnom krhkošću i dobrotom. D. Buzov ističe da je na mijeni stoljeća tabuiziranje bolesti i smrti dovelo do estetiziranih opisa koji upućuju na produhovljenost takva ženskoga lika, koji je često u pratnji okrutnoga, zdravog partnera i žrtva je amoralnog i izopačenog dekadenta. *Femme fragile* očituje se kao izraz kasnoromantičnog senzibiliteta pa se uz krhke žene uglavnom vezuje bjelina, aseksualnost, djevičanska čistoća, djetinja nevinost i osuđenost na smrt. *Femme fragile* praćena je rascvalim cvijećem (najčešće ljiljanima), a nerijetke su i usporedbe s Djevicom Marijom. Anica je promrzla djevojčica, u strahu je od brutalnog očuha zlostavljača, a u svojoj se viziji susreće s pokojnom majkom koja joj daruje cvijet božje drvce.

²² Usp. predgovor Borisa Senkera u njegovoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame, I. dio (1895–1940)*, Disput, Zagreb 2000., u kojemu autor kao dva bitna stilska opredjeljenja moderne ističe verizam i artizam.

²³ Usp. Neville E. Alexander: *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1964.

²⁴ U nas je o tome pisao Dragan Buzov: »'Progonjena nevinost' i *femme fragile*. Dva ženska lika u hrvatskom romanu od Šenoe do početka 20. stoljeća«, *Republika*, g. LIII, br. 5–6, Zagreb 1996., str. 93–105. Autor se poziva na djelo Ariane Thomalla: *Die 'femme fragile'. Ein literarischer Faruentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf 1972. Kao najveće predstavnice toga tipa izdvajaju se Clarissa i Pamela S. Richardsona te Goetheova Gretchen.

Majka miriše na ljiljane i govori o rajskim blagodatima, učitelj joj donosi stručak zvončića, žene na njezin lijes polažu bosiljak, a okupljeni ljudi proglašavaju je sveticom. Aničina dječja zanesenost učiteljevom dobrotom implicira zapretanu, aseksualnu želju za brakom s Dobrićem, a ta se želja ubrzo preobražava u susret sa zaručnikom Kristom, odnosno Strancem (i Stranca i učitelja glumi isti glumac, Andrija Fijan). Uvodni naturalistički prizori potvrđuju Hauptmanna kao sućutnog dramatičara koji upozorava na najbjednije slojeve društva i obrađuje teme koje su dotada uglavnom zaobilažene, a oblikujući Anicu – *femme fragile* – zalazi u sferu simbola, mistike, brojnih biblijskih mitologema (citatnost pojedinih novozavjetnih mjesta) i elemenata bajki (staklena cipelica po mjeri kao u Pepeljuge i stakleni lijes kao u Snjeguljice), koji možda predstavljaju poetički sraz, ali ne ostaju sami sebi svrhom nego se i na kraju komada (slično kao što se dogodilo Djevojčici sa šibicama), pa makar i jednom liječničkom rečenicom, vraćaju na početak, ostajući tako u duhu ostalih piščevih djela i ističući nemilosrdnost prilika u kojima žive siromašni ljudi.²⁵

Kao scenograf predstave zabilježen je Emanuel Trnka²⁶. Podaci o scenografiji razasuti su u kazališnoj kritici koja opisuje zavjesu oblaka na početku predstave, što odmah daje naslutiti nezbiljsku dimenziju prostora. Zatim se začuje glazba Maxa Marschalka, koja djeluje kao zujanje u ušima i stvara odgovarajući ugođaj. Kad se zavjesa digne, na pozornici se ukaže ubožnica sa svojim stanovnicima i njihovim kadšto i komičnim odnosima. Na kraju predstave veo oblaka markira granicu između zbiljskoga i nezbiljskog: još se jedanput spusti i podigne i tada slijede liječnikove riječi. Dobrohotni kritičari napominjali su da su oprema i oblikovanje scene dostojni velikih svjetskih pozornica. S druge strane, Tresić Pavičić usredotočio se na detalje uspoređujući prvu i drugu izvedbu. Nakon prve izvedbe zamjerio je dramatičaru što u prizoru susreta Anice i pokojne majke raj određuje kao mjesto gdje se jede pečeno meso i pije vino pa je uočio da je to u drugoj izvedbi izostavljeno, a majka djevojčici ne ostavlja cvijet u ruci. Opominjući redatelja na propuste u dosljednoj upotrebi pojedinih rekvizita i scenskoj orga-

²⁵ Usp. rad Paula Böckmanna »Der Naturalismus Gerhart Hauptmann«, u: *Interpretationen – Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, sv. 2, Fischer Bücherei, Frankfurt na Majni – Hamburg 1965.

²⁶ Trnkine skice nisu sačuvane pa se ova rekonstrukcija vodi preostalim sačuvanim teatrografskim materijalom, ponajviše tekstom predstave i kazališnom kritikom.

nizaciji nezbiljskih susreta s ocem, majkom, crnim anđelom, Strancem, anđelima i dječjim korom, kritičar daje naslutiti da nezbiljski dijelovi nisu bili dovoljno markirani. Već spomenuti kritičar *Agramer Zeitung*a istaknuo je da su za uprizorenje te drame potrebna sva čuda moderne scenografije, što i nije neopravdano uzme li se u obzir da iscrpne didaskalijske napomene ne govore samo o uređenosti interijera nego i o svjetlu koje po potrebi zablista žućkasto zelenkastim sjajem ili se začuje zvuk zvonca kao najava novoga nezbiljskoga susreta. Osim toga, olujna noć, hućanje vjetra, snijeg i hladnoća naturalistička su pozadina, slično kao što je bilo na kazališnim daskama samo pola godine prije, u Vojnovićevu *Ekvinociju*. Aničina priviđenja motivirana su odlaskom sestre Marte sa scene, zatamnjenjem i predmetima koji djevojčicu podsjetu na određenu osobu (šešir i kaput na očuha, cvijeće na majku). Djevojčica mašta o vjenčanju s Dobrićem, a nakon toga on se u njezinoj viziji pojavi kao Isus. Zidar Mrkić prikazan je kao nepopravljivi grješnik koji se ni pred neznancom (Strancem odnosno Isusom) ne kaje, majka je tip Marije Magdalene koja će kosom obrisati Isusu noge. Anica doživi zadovoljštinu kad je učitelj proglasi svetom zagovornicom i naloži djeci da je više ne zovu »dronjavom princezom«. U duhu naturalizma i uzimanja primjera iz života, Ibler brani dramu od Tresićevih optužbi navodeći slučaj bečke djevojčice koja je upravo na dan zagrebačke premijere skočila u Beču u Dunav kako bi izbjegla povratak u očevu kuću. Hauptmannovi su biografi naveli dva primjera koja su pisca neposredno potaknula na pisanje ove drame: u jednom slučaju riječ je o kćeri obudovjelog zidara i pijanice koju su piščevi rođaci uzeli k sebi, a u drugom slučaju pisac je navodno dobio poticaj na studijskom putovanju kroz Šleziju, gdje je upoznao trinaestogodišnju kćer siromašne udovice.²⁷

Unatoč različitim dojmovima o predstavi, kritičari su se jednoglasno složili u ocjeni nastupa Hermine Šumovske (pravim prezimenom Waldherr)²⁸, koja je odigrala Anicu. Rođena 1869. u Zagrebu, Šumovska je napustila djevojačku školu i, unatoč majčinih protivljenjima (majka joj je bila Bečanka), u Mandrovićevo doba počela se baviti glumom, nastupivši u kazalištu prvi put 1891. kao Lujza u *Rantzaviju* É. Erckmanna i A. Chatriana i odmah zablistavši, a kritičari su hvalili njezin

²⁷ Eberhart Hilscher: *Gerhart Hauptmann*, Verlag der Nation, Berlin 1969.

²⁸ Usp. natuknicu Slavka Batušića u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*, Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb 1969.

talent, ljepotu te glumačku i opću izobrazbu. Miletićev pedagoški rad s glumcima i pokušaj unošenja novih stilističkih i interpretativnih obilježja pokrenuo je kazališni život u novom smjeru, napose iz razloga što je on već na početku svog mandata zatekao reprezentativan sastav ansambla (osim Šumovske, tu su bili Andrija Fijan, Adam Mandrović, Nikola Milan Simeonović, Mišo Dimitrijević, Dragutin Freudenreich, Marija Ružička Strozzi, Ljerka Šram i Milica Mihičić). U glumačkoj podjeli *Anice* našle su se još i Tonka Savić kao Marta te Ivana Sajević kao Dimička, a kritika je pohvalila i Jagu Milice Mihičić. Do izvedbe *Anice* Šumovska je uglavnom igrala u francuskim salonskim komedijama, no širina odigranoga repertoara kao i česti glumičini posjeti Burgtheateru Miletiću su bili dovoljno jamstvo pa je dobila glavnu ulogu u Hauptmannovoj drami, što su mnogi kritičari proglasili glumičnim najvećim uspjehom. Naklonjeni kritičari poetično su pisali o njezinoj Anici. Primjerice, B. Livadić istaknuo je da njezini glumački zanosi zalaze u carstvo priča te da je san o ljepoti kao najvećem cilju umjetnosti uvijek bio sastavnim dijelom njezine glumačke poetike.²⁹ Kritičari njemačkih novina isticali su životnu, potresnu i dirljivu glumu³⁰, a *Obzorov* kritičar uz pohvale na račun glumačke vjernosti i živosti istaknuo je realističku mimiku, no naglasio je da bi glumačka kreacija bila još uspjelija da je u njoj bilo »nešto manje tepanja, prisiljene sladkoće, pak i patosa«. Hermina Šumovska već je 1897. napustila Zagreb i dotada je ostvarila velik broj različitih uloga u klasičnom, romantičnom i suvremenom salonskom repertoaru. Potom je primljena u angažman berlinskoga Schiller-Theatera, gdje je velike uspjehe doživjela nastupajući u Hauptmannovim djelima (*Hannelino uznesenje* i *Dabrovo krzno*), ali i igrajući glavne uloge u Ibsenovim dramama (*Graditelj Solness*, *Divlja patka*, *Sablasti*). Potom je glumila u Stadttheateru u Zürichu, a 1903. povukla se sa scene. Tijekom inozemnih angažmana gostovala je u zagrebačkom kazalištu, a među važnijim njezinim ulogama navode se Sudermannova Magda u *Očinskom domu*, Schillerova *Djevica Orleanska* te Wildeova *Saloma*. Umrla je 1936. ne prekinuvši veze sa svojim hrvatskim prijateljima, a srž njezina glumačkoga bića sažeo je B. Livadić naglasivši kako je Šumovska zadržala »vedru plemenštinu« kojom je na scenu iznosila žene i mladost, ustrajući dokraja u svom nastojanju i ostajući jednom od začetnica razvoja hrvatskoga glumačkoga pregnuća.

²⁹ Branimir Livadić: »Hermina Šumovska«, *Spremnost*, g. II, br. 75, Zagreb, 1. VIII. 1943., str. 9.

³⁰ Usp. navedene kritike *Anice* iz *Agramer Tagblatta* i *Agramer Zeitung*.

Roza Bernd prvi put je u zagrebačkom kazalištu izvedena 24. svibnja 1908. godine, u Šajnovićevu prijevodu i režiji Josipa Bacha. *Roza Bernd* svoju je iznimno uspješnu njemačku praizvedbu imala samo nekoliko mjeseci poslije nastanka: 31. listopada 1903. u berlinskome Deutsches Theateru, a taj je Hauptmannov dramski naslov postao jednim od najizvođenijih u povijesti njemačkoga kazališta. Kuriozitet je to da je samo godinu dana poslije, u veljači 1904., bečka premijera protekla s mnogo poteškoća. Premda je bečko kazalište bilo otvoreno prema inscenacijama Hauptmannovih drama, dvorski i crkveni krugovi negodovali su zbog »nemoralnog« dramskog sadržaja, a careva kći nakon pet je prikazivanja skinula predstavu s repertoara. Postavljanje *Roze Bernd* u zagrebačkom kazalištu zbilo se jedanaest godina poslije Miletićeva odlaska, nakon što je Josip Bach od Andrije Fijana preuzeo dužnost ravnatelja Drame. Hrvatska kritika nije odviše naglašavala (ne)čudorednost teme; tek je jedan kritičar progovorio o problemu mladeži bez pravih odgojitelja i odgoja koji bi spriječio srljanje u nevolje. Međutim, svi su kritičari naveli drukčiji, poražavajući podatak: premijera je održana na samom kraju kazališne sezone, gledalište je bilo poluprazno i mnogi su zažalili što ni dramatičar ni glumci nisu doživjeli zasluženu pohvalu. Osim toga, primijećeno je kako Šajnovićev prijevod nije prenio dijalektalni duh, a tekst predstave³¹ na mnogo je mjesta mijenjan i ispravljan. Današnji će čitatelj kao glavni nedostatak uočiti prevoditeljevu neopredijeljenost i miješanje različitih dijalekata koji su nehotice stvarali i komičan učinak.

Lik *Roze Bernd* mnogi su uspoređivali s likom prijevoznika Henschela iz druge Hauptmannove drame: oboje je doživjelo nesreću zahvaljujući svojoj prostodušnosti i beskrupuloznosti svojih ljubavnih partnera. Sekundarna literatura gotovo neizostavno navodi podatak o poticaju za nastanak ove drame. Naime, u stvarnom se životu djevojka zvala Hedwig Otte, bila je konobarica i seljanka koja je u dobi od dvadeset i pet godina, 15. travnja 1903., pozvana na sud zbog čedomorstva i krivokletstva, a među porotnicima bio je i Gerhart Hauptmann, koji se, argumentima o neubrojivosti i licemjerju društvenih pravila, založio za oslobađajuću presudu pa je djevojka oslobođena.³²

³¹ Čuva se u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, inv. br. HNK 1482.

³² Usp. pogovor Huberta Razingera »Statue des Mitleids« u knjizi *Rose Bernd. Schauspiel*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt na Majni – Berlin – Beč 1974., str. 80–88.

Roza je seoska djevojka koja potajice održava ljubavnu vezu s oženjenim predstojnikom Flammom, strogi je otac želi udati za boležljivog i pobožnog Augusta, a seoski zavodnik Streckmann ucjenjuje ju i siluje. Djevojka taji da je trudna i odlučuje se udati za Augusta, no Streckmannova zloća ne miruje. Roza rodi dijete, zadavi ga i u živčanoj rastrojenosti vrati se kući te u nazočnosti žandara sve prizna pred ocem i Augustom. Ovakav lik daleko je od estetiziranoga koncepta *femme fragile*, no autorovo stajalište jasno ističe motiv progonjene nevinosti koja stradava zbog erosa i društvenih prilika. Oblikovanje Rozina lika lišeno je estetiziranih motiva kao što su bjelina, boležljivost, aseksualnost ili cvijeće. Upravo suprotno: Roza je krepka, zdrava i putena djevojka koja naporno radi na polju okopavajući krumpir, a razvoj događaja u drami obuhvaćen je razdobljem između svibnja i kolovoza, vremenom kad priroda buja i kad dozrijevaju plodovi. Međutim, i Roza i Anica žrtve su vladajućih društvenih konvencija, ali i brutalnosti svojih partnera. Roza tvori središte drame na koje se projiciraju motivi erotske želje i uskogrudnih društvenih konvencija, odnosno lik kroz koji se presijecaju težnje ostalih, muških likova: ljubavnika Flamma, silnika Streckmanna, strogog oca i osjetljivog Augusta. Dok su prva dvojica vođena erosom, otac i zaručnik glas su kreposti izrasle na temeljima vjerske pobožnosti i društvenih konvencija. Među njima ipak postoje razlike: Flamm je Rozin ljubavnik, a Streckmann nasilnik; otac zastupa tvrda patrijarhalna stajališta, a August je isprva neodlučan pa potom sućutan kršćanin spreman oprostiti. Kad Streckmann nasrne na Augusta i izbije mu oko, August »progleda«: na kraju drame jedino se on sažali nad nemilom Rozinom sudbinom. Drugi ženski lik, Flammova supruga, samo podcrtava Rozin lik sluteći nevolju i nudeći djevojci pomoć. Međutim, Roza ni kod nje ne može pronaći utjehu jer je s Flammom u ljubavnoj vezi. Roza nije prikazana kao samosvjesna žena, nego kao žrtva nesretne sudbine i socijalne nevolje, što je dovodi do ludila i grijeha krivokletstva, a zatim i čedomorstva. U potpunoj psihičkoj rastrojenosti, vraća se kući s teškim grijehom na duši i tek tada njezini ukućani otkrivaju pravu istinu, ali već je kasno.

Zagrebačka je kritika primijetila da je Hauptmann težište drame stavio na dijalog, a ne na radnju pa je svjesno propustio na pozornici prikazati pretpovijest

Razinger je napravio i sažet pregled tematike čedomorstva ističući kako je obrada te teme u njemačkoj književnosti započela u doba prosvjetiteljstva. Među ostalima navodi H. L. Wagnera i tragediju *Die Kindesmörderin*, Goetheova *Fausta*, Schillerovu *Die Kindesmörderin*, Hebbelovu *Mariju Magdalenu* te kazališni komad R. VoBa *Alexandra*.

dogadaja. Mnogi su procijenili da se gotovo sva radnja zbiva izvan pozornice pa se tek u refleksijama aktivnih osoba čuje što se dogodilo, ali dosta nejasno. Drugi su u tome vidjeli Hauptmannovu veličinu. O scenografskom rješenju predstave moguće je samo nagađati. Kritičare je i ovaj put više zaokupio tekst i glumačka realizacija nego scena i kostim. Na temelju iscrpnih didaskalijskih opisa krajolika i oluje koja se približava u vrućem kolovoškom danu, kad i dramska napetost doseže svoj vrhunac, vjerojatno je i oprema pozornice bila usklađena s dramatičarevim uputama. Sudeći po objavljenim kritikama predstave, čini se da je Nina Vavra vrsnoćom svoje izvedbe posve zaokupila kritičarska pera, koja su se natjecala u pohvalnim ocjenama, a neki su istaknuli i da bi Hauptmannovi ženski likovi mogli postati Vavrina specijalnost. Naime, gledatelji su zapamtili njezinu Gospođu Henschel (*Kirijaš Henschel*, 1899.), Pralju (*Osamljeni ljudi*, 1900.), Gospođu Motes (*Dabrov kožuh*, 1902.) i Lujzu Hilse (*Tkalci*, 1907.). Nakon Roze Bernd odigrala je i ulogu Gospođe John (*Parcovi*, 1916.).³³

Nina Vavra u povijesti hrvatskoga glumišta ostat će zapamćena po naturalističkoj glumi i raznovrsnosti svoga repertoara koji je bio usmjeren na intenzivnost dramskog izraza: klasični repertoar, Shakespeare, domaća drama – istaknula se kao Ogrizovićeva Hasanaginica i Krležina Eva u *Vučjaku* – te brojne uloge u Ibsenovim i Strindbergovim dramama, kao i u komičnim komadima. Glumačku izobrazbu stekla je u Miletićevoj Hrvatskoj dramskoj školi i 1899. ušla u angažman zagrebačkoga HNK, gdje je ostala do kraja života. Bila je, kako je zapisao Branko Gavella, »prva izrazita žena intelektualac u našem glumačkom svijetu, sa svim oznakama koje su u ono vrijeme, kad je još postojao živ problem takozvane ženske emancipacije, bile spojene s tim tipom«³⁴. Uz glumu, bavila se i pisanjem pod pseudonimom Ylajali te se družila s hrvatskim književnim modernistima, a bila je supruga Josipa Bacha. Napisala je dramu *Dolazak Hrvata*, koja je anonimno igrana 1907., i bavila se prevođenjem: s njemačkoga i češkog prevela je pedesetak drama, među njima i Hauptmannove *Osamljene ljude* za predstavu 1900. Osim toga, Vavra je jedna od rijetkih umjetnica oko kojih su se lomila kritičarska pera usredotočujući se više na kvalitetu njezina profesionalnog rada nego na scensku dražest i žensku ljepotu, što je do toga vremena bila glavna

³³ Sva imena likova i naslovi preuzeti su iz rukopisnih tekstova sačuvanih u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU u Zagrebu.

³⁴ Branko Gavella: *Hrvatsko glumište*, GZH, Zagreb 1982., str. 84.

prednost predstavnica kazališne umjetnosti. Nina Vavra uzburkala je i kritičarsku i glumačku javnost afirmirajući se kao glumica jake osobnosti preko koje kazališni kritičari nisu mogli prelaziti s nekoliko floskula o ženskoj osjećajnosti, toplini, ljupkosti i ljepoti, nego su ih njezino poniranje u ulogu i strastven scenski nastup prisiljavali na pomniju analizu. Moglo bi se reći da se između kritičara i Vavre cijelo vrijeme odvijalo svojevrsno natjecanje: glumica je kritičarima nudila raskoš scenskih znakova koje su oni nastojali uočiti, odgonetnuti i sljedećeg dana zapisati u kritici. Matoš je polemično i mrzovoljno pisao o Vavri kao o naturalističkoj glumici gruba glasa i surove igre, dok je Ljerki Šram pisao nadahnute ode uspoređujući je s Velásquezovom infantkinjom i Boticellijevim slikama ističući njezin »genij žene«³⁵. S druge strane, podjednako sitničav i zajedljiv kritičar Vladimir Lunaček³⁶ u glumi Nine Vavre pronašao je samonikli naturalizam koji je bio daleko od stare glumačke garde i njihove ublažene forme naturalizma pa je, prema kritičarevu mišljenju, Vavra jedina samouka naturalistička glumica zagrebačkoga ansambla. Milan Begović u nadahnutom članku ustvrdio je kako Vavrina umjetnost ne umije lagati jer »živi od sukoba i udara, od preloma i rastrganosti (...), gdje život nije igra slijepoga miša ili banalni 'five o'clock tea' nego teško provlačenje kroz grmlje strasti i težnja na kome se ostavljaju čitavi komadi živoga mesa«³⁷. Takav glumački habitus nesumnjivo je pridonio blistavoj kreaciji Hauptmannove Roze Bernd, kad se pratio svaki Vavrin trzaj obrva, pokret ruke ili vrisak, koji su odavali glumičinu intelektualnu snagu.

³⁵ Usp. o tome rad Borisa Senkera »Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, zbornik radova II. Moderna*, uredili Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split 2000., str. 17–30, te studiju istog autora »Gluma u razdoblju hrvatske moderne«, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi*, Znanje, Zagreb 1984., str. 59–76.

³⁶ Usp. »Jubilej Nine Vavre«, *Comoedia*, br. 12, sezona 1924./25., Zagreb, 17. XI. 1924., str. 6–8.

³⁷ Milan Begović: »Nina Vavra«, *Comoedia*, br. 10, sezona 1924./25., Zagreb, 3. XI. 1924., str. 6. Autor piše: »Utjeloviti sve što je u ženi. Proživjeti sve njezine udese, proći svim njezinim stazama, uzdisati svim njezinim srcima i klicati njezinim dušama. Jedino prazna, bezsadržajna, bezbojna žena koja prolazi svijetom kao šaren, primamljiv, površan predmet bez duše, koja nije došla ni u kakav životni sukob, neranjena, neudarena, negurnuta od udesne noge, ne nalazi u Vavrinoj umjetnosti izraza. Vavra ne pozna dušica što žive u leptiru ili se kite ružinim pantljikama. Ona nema resonance za afektirane krikove salonskih gušćica, koje od svojih afekata prave kolačiće, što ih serviraju kod čaja blaziranim kavalirima.«

Zanimljiv je podatak da je *Roza Bernd* jedina od triju drama koja je na pozornici zagrebačkoga kazališta obnovljena, 23. siječnja 1923., petnaest godina nakon prve premijere, za vrijeme uprave Benešić – Gavella – Konjović. Ovaj put je igrano prema kvalitetnijem, Gavellinu prijevodu³⁸ i u režiji Tita Strozija, a glavna uloga pripala je Anki Kernic, ujedno i predavačici glume. Poput Hermine Šumovske, i Anka Kernic veliki je dio svoje glumačke karijere provela na inozemnim, njemačkim pozornicama (Leipzig, Bonn, Berlin, Freiburg) proslavivši se ulogama s njemačkoga dramskog repertoara (primjerice, Goetheova Gretchen u *Faustu* i Klärchen u *Egmontu*, Hauptmannova Rautendelein u *Utopljenom zvonu*, Lessingova Minna von Barnhelm, Sudermannova Marikke u *Ivanjskom krijesu* i Hebbelova Mariamne).³⁹ Često je gostovala u Zagrebu, a u stalnom angažmanu zagrebačkoga HNK bila je od 1918., gdje je ostala do umirovljenja. Njemačka kritika isticala je glumičinu izvrsnu dikciju, mimiku, nijansiranost obrade pojedinih uloga te samosvijest. U proljeće 1916. u Leipzigu je odigrala Hauptmannovu Rose Bernd, a kritičarski hvalospjevi isticali su je kao najbolju Roseinu interpretkinju u njemačkom kazalištu, bolju i od najveće tumačiteljice Hauptmannovih ženskih uloga, naturalističke glumice Else Lehmann. Anka Kernic divlje je ispade boli navodno odigrala jednostavnije i potresnije. Njemački kritičar Egbert Delpy zaključuje kako lajpciško kazalište ima prigodu steći »silu koja će u naš ansambl napokon unijeti glumicu čovječanske snage i vrućeg osnovnog temperamenta«⁴⁰. Drugi kritičar istaknuo je kako Kernicova umije potresti ne samo riječima nego i nijemom igrom, no i ovdje se naglašava da je glumica finom osjećajnošću izbjegla sva pretjerivanja, a njezini ispadi bili su prirodni i vjerni životu.

Nesumnjivo, zagrebačka izvedba sedam godina poslije imala je potvrditi glumičin njemački uspjeh, no kritičari su ostali suzdržani, a neki nisu štedjeli na zajedljivim primjedbama. Svakako valja imati na umu da kritičarska oštrina ima svoje utemeljenje u tadašnjim političkim i kulturološkim odnosima koji su pridonijeli drastičnom smanjivanju broja njemačkih drama na zagrebačkoj po-

³⁸ Tekst predstave čuva se u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta pod istim inv. br. HNK 1482 kao i stariji prijevod *Roze Bernd*.

³⁹ Usp. članke Slavka Batušića objavljene u *Teateru*, g. V, br. 5, Zagreb, 1. III. 1932.: »Umjetnički uspon Anke Kernic« (str. 3–8), »Razgovor s Ankom Kernic« (str. 13–14), te »Njemačka štampa o Anki Kernic« (str. 15–16).

⁴⁰ Usp. »Njemačka štampa o Anki Kernic«, str. 16.

zornici, ali i novi kazališni vjetrovi bitno su promijenili očekivanje kritičara i gledatelja, glumački stil se promijenio, domaći tekstovi zaredali su na pozornici, a zagrebačka je publika već 1921. odgledala Kulundžićevu *Ponoć* u Gavellinoj režiji. Tako kritičari odustaju od pomne analize dramskog teksta i usredotočuju se na predstavu naglašavajući da se više ne ide u kazalište zbog nastupa određenoga glumca nego zbog predstave. Suprotno njemačkim kritičarima, M. Begović procijenio je da se glumica odviše vezala uz stil Else Lehmann te da je ostvarila salonsku Rozu Bernd, koja ima »preotmjenu glas«, komplicirana je i više je »kćerka buržujskih krugova« nastojeći publiku uvjeriti u suprotno. Nadalje, »ešofirana« je umjesto da bude uzbuđena, »markira – mjesto da doživljuje«, »više – mjesto da očajava«⁴¹. V. Lunaček napisao je opsežan članak u kojemu veću pozornost pridaje kritici njemačkoga duha procjenjujući Nijemce kao »mehaničke ljude«, a svoju je ljutnju prenio i na dramu i na predstavu. Po Lunačekovoj procjeni, u liku Roze Bernd »nema čarne ženske note, a kad je povrijedjena u svojoj časti, kad vidi što ju čeka, ona samo više«⁴². Nadalje, Anka Kernic pokazala je rutiniranu glumu koju je naučila na njemačkim pozornicama: ulogu je razradila do najmanje sitnice, ali nad svime se osjećala racionalna kontrola koja je, navodno, njemačkim glumcima bliska jer oni poznaju »dresuru«, a slavenskim je glumcima tuđa. Na kraju je zaključio da glumica može Rozu Bernd ubrojiti među najbolje svoje uloge jer ova kreacija odgovara glumačkim sposobnostima kojima Kernicova raspolaže. Nekoliko kritičara suzdržano je pohvalilo glumičin nastup istaknuvši sugestivnu mimiku i modulaciju glasa te vrsnoću u posljednjim, najdramatičnijim prizorima, dometnuvši kako je glumica kreirala tip, a ne lice.

Pretjerane pohvale nije doživio ni redatelj Tito Strozzi, koji je predstavu organizirao »u tradiciji, bez smjelijih zamaha«⁴³. Parmačević je bio nezadovoljan organizacijom scene, sugerirajući da bi predstava dobila na plastičnosti da je mjesto radnje na pozornici pomaknuto u pozadinu. Neki su prigovarali lošem

⁴¹ Milan Begović: »G. Hauptmann: 'Roza Bernd'. Režija: Tito Strozzi.« (iz *Novosti*, 27. I. 1923.), pretiskano u: *Sabrana djela Milana Begovića*, sv. 17, *Studije i kritike*, uredio Tihomil Maštrović, Naklada Ljevak – HAZU, Zagreb 2003., str. 181.

⁴² Vladimir Lunaček: »'Roza Bernd'. Drama Gerhardta Hauptmanna. Novo uvježbano i inscenirano režijom Tita Strozzi-a«, *Obzor*, g. LXIV, br. 23, Zagreb, 25. I. 1923., str. 1–2.

⁴³ Stjepan Parmačević: »Gerhart Hauptmann: Roza Bernd; drama u pet činova«, *Riječ*, g. IV, br. 19, Zagreb, 24. I. 1923., str. 2.

tempu i skupnim prizorima, a jedan je kritičar scenografiju nazvao »licitarskom«⁴⁴, predbacivši redatelju što nije unio više ekspresivnosti i groteske, iako mu je priznao razrađenost detalja. Međutim, već za dvije godine Strozzi će režirati svoju dramu *Ecce homo!*, a 1926. u Mesarićevim će *Kozmičkim žonglerima* ponuditi iznimnu ekspresionističku predstavu.

Anka je Kernic 1916. godine na dvije pozornice odigrala dva različita Hauptmannova ženska lika: hvaljenu Elgu u Zagrebu i opjevanu njemačku Rose Bernd u Leipzigu. Premijera predstave bila je 30. ožujka, vrstan prijevod potpisali su Ivo Vojnović i Stanka Kopač, a režiju Hinko Nučić (koji je glumio redovnika i Elgina muža).⁴⁵ *Elgu* je Hauptmann navodno napisao u samo nekoliko dana početkom veljače 1896., ali objavljena je i praizvedena tek 1905. u berlinskom Lessing-Theateru. Za razliku od prethodnih dviju drama, *Elga* nema stvarnosni nego književni predložak. Hauptmann se poslužio motivima Grillparzerove pripovijetke *Das Kloster bei Sedomir* iz 1828. modificirajući pojedine elemente i bitno promijenivši svršetak.⁴⁶ Premda književna kritika *Elgi* nerijetko odriče književnu vrijednost ističući kako se stilski ne uklapa u Hauptmannov dramski opus, činjenica da se pisac koji je smatran naturalistom latio romantične teme bitno udaljene od socijalne tematike i napisao neoromantičku dramu dovoljno je intrigantna, posebice s obzirom na to da je u središtu ženski lik. Grillparzerovu uokvirenu pripovijest Hauptmann je pretvorio u dramski tekst sa šest prizora stvorivši teatar u teatru. U prvom prizoru vitez dolazi u samostan na konak i raspituje se o osnivaču samostana, no nailazi na zid šutnje pa usne san koji se razvija sve do šestog prizora, a na samom kraju vitez se probudi i oputuje. Za ovu je temu važnija činjenica da je Hauptmann bitno promijenio konstelaciju likova stavivši Elgu u središte, dok je u Grillparzera glavnu ulogu ponio njezin muž.

Grof Starszenski zaljubljen je u svoju suprugu Elgu s kojom ima kćer Elgu. Sretna obitelj živi u dvorcu s grofovom majkom Marinom. Međutim, unatoč sretnom braku, Elga održava tajnu ljubavnu vezu sa svojim rođakom Oginskim.

⁴⁴ Vinko Jurković: »Roza Bernd. Nakon reprize u Narodnom kazalištu«, *Slobodna tribuna*, g. III, br. 393, Zagreb, 27. I. 1923., str. 4–5.

⁴⁵ Tekst predstave čuva se u arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, inv. br. 1743.

⁴⁶ Franz Grillparzer: *Das Kloster bei Sedomir*, u: *Werke*, sv. 2, Winkler-Verlag, München 1971.

Kad suprug to otkrije te shvati da ni mala Elga nije njegova kći, naredi slugama da ubiju Oginskog i Elgu stavi pred gotov čin. Zgranuta ljubomorom svoga muža, Elga ga s gađenjem odbije. U Grillparzera Oginski pobjegne, Starszenski ubije Elgu, a djevojčica Elga utočište pronađe kod neke seljanke. Ako su Anica i Roza Bernd predstavnice tipa *femme fragile*, to jest motiva progonjene nevinosti, Elga pripada dobro poznatom tipu *femme fatale*. To su primijetili i hrvatski kritičari napominjući da »tako punokrvne, prave žene, predane posve svome ženstvu, instinktu i strastima, nije drugdje Hauptmann iznio na pozornicu«⁴⁷, a nekolicina interpretira dramu rabeći naturalističke pojmove o zloj ženi i dobrom, sentimentalnom i melankoličnom mužu nalik Hamletu kojemu u dnu duše »leži zvijer, mužjak koji, preko svojih sluga, ubija, zbog ženke, svoga takmaca«⁴⁸.

U odnosu na Grillparzera, Hauptmann je napravio bitan zaokret određujući Elgu kao samosvjesnu ženu koja, premda je vodila dvostruki ljubavni život i ljubavnik je ubijen, na kraju odbija pomirenje sa suprugom. Slično kao i Roza, Elga sama odlučuje o svom životu. U stalan inventar koncepcije lika *femme fatale* književna je kritika ubrojila ambivalenciju čarobne ali kobne ljepote, duhovnu superiornost, nemoralnost, nestalnost, nekonvencionalnost. K. Nemeć u svojoj studiji navodi da je fascinantnu moć fatalne žene stvorila muška erotska fantazija.⁴⁹ Takvi se ženski likovi demoniziraju, uspoređuju se sa zmijama, pridaju im se nadljudske moći, one su koketne, zamamne, dijabolične i zle. Kite se rubinima, odijevaju raskošnu odjeću, grleno se smiju i zavode muškarce. Elga slijedi obrazac: kiti se rubinima uoči ljubavnikova dolaska dok joj sluškinja govori kako njoj rubini nisu potrebni jer ih već nosi na usnicama, a na kraju drame upravitelj uspoređuje Elgu sa zmijskim leglom. I Hauptmannova Elga oblikovana je u skladu s romantičarskim klišejima o kobnoj zavodnici, a ideja obiteljske idile već je od prvog prizora zamučena nagovještajima rasapa, posebice kad redovnik kaže vitezu: »Pitaj Sobjeskoga za Staršenskoga. I on je držao mač i ženu u ruci, – a na posljetku ipak

⁴⁷ Id. [Branimir Livadić]: »Hrvatsko kazalište. Gerhard Hauptmann: 'Elga'«, *Obzor*, g. LVII, br. 90, Zagreb, 31. III. 1916., str. 3.

⁴⁸ S. P. [Stjepan Parmačević]: »Gerhard Hauptmann: Elga (Nocturnus)«, *Hrvatska riječ*, g. I, br. 77, Zagreb, 31. III. 1916., str. 3.

⁴⁹ Usp. rad Krešimira Nemeca »*Femme fatale* u hrvatskom romanu 19. stoljeća. Geneza i funkcija motiva«, *Tragom tradicije. Ogladi iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1995., str. 58–75, te navedeni rad D. Buzova o liku *femme fragile*.

je i on uzeo u ruke križ.«⁵⁰ Premda grof u drugom prizoru ponavlja kako je sreća u ženi, odajući svoju veliku zaljubljenost, a u četvrtom joj prizoru govori da je ona njegovo vlasništvo i dragocjeno blago, neugodno otkriće o Elginoj nevjeri nagna ga da u petom prizoru ispriča jeziv san koji ističe Elginu demonsku snagu. Naime, u njegovu snu naga mlada žena pleše na blijedoj, sablasnoj mjeseci krećući se nad dolinama prekrivenima kostima i lubanjama mrtvacu. Vjerna Elgina služavka Dortka, svjedokinja Elgine nevjere, ali i unutrašnje emocionalne rascijepljenosti, ne želi povjerovati u okrutnu priču grofova upravitelja. On tvrdi da Elga nije gospodarica nego djevojčura koja je bila prosjakinja, a Staršenski ju je uzeo s ulice i doveo kući. Grofova majka Marina (uloga Marije Ružičke Strozzi) nalik je gospođi Flamm iz *Roze Bernd*: govori malo i iz prikrajka sluti nesreću.

Elga je u Hauptmannovoj drami dobila prigodu i pravo suprotstaviti se suprugu, a da svoju samosvijest ne plati životom. S druge strane, ona ipak nije prikazana kao zla žena nego kao nesretnica, točka u kojoj se presijecaju svi ostali likovi u drami. Tako je nastala mala stilska vježba preradbe romantične pripovijetke u modernu dramu. Nije beznačajno ni to što Grillparzerova pripovijetka nosi u naslovu ime samostana, a Hauptmannova drama ime ženskog lika. Posluživši se inventarom kojim raspolaže *femme fatale*, crnim slutnjama, noćnom tamom, šutljivim redovnicima, slabim plamenom svijeća i crnom zavjesom, Hauptmann je napravio stilski zaokret prema neoromantizmu, ali sve navedeno poslužilo mu je tek kao okvir za razmatranje pitanja bračne vjernosti prema suprugu i strastvenog odnosa prema ljubavniku. Stoga Elga nije žrtva dramatičareva moralizatorskog pravorijeka nego vlastite sudbine, slično kao što je bilo i s Anicom i Rozom Bernd.

Sudeći prema sačuvanim bilješkama⁵¹, redatelj je veliku važnost pridao osvjetljenju pa je detaljno obilježeno obasjava li pozornicu mjeseci, sunce, svijeće ili vatra iz kamina. Kad Elga ugleda crnu zavjesu i shvati što se dogodilo, zabilježeno je da sluga zapali sve svijeće. Zora vraća šesti prizor u samostan. Gotovo svi kritičari spomenuli su i pohvalili zvučnu kulisu predstave. Naime, između pojedinih prizora nije bilo stanke, samo se spuštao zastor. Dok je zastor bio spušten, svirala je orguljaška crkvena glazba, vjerojatno *Miserere*, što je nesumnjivo pri-

⁵⁰ Citirano prema arhivskom tekstu, bez numeriranih stranica.

⁵¹ Pod istim brojem i zajedno s prijevodom u arhivu se čuva i njemačko izdanje *Elge* (S. Fischer Verlag, Berlin 1905.) s nekoliko unesenih napomena o rasvjeti i razmještaju kulisa.

donosilo turobnom ugođaju zadržavajući gledateljsku pozornost. Bilo je i kritičara koji su doduše priznavali usklađenost glazbe s dramom i predstavom, ali su – u vrijeme kad je sinestezija umjetnosti bila jedna od značajki kazališnog života u moderni – domitali i da miješanje umjetnosti služi samo prikriivanju nedostataka. Možda se najviše ističe podrugljiva Benešićeva primjedba da su dramatizaciji pripovijetke u predstavi pridodane »mirodijske nordijske poezije praznih riječi« popraćene »nedosjetljivim sredstvom orgulja« tako da predstava djeluje »kao velika gesta, silan zamah, kojim se u najboljem slučaju uhvati – muha. No i tu je muhu već priredio pokojni Grillparzer«⁵². Kritičare je više zaokupio Hauptmannov stilski zaokret u drami pa su, žaleći za nepovratno izgubljenim autorom *Tkalaca*, svojim razočaranjem posvjedočili rađanje moderne. Naime, mnogi navode skicoznost, dojam, ugođaj, fragmentarnost i baladičnost.

Anka Kernic dobila je nedvojbene pohvale za svoju ulogu, koju je stvorila »u raspojasanom smijehu, u himbenom umiljavanju, u beskarakternoj ravnodušnosti, u reskom glasu drskosti, u sažalnome plaču, u divljem krikju očajnosti«⁵³. Hvaljena je njezina uvjerljivost kojom je nijansirala prijelaze između jave i sna. Po redateljvejoj zamisli Elga je imala biti crnokosa pa se u jednoj kritici spominje da je ispod ugljenocrne vlasulje provirivala glumičina plava kosa, no to nije umanjilo strastvenost njezine igre, napose u posljednjem prizoru, kad je veličina Elgine patnje izašla na vidjelo.

Tri drame s naslovnim ženskim likovima na određeni način odslikavaju i Hauptmannovu dramsku poetiku: *Anica* i *Elga* sadrže elemente sna i mita, dok je *Rosa Bernd* bliža modelu naturalističke drame, no u sve tri je drame uočljiva već spomenuta autorova sućut prema trima ženskim sudbinama, s naglaskom na nemoć uklanjanja sudbini. Ipak, tri se ženska lika realiziraju svaki na svoj način i u drami i u kazalištu te različito odjekuju među gledateljima. Hauptmannova je koncepcija književnoga rada nesumnjivo išla za plasiranjem tema i likova koji su dotada u književnosti zaobilaženi ili su po njegovu mišljenju neodgovarajuće obrađivani. U zagrebačkom kazalištu brojne su izvedbe Hauptmannovih drama obilježile jedno razdoblje hrvatske kazališne prošlosti, u kojemu su podjednako sudjelovali prevoditelji, redatelji, scenografi, glumci i kritičari. Od premijere *Anice* 1896. do

⁵² J. B-ć [Julije Benešić]: »Hrvatsko kazalište. Gerhart Hauptmann: Elga, nocturnus. Redatelj Hinko Nučić«, *Narodne novine*, g. LXXXII, br. 74, Zagreb, 31. III. 1916., str. 4.

⁵³ -r- [Josip Pasarić]: »Jučerašnja premijera. Gerhart Hauptmann: Elga«, *Novine*, g. III, br. 72, Zagreb, 31. III. 1916., str. 3.

nove *Roze Bernd* 1923. promijenio se kazališni život u Hrvatskoj i ako je krajem 19. stoljeća glavni razlog za odlazak u kazalište bio nastup Hermine Šumovske kao Anice, ako su kritičari 1908. s velikim marom pratili mimiku i geste Nine Vavre u ulozi Roze, već su 1916. više pozornosti pridavali scenografskoj dimenziji predstave, a 1923. uočili su redateljski rukopis zahtijevajući tempo i grotesku. U svakom slučaju, počevši od kraja 19. pa sve do sredine 20. stoljeća, hrvatsko je (napose zagrebačko) glumište pronalazilo razloge za inscenaciju Hauptmannovih drama. Hauptmannovi ženski dramski likovi na zagrebačkoj pozornici danas bi posve sigurno doživjeli drukčije redateljsko čitanje i to bi, nesumnjivo, stvorilo zanimljive predstave.

Pišući o dramaturškoj dijalektici naturalističke drame Gerharta Hauptmanna, P. Szondi istaknuo je kategoriju suosjećanja kao temeljnu značajku. Nadalje, suosjećanje ukida distanciju prema dramskim likovima, a to dovodi do zaključka da Hauptmann ne stoji *iza* svojih likova nego *u* njima. To je poveznica koja ulančava Anicu, Rozu Bernd i Elgu u Hauptmannov dramski tip žene, a on na sceni zahtijeva strastvenu, srčanu i samosvjesnu glumicu, što je zagrebačko glumište i dokazalo.

HAUPTMANN'S FEMALE DRAMA CHARACTERS ON THE STAGE OF THE ZAGREB CROATIAN NATIONAL THEATRE – ANICA, ROZA BERND AND ELGA

S u m m a r y

The list of Haptmann's Zagreb performances contains three dramas which have a female name in their headings. The plots of these dramas concentrate on female characters – these being Anica, Elga and Roza Bernd, which were played on the Zagreb Croatian National Theatre stage by Hermina Šumovska (1896), Nina Vavra (1908) and Anka Kernic (1916 and 1923). The reception of the theatre performances, made after the mentioned dramas with a special accent on the profile of the drama character and acting interpretations of particular actresses, are the main topic of this work. As there were ten years between the premiere performances, and *Roza Bernd* was revived in the 1920s, the analysis suggests the changes in the theatrical life in Zagreb.