

PRVI SLOVENSKI DRAMSKI UMJETNICI U HRVATSKOJ

Branko Hećimović

1. UVOD

Kada bi podaci Nikole Andrića u leksikografskom dijelu njegove *Spomen-knjige hrvatskog zem. kazališta* bili točni¹, odnosno kada bi bezimeno navedeni i obrađeni Penn – za kojeg on ne zna ni kada niti gdje je rođen i umro, te za kojeg navodi da je 1865. samo nakratko, jer nije mogao naučiti hrvatski, angažiran kao glumac u zagrebačkom kazalištu, i da je njegova gluma *Propast Metulluma* nagrađena od Kazališnog odbora, što je uzgred spomenuto, a što Andriću očito također nije poznato, već 1866. ismijao August Šenoa ukazujući na to da je dotično djelo, izvorno napisano na njemačkom jeziku i u stihovima ponuđeno kazalištu u Grazu, pa odbijeno, i potom igrano u ljubljanskom kazalištu, prevedeno od nekog učitelja *zagrebačke glavne škole /.../ u hrvatsku prozu*² – doista bio Slovenac, mogao bi se taj Pennov angažman prihvatiti kao prva pojava jednoga slovenskoga dramskog umjetnika u hrvatskom kazališnom prostoru. No kako Penn, punim imenom Franc Henrik Penn – rođen u Ljubljani 2. prosinca 1838. te umro u Beču 15. listopada 1918. – nije ipak bio Slovenac nego Nijemac i njemački pisac, dramatičar i publicist, a i glumac, koji se doduše nastojao uključiti u slovenske kazališne krugove te se bezuspješno kandidirao i za ravnatelja slovenskih predstava u Ljubljani i na njemačkom je još napisao povijesnu žalosnu igru *Ilija Gregorić ili seljački*

kralj s tematikom hrvatsko-slovenske seljačke bune, može se jedino govoriti, kada je riječ o njemu i zagrebačkom kazalištu, o posrednom dodiru hrvatske i slovenske kazališne umjetnosti.³

Prvi Slovenac koji je na zagrebačkoj pozornici progovorio hrvatski bio je Josip Nolli. A zbilom se to 23. listopada 1875, kada je taj svestrani kazališni čovjek, glumac, pjevač, redatelj, organizator, dramatičar, prevodilac i publicist, koji je već 1869. u ljubljanskoj Slovenskoj čitalnici u sklopu djelatnosti Dramatičnoga društva postavio hrvatsku operetu u jednom činu *Serežan* (Serežanin) Johanna Nepomuka Köcka, iliti Ivana Nepomuka Keka, i time uspostavio most između dviju nacionalnih glazbeno-kazališnih produkcija⁴, debitirao kao novoangažirani član u naslovnoj ulozi Mozartove opere *Don Juan*. U izvedbi, notiranoj kao svojevrsni kuriozum jer među navedenim pjevačima na programskoj cedulji nije bilo nijednog Hrvata – Josip Chlostik, Ivan Novak i Vaclav Anton bili su Česi, Irma Ferenczy i Lovro Dalfy Mađari, Nolli i Milka Daneš Slovenci, Matilda Lesić Poljakinja iz Lavova⁵ – Nolli je interpretacijom *govorene proze* jedini zadovoljio Franju Kuhača, koji u osvrtu na reprizu u *Vijencu* primjećuje, obarajući se na ostale izvođače, da se nije moglo razlikovati govore li turski ili engleski, da je Nollijeva *hrvaština* bila *sâm biser i suho zlato*.⁶

Do prvoga nastupa, međutim, jednoga slovenskog glumca na zagrebačkoj, a time i na hrvatskoj pozornici doći će istom u siječnju 1894, nakon što su se na njoj već udomaćili slovenski operni pjevači Fran Gerbič i njegova supruga Milka Gerbič, prva Jelena u Zajčevoj operi *Nikola Šubić Zrinjski*, te prethodno apostrofirani Josip Nolli i Fernando Tercuzzi, kada će u starom gornjogradskom kazalištu na Markovu trgu u Sardouovoj *Fedori* i u igrokazu Ludwiga Ganghoferova i Marca Brocinerova *Valenski svatovi* gostovati Ignjat Borštnik.

2. IGNJAT BORŠTNIK

U danima svojeg gostovanja u starom zagrebačkom kazalištu na Markovu trgu, IGNJAT BORŠTNIK (Cerklje na Gorenjskom 1858. – Ljubljana 1919), tada već najugledniji slovenski kazališni umjetnik, ima svega trideset i pet godina te

dvanaest godina kazališne prakse, od kojih je tri proveo na pozornici kao amater a nepunu četvrtu na školovanju u Beču, kamo ga je poslalo, kao prvoga svojeg stipendista, Dramatično društvo. Od debuta na pozornici ljubljanske Čitalnice 1882, pod umjetničkim imenom Gorazd, pa do odlaska na studijsko usavršavanje odigrao je petnaest uloga, većinom u Nestroyevim i Raimundovim komedijama i francuskim salonsko-konverzacijskim dramama, te režirao jedno Nestroyevo djelo. Na bečkom konzervatoriju profesori su mu *slavni glumci Burgthetra Baumeister i Krastel, obojica vjerna predanju te glasovite pozornice, obojica zagovornici svečane scenske poze, ljeperječive deklamatoričnosti i uznosite kretnje /.../ te isto tako slavni glumac i pedagog, dr. Rudolf Tyrolt, umjetnik koji je polazio od drugačijih temelja, izraziti scenski realist, koji je pokušao u časnom hramu potvrditi novi smjer i želio na tom putu voditi svoje mlade pitomce.*⁷ Priklanjajući se Tyroltovu učenju, Borštnik se istodobno formira pod njegovom recepcijom i u ovisnosti o svojim osobnim predispozicijama, te regionalnom, ruralnom i etničkom podrijetlu. Vrativši se u Ljubljano, postavlja na scenu Mosenthalov igrokaz *Deborah* te preuzima režiju u Dramatičnom društvu i vodstvo novoutemeljene dramske škole, koju između ostalih polaze i njegova buduća supruga, Sofija Borštnik-Zvonarjeva, te Augusta Danilova i Anton Verovšek. Od 1886. čelnik je i Dramatičnog društva, a od 1892. i Slovenskega deželnege gledališča te se pod njegovom upravom otvara i zgrada Deželnege gledališča izvedbom Jurčičeve *Veronike Deseniške* u njegovoj preradbi i režiji.⁸ Kao redatelj pretežno postavlja zabavno-vodviljski repertoar te znatno manje zahtjevnija i kompleksnija dramska djela poput Schillerove *Spletke i ljubavi*, Gogoljeva *Revizora*, Hebbelove *Marije Magdalene*, Ibsenove *Nore* (prve drame toga norveškog dramatičara na slovenskoj sceni, koji će mu po mnogim indikacijama postati umjetnička i životna opsesija) te Dumasova *Keana*. Među Borštnikovim glumačkim ulogama od njegova povratka iz Beča do odlaska u Zagreb, a u tom rasponu realizirao ih je čak sto i šest⁹, prevladavaju uloge kakve diktiraju repertoar i suovisne mogućnosti glumačkog ansambla koji se stečenim iskustvom i školovanjem pojedinaca, te polučenom kvalitetom i stalnim angažmanima postupno preobražava u profesionalni. Susljedno tomu Borštnik nastupa u šalama, veseloigramama, komičnim slikama, žaloigramama, komedijama, igrokazima, igrama, narodnim igrama, izvornim igrokazima, narodnim dramama, igrokazima iz seljačkog života, značajnim slikama, žaloigramama iz građanskog života, šaljivim igrama s pjevanjem i glazbom, igrama i šalama s pjevanjem,

tragedijama, dramatičnim šalama, čarobnim igrokazima i čarobnoj igri s melodrama-
mama.¹⁰ Unutar toga šarolikog spektra dramskih djela Borštnik kreira raznovrsne
povijesno, sociološki, antropološki i statusno, stilski i žanrovski te karakterno i
tipološki impostirane i književno i dramaturški isto tako raznovrsne i raznovrijedno
dorađene i funkcionalno značajne i uvjerljive likove. Od uloga iz tih godina, redo-
vito se kao vrhunske izdvajaju Schillerov Ferdinand u tragediji *Spletka i ljubav*,
Gogoljev Hljestakov u *Revizoru* i Ibsenov Helmer u *Nori*, koje najavljuju njegova
buduća glumačka traženja i nalaženje vlastitoga osebnog izraza u repertoarnim
i interpretativnim stečevinama europske moderne.

U međuvremenu sporovi i nesporazumi unutar i oko ljubljanskoga kazališta
sve više pritišću i ozlojeđuju Borštnika te on već razmišlja o tomu da se prikloni
njemačkom teatru, no kao mnogo bolju soluciju, nakon gostovanja u Zagrebu,
prihvaća Miletićevu ponudu da postane član hrvatskoga glumišta.

* * *

Borštnikovo gostovanje u Zagrebu vrlo je blagonaklono i upućeno popratio
Stjepan Miletić, izvješćujući čitatelje *Vijenca* da je Borštnik *ne samo glavni pokretač
i »spiritus agens« ljubljanskog glumišnog života, nego /.../ i kao glumac, redatelj,
učitelj i dramski pisac u pravom smislu duša slovenske Talije*. Napomenuvši da se
Borštnik školovao u Beču, Miletić navodi i da je *za nekoliko godina svojeg rada
/.../ stvorio današnji »ensemble« ljubljanskog glumišta i izvježbao /.../ mnogo
mladih sila za pozorište, a među ovima osobito vrsnu umjetnicu gđicu. Zvonarovu,
sadašnju svoju ženu*.

A o Borštniku kao glumcu Miletić izrijekom kaže da *sudjeluje gotovo u svim
predstavama ljubljanskog kazališta i da ima i većinu modernih drama i veselih
igara na svojem repertoaru*, te u nastavku razlaže da se Borštnik ne povodi *ni za
kojom školom već se jedino podaje svomu umjetničkom temperamentu. Kroz to mu
igra izlazi naravna, laka i neprisiljena, uvijek u granicama umjetnosti a prema
zakonima prirode, dok mu je izgovor jasan i okretan. Pretežno glumi uloge ljubavne
i karakterne, ali se ističe i u komičnim karakterima*.¹¹

Spominjući potom, nakon prigodničarske analize Borštnikovih kreacija na
gostovanju, da ga je publika prihvatila s ovacijama ne samo kao slovenskoga brata
nego i kao umjetničku individualnost, Miletić izriče i želju da se Borštnik što češće

vidi na pozivnici hrv. narodnog glumišta, zaključujući u pluralu da ga već sada ubrajamo među naše dramske prvake.

Ovaj nagovještaj uskoro se i ostvaruje, a ostvaruje ga upravo Miletić, kada kao novoimenovani intendant nacionalnoga glumišta angažira Borštnika i, prihvativši Borštnikov uvjet, njegovu suprugu Sofiju Borštnik-Zvonarjevu, koju prethodno čak nije ni gledao i upoznao kao glumicu prilikom njezinih gostovanja u Zagrebu, jer je bio na studijskom obilasku europskih kazališta.

Polazeći od svojih profesionalnih i estetskih uvjerenja i ne sustežući se u njihovu formuliranju ni kada govori o Borštniku, kao ni kad govori o drugim članovima kazališta, Miletić u *Hrvatskom glumištu* hladnom objektivnošću naznačuje i svoje dojmove i prosudbe o njemu, a i o suradnji s njim u godinama svoje intendanture, od dodjele prvih uloga i sugestije Borštniku i njegovoj supruzi da preko ljeta 1894. otiđu studirati povjerene im uloge u Glinu, gdje se čisto hrvatski govori, kako bi ga što prije i bolje usvojili, pa do vlastite demisije. Već pri prvom spominjanju Borštnika u *Hrvatskom glumištu* Miletić tako, prisjećajući se njegova gostovanja, odrješito iskazuje i svoje mišljenje o njemu, u kojem su sadržane i značajke Borštnikove glume i fiksirana njezina vremensko-stilska pripadnost, koju preferira u svojim reformatorskim nastojanjima i Miletić: *Pokazao se je kao sposoban glumac. Bio je on pitomac bečkog konzervatorija, ali se je sretno emancipirao od stare deklamatorske škole. Nije doduše bio velikan prvoga reda, ali revan, ambiciozan, moderan glumac, a takav je trebao našem ensembleu nužno.*¹²

Što je pak sâm Miletić podrazumijevao pod pojmom *moderan glumac*, može se već nazrijeti i iz njegova rasuđivanja o *modernoj veličini današnje talijanske* kazališne umjetnosti i o novim talijanskim glumcima, koji *kao prava djeca prirode, uzeše /.../ i svoje umijeće od prirode /.../ postavivši estetsko pravilo da je sve ono lijepo što odgovara istini i prirodi*, čime djelomično objašnjava ishodište verizma i posredno ga vezuju sa psihološkim realizmom i naturalizmom diktiranim tadašnjim aktualnim europskim repertoarom i glumačkom praksom lišenom kasnoromantičkoga paradnog individualizma i deklamatorskog patosa.

Na takvo karakteriziranje Borštnikove glume nadovezat će se Branko Gavella, koji, podsjećajući na gostovanje *velikih talijanskih kazališnih umjetnika* Zacconija i Novellija u Hrvatskoj, te ukazujući na njihovu glumačku virtuoznost i uporabu nekih ekstremnih efekata *iz gotovo klinički vjernih prikaza duševno-abnormalnih i morbidnih stanja*, komparativistički nastavlja da je unatoč tom naglašenom

verizmu njihov način glume ostavio kod nas prilično duboke tragove, čemu je jednako pogodovao i naš prirodni afinitet za realistična izražajna sredstva, te s druge strane, pojava slovenskog glumca Borštnika. /.../ Borštnikov je glumački način, naime, bio vrlo srodan načinu spomenutih talijanskih umjetnika. Borštnik je već po svom osobenjačkom temperamentu naginjao onoj morbidnosti i isticanju duševnih abnormalnosti. Njegov reski ton, do onda gotovo nepoznat u našem ansamblu, njegova čisto razumna analitičnost, koja često prelazi u nervozno podvučenu rastrganost, njegov staccato-način govora pa zatim kontrast između ljute prigušenosti i neobuzdanih, kričavih, strasnih izljeva – sve ćemo te elemente u raznim varijantama naći kod naše novije glumačke generacije.¹³

Akceptiranje pak ove Gavelline postavke o recepciji nekih elemenata Borštnikove glume u našim postborštnikovskim generacijama, odnosno o Borštnikovu uključivanju u nastajanje stila hrvatskoga glumišta – a upravo je na to nastajanje stila Gavella povijesno i teorijski usredotočen u svojoj knjizi – daje nove, dodatne dimenzije karakteriziranju Borštnikove glume, ali i njezina udjelu u stilskom i umjetničkom opredjeljivanju u hrvatskom glumištu.

* * *

Miletićevi zapisci najiskorištavanije su i najpouzdanije vrelo i kad se ulazi u detalje, ali i cjelovitu prosudbu Borštnikova djelovanja u doba Miletićeve intendanture, podređene ispunjenju njegovoga *umjetničkog programa*, odnosno stvaranja *hrvatskoga umjetničkog zavoda*, koji bi za slavenski jug bio ono što je *Národní divadlo u Pragu za Čehe, tj. matica, središte umjetničko*.¹⁴ Za realizaciju pak takvih vizija Miletić pred očima ima tri važne točke: *repertoire, jezik i stil*. Najteže mu je protumačiti pritom, kao što i sam priznaje, što podrazumijeva pod *stilom*, te obrazlaže: *To je imalo značiti čitav umjetnički ensemble, čitav način predstavljanja, riječju onaj umjetnički duh kojim treba da je čitav rad proniknut. Samo tako je moguće postići kod predstava nužno jedinstvo i zaokruženost. Ako vrijedi već za pojedinca ona »Le style c'est l'homme«, to imade ovo još više vrijediti za čitav jedan umjetnički zavod. Već uz srednje sile, glumački ensemble, točno uvježban prema kojemu umjetničkom principu, može polučiti krasan uspjeh. Solidni talenti, ako i neznatni, mogu uz svijesni zajednički rad postići krasnih uspjeha, eto nam za dokaz »Meiningovce«, dočim su često i veliki glumački talenti bez umjetničke discipline*

*glumištu na zator. Ovaj stil mora dašto biti u skladu i s narodnim čuvstvovanjem, mora biti rezonanca njegovih umjetničkih ideja.*¹⁵

Usporede li se ovom prilikom, makar samo digresivno, naznačene Miletićeve teze o osobnom *umjetničkom programu*, odnosno o stvaranju *umjetničkog zavoda*, s Gavellinim intencijama u *analizi nastajanja stila hrvatskoga glumišta*, lako je uočiti nemale podudarnosti, ali i divergencije koje proizlaze iz činjenice da Miletić o stilu govori u kontekstu ostvarivanja svojeg programa, a Gavella u sklopu povijesno utemeljene i razvedene te vremenski znatno obuhvatnije rekapitulacije stvaranja hrvatskoga glumišta.

Osobno uključen – jer pišući svoje zapiske referira i o sebi a i drugima s kojima je surađivao na svojem programu, a on je istodobno i njegova opsesivna umjetnička preokupacija i tema *Hrvatskoga glumišta* – Miletić je u svojim zapiscima, nasuprot Gavelli, koji vremenski distancirano usustavljuje i analizira ostvareno, podređen i osobnim emocijama, impresijama i asocijacijama i kad je hladno objektivan, a ipak ovisan o svojem programu i sebi u odnosu na njega. Takav je i kad bilježi što o Borštniku, kojega je napokon i sam, prema svojem izboru, pozvao u Zagreb, kako bi osnažio prijelaz s tradicionalnoga romantičkog patosa o glumi na realističko-psihološku interpretaciju. Suglasno takvu procesu, Miletić uostalom i u postojeći dramski ansambl, koji tvori stara proslavljena garda – Marija Ružička-Strozzi, Adam Mandrović, Andrija Fijan, Nikola Milan, Václav Anton, Petar Brani, i Mišo Dimitrijević, te mlađi već afirmirani glumci Ljerka Šram, Milica Mihičić, braća Zvonimir i Dragutin Freudenberg i Hermina Šumovska – osim Ignjata Borštnika i Sofije Borštnik-Zvonarjeve, kao nove članove uvodi i Milu Jovanović, buduću Dimitrijević, Borivoja Raškovića, Mihajla Markovića i Milivoja Barbarića¹⁶, sve redom glumce sklone realističko-psihološkoj interpretaciji ili predestinirane za nju.

Poimence spominjući Borštnika na dvadesetak mjesta u svojoj knjizi, Miletić podsjeća i da se *Gospođa s kamelijama... prikazivala s tri Marguerite (Ružička-Strozzi, Borštnik i Šumovska) i tri Armanda (Borštnik, Anić i Fijan)*¹⁷, da je krunu uspjeha u izvedbi *Spletke i ljubavi* polučio ipak gosp. *Borštnik sa svojim Wurmom*. *Njegova interpretacija bila je takova, da je s njome mogao poći i na velike pozornice.*¹⁸ Borštnik je za Miletića i *izvrstan Napoleon i u igri i u masi* u Sardouovoj *Madame Sans-Gêne*¹⁹, a njegov Hamlet, preuzet kao i neke druge uloge umjesto

Fijana, koji je otišao u Beograd i ostao u tamošnjem kazalištu osam mjeseci, potiče Miletića na usporedbu s Fijanovim kao antipodom:

Kad bi sad Hamleta Fijanova morao sravniti s Borštnikovim, rekao bih da je prvi svakako efektniji i glumački uspjeliji, a drugi možda jedinstveniji. Fijanov je Hamlet složen od najraznijih efekata znamenitih umjetnika u toj ulozi, koji uvijek zadivljuju općinstvo, ako i ne odgovaraju jednom shvaćanju. Potpuno jedinstven izlazi Fijanov Hamlet samo ondje, gdje je Fijan – Fijan; tako u krasnom prizoru s majkom nisam još nikoga vidio ovo mjesto ljepše glumiti. Tuj mora genij umjetnikov svakoga očarati, ostalo više naliči sjajnome vatrometu. Borštnikov je Hamlet s tehničke strane kud i kamo čedniji – i ostaje nam štošta dužan ali ima, kako rekoh, tu prednost, da je jedinstven.²⁰

Borštnikov Tartuffe, kao ni Edmund i Tebaldo u Shakespeareovim tragedijama *Kralj Lear* i *Romeo i Julija*, ne zadovoljava Miletića jer je Borštnik mjesto *duhovitog intriganta koji se služi svećeničkim odijelom, pokazao prosta farizejskog popa s ladanja*.²¹ U Schillerovim se pak *Razbojnicima*, prema Miletiću, Borštnik *odlikovao*²², a na praizvedbi Vojnovičeva *Ekvinocija* bio je *izvrstan Amerikanac, gubeći se samo nešto odviše u detaljima*.²³

Opširno opisujući organizirani posjet slovenskih gostiju, predvođenih kazališnim čelnicima i umjetnicima, te uvaženim intelektualcima i novinarima, novosagrađenome zagrebačkom kazalištu, koji su 8. prosinca 1895. doputovali i prisustvovali izvođenju svečanoga, mješovitog programa sastavljenog njima u čast, Miletić spominje i da je uvodnu točku, izvornu slovensku šalu Jurčiča i Kersnika *Berite Novice (Čitajte – slovenske novine) ... s velikom ljubavi uvježbao* na slovenskom jeziku Ignjat Borštnik.²⁴ No kao što je i ovaj posjet slovenskih gostiju – od kojega je Miletić mnogo očekivao kao primjera za uzor obližnjim hrvatskim sredinama i regijama, i kojemu je pridavao veliku važnost zbog uspostave međunacionalnih kazališnih veza – ostao samo povijesni datum, koji kazališni istraživači povremeno osvježavaju²⁵, tako se i izvedba Jurčičeve i Kersnikove jednočinke pamti uglavnom samo kao prvo uprizorenje jednoga slovenskoga dramskog teksta na hrvatskoj pozornici, a nije čak ni u vremenu svojeg održavanja utjecala na Miletića i načela njegove metodologije rada na predstavi, prema kojima je razdvajao redateljsku i glumačku struku, te ga nije navela niti da Borštniku ponudi, protiv svojih uvjerenja, još poneku režiju.²⁶

U svojim zapiscima Miletić bilježi i da je Borštnik u Schillerovu *Wallensteinu* odbio ulogu *Ouestenberga* koju u Beču glumi *Levinsky*²⁷ te konstatira da je Shakespeareova Rikarda III uspio dati *više u detaljima nego u cijelosti*²⁸, sklon je također zaključku da su Borštnik i Sofija Borštnik-Zvonarjeva virtuosno protumačili *malo vjerojatni par Trilby*²⁹ i uvjeren je da su supruzi Borštnik najspremniji interpreti Ibsenovih karaktera, a da je Borštnik u svojem *Oswaldu (Sablasti)* *iznio psihološki tip kojega nije ni opravdana slava Zacconijeva mogla potamniti*.³⁰

Usporedba Zacconijeve interpretacije *Oswalda* i Borštnikove opsjeda i zagrebačke kazališne kritičare, pa se na stranicama *Vijenca*, primjerice, može pročitati i ova, napisana neposredno nakon Zacconijeva gostovanja u zagrebačkom kazalištu početkom lipnja 1897, koja otpočinje rezolutnom tvrdnjom da je *Zacconi kao Oswald u Ibsenovim »Sablastima«* *upravo /.../ strašan. Licu svojem daje Zacconi izražaj, koji on hoće; glas je u njegovoj vlasti; koljena, ruke i oči, cijelo njegovo biće pokorava mu se volji, da živo prikaže svojega junaka. Zacconijevo je prikazivanje naturalistično do skrajnosti, proučeno do najtanjih sitnica. Estetski nam ukus nije utančao, ali nas je potresao. Oswald je prije kod nas glumio g. Borštnik. Glavna je razlika između Zacconijeva i Borštnikova prikazivanja, da Borštnik djeluje više glasom, a Zacconi i glasom i mimikom i rukama i nogama u jednakoj gotovo mjeri. Dok je Borštnik jače isticao prijelaz Oswaldov iz normalnoga stanja (ako smijemo) u opće »normalnim«* nazvati Oswaldovo stanje) u stanje ludila, radio je Zacconi obratno: *Zacconi je jače istavljao prijelaz iz ludila u (sit venia verbo) normalno stanje. Kod Borštnika se ludilo izražavalo u licu i očima tek mjestimice, kod Zacconija čitave večeri. Borštnik je nastup ludila označivao uvijek povišenim jačim glasom, Zacconi čas jačim čas slabijim, ali tako da su niži glasovi izlazili sve neartikulirani, te tako neprestano raskidavali mir, koji bi bar za čas uljegao u nas. Borštnikov Oswald bliži je Ibsenovu Oswaldu, Zacconijev Oswald više je Zacconijeva tvorina nego li Ibsenova*.³¹

Unatoč ovakvim i srodnim analizama Borštnikove glume koje će se usputno javiti u kazališnim kritikama ili ciljano u njegovim portretima, može se ipak žaliti da tijekom svojeg djelovanja u Zagrebu nije više surađivao ni s jednom takvom estetski kompleksnom osobom kao što je bio Miletić i da ta osoba nije u svojim memoarskim zapiscima ostavila takve opservacije o njemu kao što ih je ostavio Miletić. Da jest – Borštnik bi nam bio mnogo bliži i razumljiviji.

* * *

Suglašavajući se u potpunosti s Dušanom Moravcem, *da su četiri kazališne godine intendant Stjepana Miletića, koje su dale izniman, domalo neponovljiv doprinos razvoju zagrebačke Drame a i cijelom hrvatskom kazalištu, bile također – iako je kasnije još puno igrao i ubirao mnogo priznanja – i najplodnije razdoblje u razvoju Boršnikove umjetnosti i njegovog profila modernog glumca*³², valja se suglasiti i s diobom cjelokupnoga dvadesetpetogodišnjega Boršnikova djelovanja u Zagrebu na tri razdoblja i na adekvatno usvajanje tih četiriju godina proteklih u plodonosnoj suradnji s Miletićem kao prvog razdoblja. Kao drugo razdoblje spontano se nameću godine intendanture Ive Hreljanovića, Adama Mandrovića i Andrije Fijana od 1898. do 1909, kada se Boršniku ne povjeravaju više toliko glavne uloge kao u Miletićevoj eri, posebice u klasičnom repertoaru, ali on se svojim interpretacijama manjih i epizodnih tako ponekad ističe da svojom igrom čak nenamjerno mijenja odnose među likovima, a i dojam o igranom djelu. Treće pak razdoblje obilježavaju Boršnikovi nesporazumi i sporovi s intendantom Antom Tresčecom, uzaludno slanje molbi za umirovljenje te ustrajno održavanje osobnoga ugleda novim kreacijama, među kojima je i nekoliko vrhunskih, a traje sve do njegovoga predsmrtnog rastanka sa Zagrebom.

Tijekom sva tri razdoblja Boršnik je, prema jedinom popisu njegovih uloga na zagrebačkoj pozornici³³, a ni taj nije točan i potpun, kao što pokazuje usporedba s pojedinačno ili skupno apostrofiranim ulogama u radu Slavka Batušića, odigrao sveukupno dvjesta šezdeset i osam različitih uloga, a od toga pedeset i tri, poslije dvije na gostovanju, u prvom razdoblju, te sto trideset i pet u jedanaest sezona drugoga razdoblja i sedamdeset i osam u trećem.

Sudeći prema glavnoj literaturi o Boršniku, malo je tema u drugom razdoblju njegova djelovanja u Zagrebu koje se posebno izdvajaju a ne proistječu iz realizacije novih uloga. Slavko Batušić, primjerice, navodi samo tri. Prva je vezana za Mandrovića, druga za Cankara, a treća se očituje proslavom dvadeset i pete obljetnice Boršnikova umjetničkoga rada, 1907. godine.

Kada, konkretno, otprilike godinu dana nakon Miletića i Mandrović 1899. napušta zagrebačko kazalište i odlazi u Sofiju na poziv Ilije Milarova da bi pomogao organizirati i usavršiti bugarsko kazalište, Boršnik preuzima i dio njegova repertoara. Sljedeće pak godine prevodi i postavlja na pozornicu Cankarovu dramu *Jakob*

Ruda, u kojoj interpretira i glavnu ulogu prethodno već igranu i na praizvedbi u Ljubljani, s kojom održava stalnu vezu gostujući u njoj od 1898. do 1914. godine dvadeset i osam puta. No njegovo uprizorenje *Jakoba Rude*, prvoga Cankarova djela koje je uopće izvedeno u Hrvatskoj, ne doživljava – unatoč pozitivnim kritikama – ni reprizu, a Borštniku je to tek treća i posljednja režija u zagrebačkom teatru, iako u njemu više nema Stjepana Miletića. A godine su to kada se za većinu predstava ni ne zna tko ih je režirao, jer se imena redatelja ne ispisuju na dnevnim ceduljama. Navođenje imena redatelja usvojit će se i primjenjivati istom od početka sezone 1903/1904. Od tada se sa sigurnošću može ustanoviti i tko su redatelji većine predstava u kojima sudjeluje Borštnik. Isprva su to Gabro Savić, Andrija Fijana i Mišo Dimitrijević, a potom, osim Fijana, uglavnom Josip Bach.

On je i glavni redatelj moderne u hrvatskom kazalištu i glavni promicatelj unutar njegova eklektičnog repertoara naturalističke dramatike i djela hrvatskih autora, pripadnika i suputnika hrvatske moderne, a Borštnik upravo nalazi sebe u tom dijelu repertoara. Neke naturalističke uloge, ali ne samo u Ibsenovim dramama, postaju dapače sinonimi za Borštnikovo stvaranje i tako su se uvukle u život njegove umjetnosti da ih on i ne hoteći obnavlja u novim scenskim varijacijama.³⁴ Ali Borštnik kreira u tom razdoblju i likove u klasičnim djelima Sofokla, Eshila, Shakespearea, Calderóna i Schillera, kao i likove u ostvarenjima hrvatskih dramatičara 19. stoljeća, Kukuljevića, Demetra, Šenoe, Markovića i Tomića, te ruskih pisaca, Dostojevskoga, Tolstoja, Andrejeva, Čehova i Gorkog...

Svoju dvadeset i petu obljetnicu nastupanja slavi 1907. interpretirajući *staroga Grutza, samovoljnoga seljačkog despota pred kojim drhti cijela njegova kuća*³⁵, u Schönherrovoj komediji *Zemlja*.

Jubilej potiče nekoliko kritičara na pokušaj da definiraju bitne značajke Borštnikove glume i sintetiziraju njegovo dotadašnje glumačko stvaranje. Jedan je od njih i Vladimir Lunaček:

Borštnik je neosporivo velik umjetnik, i što je modernoga doneseno na našu pozornicu, to je u prvom redu njegova kreacija i njegova zasluga. I poradi toga njegov je način glumljenja medju ostalim umjetnicima hrvatskoga kazališta osamljen. Bez tradicionalnih uzora, prepustio je svaka prikazivanja pojedinoga čovjeka svojem vlastitom shvaćanju. U prvom redu njegova su tehnička sredstva jednostavna. Ne mareći za široke geste pune temperamenta i osjećanja, koje tako često glumcu stavljaju zamke te padne u šablonu, voli on da izradi svoje prikazivanje do u najmanje

detalje. I tu su njegove geste i kretnje, njegova modulacija glasa kao i naglasivanje pojedinih momenata u konverzaciji tako diskretno izradjene, da su samo zamjetljive oku, koje se više zanima za glumačku kreaciju, nego li za sadržaj drame ili karaktera. Čovjek sa svim svojim navikama, sa svim svojim pogreškama, sa svim onim intimnim proplamsanjem strasti, loših i dobrih čuvstava, to je, što Borštnik zamjernom točnošću i detaljnom prirodnošću prikazuje. Pa i tamo gdje je uloga posve tipična, posve obćenito bačena u radnju drame, i tamo Borštnik izradjuje sebi jednog stanovitog čovjeka, kojega si je uzeo modelom ili kojega si je stvorio u mašti svojoj. I baš po tome se vidi, koliko je veliko blago u glumačkoga talenta i u glumca umjetnika u opće, bogatstvo i raznolikost mašte. Ono nadomještava ono, što je autoru drame izmaklo, on popunja figuru i individualizira ju pred nama. U tom je velika snaga Borštnikova umjeća. Nu dok glumci velike mašte znadu na užtrb autora u pojedini karakter posve samovoljno unašati svoje shvaćanje, dotle Borštnik gleda, da prema intenciji autorovoj shvati pojedini individuj. Često je to nemoguće kod drame, koje su proživljene i zamišljene kod pisacjeg stola, a ne kod vrućka života. Obradjivanje pojedine uloge kod Borštnika na skroz je analitično. Svaku rieč popraćuje on gestom ili mijenom glasa ili karakterističkom kojom kretanjem, koju tu rieč ili rečenicu tumači na posebni i stanoviti način.³⁶

Lunačeku se u kritičkom portretiranju Borštnika pridružio i Milan Ogrizović, koji kod Borštnika kao i kod Borštnikove ističe *izrazitu individualnost*, ustvrđujući da Borštnik glumeći daje sebe. Prema Ogrizoviću, nadalje: (...) *svijest o vlastitoj snazi i umijeću izbija iz svake Borštnikove uloge, bila ona epizodna ili glavna. Kod njega, može se reći, nema epizode, nema one t. zv. karakterne uloge, što je može donijeti obični glumčev talent. Njemu je i najmanja uloga glavna, bar u onom prizoru, gdje on igra, makar i ne govorio. Njegov se rez ističe, a da se i ne nameće. Zato se dogodilo, da je Borštnik postao u mnogoj drami opasan; prebacio je ili prizor ili čitavu dramu: prevagnulo je težište k njemu, jer je pažnju gledalaca koncentrirao na se. To je bilo n. pr. u »Posjetu« od Edv. Brandesa, gdje njegov asesor kao ljubavnik žene, postaje jače lice od samoga muža, premda je napisano obrnuto (i muž mu pače pokazuje vrata!) i premda je toga muža igrao Fijan. Isto se dogodilo – oprostite, što sebe spominjem – u »Sujetu«, gdje mi je Jegora Jegorovića s tolikom ljubavlju i shvaćanjem igrao, da je učinio tu ulogu središtem, premda toga nisam htio.*

Zato se ne može kod Borštnika govoriti o kakvom razvitku iz epizodiste u glavnog junaka, kod njega može biti samo spomen o sve to dubljem izradjivanju njegove umjetničke individualnosti, a to se može opažati u glavnoj kao i u sporednoj ulozi.³⁷

* * *

Odlaskom Andrije Fijana s mjesta intendant na kraju sezone 1908/1909, te imenovanjem na čelni položaj nacionalnoga kazališta dugogodišnjega visokoga vladina činovnika u Bosni i Zagrebu, birokrata i autokrata Vladimira Tresčeca, koji je drugovao sa Stjepanom Miletićem i doživljavao ga kao svoj uzor, intenziviraju se i Borštnikovi nesporazumi i sukobi s upravom, te osobito s Tresčecom. Nedugo naime nakon što je Tresčec imenovan intendantom, Borštnik je izabran za prvoga predsjednika novopokrenutog društva kazališnih umjetnika, kojem je namjera zalagati se za strukovna prava, pa Tresčec u njemu vidi protivnika svojega apsolutističkog programa čvrste ruke i nastoji ga ukloniti iz kazališta a društvo onemogućiti. Prije nego što je uopće datiran prvi sačuvani dokument potom o pokušaju da se nepoželjni Borštnik problematičnim unapređenjem postavi za artistskoga ravnatelja drugoga hrvatskog kazališta, očito dobro informirani Matoš javno optužuje Tresčeca, prozrevši njegovu nakanu, da je *sjajnog glumca, prvog našeg realistu Borštnika /.../ gurnuo u Osijek*.³⁸ Tresčec najavljuje Borštniku umirovljenje, a 1913. slavi se tridesetgodišnjica Borštnikova umjetničkog rada bez spomena oproštaja ili umirovljenja.

U povodu Borštnikova jubileja, Milan Ogrizović objavljuje članak u kojem, nadovezujući se na svoj portret Borštnika iz *Hrvatske smotre*, 1908, sumira osobna rasuđivanja o njegovu naturalizmu: *Naturalizam je temeljna nota Borštnikove umjetnosti, bio taj naturalizam primaran, elementaran i robustan – ili pak diferenciran, istančan, stiliziran, pače ciničan i sarkastičan. Borštnik oslikava i sitnicu sočno i punokrvno ne žacajući se, da poput Zole zadje makar i medju niže slojeve ili bolesnike – ako to traži uloga – da opazi i studira svaku nijansu, pa da je onda umjetnički potencira. On ne daje ni rasu ni milieu već samo čovjeka kloneći se šablone i banalnosti kao i virtuoznosti, stupajući oštro i sigurno po udarenoj stazi vlastita instinkta, naravan i smion, bez uzora i bez škole, bez velikih gesta i afektacije, svjestan o svojoj snazi i umjeći – ne gledajući pred sobom ni autora, ni*

*milieu, ni stil drame nego u prvom redu čovjeka, koga igra, a sve ostalo smatrajući okvirom, koji se istom u drugom redu nabaci.*³⁹

Pošto je jubilej prošao i u pamćenju je potisnuta, ako je uopće zamijećena, Ogrizovićeva tvrdnja u finalnom odlomku, da u *izgradnji našega kazališnog repertoara, naročito modernog zapada Borštniku časno i među prvima prvo mjesto*, ponovno se aktualizira čin umirovljenja, ali i maksimalno zapleće oko jedanaest nepriznatih ljubljanskih godina i obećanoga beneficiranog staža zbog ozljede na pozornici. Odbor Mirovinskoga zavoda članova hrvatskog kazališta, obvezan međutim da svojim mišljenjem popratu molbu upućenu vladi, odbija je *jer je molilac zdrav i jak te može i hoće u svom znanju dalje djelovati*, štiteći time, prema Moravcu, Borštnika.⁴⁰ U sezoni pak 1913/1914, kada je u Ljubljani raspušteno Deželno gledališče, a Govekar se spremno uključuje u organiziranje stagione zagrebačke opere, te se po uzoru na nju planiraju pod patronatom intendature hrvatskog kazališta dramske predstave s ostacima ljubljanskog ansambla, zadatak se povjerava Borštniku, kako bi ga se, opet prema Moravčevu mišljenju, udaljilo iz Zagreba. Poslije neuspjeha s tim pokušajem, unatoč sedam premijernih postava u kojima i sam sudjeluje kao glumac, i povratka u hrvatsko umjetničko jato, Borštnik uporno i dalje šalje podneske za mirovinu, no članom zagrebačkog kazališta ostaje sve do odlaska u Ljubljani 1919. godine, nekoliko mjeseci prije smrti.

Pitanje u kojoj su mjeri i koliko nesporazumi i sporovi s Tresčecom utjecali na Borštnika i njegove interpretacije povjerenih mu uloga, ali i na izbor, vrstu, značenje i broj uloga što su mu dodjeljivane u godinama Tresčecove intendature i vladavine njegovih kratkovječnih zamjenika, kada obnaša dužnost velikog župana bjelovarsko-križevačke županije, u domeni je više-manje nasumičnog nagađanja i prenapregnute kombinatorike. Namjesto u njima, mnogo je bolje i pouzdanije uporište o Borštnikovu radu u zagrebačkom kazalištu u godinama Tresčecove intendature, pa i poslije, kada ga nasljeđuje Guido Hreljanović, potražiti u egzaktnim podacima, te ih eventualno potkrijepiti kritičarskim mišljenjima ukoliko se ona čine utemeljenim u kontekstu stajališta tadašnje zagrebačke kazališne kritike, kao i u kontekstu sveukupnoga kritičarskog rasuđivanja dotičnog autora.

Spomenuto je već da Borštnik u vremenu od Tresčecova ustoličenja pa do svojega definitivnog oproštaja sa zagrebačkim kazalištem, koje se podudara s devet sezona, preuzima i kreira sedamdeset i osam uloga, tj. nešto više od osam uloga po sezoni. U odnosu na dva prethodna razdoblja, na Miletićevo te na razdoblje

njegovih nasljednika Ive Hreljanovića, Adama Mandrovića i Andrije Fijana, kada svake sezone tumači po trinaest ili dvanaest, to je nedvojbeno znatno manje. No proteklo je i podosta godina, pa ni Borštnik nema više godine koje je imao, a ovima u koje je ušao dobno odgovara u dramskoj literaturi i znatno manje uloga, koje su pretežno i mnogo manje eksponirane i značajne nego što su to uloge protagonista ili antagonista.

U neminovno, ipak, biološki i književno suženom repertoaru odgovarajućih i ostvarivanih uloga, Borštnik zadržava vlastitu reputaciju stečenu osebnjuošću svoje glumačke pojave i glume, te odgovornim ovladavanjem uloga nailazi i dalje na odjek, priznanja i podršku u gledalištu i u kritici.

Interpretirajući na pozornici zagrebačkoga kazališta od 1909. do 1919. Shawova Sira Georga Croftsa u *Zanatu gdje Warren* i Shakespeareova Macbetha, te Iliju Šalića na praznovodbi Kosorova *Požara strasti*, kao i Schillerova Maksimilijana Moora u *Razbojnicima* i Hebbelova Majstora Antona u *Mariji Magdaleni* na proslavi svojeg jubileja i obilježavanju stogodišnjice autorova rođenja, pa zatim i Ibsenova Solnessa i Hauptmannova Cramptona, Borštnik je ponovno iskazao svoje sklonosti klasičnim djelima i slobodnom raščlanjivanju stiha u stapanju s ljudskom psihom, te naturalističko-realističkoj dramatici i hrvatskim dramskim djelima, a dokazao je i svoje umijeće u modernoj konverzaciji. Kreacijama pak Fjodora Pavloviča Karamazova u Copeauovoj i Crouèovoj dramatičariji *Braće Karamazovih* Dostojevskoga, kao i Strindbergova Kapetana/Ritmajstora u *Ocu*, te posljednjom svojom ulogom, Edgarom, u dva dijela Strindbergova *Smrtnog plesa*, suvereno je upotpunio galeriju svojih vrhunskih stvaralačkih dometa.

O vrhunskim Borštnikovim kreacijama vrlo je blagonaklono pisala i zagrebačka kritika, pa tako npr. Julije Benešić popraćuje Borštnikovu interpretaciju Fjodora Pavloviča Karamazova sljedećim komentarom:

*Kako je samo iznesen tip starog pijanice i lakrdijaša Fjodora Karamazova, kojeg je glumio g. Borštnik! /.../ Stari je Karamazov u igri Borštnikovoju našao svoj najpotpuniji izraz kao rijetko koji tip. Nije toliko prava realnost značajka Borštnikove igre koliko idealna istinitost.*⁴¹

O Borštnikoj realizaciji Strindbergova Kapetana svoje kritičke opservacije bilježi i Milutin Cihlar Nehajev, koji nadilazi kritičare koji naglašenu simboliku i filozofiju dramskoga teksta u glumčevoj igri pretpostavljaju njegovu oblikovanju i donošenju čovjeka, u skladu s čime će uskoro osporavati i Ibsenova Solnessa u Borštnikovu tumačenju⁴²:

Gosp. Borštnik, u maski Strindbergovoj, iznio je ne samo virtuožno nego i do kraja osjećano sve faze duševne borbe junaka tragedije. U njegovoj interpretaciji nismo ni osjetili pojedine preoštro naglašene aforizme, kojih je puno Strindbergovo djelo. Sva biesna igra osjećaja, svi prelazi od plača u luđačko utuvljivanje iste misli u riječima i gestama izrađeni su tako, te nam je jedino bilo žao takvog umjetnika, što pred polupraznom kućom mora da glumi (ponedjeljak, zadnji u mjesecu i dva dana iza »La Boheme«!). Njegovo glumljenje »Otca« plod je ne samo genijalne intuicije nego i savjesnog proučavanja.⁴³

Zadnja Borštnikova uloga na zagrebačkoj pozornici, Edgar u Strindbergovoj duologiji *Smrtni ples*, dočekana je od kritike kao rijetko koja njegova uloga prije i uzdignuta je na pijedestal njegovih najboljih kreacija – kao što je to, primjerice, učinio i Andrija Milčinić⁴⁴ – te se o njoj nesuzdržano piše, ali istodobno i zamjera upravi da repertoarom zapostavlja Borštnika:

Borštnik nije glumio u odličnom pohvalnom smislu od riječi, nego je dubokim umjetničkim shvaćanjem iznio ovo čudovišno i grozovito lice i interpretirajući valjano svu snagu idejnih dubina, u koje je pjesnik zaronio da nam iznese nepoznate i mračne sile koje tresu životom ljudskim. G. Borštnik je ovom ulogom stvorio majstorsko djelo...⁴⁵

U prikazivanju »Smrtnog plesa« najveći je dojam pobudio g. Borštnik, koji potpuno poznaje psihologiju modernog teatra, premda uslied bivšeg i neklasičnog repertoara već dugo nije dobio čestitu ulogu.⁴⁶

* * *

Predodžba o Borštnikovu umjetničkom djelovanju u Zagrebu bila bi nepotpuna kada bi se izostavio uvid u njegov rad na filmu, koji se odvija u posljednje dvije godine njegova života. Od 1917. do 1919. Tada se upravo snimaju i prvi hrvatski filmovi u produkciji Prvoga hrvatskog poduzeća /ili tvornice/ za snimanje filmova Croatia, a među devet njih, snimljenih još prije raspada Austro-Ugarske Monarhije, dva su u kojima igra i Borštnik: *Matija Gubec* i *Dama u krinki*. Svi ti filmovi, kao i filmovi koji se snimaju neposredno nakon svršetka Prvoga svjetskog rata, poput filmova *Brišem i sudim* i *Kovač raspela*, u kojima također sudjeluje Borštnik, nastaju u viševrsnoj ovisnosti o kazalištu te se u mnogo čemu produžetak njegove prakse, jer polaze od preradaba dramskih tekstova ili od već kazališno provjerenih

dramaturških modela, i jer u njima dominiraju i teatarski redatelji ili glumci, a i teatarska gluma. Potvrđuju to, u nedostatku sačuvanih filmskih vrpca, i dosadašnja istraživanja, posebice ona Ive Škrabala i Dušana Moravca, malobrojne građe o filmovima u kojima nastupa i Borštink. Tako je scenarij za film *Matija Gubec*, kvalificiran kao *historijska drama u 5 činova*, napisala prema Šenoinu romanu Marija Jurić Zagorka, autorica osam dramskih tekstova igranih dotada na pozornici zagrebačkoga kazališta, koja je za kazalište dramatisirala već Šenoin i Tomićev roman *Kletva*, a dramatisirat će potom i nekoliko svojih prozaičkih djela s povijesnom tematikom nastalih na tragu Šenoe. Redatelj je svestrani kazališni čovjek Aleksandar Binički, a u filmu uz interpretu naslovne uloge, Borivoja Raškovića, i Ignjata Borštinka – kojemu je uloga Tahija očito povjerena asocijativno, pod dojmom prethodnih tumačenja toga velikaškog silnika na zagrebačkoj pozornici u dramskim djelima Mirka Bogovića, Marije Jurić Zagorka i Gjura Prejca – igraju još i Ivo Badalić, Josip Pavić, Franjo Sotošek i Nina Vavra, koji su svi redom renomirani članovi hrvatskoga glumišta.

U filmu pak *Dama u crnoj krinki* Borštinku je partnerica Milica Mihičić, s kojom ga, prema analitičaru njegove glume Milanu Vrbaniću, vežu određene bliskosti u kazališnoj glumi koje su možda bile poticajne i za njihovo povezivanje i suigru u filmu: *Borštink nije nikada upao u skrajnost zapadnog naturalizma, budući da je jedini od našeg glumačkog ansambla, uz Milicu Mihičić, umio da u životu veže sve protivnosti, a u umjetnosti da sačuva i razvija smisao za stil. Njih su dvoje našli logiku najoprečnijih događaja i izrazili objektivnu plastiku ljepote sačuvavši individualni čar svojih rođenih instinkata. Ali dok je Mihičićka sve tragično osnovala na utješljivom humoru, Borštink je svojoj tragici dodao impozantnost i uzvišenost mirne filozofske muke i prijedora. Mihičićka sudi s ironijom, Borštink sa samilosti.*⁴⁷

Najveći udio u nastajanju i umjetničkom oblikovanju filmova u kojima sudjeluje kao glumac Borštink svakako ima u filmu *Brišem i sudim*, za koji piše i scenarij, a koji režira dugogodišnji član hrvatskoga glumišta Arnošt Grund, autor komediografskog predloška i scenarija za film *Brcko u Zagrebu*, jedinog filma u kronologiji nacionalne filmske proizvodnje koji prethodi *Matiji Gupcu*. Osim Borštinka i Grunda, a uz Grundovu kćer, naturščkinju Miladu Tanu i rumunjsku pjevačicu i kino-glumicu Caru Negri, u filmu *Brišem i sudim* igraju još i brojni

Borštnikovi kolege iz zagrebačkoga kazališta: Ivo Badalić, Tošo Lesić, Josip Papić, Tonka Savić, Alfred Grünhut, Kornel Schmidt i Andrija Gerašić.

Škrabalova teza da je *obiteljska tragedija u tri čina – Brišem i sudim*, o kojoj je moguće rasuđivati poznavajući samo reklamno prepričani sadržaj (filmska vrpca naime, kao ni scenarij, nije sačuvana), *odgovarala ukusu tadašnje publike, jer se sa snažnim strastima koje su izražavali likovi u situacijama tragičnih nesporazuma uklapala u repertoar koji je takav ukus gledalaca stvarao i njegovao*⁴⁸, održiva je koliko i pretpostavka da ju je Borštnik napisao prema kazališnom repertoaru koji mu je kao kazališnom glumcu najviše odgovarao, prema dakle dramama nordijskih pisaca i njemačkoj naturalističkoj dramatici. U prilog takvoj pretpostavci ne govori samo prepričani sadržaj, iako je on nedramatski podložen velikom vremenskom rasponu svojeg zbivanja, nego i pojedini njegovi detalji kao što je akcentuiranje spoznaje o incestnom odnosu oca i kćeri, koji nisu svjesni svojih krvnih veza, i dileme da im se taj incestni odnos razotkrije ili ne, te krizne situacije lika, nalik na likove u antičkim tragedijama, koje se zatječu pred izborom sudbonosnih odluka. Naravno, taj lik pred izborom sudbonosne odluke, taj lik nelegitimnoga tasta i djeda, igra Borštnik, koji ga je i zamislio prema svojem glumačkom iskustvu i svojoj osobnoj mjeri.

O filmu *Kovač raspela*, zadnjemu u kojem je Borštnik nastupio, malo se zna, ali se na temelju drugih filmova iz toga doba snimanih u Hrvatskoj može s velikom sigurnosti pretpostaviti da je i on ovisan o tadašnjoj kazališnoj praksi, kao što je i Borštnik u njemu zacijelo ovisan o svojoj dotadašnjoj kazališnoj karijeri. Iskoračujući naime iz kazališta, Borštnik je i zakoračio u film u kazališnom duhu i ruhu, te s kazališnom prtljagom.

* * *

Početak nove sezone 1919. Borštnik preuzima mjesto intendanta obnovljenoga slovenskog kazališta u Ljubljani, studira ulogu Župnika u Cankarovim *Sluganima* i zadnji put se pojavljuje na pozornici interpretirajući Kapetana/Ritmajstora u Strindbergovu *Ocu*, te dvanaest dana poslije umire u Državnoj bolnici, u šezdeset i prvoj godini života.

Glavni promicatelj hrvatske moderne u nacionalnom glumištu i redatelj najvećega broja predstava u kojima je Borštnik nastupao u Zagrebu, govornik

uime Kraljevskoga zemaljskoga hrvatskog kazališta na njegovu sprovodu i organizator najposjećenijega requiema održanog neposredno nakon smrti jednog člana zagrebačkog kazališta, kojem je zajedno s njim nazočilo petnaest osoba, *Faller, dr. Gavella, Šugh, Gerašić. Smodek, Savička, Dević, Sotošek i pjevački kvartet uz orguljaša* te Oberski, Josip Bach u svojim neobjavljenim uspomename kruto zapisuje 30. rujna: *Ravno danas tjedan dana umro Ignjat Borštnik u Ljubljani. Sreća po njega! Posljednjih godina već je uvelike smalaksao, a Ljubljana ga pozivala da im podigne dramatsku školu i Narodno gledališče, gdje je već godinu dana bio jednom nogom u grobu! i da to nisu vidjeli oni koji su ga pozvali na tu tešku zadaću?! Smrt je bila milostivija i spasila ga od sigurna neuspjeha! Borštniku je i u naponu svoje snage dostajalo samo da poradi oko sebe, za druge niti je imao strpljivosti a niti sposobnosti. Svi učenici, koje mi je dovodio kao svoje đake, nisu upravo ništa naučili kod njega. On nije primijetio ni to, da nisu sposobni – da uopće nemaju talenta i da se nije trebalo s njima dalje upuštati. To je stara grješka svih učitelja – glumaca /.../*

Borštnik je bio umjetnik za se, ali drugima nije mogao ništa dati. Njega se nije moglo kopirati kao na pr. Fijana, jer nitko ne može oponašati samorodna umjetnika. On je bio svoj – ničija kopija kopije – kao ni Vavra, pa sam uvjeren da ni Vavra ne bi bila za učiteljicu podmlatka! Ali zato imamo cijeli niz kopija Fijana, Mandrovića, Antona, jer se je vanjska strana njihove umjetnosti mogla oponašati, već za tjedan dana učenja kod njih, dok se ono što je karakterisalo njih kao umjetnike nije moglo naučiti – i tako su preuzeli od njih ono što je i u njih kao umjetnika bilo pogrješno. Kod vrste glumaca Borštnik i Vavra nije moguće ni vanjsku stranu oponašati, jer njihovoj je umjetnosti izvor samo – nutrinja, a tu ne možeš iznositi ni kao kopiju ako je nema u tebi! Stvara li duša – onda si svoj, pa to ne možeš naučiti ni u dramskoj školi, kao što to nije naučila ni Vavra! Ja sam sve svoje učitelje i sve članove mogao oponašati, ali Borštnika i Dimitrijevića nikad.⁴⁹

No ma koliko Bachove rečenice djelovale kruto i oprečno u odnosu prema nekadašnjoj Borštnikovoj povijesno priznatoj pedagoškoj aktivnosti u Ljubljani, koja se u Zagrebu, zbog prelaska na hrvatski jezik kao glavni iskaz vlastite glume, ali i sve većeg i intenzivnijeg Borštnikova povlačenja u sebe, mogla doista posve deformirati, one ipak u sebi sadrže bit Borštnikove umjetnosti – njegovu samoniklost i posebnost, po kojima je jedinstven i neponovljiv u slovenskom i hrvatskom kazalištu.

3. SOFIJA BORŠTNIK-ZVONARJEVA

Najbolja učenica – prema Franu Lipahu – Ignjata Borštnika, s kojim je i u braku od 1889, SOFIJA BORŠTNIK-ZVONARJEVA, rođena Turk (Ljubljana 1868. – Zagreb 1946), započela je nastupati pod umjetničkim imenom Zvonarjeva još kao četrnaestogodišnja djevojčica u ljubljanskoj Čitalnici, gdje je upoznala i Borštnika. Njezine natprosječne glumačke sposobnosti ubrzo su prepoznate te već 1887. odlazi na studijsko usavršavanje u Prag, gdje i nastupa i gdje joj Josef Šubert nudi angažman u Narodnom divadlu. Vrativši se u Ljubljano, interpretira, između ostalih uloga koje pobuđuju kritičarsku pozornost, i prvu Ibsenovu Noru u slovenskom kazalištu, igrajući je na jednoj od posljednjih predstava u Čitalnici 1892. Iste godine, na otvorenju novoga Deželnega gledališča, danas Opere, tumači u Borštnikovoj režiji naslovnu ulogu u praiizvedbi Jurčičeve tragedije *Veronika Deseniška*. Potom još fascinira ljubljansku kazališnu publiku rasponom svoje doživljajnosti kao Sardouova Fedora i oduševljava, kako zamjećuje recentni teatarski izvjestitelj, u ulozi *samosvojne, duboko promišljene i vrlo prirodno igrane* Marguerite u Dumasovoj *Gospođi s kamelijama*⁵⁰, te postupno, interpretirajući i druge i drukčije uloge, naznačuje svoje glumačko obličje. Slijedi i prvo gostovanje u Zagrebu 1894. godine, o kojemu *Vienac* objavljuje bilješku: *Dne 8. i 10. ožujka gostovala je na hrvatskoj pozornici vrlo slovenska umjetnica, gdja. Borštnik Zvonarova, prve večeri kao Marguerita Gautier u Dumasovoj »Gospodji s kamelijama« a druge večeri kao Nora u istoimenoj dramu Ibsenovoj. Drago nam je, što možemo priznati, da je u obje uloge krasno uspela, tako da su joj druge večeri darovali lovor-vienac i jedan veličajni bouquet sa trobojnom vrpcom i natpisom: »Slovenskoj umjetnici – ushićeni Hrvati«. Prve je večeri gospodja Borštnik svojom vrstnom igrom analizirala karakter gospodje s kamelijama, a druge nam je prikazala karakter Ibsenove junakinje u najsintetičnijoj ukupnosti. Na taj način darovita nam je umjetnica pokazala dvije strane svoga okretnoga talenta, i obje u najpovoljnijoj svjetlosti. Nora i Margarita Gautier su dva različita karaktera: gospodja Borštnik umjela se je istovjetovati s jednim i s drugim, pak napokon prema karakteru jedne i druge udesiti svoju fizičnu osobu. Predstavljajući »gospodju s kamelijama« gospodja Borštnik je u nekim časovima potresla općinstvo do suza, a predstavljajući »Noru« najsretnije pogodila, u koliko je to moguće, preokret*

*njezina karaktera. Braći Slovencima čestitamo na takvoj umjetnici; a drago nam je javiti, da će ona ponovno gostovati na našoj pozornici te ćemo imati prilike, da joj se ponovno divimo.*⁵¹

Najava drugoga gostovanja uskoro se obistinjuje te Sofija Borštnik-Zvonarjeva već u svibnju ponovno nastupa na zagrebačkoj pozornici igrajući Noru u istoimeno prevedenoj Ibsenovoj drami i Klaru u Ohnetovu *Vlasniku talionica*. Kao i na prethodnom gostovanju, obje uloge interpretira na slovenskom jeziku.

Slijedi, kao što je već poznato zahvaljujući Miletićevim intendantskim zapisima, angažman oboje Borštnikovih i njihovo studiranje povjerenih im uloga tijekom ljetnih mjeseci u Glini, te njihov zajednički nastup u Ohnetovu *Vlasniku talionica* u rujnu na hrvatskom jeziku, koji nepotpisani kazališni izvjestitelj u *Obzoru* popraća komentatom: *Uloga je Klare kao stvorena za darovitu umjetnicu gdje Borštnik. Pokazala je svoj veliki dar i slavila slavlje svojom prirodnom i neodoljivom igrom. Na udivljenje općinstvu prilično je liepo štokavski naučila, tek gdješto se u akcentu zamjećivalo slovensko njeno porijeklo.*⁵²

Do kraja 1894. Sofija Borštnik-Zvonarjeva nastupa još, prema dokumentarnoj rekonstrukciji njezinih kreacija na zagrebačkoj pozornici Slavka Batušića⁵³, u tri predstave koje su se već nalazile na repertoaru hrvatskoga glumišta i sudjeluje u tri premijere interpretirajući, između ostalih uloga, Luisu u Schillerovoj *Spletki i ljubavi* i Sudrakinu Vasantesu te kraljicu Margaritu u *Karlu Dračkom* Franje Markovića i Porziju u Shakespeareovu *Juliju Cezaru*.

Svoju kreativnu prilagodljivost povijesno i društveno, te izražajno, žanrovski i tematski raznovrsno označenom repertoaru potvrđuje i 1895, kada u Sudermannovu *Očinskom domu* kreira Magdu, koju kritičari proglašavaju *savršenom*⁵⁴ i uspoređuju s njezinom Norom, a poneki joj daju i prednost, te igra Shakespeareovu Juliju, i kada, na otvorenju nove kazališne zgrade, nastupa u ulozi Tragedije u Miletićevoj alegorijskoj prigodnici *Slava umjetnosti*.

Premda i sljedećih sezona Miletićeve intendantske ere Sofija Borštnik-Zvonarjeva sudjeluje u realizaciji široko zasnovanoga repertoara premijerno i reprizno izvođenih djela iz europske i nacionalne dramatike, sve više do izražaja dolazi *njezin repertoar*, koji na zagrebačkoj pozornici tvore svojom osebujnošću i kompleksnošću, te dosegnutom kvalitetnom razinom antičke junakinje kao što je Sofoklova Antigona i šekspirski likovi, romantične zaljubljenice te protagonistice

francuskih salona i psihološki profilirane jedinice naturalističke drame, među kojima primat imaju Ibsenove, poput Regine u *Sablastima*.

Miletić je pak, kao i Borštnika, ubraja u *najspremnije interprete Ibsenovih karaktera* u doba svoje intendanture, u kojoj Shakespeare i Ibsen dominiraju ne samo brojem izvođenih djela nego i pridanim im značenjem, te je veliča kao najbolju Noru na jugoslavenskim pozornicama.⁵⁵ Također, njezin glumački domet povezuje s dometima Marije Ružičke-Strozzi i Andrije Fijana u Scribeovoj *Čaši vode*⁵⁶ i oduševljeno svjedoči o virtuoznosti bračnoga para Borštnik u Potterovoj drami *Trilby*.⁵⁷

U godini 1899, prema Slavku Batušiću, njezinoj najuspješnijoj godini u Zagrebu, Sofija Borštnik-Zvonarjeva ostvaruje šesnaest novih uloga, od kojih je čak dvanaest premijernih, i dobiva isključivo pohvalne i pozitivne kritike, što je jedinstven primjer u dotadašnjoj povijesti nacionalne kazališne kritike.⁵⁸ Nijedna međutim od uloga realiziranih u toj godini ne izdvaja se među njezinim najboljima!

Sljedeće godine igra već znatno manje i tumači svega devet uloga. No od tih devet uloga čak ih četiri interpretira u hrvatskim dramskim tekstovima, te je, primjerice, i prva Magda na praizvedbi Vojnovićeva *Sutona*, a kreira još i Anu u Cankarovu *Jakobu Rudi* i Shakespeareovu *Desdemonu*.

Sredinom 1901. pojavljuju se kod Sofije Borštnik-Zvonarjeve prvi *simptomi stalne krize, ne toliko u umjetničkom potencijalu – ostvarila je npr. sugestivnu Salomu – koliko u braku*⁵⁹, te se već od jeseni njezini nastupi na kazališnoj cedulji naznačuju samo umjetničkim imenom – Zvonarjeva.⁶⁰ U to doba sukobljuje se i s upravom jer odbija prihvatiti uloge koje joj se povjeravaju a koje joj, prema njezinoj osobnoj procjeni, ne odgovaraju. Novi i još žešći sukob od prethodnih izbija već početkom 1902, kada interpretira Gundulićevu Dubravku i kada ne pristaje zamijeniti Ljerku Šram, iako ova ima odobreno i zakazano gostovanje u Sisku, u pantomimično-recitatorskoj ulozi Vile Velebite u Albinijevu baletu *Na Plitvička jezera*, napisanom prema ideji Stjepana Miletića, a izvođenom u koreografiji Emme Grondone. No intendant Ivo Hreljanović nema razumijevanja za njezin neposluh i obrazloženje, u kojem se može nazrijeti i zaštita digniteta vlastite profesionalne opredijeljenosti, ali i povrijeđena taština, da nije član baleta već tragedkinja, te joj na temelju važećeg ugovora, prema kojemu je svaki član dužan preuzeti svaku ulogu koja mu je dodijeljena, kao i na temelju ustaljene prakse, koju potvrđuje i sudjelovanje renomiranih glumaca i pjevača, kao što su Mihajlo Marković, Milivoj

Barbarić, Petar Brani, Arnošt Grund i Tošo Lesić, u izvođenju Albinijeva baleta, dostavlja otkaz.

Otpuštena u Zagrebu, Sofija Borštnik-Zvonarjeva odlazi u Beč i usavršava glumu kod Alexandra Strakoscha, priželjkujući angažman u njemačkim kazalištima. No imenovanjem Adama Mandrovića za intendanta i zalaganjem novinskih uredništava ostvaruju se uvjeti za njezin povratak u hrvatsko glumište. Ponovno angažirana početkom veljače 1903, interpretira nekoliko svojih starih uloga te kreira dvije nove: Tonku u Schnitzlerovu *Amanetu* i Dešu u Vojnovićevu *Allons enfants*, a zatim, iz još uvijek neutvrđenih razloga, prestaje nastupati i napušta Zagreb. Gostuje u Beogradu i Sofiji te je član centralnoga bugarskog kazališta.⁶¹

U traženju kazališne sredine koja bi odgovarala njezinim umjetničkim pretenzijama i omogućivala njihovu realizaciju, te u kojoj bi odnosi unutar umjetničkog ansambla, a i između umjetnika i uprave, udovoljavali i njezinoj osobnoj samosvijesti i samopoštovanju, Sofija Borštnik-Zvonarjeva prihvaća poziv intendanta Friderika Juvančiča i 1907. godine vraća se u rodnu Ljubljanu. Odlikujući se, prema pisanju tadašnje slovenske kazališne kritike, diskretnošću i elegantnom nonšalantnošću, kao i lakoćom i virtuoznošću igre, već u prvoj sezoni ostvaruje petnaestak uloga, među kojima su osobito zapažene Begovićeve Walewska, Strindbergova Laura, Čehovljeva Jelena u *Ujaku Vanji* i Goetheova Margarita, te slavljena kao Nora proslavlja dvadeset i petu obljetnicu umjetničkog djelovanja interpretacijom ovoga jedinstvenog ženskog lika u svjetskoj dramskoj književnosti. No kada se Fran Govekar vraća na čelo Deželnega gledališča, ubrzo se sukobljuje s njim, nezadovoljna njegovim vođenjem kazališta i omalovažavajućim odnosom prema njoj, ali i drugim slovenskim glumcima i forsiranjem čeških, te objavljuje u novinama seriju feljtona protiv Govekara. Slijedi sudska rasprava, pa otpuštanje i odlazak u Osijek.

* * *

U međuvremenu, u godinama obnovljenoga angažmana u Ljubljani, Sofija Borštnik-Zvonarjeva 1908. i 1910. gostuje u Zagrebu, te iz svojega recentnoga ljubljanskog repertoara 1908. predstavlja Begovićevu Walewsku i podsjeća publiku, ponovno ih interpretirajući, na svoje nekadašnje uloge na zagrebačkoj pozornici, na Potterovu Trilby i Kumičićevu Mariju u *Petru Zrinjskom*.

Gostovanje više nego blagonaklono prihvaća publika i popraćuju kazališni kritičari. No, glavni pisani spomen na gostovanje nije datiran nakon već uoči njega, kada Milan Ogrizović tiska u *Hrvatskoj smotri*⁶² oveći članak utemeljen na autobiografskom kazivanju slovenske glumice i vlastitoj analizi njezine glume. Evocirajući u tom članku uspomene na svoju dotadašnju umjetničku karijeru, Sofija Borštnik-Zvonarjeva sa sjetom ali i zanosom govori i o gotovo punih devet godina provedenih u hrvatskom glumištu te spominjući da je bila naveliko hvaljena u dnevnim kritikama, člancima i studijama, citira i retke koje je napisao Milan Marjanović:

*Gdja. je Borštnikova moderna žena i ta se značajka osjeća u svim njenim prikazbama. Njezin isprekidani glas i trzave često geste, onaj ton govora, koji je pun pečali, pun prijekora na neku veliku nepravdu, sve to toliko karakterizuje njenu igru. I nemoć i bol i ljubav i strast i spoznanje te nemoći i zapostavljenost – kao da se buni i plače i krši u tom glasu i u tim naglim kretnjama. /.../ Ona nije virtuoska, vanjski detailli nisu njena bolja strana, ali sposobnost intuirati stil uloge i psihološke momente iznijeti s dubokom napetošću, čini je umjetnicom osebne fiziognomije.*⁶³

Vrijedan pozornosti sam po sebi, po fiksiranim opservacijama, ovaj citirani odlomak dobiva svoj dodatni smisao u kontekstu rasutih, ali itekako ipak uočljivih nastojanja Borštnik-Zvonarjeve da možda i nesvjesno, ili čak svjesno, naznači obrise svojega umjetničkog psihograma. Kao potkrjepa za takvu tezu, može se navesti da si sama pripisuje *tako rekavši nordijski temperamenat, što ga /je/ s Ibsenom uzgojila u sebi* i da napominje da bi mogla pisati memoare *samo kad ne bi bila tako nervozna i kad ne bi morala mjesto u crnilo umakati u vlastitu krv*. Uspoređujući zatim sebe sa slikom *osamljene breze* na vlastitom pisaćem stolu, pokušava objasniti i svoju *tešku čamu* kao posljedicu osobnih *nervoznih kreacija*, *koje su /joj se/ tako urezale u dušu* da ih mjeri s vlastitim doživljajima. Nastavljajući s poistovjećivanjem svojih uloga i sebe, podsjeća i da je nedavno u Ljubljani proslavila 25-godišnji jubilej kao Nora, koja joj je bliska po naravi i sudbini, i izražava želju da je opet igra u Zagrebu, te završno naglašava svoje razlaganje već upoznatim ispovjednim sastavnicama, autorefleksijom – *samo da nisam tako – nervozna*, i aluzivnom asocijacijom – *osamljena breza*, kojima nastoji učvrstiti predodžbu o sebi i svojem stanju kakvu sama ima i kakvu očito želi da i drugi imaju o njoj, kako bi je prihvatili i razumjeli kao ženu i glumicu.

Nadovezujući se na Borštnik-Zvonarjevu, Ogrizović svoju analizu njezine glume gradi upravo na primjeru Nore, ukazujući pritom na nezaboravne pojedinosti u njezinoj interpretaciji za koje, po njegovu mišljenju, nije nužna samo vještina već i veća inteligencija i umjetnički smisao za *t. zv. stilizirano prikazivanje*, kakvo identificira i u tumačenju Helene u drami Stanisława Przybyszewskog *Za srećom*.

Tu je i opet stilizirala, – ali što? Ono, što joj je najbliže i najsrodnije. Nervoznost. Ni Helena ni Nora nisu zapravo »žive« žene. Jedno je projekcija, a drugo problem – dakle zapravo umjetnine, konstrukcije, koje treba igrom dočaravati. Druge glumice igraju to šablonski, Borštnikova umjetnički. Pod »šablonskim« razumijevam ovdje izradbu pojedinih prizora, a pod »umjetničkim« onu tajnu, nutarnju vezu tih prizora. Ono posebno otraga svjetlo – možda »sjeverno svjetlo«. – Pače i *Antigonu stilizira ili, ako hoćete, modernizira Borštnikova. Istina to je antikna Antigonu, ali nervi su joj sadanji, naši. U kratko: Borštnikova je individualna, dakle moderna.*⁶⁴

Specificirajući potom u naznačavanju toga individualnog i modernog u glumačkom obličju Borštnik-Zvonarjeve – *eterično, trzavo, nervozno, bolno, tjeskobno, prignjetovano, nespretno, očajno* – što *živi pravim životom u kreacijama gospođe Borštnik*, Ogrizović zapravo specificira nijanse nervoze koju ona sama apostrofira kao svoju osobnu i umjetničku karakteristiku i proširuje raspon te nervoze srodnim pojmovima.

Ustvrdjujući da je gluma Borštnik-Zvonarjeve veristična, Ogrizović ustvrđuje da ona i *proživljuje ulogu*, te svoju analizu njezine glume okončava riječima: *Proživljuje ju, ali drščući, a ti su drhtaji, makar i potencirani, umjetnički izneseni. Heroina nervoze.*

U 1910. Borštnik-Zvonarjeva ponovno gostuje u Zagrebu i u rasponu od dva i pol mjeseca nastupa pet puta. Na premijeri i jedinoj reprizi *Zlatnog runa* Przybyszewskog u režiji Josipa Bacha igra Irenu, zatim ostvaruje svoju želju i opet je na zagrebačkoj pozornici Nora, te napokon interpretira Helenu na dvije izvedbe Bernsteinova *Vihora*. No, unatoč oduševljenom prijemu publike o kojem izvještavaju dnevnici i pohvalama kritičara, te apelima da je se angažira, angažman izostaje.

* * *

Djelovanje u osječkom kazalištu Sofija Borštnik-Zvonarjeva započinje kao gošća krajem 1910. interpretirajući tri svoje već dobro poznate i hvaljene uloge – Magdu u Sudermannovu *Očinskom domu*, Ibsenovu Noru i Trilby O’Ferral u Potterovoj glumi *Trilby*. Rad međutim koji joj zatim predstoji tijekom prvih mjeseci 1911, kada je već u angažmanu, nije više očito na takvoj kreativnoj razini, iako ona osim što glumi i režira te na pozornici u vrlo kratkom vremenu postavlja čak šest predstava u kojima i igra, a o kojima podosta govore već i imena njihovih autora, kao i žanrovska određenja. Prvo uprizoruje veselu igru Kalderburga i Skowraneka *Čežnja za husarima*, pa onda Gavaultovu komediju *Mala čokoladarica* te Benellijevu dramsku pjesan *Bezdušna šala*. Slijede postave Hennequinove i Veberove tročinske šale *Dvadeset dana u hladu*, Lengyelove drame *Tajfun* i Dragošičeve žalosne igre *Posljednji Zrinjski*.

Šture i neargumentirane opservacije o režijama Sofije Borštnik-Zvonarjeve u novinskim bilješkama i osvrtima, poput opservacija o izvedbi Benellijeve *Bezdušne šale*, prema kojoj je *naša /.../ družina ovu novost vrlo dobro prikazala, hvala svakom pojedinom, a napose redateljici gdji. Borštnik*⁶⁵, te o režiji Hennequinovih i Veberovih *Dvadeset dana u hladu*, koja je *bila besprijekorna, jedino izgovor nekih francuskih imena nije bio ispravan*⁶⁶, ne mogu nimalo pomoći u prosudbenome od-mjeravanju koliko su one bile na tragu tradicionalističkih glumačkih režija, u kojima je glumac–redatelj bio samo manje ili više iskusni i vješti aranžer, te eventualno i pedagoški prenositelj naslijeđenih izvedbenih stečevina, odnosno u kojoj mjeri su u njima već oplodene nove stilske i metodološke tendencije stopljene s procesom osamostaljivanja režije kao umjetničke struke, kakve je Borštnik-Zvonarjeva mogla upoznati u redateljskom radu Stjepana Miletića.

Prvo djelovanje, međutim, jednoga slovenskog dramskog umjetnika, odnosno jedne slovenske dramske umjetnice, a istodobno i prve žene redateljice, u osječkom kazalištu ne traje dugo. Uzrok – nepoznat.

Od rastanka s Osijekom pa do kraja Prvoga svjetskog rata redaju se godine života Sofije Borštnik-Zvonarjeve o kojima se najmanje zna te se o njihovoj sadržajnosti u hrvatskoj teatrologiji ne slažu čak ni stric i nećak. Uglavnom, prema istraživanju Slavka Batušića⁶⁷, umirovljena je u zagrebačkom kazalištu, od kojega povremeno dobiva i novčanu pomoć, ali u kojem ne nastupa, iako se za njezin

ponovni angažman zalaže i A. G. Matoš⁶⁸, koji ju je nepune dvije godine prije i majstorski portretirao, pretpostavljajući je favoriziranoj Nini Vavri: *Ja sam gledao te umjetnice u Beogradu, čitao sam neke temperamentne njene članke, pune inteligencije kakvu kod naših glumaca supuniram samo kod gđice Mihičić. Pa onda njezina figura, njen profil gospodski, skoro muški, profil Tragetkinje, aristokratski profil gđe Ružičke Strozzi, profil Agripine, Ninone de Lenclos, profil Madame Sorel, najgospodskije i najfinije žive glumice francuske!*⁶⁹

Dvoumeći se 1918. između odluke da na poziv Milana Skrbinšeka prihvati angažman u slovenskom kazalištu u Trstu i poziva Hinka Nučića da se vrati u ljubljansko glumište, Borštnik-Zvonarjeva ipak se opredjeljuje za ponudu svojega nekadašnjega partnera i redatelja Hinka Nučića, privučena repertoarom koji joj on namjenjuje. Interpretira naslovnu ulogu u Vojnovičevoj dramskoj pjesmi *Smrt majke Jugovića* i Vrzu u Jurčičevu *Tugomeru*, prvoj predstavi u nekadašnjem njemačkom kazalištu, a od tada domicilu Drame Slovenskega narodnega gledališča. No impteuozna kakva je već bila, ne zadovoljava se euforičnim prihvatom publike i laskom kritike te ponovno želi tumačiti svoje nekadašnje velike uloge. A kada joj, nakon nekog vremena neigranja, povjere Strindbergovu Lauru i Ibsenovu Noru, koje se ubrajaju među njezine velike uloge ali nisu one koje je priželjkivala⁷⁰, te Alice u oba djela *Smrtnog plesa*, pojedini kazališni kritičari imaju ozbiljne zamjerke upravo na njezine interpretacije Laure i Nore, te joj predbacuju, primjerice, patetični deklamatorski ton, koji ne odgovara modernoj drami, i konstatiraju da je Noru impostirala u sadašnjost i pritom živjela u prošlosti. Kako se ne može pomiriti s takvim prosudbama, Borštnik-Zvonarjeva ponovno se upušta u polemiku na novinskim stranicama, koja ubrzava, iako je Alice u *Smrtnom plesu* dobro prihvaćena, njezine nove sporove i nesporazume s kazališnom kritikom, ali i s odgovornim kazališnim djelatnicima, što godine 1922, nakon daljih pet ostvarenih uloga, rezultira definitivnim rastankom s ljubljanskom pozornicom.

Zadnje životno utočište Sofija Borštnik-Zvonarjeva nalazi u Zagrebu, gdje joj Gavella 1924. nudi gostovanje u ulozi Helene Alving u Ibsenovim *Sablastima*, ali ona ga odbija zbog malog broja predviđenih pokusa, i gdje se 1926. zadnji put pojavljuje na pozornici igrajući Babicu u dramskoj slici Vitomira Teodora Jelenca *Na Kosovu*, koja se u režiji Hinka Nučića izvodi na slovenskom jeziku. Preostale godine života, kao i nekoliko prethodnih, provodi u Zagrebu u potpunoj anonimnosti te umire posve zaboravljena u Zagrebu i u Ljubljani.⁷¹

U nekrologu Sofiji Borštnik-Zvonarjevoj Fran Lipah u glasilu Slovenskega narodnega gledališča spominje *da ju je odlikovala scenski idealna vanjština i da su slavne bile njezine salonske manire, profinjene koketerije, njezin ironički humor i nadasve divan govor, dramatsko izvođenje i oštre karakterizacije, koje je donijela na pozornicu s prvim koracima, i da je bila izrazita zastupnica teaterske velike mode bontona toga doba i svih njenih pojedinosti, finesa i manira, koje je tada gajilo europsko kazalište a koje bi nam se danas možda činile smiješnim.*⁷²

Dvadeset pet godina poslije Slavko će Batušić svoju enciklopedijsku prosudbu o Sofiji Borštnik-Zvonarjevoj definirati upravo na tragu toga vremenskog i stilskog odmaka kakav aktualizira u svojem rasuđivanju Lipah, ali već će biti i mnogo suzdržaniji: *Raspolažući privlačnom figurom i strastvenim temperamentom, sklona romantičnoj teatralici, Borštnikova je na svojim primadonskim nastupima na pozornici umjela fascinirati publiku u klasičnom i u novijem naturalističkom repertoaru. Najbliže su joj bile uloge u kojima se mogla uživljavati u stilu zvijezde prošlog stoljeća.*⁷³

Povijesno značenje Sofije Borštnik-Zvonarjeve u slovenskom kazalištu, u kojem je bila jedna od prvih profesionalnih glumica i jedna od najvećih u njegovu početnom dobu, te ujedno i jedna od njegovih najvećih tragetkinja, i u hrvatskom kazalištu, u kojem se javlja poslije legendarne i desetljećima dominantne Marije Ružičke-Strozzi, te prethodi svojom modernošću i osobnom intoniranošću psiholoških interpretacija u realističkom i naturalističkom repertoaru Nini Vavri, umnogome se razlikuje već i zbog specifičnosti razvoja i stupnja razvijenosti slovenskoga i hrvatskog kazališta, što ne znači da se razlikuje i obličje i domet njezine igre u njima. Teatrološki stoga pravorijek o glumi i značenju Sofije Borštnik-Zvonarjeve u hrvatskoj kazališnoj povijesti valja stoga tražiti i fiksirati, kao što je to i ovom prilikom pokušano, u širokom, kronološkom uvidu u sve relevantno što je o njoj napisano, od Stjepana Miletića i Milana Marjanovića preko Milana Ogrizovića do Slavka Batušića, i uravnoteživanju tih pojedinačnih prosudbi sa sintetskim spoznajama i bitnim činjenicama o razvoju i stilu hrvatskog glumišta.

4. IRMA POLAK

Desetljećima prateći operne i operetne nastupe miljenice zagrebačke kazališne publike IRME POLAK (Ljubljana 1875. – Zagreb 1931), glazbeno-kazališni kritičari gotovo su redovito uz njezino pjevanje spominjali i hvalili i njezinu igru ili glumu, implicitno tako upućujući na njihovu suodnosnu ovisnost, koja svoje ishodište ima u Polakičnim mladenačkim godinama, kada se umjetnički formira kao pjevačica i glumica na ljubljanskim i bečkim pozornicama.⁷⁴

Došavši 1901. u Zagreb – gdje se 1902. ukida opera i gdje se do 1909, kada se ona ponovno uspostavlja, osim dramskih predstava ipak daju, zahvaljujući intendantu Adamu Mandroviću, i operetne, a povremeno i operne predstave – Irma je Polak *zaposlena i kao dramska glumica, dakako pretežno u »vedroj« struci koja je odgovarala njenim ulogama u opereti. Tako je već u prvoj dramskoj sezoni 1902-1903. glumila u Barretovom historijskom komadu iz doba progona kršćana U znaku križa (Ankovija, pjevačica), u šali Krenna i Lindaua Sirotna djevojka (Margareta Grosskopf), u Raimundovoj pučkoj glumi Rasipnik (sobarica Ruža), u šali Durua i Chivota Pričuvnikova ženidba (pjevačica Milka), a idućih sezona čak u Shakespeareu, kao Helena u Troilu i Kresidi, pa u Pohlovoj čarobnoj priči Sedam gavrana, u Costinoj lokaliziranoj lakrdiji Đavolica, u Milanovoj lakrdiji Punica kao roda, u lakrdiji Zagorke i Vodvarške Petrica Kerempuh te u još nekim sličnim djelima tadašnjeg lakog repertoara.*⁷⁵

Vrhunski kvalitetni suodnos pjevanja i glume u Polakičnim opernim i operetnim ulogama, koje su za nju ipak primarne, aktualizira međutim, kao uostalom i njezine interpretacije dramskih likova, podsjećanje na Gavellino *pitanje o operi* u kontekstu razvoja hrvatskoga glumišta odnosno Hrvatskoga narodnog kazališta. Analizirajući naime nastajanje stila hrvatskoga glumišta, Gavella problematizira i operno-dramsku simbiozu u zagrebačkom kazalištu, razlažući da je opera tijekom povijesnoga razvoja nacionalnog kazališta imala dominantni udio i da su operni izvođači bili oduvijek bliži europskoj razini negoli glumci, a *da u našem narodu prigušenosti glumačkog osjećaja odgovara natprosječni smisao za glazbeni izražaj*, što je operu i dovelo u poziciju da udomaćuje publiku u kazalištima i time olakšava drami njezino osvajanje. Prema Gavelli, važna je još jedna, *gotovo jedinstvena činjenica u našem kazališnom životu. A ta je – da gotovo od naših*

*kazališnih početaka djeluju isti ljudi kao redatelji i u drami i u operi, što je pogodovalo specifičnom razvitku našeg redateljskog stila, jer redatelj, navikao u operi na izvlačenje snažnih kontura dramske radnje, teže će kod svoga dramskog rada zapasti u sitničarenje.*⁷⁶

Premda se Gavellino rasuđivanje izrijeком odnosi samo na operu, te on u svojem razmatranju operno-dramske simbioze posve izostavlja operetu, i premda je Irma Polak došla u Zagreb kao već dokazana pjevačica ali i glumica, postoji nemalo razloga, pogotovo kada je riječ o sedam *gladnih* godina – kad je zagrebačka opera po drugi put raspuštena te se suradnja između dramskoga i operetnog ansambla nužno povećava uzajamnim ispomaganjem naizmjeničnim nastupanjem pojedinaca u dramskim i operetnim predstavama – da se i vrhunski kvalitetni suodnos pjevanja i glume, koji Polakica dokučuje u opernim i operetnim ulogama, kao i značajke njezine glume u dramskim predstavama na zagrebačkoj pozornici, tretiraju kao stilski segment te operetnom produkcijom uvjetno proširene operno-dramske simbioze o kojoj svjedoči Gavella.

Najintenzivnije Polakičino sudjelovanje u dramskim predstavama, unutar kojeg osim uloga koje navodi Slavko Batušić interpretira i Jelku u završnom dijelu Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*, tada još igrane pod naslovom *Suton*, traje do 1909, kada u tročinskoj pantomimi Fernanda Beissiera *Pierrot*, u kojoj naslovnu ulogu tumači prvo kao gost a zatim kao član kazališta Ivo Raić, kreira Louise. Od tada pa do svoje iznenadne smrti, ova samouvjerena, šarmantna, temperamentna i nadasve ženstvena kazališna umjetnica, tajnovita u privatnom životu, neće više preuzimati toliko uloga u novim postavama dramskih djela, a ni u već igranim, ali one će u većini uprizorenja biti zahtjevnije. Sudjeluje ona tako u izvedbama Grundove lakrdije *On je poludio* i Zagorkinih *Jalnuševčana*, interpretira sobaricu Karolinu u Freudreichovim *Graničarima*, Nušićevu Julišku u *Putu oko sveta* i Frozinu u Molièreovu *Škrču*, te nastupa u komedijama Edwarda Childsa-Carpentera i Františka Langerera, kao i u Molnarovoj *Dobroj vili*.

Dopunski međutim podatak da se tri poimence navedene uloge ističu u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnog kazališta* i kao reprezentativna Polakičina ostvarenja u dramskom repertoaru relativizira donekle spoznaja da njezina Juliška i Frozina, realizirane već u doba kada ona djeluje kao honorarni član kazališta, jer je prema tadašnjim zakonskim propisima umirovljena čim je navršila pedesetu godinu života, nisu jednako prihvaćene i unisono hvaljene od recentnih kazališnih kritičara. Pišući

o nanovo uvježbanoj izvedbi Nušičeve lakrdije, Ivo Šrepel konstatira, primjerice, da je Irma Polak preuzevši uloge Julke *bila po starom običaju temperamentna, uvjerljiva i živa te je potpuno zaslužila da je publika aklamira na otvorenoj sceni*⁷⁷, a njegov istomišljenik, nedešifrirani autor osvrta u *Riječi*, formulira svoju prosudbu Polakičina nastupa još pohvalnije i opuštenije: *Neobično se razigrala gđa Irma Polak kao sobarica Juliška u peštanskom hotelu »Bristol«, silom saputnica slavnog Jagodinca. U njezinoj je pojavi i igri bilo toliko djevojačke, bečarske friškoće, da je čovjek nehotice morao reći: »Grjehota, što su je penzionisali.« U haremu je najlegantnija i najtemperamentnija...*⁷⁸

Nasuprot ovoj dvojici, kritičar Ljubomir Maraković, popraćujući izvedbu Molièreova *Škrca*, nesvjesno problematizira Polakičinu interpretaciju u predstavi naglašavajući da je u odnosu na *manje /.../ zadovoljila naša, inače odlična umjetnica gđa Polakova, kao Frozina. Vrlo dobrom figurom ipak nije pripadala u stilizovanu klasičnu komediju već radi poteškoća s akcentom koje su uistinu osjetljive. Igra joj je bila korektna, ali bez pravog zamaha komedije, premalo ekspanzivna. Držim da je ovaj pokušaj promašen, i da bi gđa Polakova bila na svom mjestu u modernoj komediji salon. žanra, onome što odgovara njezinu prijašnjem zaposlenju u opereti. Skok u literarnu komediju visokog stila ipak joj je prevelik i nije mogao uspjeti.*⁷⁹

Usvajanjem pretpostavke – u prilog kojoj govore sukus i suma Marakovićevih razlaganja o glumi i glumačkim kreacijama – da njegovo rasuđivanje o Polakičinoj interpretaciji Frozine nije opterećeno hirovitim subjektivizmom nego da iskazuje istančan odnos prema granicama Polakičine glumačke prilagodbe specifičnim zahtjevima stilski zadane uloge klasicističke komedije, kao i istančan odnos prema njezinim žanrovskim afinitetima, potkrepljuju se i prethodne teorijske spekulacije o nužnosti proširenja Gavellina pitanja o operno-dramskoj simbiozi uključivanjem u tu simbiozu, ma koliko zazor od nje ponekad postojao, i operete.⁸⁰

5. JOSIP DANEŠ

Dva teatrološka izdanja što su se u Sloveniji pojavila u drugoj godini zadnjega desetljeća prošlog stoljeća, odnosno u prvoj ovog, karakteristična su već po svojem naslovnom i sadržajnom određenju za paradoksalni položaj JOSIPA DANEŠA (Ljubljana 1883. – Zagreb 1954) unutar slovenske ali i hrvatske kazališne povijesti. Prvo, zaseban broj časopisa *Dokumenti Slovenskega gledališkega i filmskega muzeja*, pod naslovom *Portreti zaboravljenih glumaca* potpisuje Dušan Moravec⁸¹, a drugo – *Sto slovenskih dramskih umjetnika* Dušan Moravec i Vasja Predan.⁸² Paradoksalnost činjenice, na koju upućuju već spomenuti naslovi, da je jedan dramski umjetnik unutar jedne nacionalne kazališne povijesti, kao što je slovenska, zaboravljen, ali i izlučen kao jedan od njezinih sto /najboljih/ pojedinaca, ublažuje međutim podatak koji aktualizira pragmatičnost uporabe pojmova *zaboravljen* i *sto /najboljih/* i problematizira uobičajeni tretman glumca i njegove zastupljenosti u nacionalnim kazališnim povijestima, te istodobno otkriva da se od deset dramskih umjetnika, koje portretira Moravec, još čak sedmero njih, a među njima i troje – Sofija Borštnik-Zvonarjeva, Vika Podgorska i Janko Rakuša, također uključenih u hrvatsko kazalište – nalazi i u izboru sto /najboljih/ slovenskih dramskih umjetnika.

Zaboravljenost ili, možda bolje rečeno, potisnutost Josipa Daneša u slovenskoj i još svakako daleko više i osjetnije u hrvatskoj kazališnoj povijesti popraćena je kontradiktornim i danas uglavnom neprovjerljivim biografskim podacima u različitim leksikografskim izdanjima te kazališnim uvjerenjima o zaposlenjima, kao i Danešovim osobnim zapisima i izvještajima koji nemaju adekvatnu potkrepu u dokumentaciji kazališta na koja se odnose, pa je tako i vjerodostojnost slijeda njegove umjetničke karijere u pojedinim odjeljcima života prilično upitna.

Rođen u obitelji Slovenca Gradiša, ljubljanskoga brijača, i Hrvatice iz Siska, kamo se obitelj preseljuje poslije velikoga potresa u Ljubljani 1898, Josip je Gradiš, upamćen pod umjetničkim prezimenom Daneš, i po prostoru i jeziku svojega teatarskog djelovanja toliko slovenski koliko i hrvatski glumac. Prema očevoj želji, školovao se za bankovnog činovnika i zaposlio u Kreditnoj banci u Sisku, odakle kao sedamnaestogodišnjak bježi u putujuće glumce te je od 1889. do 1904. član više putujućih glumačkih družina.

* * *

Svoje beletrističko-dokumentarne uspomene na petogodišnju karijeru putujućega glumca, koja se proteže sve do njegova angažmana u Deželnom gledališću u Ljubljani i prve uloge, Aljoške u drami *Na dnu* Maksima Gorkog⁸³, Daneš oživljuje u knjizi *Za vozom boginje Talije*, pisanoj na slovenskom jeziku i objavljenoj u Ljubljani 1936, te svojedobno vrlo rasprostranjenoj i popularnoj u Sloveniji, a gotovo nezamijećenoj u Hrvatskoj i posve nekorištenoj u kazališno-povijesnoj literaturi, iako pretežno svjedoči o hrvatskom neinstitucionalnom predstavljačkom prostoru u doba fin de siècle, kada ga multinacionalne putujuće družine vežu i s drugim susjedno-narodnim prostorima, bosansko-hercegovačkim, crnogorskim i srpskim.

Koliki je stvarno taj kazališni prostor i koji ga i kakvi sve gradovi i gradići, mjesta i mjestašca čine, može se nazrijeti već i iz prigodno obnovljene maršrute putujućih kazališnih družina u kojima igra Daneš, ali i iz toponima njegovih koncertnih priredbi sa svega jednim partnerom, na kojima recitiraju i izvode monologe te solo i duo prizore, kao i iz njegovih samostalnih nastupa po školama, duž dalmatinske obale i po otocima, koji su svojedobno bili uobičajeni, te su pojedini glumci, kao na primjer Danešov vršnjak, apsolvant Wiener Akademie für Vortrag und Redekunst, Eugen Pancer, više od četiri desetljeća obilazili hrvatske gradove i mjesta kao komičari i školski recitatori.

Podsjećajući se na početno glumačko kaljenje u kazališnoj družini Zagrepčanina Leona Dragutinovića, budućega glumca, redatelja i dramaturga Slovenskega deželnega gledališča, te ravnatelja slovenskog kazališta u Trstu, prvog Cankarova Grozda, Krneca i Zlodeja, a i ravnatelja osječkog kazališta, Daneš spominje nastupe družine u Hrvatskoj Kostajnici, Bosanskoj Dubici, Velikoj Gorici, Delnicama, Bakru, Krapini, Klanjcu i Zlataru, a raspredajući o družini mladoga i rano umrlog Mihovila Stankovića, sjeća se gostovanja u Križevcima, Đurđevcu, Bjelovaru, Garešnici, Kutini, Novskoj, Petrinji, Glini, Karlovcu i Jaski.

Ne upuštajući se u dalje nabranje gradova i mjesta u kojima je Daneš nastupao kao član putujućih družina i kao samostalni glumac – od družine vojvode Mlinarića preko družine crnogorskog prevaranta Vukotića, pa družina Koke Barjaktarevića, Milinkovića, Andže Babića i Mike Stojkovića te glasovitog i uglednog Petra Ćirića, čija družina uključivši umjetničko i pomoćno osoblje broji četrdeset i dva člana, te ima svoje kulise i garderobu, a prakticira i funkciju

redatelj, do družine Piketa Kovačevića – može se već i na temelju topografski naznačenoga niza nastupa prvih dviju družina u kojima je Daneš igrao naći potvrda za tezu o razvedenosti i neograničenosti hrvatskoga neinstitucionaliziranoga kazališnog prostora na razmeđu 19. i 20. stoljeća, a time i do kazališno-dokumentarnog značenja Danešove knjige za hrvatsku kazališnu povijest.

Naznačenu tezu uostalom, osim Danešova poimeničnog navođenja gradova i mjesta u kojima je nastupao poslije raspuštanja Dragutinovićeve družine i raspada Stankovićeve, potkrepljuje i njegovo spominjanje različitih kazališnih družina, poput Toplakove, s kojima su se njegove družine mimoilazile i sustizale, te o kojima su se unaprijed raspravljali kako bi izbjegli neželjene obilaski istih sredina i novčani fijasko.

Spontano usuglašujući svoje literarne pretenzije, koje najdalje dopiru u duhovitoj i naivnoj epizodi o gostovanju Dragutinovićeve družine u Krapini, gdje istodobno gostuje i cirkus Nemeček i gdje Daneš ljubuje s plavokosom, nježno blijedog lica i sentimentalnih očiju gospodičnom Lili, atrakcijom cirkusa, jahačicom, »voltižerkom« i »Schlangendamom« ili »zmijskom djevojkom«, i zapada u dilemu da li da napusti putujuću družinu i priključi se cirkusu ili ne, te u opisu Božića u Garešnici, i pretpostavljano vjerodostojno, dokumentarno svjedočenje o putujućim kazališnim družinama i glumcima, Daneš niže brojne podatke i detalje o njima i njihovu djelovanju i sudbinama. O prilagođavanju opskurnih gostioničarskih prostorija za predstave te o njihovu raspremanju i čišćenju, o posuđivanju mobilijarija, odjeće i rekvizita, posebno oružja, o pisanju i raznošenju plakata, a i uručivanju poziva za oproštajne predstave što se obrće u skupljanje milodara, o spavanju na pozornici i bjegovima kroz prozor seoskih kuća kako bi se izbjeglo plaćanje noćenja, ali i o igranim dramskim tekstovima, gotovo redovito bez navođenja njihovih autora, a i ulogama, o primitivnom maskiranju i uskakanju u predstave bez ikakvih proba, te o glumačkim kolegama u putujućim družinama, pa i o njihovim ravnateljima, kao što je Mika Stojković, koji se igrajući prizor kad Ivan Gnade umire u tamnici, osovio i upirući prstom u naknadno pridošlog gledatelja upitao ga ima li ulaznicu, a zatim je je, nakon niječnog odgovora, sišavši s pozornice i naplatio te nastavio igrati.

Daneš registrira i pisanje zagrebačkih novina o njegovoj interpretaciji Ivana Zrinjskog u hotelu »Zvijezda« u Bjelovaru, te komentira i gostovanja velikana zagrebačkog glumišta, kao što je Dragutin Freudenreich, u putujućim družinama,

a uočava i domoljubne reakcije gledališta na pojedine predstave, ali ih ne komentira tendenciozno pripisujući posebne zasluge za iskazano domoljublje putujućim družinama kao njegovim pronositeljima nego se zadovoljava opisom odjeka predstava, kao što to čini i predočujući prijam izvedbe *Ivana Zrinjskog*, u kojoj interpretira glavnu ulogu, ideal svakog pučkog glumca, kako sâm primjećuje, u Dubravi nadomak Zagreba:

Moj nastup s poznatim velikim patriotskim govorom izazvao je buran aplauz. Bio je to prostodušan narod, ali razumjeli su sve. Sve je teklo glatko i publika se bila zagrijala.

U zadnjem činu, kada u tamnici otruju Zrinjskog, gledateljstvo si je dalo oduška. Ustajali su sa stolica, prijetili, vikali na sva glas: »Smrt tiranima! Smrt izdajicama! Slava Zrinjskom!« tako da smo ih jedva smirili.

Nakon toga su zapjevali stojeći »Lijepu našu domovinu«.

Ganutljivo je bilo gledati narod, kako je gorio u domoljubnom osjećaju. Kad je Zrinjski na pozornici umro, glasno su plakali. Pošto smo već pustili zastor, dugo je vladala potpuna tišina.⁸⁴

Svjestan očito udjela publike u predstavama, a i suživljavanja senzibilnih i prostodušnih pojedinaca s radnjom i likovima na pozornici, Daneš bilježi i reakciju grupe seoskih momaka u kožusima, koje su u Slunju privoljeli da statiraju u izvedbi Schillerovih *Razbojnika* ležeći na pozornici, ali koji se nisu mogli zaustaviti na pasivnom sudjelovanju.

U sceni kad dovedu starog grofa Mora već smo morali napeti sve snage da »razbojnici« uistinu nisu premlatili Franca – naime /glumca, op. B. H./ Babiča – koji je sa strane davao znakove za viku.

Nakon velikog monologa Karla Mora nenadano skoči na sredinu pozornice neki mladić – gorostas i udari Karla po ramenu.

»Brate moj, ništa se ne boj! Dođe li pola sela i svi naši žandari, ja se neću povući!« Raširio je noge, zgrabio pušku i odbacio svoj kožuh.

»Dakle, tko hoće da ga vidim!« Zauzeo je stav. Nastalo je komešanje među ostalim mladićima koji su ležali na podu. Činilo se da će se sukobiti. Da ih Vojvoda /glumac Mlinarić, op. B. H./ ekstemporom svoga monologa nije smirio, došlo bi do opće tučnjave. Ta scena zasigurno ni u jednom kazalištu nije bila tako istinski odigrana.⁸⁵

Kao jedna od bitnih komponenti Danešovih uspomena, bez koje one zasigurno ne bi imale takvu izazovnost i draž kakvu imaju još i danas, nameće se njihova humorističko-ironička intoniranost, koja činjeničnost autorovih zapažanja i zabilježenih događaja dodatno i drukčije osvjetljuje te se namjesto golih danosti reflektiraju i Danešov podsmijeh, suživljavanje, poticajno odobravanje ili zadovoljstvo učinjenim, kao što se to događa u njegovu opisu dovitljivog prilagođavanja postojećim uvjetima za izvođenje *Posljednjeg Zrinjskog*.

Sutradan nismo glumili ali smo se pripremali na igru »Posljednji Zrinjski« koja nije smjela izostati ni u jednoj družini. Scene koje su za naš »ansambl« / a riječ je zapravo o svega nekoliko glumaca, op. B. H.J, bile nemoguće, ispuštali smo. Ostala su samo najdojmljivija mjesta. Prizor između starog grofa Kacenštajnskoga i njegova sina Ulrika, kada stari mora na sceni umrijeti, zamislili smo tako da je jedna osoba glumila staroga i mladoga. Postavili smo stol, koji je bio prekriven stolnjakom što je sezao do poda. Stari se grof morao srušiti iza prekrivena stola. U taj je tren iza prekrivena stola Babić gurnuo dvije čizme, te je izgledalo da stari leži iza stola. Stari je pak grof naglo šmugnuo iza kulisa i za nekoliko je sekunda kao sin Ulrik već oplakivao svoju vlastitu smrt, naime, one dvije čizme. Budući da publika to nije primjetila, mislim da smo mi glumci dobro glumili.⁸⁶

Šteta je međutim, neovisno o tomu je li sve bilo zaista tako kao što piše Daneš ili je on to pomalo autobiografski beletrizirao, i jesu li svi kazališno-povijesni relevantni podaci točni ili ne, što je izvorni rukopis znatno skraćen prije objavljivanja, na što upućuje već i jedan od prvih recenzenata izdanja⁸⁷, a što potvrđuje i usporedba sačuvanog originala i njegove tiskane verzije.⁸⁸ No i ovakve, redaktorski skraćene Danešove uspomene, prenaslovljenih naslova, kakve su doprle do čitatelja, nezaobilazna su i jedinstvena literatura za teatrološku rekonstrukciju postojanja i djelovanja putujućih glumačkih družina na hrvatskom prostoru u doba fin de siècle, kada su njihova nacionalna, politička, umjetnička i obrazovna funkcija i odjek u velikoj mjeri nadilazili njihove stvaralačke domete.

6. ZAKLJUČAK

Od angažmana bračnoga para Borštnik u zagrebačkom kazalištu, gdje će im se 1901. pridružiti operna i operetna pjevačica te glumica Irma Polak, koja će već u prvim godinama svojega članstva staviti na kušnju osobnu glumačku nadarenost i njezin raspon sudjelujući osim u glazbeno-govornim, operetnim predstavama i u dramskim, brojni slovenski dramski umjetnici, a među njima i Hinko Nučić, Vika Podgorska, Janko Rakuša, Sava Severova, Ferdo Delak i Bojan Stupica, djelovat će u središnjem hrvatskom kazalištu sve do pedesetih i šezdesetih godina.

Unatoč nemalim problemima oko ovladavanja hrvatskim jezikom, posebno njegovom akcentuacijom, mnogo slovenskih glumaca i redatelja bit će angažirano i u drugim hrvatskim kazalištima. U osječkom će tako, nakon Sofije Borštnik-Zvonarjeve u sezoni 1910/1911, poslije Prvoga svjetskog rata djelovati, uglavnom kraće vrijeme, jednu do tri sezone, Pavel Golia, Ida Pregarc, Janko Rakuša, Sava Severova i Maks Furiijan, te u doba Drugoga svjetskog rata Ferdo Delak.

Slovenski glumci i redatelji imaju zapažen udio i u splitskom kazalištu, odnosno u Narodnom pozorištu za Dalmaciju, kao i u onom varaždinskom. Članovi su splitskog ansambla Rade i Ida Pregarc, Janko Rakuša, Vladimir Skrbinšek i Miro Kopač, a varaždinskog Vladimir Skrbinšek, koji je i jedan od glavnih Tepavčevih suradnika u Intimnom teatru, te Poldka (Leopolda) Šturm-Jurišić.

Do uključivanja većega broja slovenskih dramskih umjetnika u hrvatska kazališta dolazi još samo u prvih petnaestak godina nakon Drugoga svjetskog rata, kada se na primorsko-istarskom području ustaljuju profesionalna kazališta u Rijeci i Puli. U riječkom kazalištu djeluju Mila Šarić, Josip Marotti, Ferdo Delak, Branka i Edo Verdonik, a u pulskom Lojze Štandeker, Jože Zupan i Breda Urbič.

Ovom dijakronijskom rekonstrukcijom i sinkronijskim grupiranjima angažmana slovenskih dramskih umjetnika u hrvatskim kazalištima od dolaska Borštnikovih u Zagreb pa sve do početka sedamdesetih godina, kada u novim teatarsko-organizacijskim uvjetima izborenim pojavom producenstskih ustanova i osnivanjem manjih, mobilnih profesionalnih i alternativnih kazališnih tijela, otpočinje i novo, izmijenjeno doba sudjelovanja slovenskih dramskih umjetnika u hrvatskim kazalištima, koje se otada svodi uglavnom na gostovanja vrhunskih redatelja, kao što su Dušan Jovanović, Janez Pipan, Vito Taufer i Eduard Miler,

na realizacijama pojedinih predstava, nisu, naravno, obuhvaćeni svi slovenski glumci i redatelji koji su djelovali u hrvatskim kazalištima, a niti svi angažmani i sva kazališta.

Zahvaljujući manjim, mobilnim profesionalnim i alternativnim kazalištima i kazališnim sastavima, koji u sedamdesetim godinama, tragajući za novom publikom i novim izvođačkim kontaktima, te za nasljedstvom građanskoga konverzijskog teatra i korijenima pučkog, počinju programski izvoditi svoje predstave i u mjestima u koja nisu dolazila kazališta a niti kazališne družine i grupe, ili, ako su eventualno dolazila, dolazila su slučajno i neredovito, obnavlja se hrvatski etnički i kulturalni kazališni prostor nalik na neinstitucionalni predstavljajući prostor u doba fin de siècla, kada ga multinacionalne putujuće družine umrežuju i protežu izvan nacionalnih granica. No u tim novim putujućim kazalištima i kazališnim sastavima neće svoje mjesto tražiti niti naći nijedan slovenski dramski umjetnik, kao što ni ta nova putujuća, mobilna kazališta i kazališni sastavi nemaju ni svojega beletrističko-dokumentarnog životopisca kao što ga imaju putujuća kazališta u Josipu Danešu.

Pozivajući se na povijesne pouke i iskustvo, mogla bi se umjesto bilo kojega drugog zaključka upotrijebiti kolokvijalna izreka *sve u svoje vrijeme*, koja je primjenjiva kako na jedinstveno i neponovljivo vrijeme fin de siècla i angažmana prvih slovenskih glumaca u Hrvatskoj, uključujući među njih i Daneša, tako i na vrijeme izmijenjenih dodira i veza između hrvatskoga i slovenskog kazališta, svedenih isključivo na pojedinačna gostovanja, koje se proteže do danas, te pojave autohtonih ustroja hrvatskih putujućih, mobilnih kazališta i kazališnih sastava.

BILJEŠKE

¹ Nikola Andrić, *Spomen knjiga hrvatskoga zem. kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade*, Zagreb 1895, str. 78.

² August Šenoa, *Kazališna izvješća, I. Sabrana djela Augusta Šenoa*, knjiga XV, priredio dr. Antun Barac, Zagreb 1934, str. 16-17.

³ Mnogovrsni dodiri i veze između hrvatske i slovenske dramske kazališne kulture i umjetnosti, koji se i u Sloveniji uspostavljaju prvo posredno, i to 1848, kada Slovensko društvo u Ljubljani izvodi na njemačkom jeziku, na kojem je i napisana, mladenačku

dramu Josipa Jelačića *Rodrigo i Elvira*, desetljećima već pobuđuju pozornost povjesničara kazališta obaju naroda, te su dosad o njima poduzeta i raznovrsna istraživanja i objavljeni, osim segmentarnih, i brojni sintetski radovi, od kojih zbog kontekstualne orijentacije valja navesti sljedeće: Dušan Moravec, »Gledališke vezi med Zagrebom in Ljubljano«, *Novi svet*, str. 584-601, Ljubljana 1950. (prijevod: »Kazališne veze između Zagreba i Ljubljane«, *Republika*, br. 2, str. 127-134, Zagreb 1952); Branko Hećimović, »Slovenska drama na zagrebačkoj sceni«, *Književnik*, br. 6, str. 107-114, Zagreb 1959; Smiljan Samec, »Veze između slovenske i hrvatske kazališne umjetnosti«, u: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici*, Zagreb 1960, str. 57-62; Mirko Perković, »Slovenski autori na zagrebačkoj pozornici«, u: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici*, Zagreb 1960, str. 164-170; Dušan Moravec, »Novejše repertoarne veze med Zagrebom in Ljubljano«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, br. 6-7, str. 22-42, Ljubljana 1966. (prijevod: »Novije repertoarne veze između Zagreba i Ljubljane« *Republika*, br. 10, str. 435-437, Zagreb 1966); Dušan Moravec, »Repertoarne menjave med Zagrebom in Ljubljano«, u: *Pričevanje o večerajšnjem gledališču*, Maribor 1967, str. 42-66; Slavko Batušić, »Maribor in Zagreb«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, br. 14, str. 168-176, Ljubljana 1969; Šimun Jurišić, »Slovenski gledališki umetnici v splitskom gledališču za Dalmaciju (1921-1928)«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, br. 29, str. 10-45, Ljubljana 1977; Branimir Žganjer, »Slovenski igranci v Zagrebu«, *Delo*, Ljubljana, 12, 13, 14, 15. i 17. kolovoza 1996; Branko Hećimović, »Zastupljenost hrvatske kazališne kulture u Sloveniji«, u: *Hrvati u Sloveniji*, zbornik radova, Institut za migracije i narodnosti, Zagreb 1997, str. 443-458. Isto, prošireno, u: Branko Hećimović, *U zagrljaju kazališta*, ITI-UNESCO, Zagreb 2004, str. 109-141.

Osim nanizanih tekstova, tiskano je i podosta tekstova o izvođenju pojedinih dramatičara jednoga naroda u kazalištima drugog, kao i o djelovanju dramskih umjetnika iz jednog nacionalnog prostora u drugom. Kako je cilj ovoga rada upravo prikazati djelovanje slovenskih glumaca i redatelja u hrvatskim kazalištima, literatura o ovom segmentu hrvatsko-slovenskih kazališnih dodira i veza ne donosi se u ovoj fusnoti nego se citira pri obradi pojedinih dramskih umjetnika.

⁴ Vidi: Branko Hećimović, »Zastupljenost hrvatske kazališne kulture u Sloveniji«. U: Branko Hećimović, *U zagrljaju kazališta*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004, str. 110.

⁵ Slavko Batušić, »Josip Noll i v Zagrebu. Kronologija repertoarja in Nollijeve dejavnosti v Hrvaškem narodnem gledališču«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, Ob stoletnici Dramatičnega društva*, knj. 3, br. 10, str. 302, Ljubljana 1967.

⁶ F. Š. K. (Franjo Kuhač), »Narodno kazalište«, *Vienac*, god. VII, br. 46, str. 475-476, Zagreb, 13. studenoga 1875.

⁷ Dušan Moravec, *Borštnik. Podoba dramskoga umetnika*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1985, str. 39.

⁸ Osim preradbe Jurčićeve *Veronike Deseniške* (vidi: D. Moravec, *Borštnik*, isto, str. 65), Borštnik je autor i narodne igre *Stari Ilija*, 1890, i dramatične šale *Ni moj okus*, 1891, kao i prema neutvrđenom predlošku napisane komične slike *Ponesrečena glavna skušnja*, 1886, i prema noveli Ivana Tavčara načinjenog igrokaza *Otok in struga*, 1880, koje je na-

vedenih godina i uprizorio u Dramatičnom društvu, te neizvedenoga solo-prizora *Beli lasje – mlado srce*. Za Deželno gledališče preveo je, nadalje, jedan češki i pet njemačkih dramskih tekstova. U slovenskoj i hrvatskoj periodici objavljivao je pjesme i kazališne članke, a u rukopisu je ostavio i zbirku pjesama.

⁹ Janko Traven, »Boršnikove ljubljanske uloge«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, br. 13, str. 68-79, Ljubljana 1969.

¹⁰ Žanrovske kvalifikacije dramskih djela u kojima Boršnik igra navedene su prema kvalifikacijama tih djela i redosljedu njihova izvođenja u *Repertoaru slovenskih gledališč 1867-1967*. Glavni urednik Dušan Moravec. Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 1967, str. 40-52.

¹¹ S/tjepan/ M/iletić/, »Ignjat Boršnik«, *Vienac* XXVI, br. 3, str. 45. Zagreb, 20. 1. 1894.

¹² Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, priredio Nikola Batušić, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, Zagreb 1978, str. 71.

¹³ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*, GZH, Zagreb 1982, str. 74-75.

¹⁴ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 90.

¹⁵ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 91-92.

¹⁶ Slavko Batušić, »Četvrt stoljeća Boršnikovega umetniškega dela v Zagrebu (1894-1919)«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, br. 13, str. 9, Ljubljana 1969.

¹⁷ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 111.

¹⁸ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 104.

¹⁹ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 114.

²⁰ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 139.

²¹ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 148.

²² Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 152.

²³ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 111.

²⁴ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 251.

²⁵ Slavko Batušić, »Stjepan Miletić in Slovenci (Prispevek k historiatu gledaliških vezi med Zagrebom in Ljubljano)«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, br. 5, str. 181-189.

²⁶ Postoji, kada je riječ o Boršniku i Miletićevim načelima o redatelju i režiji, ipak još jedna iznimka. U posljednjoj godini Miletićeve intendanture, 11. veljače 1898, izvedena je na pozornici zagrebačkoga kazališta jednočinka Antona Funteza *Za hčer*, na slovenskom jeziku. Redatelj je opet (!) Boršnik, koji kreira i glavnu mušku ulogu, a partnerice su mu Milica Mihčić i Darinka Bandobranska.

²⁷ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 301.

²⁸ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 297.

²⁹ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 322.

³⁰ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 324.

³¹ »Hrvatsko glumište«, *Vienac*, br. 24, str. 391, Zagreb, 12. 6. 1897.

³² Dušan Moravec, *Boršnik*, isto, str. 98.

³³ Nevenka Drvar Božinovska, »Boršnikove zagrebačke uloge«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, br. 13, str. 80-90, Ljubljana 1969.

- ³⁴ Dušan Moravec, *Borštnik*, isto, str. 104.
- ³⁵ Dušan Moravec, *Borštnik*, isto, str. 109.
- ³⁶ Vladimir Lunaček, »Ignjat Borštnik«, *Obzor*, 48, br. 334, str. 1-2, Zagreb, 10. 17. 1907.
- ³⁷ Milan Ogrizović, »Ignjat Borštnik«, *Hrvatska smotra*, br. 2, str. 11, Zagreb 1908.
- ³⁸ A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, »Kao u kazalištu«, *Hrvatska sloboda*, III, br. 236, str. 2, Zagreb, 18. 10. 1910. Isto: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X, *Theatralia*, uredio Nikola Batušić, *O glazbi*, uredio Lovro Zupanović. JAZU/Liber/Mladost, Zagreb 1973.
- ³⁹ Milan Ogrizović, »30-godišnji jubilej Ignjata Borštnika«, *Hrvatska pozornica*, br. 26, Zagreb, 26. 3. 1913.
- ⁴⁰ Dušan Moravec, *Borštnik*, isto, str. 127-134. Prijevod istog poglavlja: Dušan Moravec, »Borštnikovo sudjelovanje i razmimoilaženje s intendantom Tresčecom«, *Forum*, god. XXIV, knj. L, br. 9, str. 560-571, Zagreb 1985.
- ⁴¹ Julije Benešić, »Dostojevski: Braća Karamazovi«, *Narodne novine*, Zagreb, 26. 2. 1912.
- ⁴² Milutin Cihlar Nehajev, »Henrik Ibsen, *Graditelj Solness*«, *Jutarnji list*, god. II, br. 352, Zagreb, 30. 4. 1913.
- ⁴³ Milutin Cihlar Nehajev, »Strindbergov *Otac*«, *Jutarnji list*, god. II, str. 4, Zagreb, 1. 10. 1912.
- ⁴⁴ Andrija Milčinović, »*Smrtni ples*«, *Novosti*, god. 12, br. 160, str. 2, Zagreb, 20. 6. 1918.
- ⁴⁵ Jozo Ivakić, »Strindbergov *Mrtvački ples*«, *Narodne novine*, br. 139, str. 4-5, Zagreb, 20. 6. 1918.
- ⁴⁶ S. T., »Strindbergov *Smrtni ples*«, *Hrvatska*, Zagreb, 22. 6. 1918.
- ⁴⁷ Milan Vrbanić, »Ignjat Borštnik«, *Savremenik*, god. XVII, br. 2, str. 124, Zagreb, veljača 1923.
- ⁴⁸ Ivo Škrabalo, *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1869-1980*. Znanje, Zagreb 1984, str. 44-45.
- ⁴⁹ Josip Bach, *Moje uspomene*, rukopis. Teka br. 8, str. 556-559. Isto, prijepis, str. 125-126.
- ⁵⁰ Dušan Moravec, »Portreti pozabljenih igralcev«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja v Ljubljani*, god. XXVII, br. 58-59, str. 24, Ljubljana 1992.
- ⁵¹ »Slovenska umjetnica Sofija Borštnik-Zvonarova«, *Vienac*, br. 11, str. 180, Zagreb, 17. 3. 1894.
- ⁵² »Ohnet, Vlasnik talionica«, *Obzor*, god. 35, br. 202, str. 3, Zagreb, 14. 9. 1984.
- ⁵³ Slavko Batušić, »Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu, Angažmaji in gostovanje slovenske umetnice na hrvaškem odru«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, god. IX, br. 21, str. 25-36, Ljubljana 1973.
- ⁵⁴ »Hrvatsko glumište«, *Vienac*, br. 3, str. 3, Zagreb, 19. siječnja 1895.
- ⁵⁵ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 324.
- ⁵⁶ *Najveći svoj uspjeh polučili smo u Zagrebu ipak predstavom Čaše vode tek 26. travnja 1898., u kojoj je trilogiji Fijan (Bolingbroke), Ružička-Strozzi (vojvotkinja Marlborough) i*

gđa Boršnikova (kraljica Ana), slavio pravo slavlje, te je ukupna kritika ovakovu interpretaciju okrstila »uzornom predstavom«. Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 324.

⁵⁷ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, isto, str. 33.

⁵⁸ Slavko Batušić, »Zofija Boršnik-Zvonarjeva v Zagrebu«, isto, str. 30.

⁵⁹ Slavko Batušić, »Zofija Boršnik-Zvonarjeva v Zagrebu«, isto, str. 32.

⁶⁰ Brak se Boršnikovih, međutim, zakonski ne raskida i pravovaljan je do Boršnikove smrti, kada se Sofija Boršnik-Zvonarjeva oglašava iznenađujućom ispovjednošću u literariziranom tekstu »Moj suprug Boršnik« (*Slovenec*, Ljubljana, 30. 9. 1919), kojim otkriva da su oboje i privatno bili nesretni taoci profesije i igranih dramskih djela: ...*Naš brak nije bio običan brak, bio je nešto čudno, meni samoj nepojmljivo – bio je i ostao vječna tajna koju je ponio on, čudak, sa sobom. Bili smo muž i žena a ipak nismo bili; dolazio je k meni doma tajno, da nitko za to nije znao – i opet je otišao da nitko ni za to nije znao. Dokaz tomu su njegova pisma, koja sam primala uvijek od njega prigodom takvih odlazaka od mene. Borio se cijeli život sam sa sobom jer kao čovjek nije bio dovoljno snažan da nadvlada svoje prečudne posebnosti – posebnosti nepojmljiva čudaka. Volio je svoju ženu, ali hito je biti sam! Prečudna njegova ideja da hoće biti sam, jer je pisac Ibsen rekao: »Najsnažniji je onaj čovjek, koji je sam!« – To biti sâm a ipak voljeti svoju ženu – to je bilo krivo za naš zagonetni brak, to je donijelo štošta sa sobom. Ta njegova izreka, o kojoj su sada prigodom njegove smrti toliko pisale zagrebačke novine, to njegovo: »Ja hoću biti sam!« bilo je moj najgori neprijatelj, moj nevidljivi neprijatelj, neki fantom, protiv kojega sam se ja, njegova supruga, borila tijekom cijeloga života bez uspjeha...*

...*A to njegovo »Sam!« kadikad se pojavilo u još zagonetnijem obliku. Kad smo zajedno putovali, kadikad bi me u kakvom velikom gradu – primjerice u Beču – dok smo se vraćali noću kasno doma, u kakvom meni nepoznatom predgrađu odjednom ostavio na ulici samu – odjurio bi od mene, trčao ulicom kao da ga progone sve utvare, dok nije nestao. Meni nije preostajalo drugo nego da zamolim prvoga stražara da mi pokaže put do stana...*

...*Posljednje pismo, što sam ga primila ovaj mjesec, opet je naslovljeno »Poštovana gospođo!« itd. U našem braku bile su tri osobe: Ja, moj Ignacij i naš vječiti pratitelj »Sam!«* Preveo B. H.

Kao najprikladniji komentar ovim odlomcima, kao i svemu što je dosad napisano o Boršniku, javlja se prva rečenica Moravčeve monografije o njemu – *Nikada ga nećemo do kraja upoznati*, koja bi se mogla primijeniti i na Sofiju Boršnik-Zvonarjevu, jer i ona bijaše osoba izrazite posebnosti, o kojoj svjedoče i njezine kazališne peripetije i sudbina, pa i ovaj tekst u kojem neuobičajenom iskrenošću navodi i Boršnikov odgovor na spomen bolničarke da je ona u čekaonici i da plače: *Neka, i ja sam radi nje u životu mnogo plakao*.

⁶¹ Zahvaljujući, uzgred, izdanju: Nikola Vandov, Antonija Karakostova, Ivan Parčev, Snežanka Palabova, Asen Konstantinov, *Naroden teatar Ivan Vazov, Letopis januari 1904 – jul 2004*, Sofija 2004, danas su poznate i sve uloge što ih je Sofija Boršnik-Zvonarjeva, koja je u bugarskoj metropoli nastupala pod imenom Sofija Zvonareva, tumačila kao gost odnosno član Narodnog teatra, te koje je preuzimala u već izvođenim postavama a koje je uvježbavala s ansamblom za premijerno izvođenje. Kao gost igra tako u ožujku i travnju 1905. Lujzu u Schillerovoj tragediji *Spletka i ljubav*, Magdu u Sudermannovu *Očinskom domu* i Ibsenovu *Noru*, a u angažmanu tijekom sezona 1905/1906. i 1906/1907. tumači

Novellu u drami Ludwiga Fulde *Novella d'Andrea*, Klaru u Ohnetovu *Vlasniku talionica*, Elzu u Sudermannovoj komediji *Borba leptira*, Porziju u Shakespeareovu *Mletačkom trgovcu*, Četvrtu vilu u scenskom prologu Ivana Vazova *Slava umjetnosti*, igranom na Svečanom otvaranju Bugarskoga narodnog teatra, i Tatjanu u *Malograđanima* Gorkoga. Osim ovih uloga, preuzela je i uloge u već igranim postavama, Yanettu u *Crvenom talaru* Georgesa Brieuxa, Mariju Stuart u istoimenoj Schillerovoj tragediji i Marqueritu Gautier u Dumasovoj *Gospođi s kamelijama*. Posljednje dvije predstave, kao i uprizorenje Fuldine drame, zadnje koje je realizirao u Sofiji, režirao je Srđan Tucić, no posve je neizvjesno je li on posredovao pri dogovorima oko gostovanja i angažmana Sofije Borštnik-Zvonarjeve u Narodnom teatru. Zanimljivo je također da joj je tri uloge u svojim predstavama povjerio i Josef Šmaha, koji je upravo tada artistički ravnatelj i redatelj u sofijskom kazalištu, a kod kojega je na početku svoje karijere učila glumu u Pragu i s kojim je surađivala i prilikom njegova gostovanja u Zagrebu 1894. Osim što je nastupala u Sofiji, Borštnik-Zvonarjeva je, prema vlastitom kazivanju (Milan Ogrizović, *Sofija Borštnik*, isto, str. 15), gostovala u Bugarskoj sve do Varne.

⁶² Milan Ogrizović, »Sofija Borštnik«, *Hrvatska smotra*, god. IV, br. 1, str. 15-16, Zagreb 1908.

⁶³ Milan Marjanović, »Sofija Borštnik«, *Novo svjetlo*, god. 1, br. 1, str. 9-11, Karlovac 1901.

⁶⁴ Milan Ogrizović, isto, str. 16.

⁶⁵ – a, /Ivan Švrljuga/, »Hrvatsko narodno kazalište. Bezdušna šala. Dramska pjesma u 4 čina, napisao Sem Benelli, preveo Arsen Wenzelides«, *Narodna obrana*, god. 10, br. 36, str. 4, Osijek, 14. 2. 1911.

⁶⁶ – a /Ivan Švrljuga/ »Hrvatsko narodno kazalište«, *Narodna obrana*, god. 10, br. 50, str. 3, Osijek, 2. 3. 1911.

⁶⁷ Slavko Batušić, »Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu«, isto, str. 34-35.

⁶⁸ A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, »Oko kazališta«, *Novosti*, VI, br. 178, str. 3. br. 179, br. 3-4, Zagreb, 5. i 6. 7. 1912. Isto: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X, *Theatralia*, uredio Nikola Batušić; *O glazbi*, uredio Lovro Županović. *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, sv. X, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti / Liber / Mladost, Zagreb 1973, str. 210.

⁶⁹ A. G. M. /Antun Gustav Matoš/, »Kao u kazalištu«, *Hrvatska sloboda*, III, br. 236, str. 1-2, Zagreb, 18. X. 1910. Isto: *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, knj. X, *Theatralia*, uredio Nikola Batušić; *O glazbi*, uredio Lovro Županović, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti / Liber / Mladost, Zagreb 1973, str. 161.

⁷⁰ Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igrancev*, isto, str. 29-30.

⁷¹ Slavko Batušić, »Zofija Borštnik-Zvonarjeva v Zagrebu«, isto, str. 36.

⁷² Dušan Moravec, *Portreti pozabljenih igrancev*, isto, str. 33.

⁷³ S/lavko/ B/atušić/, »Borštnik Zvonarjeva, Sofija«, u: *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*, Enciklopedijsko izdanje, Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb 1969, str. 207.

⁷⁴ O Irmi Polak ne postoji, nažalost, do danas nijedan monografski rad, koji bi komplementarno obuhvaćao njezinu pjevačku i glumačku djelatnost u Ljubljani, Beču i Zagrebu, te

sadržavao i popis svih njezinih uloga. Cjelovito je, ali uglavnom na dokumentarnoj razini, bez muzikološke meritornosti, ali faktografski pozdano, obrađeno samo zagrebačko razdoblje njezine karijere – Slavko Batušić, »Irma Polakova. Trideset let slave na odru Hrvatskega narodnega gledališča u Zagrebu«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, god. VII, br. 17-18, str. 101-117, Ljubljana 1971. Tekst Slavka Batušića, unutar kojega se kronološkim redosljedom navode i sve uloge Irme Polak na zagrebačkoj pozornici, naknadno je tiskan i na hrvatskom jeziku te se koristi i ovom prilikom.

⁷⁵ Slavko Batušić, »Irma Polak. Trideset godina slavlja na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta«, »Kronika« *Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, godina V, br. 12-13, str. 96, Zagreb 1979.

⁷⁶ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982, str. 37-38.

⁷⁷ Sanjić (Ivo Šrepel), »Put oko sveta«, *Novosti*, god. 20, br. 261, str. 8, Zagreb, 21. 9. 1926.

⁷⁸ B., »'Put oko sveta'. Nušićeva lakrdija nanovo uvježbano i sa novim deklaracijama«, *Riječ*, Zagreb, 21. 9. 1926.

⁷⁹ Ljubomir Maraković, »Gostovanja u Narodnom kazalištu i obnovljeni 'Škrtac'«, *Hrvatska straža*, god. 2, br. 234, str. 4-5, Zagreb, 11. 10. 1931.

⁸⁰ Kada se već raspreda o Irmi Polak kao glumici, neizbježno je spomenuti da je igrala i u prvom hrvatskom filmu, *Brcko u Zagrebu*, 1917, u kojem su joj partneri bili Tonka Savić, Stjepan Bojničić i Arnošt Grund, koje je prema svojoj komediji *Alaj su nas nasamarili*, izvedenoj u Zagrebačkom teatru 1912, napisao i scenarij i kao i u filmu *Mokra pustolovina*, 1918, za koji Ivo Škrabalo navodi da je imao najviše uspjeha od svih filmova njegova producenta Croatia i da je prikazivan i u Beču.

⁸¹ Dušan Moravec, »Portreti pozabljenih igralcev«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, god. XXVII, str. 58-59, Ljubljana 1992.

⁸² Dušan Moravec, Vasja Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*, 22. knjiga iz zbirke *Sto slovenskih*, Prešernova družba, Ljubljana 2001.

⁸³ Poslije svega jedne sezone provedene u Deželnom gledališču, Daneš nastavlja svoja glumačka lutanja radeći povremeno i kao činovnik, tajnik kazališnoga konzorcija u Ljubljani i organizator europske turneje i američkoga gostovanja slovenskog tenora Josipa Rijavca. Nastupa u Trstu i Puli, pa ponovno u Trstu, a 1915. pozvan je u vojsku. Nakon Prvoga svjetskog rata član je ljubljanskog kazališta, nezaboravno tumači Gogoljeva Hljestakova u *Revizoru*, kojeg režira ruski emigrant Boris Putjata, a zatim slijede angažmani u Mariboru, gdje studiozno kreira drugu svoju životnu ulogu – Hašekova Švejka, i po treći put, u Ljubljani. Karijeru završava u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, gdje od 1941. do 1950. tumači dvadesetak komediografskih i dramskih uloga i jednu operetnu. U poslijeratnim godinama, kada od rujna 1947. nastupa kao gost i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Subotici, Daneša otkriva oko kamere te on u Sloveniji sudjeluje u snimanju filmova *Svet na Kajžaru* i *Jara gospoda*, a u Hrvatskoj *Plavi 9*, *Bakonja fra Brne* i *Kameni horizonti*, zahvaljujući kojima je sačuvan i audio-vizualni spomen na njegovu tjelesnu pojavu, fizionomiju, glas i glumu.

⁸⁴ Josip Daneš – Gradiš, *Za vozom boginje Talije. Spomini potujućega igralca*, Vodnikova družba v Ljubljani 1936, str. 84, preveo B. H.

⁸⁵ Josip Daneš – Gradiš, isto, str. 97, preveo B. H.

⁸⁶ Josip Daneš – Gradiš, isto, str. 98, preveo B. H.

⁸⁷ M. Š., »Spomini potujućega igralca«, *Jutro*, Ljuljana, 6. 11. 1936.

⁸⁸ Autograf Danešove knjige *Za vozom boginje Talije*, kao i autograf neobjavljenoga romana na slovenskom jeziku *Mlinovi božji melju*, te raznovrsnu ali ipak oskudnu građu o Danešovu životu i radu, preuzeo je 1957. od Danešove supruge Barbare, pišući teatrološki referat za seminar prof. dr. Ive Hergešića na katedri za Komparativističku književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, budući televizijski djelatnik Velimir Visković, koji kompletnu Danešovu ostavštinu 2004. daruje Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.