

VESELE IGRE NIKOLE MILANA SIMEONoviĆA

Martina Petranović

Kada je u osamdeset i petoj godini života u prosincu 1928. godine Nikola Milan Simeonović preminuo, autor ga je nekrologa tiskanog u *Jutarnjem listu* pod naslovom *Posljednji od stare garde* uspoređio s marljivom kućanicom koja na svojim plećima nosi tri ugla kuće¹. Pri tome je, dakako, imao na umu kazališnu kuću, i to ponajprije onu gornjogradsku na Markovu trgu u kojoj je Milan proveo veći dio karijere odonda kada je 1876. prvi put stupio pred zagrebačku publiku kao interpreta Mukkebolda u Töpferovu vojničkom igrokazu *Karlo XII na otoku Rügen*. Milan je, međutim, imao udjela i u kazališnim događanjima u Helmer-Fellnerovoj građevini podignutoj na nekadašnjemu sajmištu, a s obzirom na raznorodnost njegovih kazališnih interesa i postignuća, kako glumačkih, redateljskih i spisateljskih, tako i onih koja u pravilu izmiču pogledu kazališnoga gledatelja, s gore navedenom usporedbom morali bismo se složiti. Naime, izvan pozornice Milan je bio još i glumački pedagog, bibliotekar, kazališni povjesničar i kroničar, te veliki borac za unapređivanje socijalnih prava glumaca².

Budući da je kao neosporni *homo theatralis* među svojim suvremenicima Milan uživao daleko veći ugled nego što ga u očima kazališnih povjesničara uživa danas, u novijim ćemo pregledima najznačajnijih događaja iz povijesti hrvatskoga kazališta malokad pročitati njegovo ime. Čak i ondje gdje se Milan spominje, s iznimkom Batušičeve hrestomatije *Hrvatska drama 19. stoljeća*³, naći ćemo ga gotovo redovito zguranog unutar nekoliko redaka, između mnoštva bližih ili daljih suvremenika s kojima ga se po različitim osnovama moglo povezati, bilo da je

riječ o devetnaestostoljetnim pripadnicima glumačke *stare garde* koji su nastupali u Stankovićevu kazalištu, o predmiletičevskim redateljima-aranžerima, odnosno glumcima-redateljima poput Adama Mandrovića i Andrije Fijana⁴, ili o manje istaknutim autorima zabavnih i/ili lako prohodnih komada, umnogome nalik na one kakve je pisao sam Milan. Pozamašan dio dramskih djela pisaca koji se u potonjemu kontekstu pribrajaju Milanu, primjerice ona Ante Benešića, Đure Estera, Arnošta Grunda, Ferde Živka Milera, Julija Šenoe, Đure Prejca ili Hermine Tomić, u scenskome pogledu danas pripada kazališnoj prošlosti, a i u estetskom im se nerijetko odriče veća vrijednost. Pišući o devetnaestostoljetnoj hrvatskoj drami (1948.-49.), najmanje je milosti pokazao Marijan Matković, implicate proglašivši radove nekolicine autora, a među njima i Milanove, izdancima *književnog i kazališnog neukusa*⁵. Na pozadini Matkovićeva suda, Batušićevo uvrštavanje Milanova scenski najuspješnijega djela, jednočine vesele igre *Bez brkova*, u rečenu hrestomatiju, nesumnjivo možemo smatrati velikim pomakom u revalorizaciji i uopće osvještenijoj recepciji Milanova opusa⁶.

Za djela kazališnih ljudi Milanova prosedea znade se reći da su izrasla neposredno iz autorova scensko-praktičnoga iskustva. Iako je morao glumiti pet različitih struka – ljubavnika, intriganta, komičara, bonvivana i trageda⁷ – Milan je ostao upamćen poglavito kao tumač uglađenih i otmjenih salonskih značajeva te komičnih junaka, a još je kao sedamdesetpetogodišnjak zaigrao Shakespeareova Polonija. Šale i vesele igre najrazličitijih profila uvelike prednjače i na popisu njegovih redateljskih ostvarenja, pa je za pretpostaviti da se i kao redatelj najbolje snalazio u postavljanju zabavnog i rado gledanog komično-salonskog repertoara⁸. Tako je od listopada 1879., kada je nakon samo nekoliko godina boravka u Zagrebu avansirao u status redatelja, u više navrata *aranžirao* djela Labichea, Baŭuckija, Gondineta, Bissona, Sardoua, Meilhaca i Paillerona. Nasuprot tome, uprizorivanja domaćih autora laćao se mnogo rjeđe te se u tom segmentu ogranićavao uglavnom na režije vlastitih djela, prepuštajući praizvedbe hrvatskih komada kolegi Mandroviću. Kad se tome pribroji činjenica da su u prvim danima Milanovoga spisateljskog angažmana pozornicom zagrebaćkoga HNK-a uvelike gospodarili igrokazi i lakrdije, ćarobne i žalobne glume, salonske komedije i slike iz života te vesele i šaljive igre s pjevanjem i plesom, kako li ih autori sve nisu zvali, postaje jasnije zašto se i on mašio iste vreće. Radije nego devetnaestostoljetnim krilaticama o hrvatskome kazalištu kao sredstvu *za rasprostranit izobraženje, velemožnoj poluzi narodnoga razvitka* ili pak *ogledalu života* kojim će se *opaćina* razoblićiti

ma koliko crna bila, Milan se pokorio zahtjevu za laganom razbibrigom koji je preda nj dolazio s onu stranu rampe, iz gledališta.

Tijekom trinaestogodišnjega boravka u njemačkim kazališnim družinama koje je prethodilo njegovu dolasku u Zagreb, Milan nije samo ispekao glumački zanat, nego se okušao i u spisateljskome poslu sastavivši nekoliko dramaleta na njemačkome jeziku⁹. Na hrvatskom je napisao desetak dramskih komada i libreto za Zajčevu operetu *Aphrodita*. Ovom ćemo se prigodom usredotočiti na djela koje je Milan u podnaslovu običavao određivati kao vesele igre, šale i lakrdije, odnosno na šale *Đačke nezgode* ili *Tko je sluga* i *Organizacija prosjaka*, vesele igre *Amanda* i *Bez brkova* te lakrdije *Automat* i *Punica kao roda*. Imajući u vidu udio scenske komike, djelomice ćemo se osvrnuti i na preostala Milanova djela – *sliku iz života u jednome činu Veteranac* ili *Nenadane radosti*, *igrokaz u tri čina s predigrom Tvrdoglavac*, *sliku iz hrvatskog građanskog života Dva Leopoldovca* i jednočini dramalet *Mati*¹⁰.

Milanovi su komadi gotovo odmah po nastanku mahom bili uprizorivani u Hrvatskome narodnome kazalištu, a veliku su popularnost uživali, *Amanda* i *Bez brkova* ponajviše, i među amaterskim kazališnim družinama diljem Hrvatske, ne samo u devetnaestome stoljeću i za vrijeme autorova aktivnoga sudjelovanja u kazališnome životu, nego i kasnije, osobito dvadesetih i tridesetih godina dvadesetoga stoljeća u Zagrebu, Karlovcu, Sušaku, Dubrovniku... Premda brojem izvedbi Milanove predstave rijetko premašuju uobičajeni haenkaovski prosjek – najbolje je prošao dramalet *Bez brkova* – nema spora da ih je publika rado gledala, jer mnoga novinska izvješća svjedoče o do posljednjega mjesta ispunjenome gledalištu, burnim aplauzima i uzastopnim *izazivanjima* autora na scenu. Čak i onda kada se ukus publike i kritike nije nužno podudarao, kritičari su morali priznati da Milanova djela pune kazališnu blagajnu, pa su ih znali krstiti i prišivkom *Kassenstück*, a povodom jedne izvedbe komada *Dva Leopoldovca*, kritičar se *Hrvatske* našao ponukan zabilježiti kako se stotinjak građana uputilo kući duboko razočarani jer su ostali bez ulaznice¹¹, što ipak ostaje zavidnom brojkom, čak i kada uvažimo vjerojatnost kritičarskoga preuveličavanja. O popularnosti Milanovih šala i igara također dosta govori podatak da ih je nekoliko tiskano, kako u novinskim podliscima, tako i u zasebnim knjigama pa i zbirkama, tim više što su pojedina djela ukoričena više nego jedanput¹².

U ulozi dramskoga pisca Milan se haenkaovskoj publici prvi puta predstavio 19. siječnja 1878., izvornom šaljivom igrom u jednome činu *Đačke nezgode*, a

kao koautor je bio potpisan i Ferdo Strozzi, kazališni prevoditelj i suprug glumice Marije Ružičke Strozzi. Ako je vjerovati podacima koje je Milan zabilježio u autobiografskoj knjizi *Moji doživljaji*¹³, Strozzi je se udio u igri svodio poglavito na oblikovanje lika Frica Radića, senjskoga trgovca čiji je govorni izraz Milan zamislio kao mješavinu hrvatskog i talijanskog jezika pa ga se, budući da nije poznao talijanski, nije usudio sam napisati. No zato ga se, pod redateljskom paskom Adama Mandrovića, usudio utjeloviti na sceni. Inače, dvojac Milan – Strozzi će samo godinu dana kasnije ponovno surađivati na zajedničkom projektu, doduše izvankazališne naravi, no ipak sa ciljem njegovanja vedroga duha i dobre šale. Naime, obojica su, zajedno sa Šandorom Egersdorferom, Andrijom Fijanom, Franjom Zorcem, Antonom Schlesingerom i Julijem Šenoom, učestvovala u utemeljenju čuvenoga *Kvaka*. Prozvavši se Mimokvakom, Milan je *u baru* stupio pod imenom dostojnim jednoga glumca, ali je već dvije godine kasnije iz nje i istupio. Kako u Milanovim memoarima stoji da je Strozzi i njegov komad odlično prošao ne samo kod zagrebačke publike, nego i *po cijeloj Hrvatskoj, Slavoniji i Dalmaciji*¹⁴ gdje su ga davale razne družine, opravdano se upitati čime su to *Đačke nezgode* privlačile amatere da ih izvode i šaroliko hrvatsko općinstvo da ih dolazi gledati, ili, drugim riječima, čemu ova i ine Milanove vesele igre duguju svoju popularnost.

Središnji zaplet *Nezgoda* izgrađen je na višestrukim zamjenama identiteta, zabunama i susljednim prerušavanjima, odnosno na kratkome pitanju koje će u tiskanom izdanju ove đačke šale dospjeti i do naslova – *Tko je sluga?*¹⁵ Kako bi prevarili roditelje, dvojica će mladića naizmjenice navlačiti lažnu bradu i vlasulju i odijevati kaput koji im ne pristaje te već samom svojom pojavom, a onda i nespretnim oponašanjem ophođenja i manira sluge i povremenim nehotimičnim *ispadanjem* iz spomenute uloge otvarati prigodu za smijeh. Potonje će upotpuniti i mjestimično utiliziranje konvencije govora u stranu, kako bi August i Milko mogli razotkrivati svoje naume, šaptom izgovarati replike koji proturječe onim izgovorenim na glas i, osobito, jadikovati nad situacijom u kojoj su se zatekli. No Milanova igra nije lišena ni elemenata grublje tjelesne komike: lažni sluga previja se hineći da ima grčeve kako ne bi morao nositi kovčege, likovi se toliko prestraše da prosto za njih nema drugog rješenja nego da uspaničeno odskoče svak u svoju stranu... Radnja je k tomu usložnjena udvostručivanjem zapleta i dovođenjem dviju analogno raspoređenih skupina likova – roditelja i sinova – u gotovo istovjetne situacije. Iz prerušavanja dvojice sveučilištaraca u slugu će proizaći i farsama

neotuđiv gradacijski učinak. Jedna laž povlačit će za sobom i drugu, a đaci će se sve više i više zaplitati i sapletati o vlastite izjave i postupke. Sličnim će se sredstvom Milan obilato koristiti i dvadesetak godina kasnije u lakrdiji *Punica kao roda*, napose likom i djelom Srečka Smolara. Radnjom *Nezgoda* provučena je i misao kako bi pravi ali trenutno odsutni sluga, lukav kakvi već sluge u šaljivim komadima nerijetko jesu, jedini doista mogao popraviti stvar. Spomenuti se sluga na koncu i pojavljuje, da bi poput mudroga *deusa ex machina* pomirio zavađene strane, ali ne prije nego što neposredno prije samog raspleta još jednom zakratko ne zakomplicira priču. Ime mu je Andrija, a jednako će se tako zvati i sluga koji indirektno izaziva niz nevolja sudionicima radnje *Punice*, a koji će i ondje stupiti na scenu tek pred sam svršetak, iznova u funkciji spasitelja u posljednji čas. Premda ni u *Nezgodama*, kao ni u drugim svojim radovima, Milan nije uskratio publiku za zdravu dozu muško-ženskoga nadmudrivanja, dopadljivosti *Đačkih nezgoda* zacijelo su više pridonijele raznolike jezične osobine njezinih nositelja. Talijanština primorskoga trgovca kojeg je Milan samo glumio svela se, doduše, tek na nekoliko puta ponovljene riječi *veramente, bene i anche*, ali je zato zagrebačka kajkavština Konstancije morala imati odjeka u gledalištu, osobito kad se uzme u obzir da ju je tumačila popularna Ivana Bajza-Slavik. Osim toga, Milan je osmislio i lik Barbare koja povremeno koristi strane, često njemačke lekseme ne bi li djelovala pametnije i otmjenije, ali je oni zapravo čine smiješnom te, na posljatku, lik Dugana, požeškoga cestogradnoga poduzetnika koji se poput Nemčićeva Slatkovića neprestano izražava u poslovicama. Tu je očevu naviku Milan prenio i na Duganova sina, i k tome Gjuru Dugana, što ga je na praizvedbi igrao punokrvni komičar Šandor Sajević, u tipičnoj lakrdijskoj maniri prisilio da učestalo ponavlja jednu te istu uzrečicu (*Vrag mu je v kapi*), otprilike onako kako je to Tuni Bunjavilu u istoimenom lakrdiji učinio Kozarac (*Pa nek se pase*), a Čubriloviću u *Dva prosioca, a jedna djevojka* Neustädter (*Za pet ranah božjih*).

Kao iskusan scenski praktičar i dobar poznavatelj kazališnih konvencija, što su mu kritičari redovito priznavali i u pozitivno i u negativno obojenim prikazima predstava, Milan je znao umješno zamrsiti priču, razmjerno nenametljivo dozirati informacije o predradnji i vješto uplesti likove u niz neobičnih i gdjekada prilično nevjerovatnih situacija. Kada je, međutim, radnju trebalo rasplesti i poentirati, onda je srljao, preskakao i zaboravljao na pojedine likove i odvojke priče, upadajući u nebrojene dramaturške zamke. Osobito se to može zamijetiti u raspletu jednočinke *Bez brkova*¹⁶ te, rekla bih, najnedorađenijega Milanova djela – jednočine šale

*Organizacija prosjaka*¹⁷ koja možda i iz toga razloga u HNK-u niti nije bila izvedena. No da je svakako bila namijenjena barem diletantskim skupinama vidi se već iz autorskoga naputka prema kojemu se broj prosjaka i prosjakinja, ovisno o mogućnostima družine, može reducirati na pola. Za razliku od sasvim bezazlenih đaćkih nestašluka, ova Milanova šala odaje nešto satiričnije autorske nakane. Slijedeći logiku naopakoga svijeta, autor kreira priču o prosjacima odlučnim oformiti organizaciju koja bi trebala štititi njihova prava te izbore za predsjednika navedene organizacije koristi kao poligon za parodiranje mnogobrojnih sličnih izbornih skupština. Ipak, u odnosu na Nemčića i Derenčina, on to čini u nižem, lakrdijskome registru. Skretanjem pozornosti na samu formu skupštine kao društvene ceremonije, razotkrivaju se njezin automatizam i formulaičnost ili, riječju, komični potencijal¹⁸, a ujedno se njezini sastavni elementi – klanjanje i dobacivanje poljubaca, povlađivanje govorniku bez imalo razumijevanja, borbeni poklič i semantički ispražnjeni slogani te neizbježne razmirice potencijalnih kandidata i njihovih podupiratelja – podvrgavaju žestokome ismijavanju. S druge strane, tragikomiku svojih likova Milan podcrtava posve banalnim i u suštini grotesknim izvanjskim sredstvima, definirajući prosjake pomoću njihovih tjelesnih mana i nedostataka. Uslijed potonjega, Milan razvija nekoliko šablonskih dosjetki, a na pozadini govorne mane prosjaka Lončara osmišljava i slogan *Živil-la – r-r-re – živila – publika!*¹⁹ pri čemu je, zasigurno, računao na burnu reakciju auditorija. Osim zabuna utemeljenih na poteškoćama s izgovorom, verbalna se komika proteže i na pogrešno izgovaranje *složenih* riječi i na nebrojene lascivne aluzije i muško-ženska zadirkivanja, a da ne govorimo o učincima kakve može polučiti kvaziozbiljna rasprava prosjaka o pravu na štrajk. Grubi odnos središnjega bračnoga para, neprestane prepirke oko toga tko je gazda u kući i odgovarajuća fizička razračunavanja, donekle podsjećaju na humor srednjovjekovnih farsi. Napokon, u sličnome je tonu radnja privedena kraju: ne mogavši valjda iznaći s(p)retnije rješenje, Milan pribjegava posve drastičnome sredstvu raspleta i glavnome ženskome liku daje u ruke štrcaljku čiji će mlaz vode sudionike *Organizacije* rastjerati s pozornice.

Malo više od godinu dana nakon što je izašao pred gledateljstvo svojim prvim djelom, Milan je unutar samo nekoliko mjeseci dočekao praizvedbe triju komada kojima je bio i autorom i redateljem, a prvima dvjema i jednim od interpreta. Budući da se, obećanjima usprkos, nitko nije odazvao na oglas kazališne uprave za dramoletom koji se trebao izvesti povodom proslave srebrnoga pira cara Franje

Josipa I. i njegove supruge carice Elizabete, Milan je kazalištu ponudio svoje *Nenadane radosti*, koje su tom zgodom, 23. travnja 1879., i izvedene. Prigodnice ovakve vrste nisu bile nepoznanica, ne tako davno pisali su ih i Kukuljević²⁰ i Demeter,²¹ pa se *Nenadane radosti* ili *Veteranac*, naslov pod kojim je djelo tiskano u *Narodnim novinama*,²² u dramskoj zbirci i u zasebnoj knjizi,²³ mogu smatrati punopravnim dijelom i te dramske tradicije. Za svečarsku je prigodu Milan sastavio plačljivi i patetični dramolet o uglednome građaninu i voljenom ocu, djedu i prijatelju te njegovoj pomirbi s kćeri, protkan mnoštvom melodramatskih scena podcrtanih glazbenim brojevima, tek s pokojom šaljivom rečenicom. S mnogo narativnih dijelova i bez većih dramskih sukoba, izuzmemo li veterančevu tajnu iz prošlosti, ova je jednočinka zanimljiva i kao zametak teme međudnosa oca, kćeri i drugog muškarca u njezinom životu koju će Milan više puta varirati.

Petnaestak dana kasnije, 9. svibnja, prije koncerta primadone Giunti-Barbere, praizvedena je Milanova vesela igra u jednome činu – *Amanda*²⁴. Kako kazalište ovoga puta nije bilo do kraja popunjeno, jedan je izvjestitelj opravdanje pokušao pronaći u činjenici što se već treći put toga tjedna davala opera. Gledatelji, koji su nazočili Milanovu šaljivom prikazu bračnih razmirica dvaju mladih parova, ipak bijahu zadovoljni viđenim, a i spomenuti je kritičar istaknuo kako je Milan, načiniivši *zaplet posve sgodan*²⁵, a *rasplet naravan*²⁶, još uspješnije negoli *Veterancom* potvrdio da ima i duha i dara za sastavljanje kraćih igara. Zaplet, koji se jednom kritičaru učinio zgodnim, a drugome dosjetljivim i dobro zamišljenim²⁷, Milan je proveo u donekle labicheovskoj vodviljskoj maniri. Tako će zamjena triju identičnih muških šešira koji se igrom slučaja nađu u istoj prostoriji i dopadaju u pogrešne – ženske (sic!) – ruke, rezultirati nizom zabuna, neosnovanih interpretacija, optužbi, suza, melodramatičnih emocija i sladunjavo-ljubomornih ispada, ali i konačnim razotkrivanjem supružničkih tajni i uspostavljanjem harmoničnog sretnoga svršetka. A njega, osim predvidljivosti obilježava i naglašena pouka: žena se ne bi trebala pačati u suprugova posla, osobito ne ona financijske naravi. Glavne muške uloge zbunjenih supruga podijelili su Mandrović i Milan, dok su zaljubljene i naivne ženice odigrale Marija Ružička-Strozzi i Ivana Sajević. Dok je prva *dražestno*²⁸ prikazala suprugu punu povjerenja, čudesnoj je interpretkinji naivki i salonskih likova prigovoreno da je u prikazu ljubomorne supruge ipak pretjerala. Ulogu Agentu za osiguravanje života koji ne samo što je donošenjem trećega šešira i inkriminirajućega pisma na scenu morao dodatno zakomplicirati zaplet, nego je na sebe trebao preuzeti i zadatak pokretanja komične

lavine, Milan je namijenio prokušanome tumaču komičnih rola, Šandoru Sajeviću. Stoga ga je kao središnju dekorativno-lakrdijašku figuru koja uvijek ulijeće u igru u najnezgodniji čas zapala i adekvatna rečenica – *Molim, ja ću doći kasnije*, a prisjetimo li se da je Sajević igrao i Dugana, moglo bi se reći da mu je u Milanovim komadima često bilo suđeno papagajskim ponavljanjem jedne rečenice uveseljavati gledalište. Premda za samu izvedbu nisu rađeni veći zahvati u tekstu, ipak je došlo do jedne pozornosti vrijedne preinake: boja podstave sudbinski značajnih šešira, iz ljubičaste je, vjerojatno zbog izgleda dostupnih scenskih rekvizita, pretvorena u modru²⁹. Iz postojećih se kritika daje zaključiti da se *Amanda* izdigla iznad prosjeka srodnih joj komada³⁰, pa onda i nije toliko iznenađujuće što je upravo ova jednočinka ubrzo stekla status uspješnice i jednog od omiljenih repertoarnih odabira mnogih amaterskih družina. Igrali su je karlovački kazališni dobrovoljci, gdje je Milan i inače bio čest gost, i kao glumac i redatelj u sklopu HNK-ovog ansambla, i kao interpret koji je ravnopravno nastupao s neprofesionalnim glumcima³¹. S velikim odazivom publike i materijalnim uspjehom *Amanda* je izvođena i kad je na molbu Banice Khuen-Hedervary Milan uvježbao diletante za dobrotvornu predstavu čiji je prihod bio namijenjen nevremenom oštećenim žiteljima Zagorja³². Napokon, njezina se popularnost nije potrošila ni u dvadesetomu stoljeću. Godine 1929. igrali su je članovi Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, a sušački su je Hrvatski kazališni dobrovoljci 1932. izveli kao jednu od svojih prvih predslužbenih predstava³³.

Osim *Amande*, kazališni su amateri rado postavljali na scenu i sljedeću u nizu Milanovih jednočinki, veselu igru *Bez brkova*, u HNK-u premijerno izvedenu 26. kolovoza 1879.³⁴ Sudeći prema broju izvedbi – ukupno njih šesnaest – haenkaovska ju je publika prihvatila bolje nego sve prijašnje i kasnije Milanove scenske igre, a i kritika je za nju iznalazila uglavnom riječi hvale te je, kako smo već rekli, jedina imala ozbiljnijeg odjeka u suvremenoj teatrološkoj literaturi.³⁵ Konačno, duhovita naslovna uzrečica o *mužu bez brkova* – kojom se u uvodnome prizoru *Kvasa bez kruha* poigrao i sam Nemčić – još je i danas poticajnom proznom i kazališnom temom. U doba njegovoga dolaska u Zagreb, zapisao je Milan u svojoj autobiografskoj knjizi, brkove su brijali tek glumci i katolički svećenici, pa na dosjetki proizišloj iz te činjenice temelji radnju svoje lakrdije. Za razliku od dosad spominjanih Milanovih komada koji se mahom odvijaju u *siromašno* ili *udobno* namještenim sobama i salonima, s uvijek precizno definiranim razmještajem scenografskih elemenata, s nekoliko vrata koja vode u pokrajnje prostorije te po

moćnosti s prozorom s kojega će se teihoskopskim pogledom izvještavati o zbivanjima nedostupnim oku publike, radnja igre *Bez brkova* odvija se u gostionici, a neplanirano je okupljanje dramskih jedinki u ograničenome gostioničkom prostoru – u ovom je slučaju autor motive ulaska junaka u gostionicu pronašao u nevoljama sa željeznicom – uvijek dobra prigoda za mnoštvo dramaturški poticajnih susreta, sukoba i zapleta. Neustädter je svoje *slučajne namjernike* doveo u prostor velebitske krčme i komiku prizemnijeg lakrdijskoga tipa izgradio prvenstveno na različitim navadama i obostranom nerazumijevanju pridošlica i starosjedioca. Milan temi pristupa drukčijim sredstvima: brzom izmjenom neočekivanih i komičnih situacija, duhovitim obratima i neželjenim mimoilaženjima i nalaženjima. U tome se potpomaže i stanovitom suigrom lika i prostora, točnije peterima vratima pomoću kojih će se ostvarivati napetost prikazanog i neprikazanog prostora i kroz koja će likovi u vrtoglavome tempu ulaziti i izlaziti sa scene, dajući time dodatni poticaj dinamici radnje³⁶.

Scensku dinamiku uvelike generira i narav glavnog no ne i naslovnog, komičnog lika, kućnoga sluge Nace, čija zaljubljiva priroda i njega i goste dovodi u brojne neprilike, pa su se u onodobnim tiskovinama mogli čuti i komentari kako bi ovoj jednočinki bolje pristajao naziv *Ludost zaljubljena poslužnika*³⁷. Karakterna osebujnost Nacina lika osnažena je, međutim, i vanjskim sredstvima, najprvo njegovim kostimom jer didaskalija, primjerice, propisuje da mu je pregača svezana *skoro preko prsa*³⁸, a potom i ponašanjem koje mora odavati pretjerano ugladene manire. Osim osebujnog Nace, višestruke će nesuglasice i zabune izazvati kostim *muškarca bez brkova* Žarića, temperamentnog upravo onoliko koliko to odaje njegovo ime i zato što je zaboravio ukloniti kolar potreban mu kao glumcu u amaterskoj predstavi i zato što dugo vremena nije kadar detektirati izvor pomutnje. Ljubavnim peripetijama gospodara kontrapunktirana su i ljubavna nadigravanja slugu, a kao djelatni i smiješni suvišak koji im se svima nenamjerno plete u planove javlja se smetena i romanse gladna usidjelica Augusta, lik kakvog ćemo još susretati u Milanovim djelima. U duhu zadanoga žanra, gostionički će se gosti i namještenici prerusavati i sudarati, u mraku izmjenjivati dodire s neželjenim strankama, greškom čitati tuđa pisma te sve odnose redovito tumačiti s pogrešnoga stanovišta: dok je publici dano pravo na privilegiranu poziciju znanja, povlaštenoga lika nema. Osim iz vrcakavih dijaloga gdjekad i lascivnijega karaktera, stanoviti će humorni efekti proisteći i iz umješno postavljenog, razrađenog i vođenog *qui pro quoa*. Poseban pak detalj na koji bi se filmska kamera zacijelo usredotočila s najvećom pomnjom

jest okretanje broja 6 u broj 9 i sav pripadajući metež koji iz toga proizlazi. Zanimljivo je da se u tekstu predstave zamjena brojeva dodatno pojašnjava odnosno verbalizira uz pomoć umetnute Nacine replike, vjerojatno zato da bi se publici skrenula pozornost na novonastale okolnosti.³⁹ S tim u vezi dodajmo da je u tekstu predstave ispravljena jedna nepravda, ili možda bolje rečeno autorska nepažnja, te je sretno zaključen i odnos dvoje slugu, što je u tiskanome tekstu pisac propustio učiniti.⁴⁰ Uopće je tekst predstave sažetiji, zgusnutiji i ritmičniji jer su izbačeni ili skraćeni upravo najproblematiciiji dijelovi radnje – razvučeni, narativni ili nefunkcionalni.

Premda novinska izvješća kažu da su svi glumci odlično odradili posao, Šenoa je posebno izdvojio interpreta Nace, publici omiljenoga komičara Vaclava Antona, koji si je *neodoljivom komikom*, kako se Šenoa volio izraziti kad je opisivao po njegovome sudu uspjele glumačke nastupe – *osvjetlao lice*⁴¹. Šenoa je dodao i kako Milanova jednočinka *Bez brkova* zavrjeđuje trajno ostati na repertoaru, no treba imati na umu da je ta misao izrečena u kontekstu njegove borbe protiv *neslane njemčarije*. Okušavši pero u nekoliko tipičnih devetnaestostoljetnih scenskih rukavaca, Milan je prije svega želio rasonoditi auditorij, a s obzirom na inflaciju loših inozemnih, osobito njemačkih lakih komada, zamjetnu je podršku za to nalazio i među dijelom kazališnih kritičara. Na račun poticanja izvorne dramske riječi kritika je i Milanu i još ponekim hrvatskim autorima barem neko vrijeme bila kadra progledati kroz prste, primijeniti blaže kriterije i previdjeti niz dramaturških mana i propusta. O pravoj vrijednosti ove vesele igre, pa i o ukusu publike zbog koje se održala na programu do čak 1892., stoga možda ipak bolje svjedoči zapis iz *Narodnih novina*: *Čovjeka nekritična može ta šala i zbilja na pol ure dobro zabaviti; jer je, što-no Niemac kaže, 'Mache', tako vješto sastavljena, da postizava kazališni efekt*⁴².

A upravo se na izvanjske kazališne efekte i stereotipne farseske dosjetke oslanjala Milanova jednočinka *Automat*⁴³, koju je i sam autor proglasio svojim *najslabijim*⁴⁴ djelom. S obzirom da je izvedena sam jedanput, 19. ožujka 1890., čini se da je publika nije dočekala s oduševljenjem, no svakako to nije učinila kritika čije su primjedbe su bile oštre, ironične i nedvosmislene. Predstava je uspoređivana s klauniranjem, kazalište s cirkusom⁴⁵, a uprava je prozivana što je uopće dopustila da se takvo djelo izvede na pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta. Janko Ibler se, štoviše, nije libio otvoreno kazati da Milanovu jednočinku drži *podpunom dramatičkom gluposti bez ikakvog duha, bez humora, bez šale*⁴⁶ niti zaključiti kako

je cjelokupni učinak izvedbe *Automata* bio ravan nuli. *Izvornoj lakrdiji u jednom činu s pjevanjem* nije mogla pomoći ni izvrsna glumačka podjela u kojoj je ključne lakrdijaške uloge, Huppera i Vaclava, igrao tandem iskusnih i rado gledanih komičara, Sajević i Anton. Što se tiče naslovnog *automata*, dovoljno je reći da scenska uputa naglašava kako mu glava mora biti nalik na Hupperovu, pa da odmah razaberemo u koje nas komediografske predjele Milanova igra vodi, te da će se nesretni gostioničar naći u sličnome položaju kao i Đuro Radić kojeg je Šenoa gotovo cijeli čin ostavio pod krinolinom, odnosno Slatković kada ga je Nemčić sakrio pod stol i kapu s Haubensteinom. Kako se radnja odvija u jednoj gostioničkoj prostoriji, sa svakim je otvaranjem vrata zvučna kulisa obogaćena kucanjem čaša, isječcima zdravica i domoljubnim povicima kakvi u Milana nisu rijetkost, a i trivijalni sklop događaja djelomice ponavlja stalnu Milanovu temu (najavljenju još *Veterancem*) međugeneracijskih trzavica dobre i poštene kćeri, odabranika njezinoga srca te oca čija čud prijeći ostvarenje veze mladih. Ovakav trokut Milan obrađuje u različitim žanrovskim registrima, pažljivo dozirajući omjere smijeha i suza, dajući mu jednom sretan, a drugi put tragičan ishod. Osim što znade ponoviti strukturno identičnu radnju, Milan je sklon ponavljanju tipološki srodnih likova, kao što su već rečena usidjelica i sluga Andrija, odnosno kći, koju često nazivlje Anka, ili vreckava sobarica/gazdarica/sluškinja, koju pak voli zvati Katica. Budući da odabrani žanr lakrdije nalaže kako očeve poput Huppera treba naučiti pameti i izliječiti od ludosti, tvrdoglav i samovoljni gostionički alazon biva nasamaren i izigran, znatnim dijelom i vlastitim sredstvima. Osim što ne može pojmiti sebe onakvim kakav doista jest te držanjem i kretnjama želi ostaviti dojam mudrosti koju ne posjeduje, Hupper potiče na smijeh još i svojom krupnijom tjelesnom pojavom, pa i činjenicom da na scenu stupa relativno kasno nakon što je već podsmješljivim tonovima orisan u replikama ostalih likova. Kao i Frico Radić, Hupper i Vaclav na smijeh nagone precizno modeliranim jezičnim izrazom, prvi njemačko-hrvatskom makaronikom, pogrešnim izgovaranjem riječi, narušavanjem sintakse, oslovljavanjem muškaraca u ženskome rodu i slično, a drugi čineći slično što i Hupper, ali uz pomoć engleskog jezika. Kako se mladi ljubavni par razotkriva prilično pasivnim i nesposobnim za svrhovito djelovanje, igru vodi i usmjerava njihov dovitljivi prijatelj Vaclav, nadomjestak prepredenoga sluge i glavni zabavljač u isti mah. Njemu Milan dodaje i ženski komičan lik, temperamentnu kućepaziteljicu Katicu, gradeći njezin humor na drskom, izazovnom i grubom ophođenju s Hupperom te na naglašenom ponavljanju pojedinih gesti i rečenica,

kao što su hipertrofirano odmahivanje glavom ili zazivanje svetaca. Pored situacijske i karakterne, gestualne i verbalne komike, Milan ponovno pribjegava prerušavanju, govoru u stranu te grubljim stimulansima smijeha kao što su komika tijela, sudaranja, naguravanja i tučnjave, no ovu lakrdiju upotpunjava s nekoliko publici izravno upućenih glazbenih umetaka – kupleta ljubavne, lascivno-šaljive i aktualno-satirične tematike.

*Da pišem o predstavi ili o glumljenju? Neću. Stid me je.*⁴⁷ – ovim je riječima Milutin Cihlar Nehajev zaključio svoj prikaz Milanove tročinske lakrdije *Punica kao roda*, koja je u HNK-u prvi put izvedena 11. studenog 1905., a pitanje je – s obzirom da je kritičar *Hrvatsva* zabilježio kako je treći čin bio osobito nepodnošljiv – što li bi tek Nehajev napisao da nije odustao od *Punice* već nakon drugoga dijela i da je predstavu odgledao do kraja. Nehajevljevo je negativno mišljenje dijelila većina kazališnih kritičara, pa je Milanova premijera potaknula brojne prosvjede protiv istovrsnih komada kao i napade na kazališnu upravu, čime je u konačnici aktualiziran problem sveukupne repertoarne politike Hrvatskoga narodnoga kazališta, njegovih umjetničkih mjerila, publike kojoj se obraća i uopće funkcije koju želi ispunjavati u životu grada. Pred HNK je postavljeno pitanje želi li biti pučko zabavište koje zadovoljava funkcije prigradskoga kazališta ili jedna od središnjih nacionalnih kulturnih ustanova. Sličnih je prijepora bilo i prilikom izvedbe nekih drugih Milanovih djela, na primjer igrokaza *Dva Leopoldovca* i *mitologično-komične* operete *Aphrodita*. Nakon predstave *Leopoldovaca* jedan se kritičar sablažnjavao nad upravom što je dopustila da se daju kupleti koji i sadržajem i izvedbom prije dolikuju *prostoј krčmi* negoli narodnome kazalištu⁴⁸. No, ipak ostaje činjenicom da se galeriji komad svidio, a upitni kupleti osobito. Nadalje, dok je Zajčeva glazba za *Aphroditu* hvaljena, Milanov je libreto trpio samo prijekore i, po tko zna koji put, usporedbe sa zabavom kakvu gledatelji obično odlaze tražiti u cirkus⁴⁹. S druge strane, više od godinu dana prije praizvedbe *Punice*, u *Hrvatskome pravu* objavljen je članak u kojemu se pledira za izvedbu toga komada⁵⁰, a nakon praizvedbe se također moglo čuti i mišljenje koje je često pratilo uprizorenja Milanovih djela, naime, da *Punica* unatoč svim manama ipak kvalitativno *nadilazi* niz srodnih njemačkih tekstova koji su se izvodili na pozornici HNK-a.

Punica je prvo Milanovo djelo komediografske provenijencije napisano u dužemu dahu i oslobođeno kratke jednočinske forme na kakvu smo od Milana navikli. Sudeći prema velikom broju likova s kojima žonglira, kao i prema

viševršnim rukavcima radnje, moglo bi se zaključiti da je Milan imao materijala za nekoliko a ne jednu lakrdiju. U silnoj želji da razonodi općinstvo, opteretio je tekst ne samo prekomjernim (pod)zapletajima, klišejima i predvidljivo raspoređenim tipiziranim likovima, nego i suviše brojnim gegovima, pošalicama i prerusavanjima te izlišnim gomilanjem šabloniziranih farsičnih situacija, tajnovitih pisama i poruka te kupleta koji kadikad prelaze mjeru dobroga ukusa. Kao ishodišni motiv, Milan je odabrao zahvalnu kombinaciju muškarca i maloga djeteta. Da je riječ o provjereno dobrom zalogu smijeha u gledalištu, potvrđuju brojna djela s istom tematikom, a napokon, i na kritičara su *Hrvatskoga prava* upravo lakrdijaški prizori s djetetom i Smolarom ostavili ugodan dojam⁵¹. No bez sumnje, njegovu je gledateljskome veselju zacijelo umnogome *kumovao* i Arnošt Grund, tumač Srećka Smolara, koji je za tu interpretaciju posebno pohvaljen. Osim što je slovio kao vrstan komičar, Grund je ujedno bio i odličan pjevač, pa je u šaljivo-podrugljivim kupletima koje je glazbeno osmislio Ivan Zajc zasigurno znao iskoristiti i te svoje potencijale. Isto vrijedi i za njegovu kolegicu Irmu Polak, koja je u *Punici* tumačila jezičavu i domišljatu sobaricu Katicu, rekli smo već, stalnu gošću Milanovih djela. Na tragu mnogih naših devetnaestostoljetnih Poderanića, Biberovića i Uhodića, Vucibatina, Lukavština i Kokotičevića, Milan je i svome glavnom junaku dodijelio ime koje ga nedvosmisleno ocrtava. Neprestanim upadanjem u najneugodnije situacije tijekom cijele radnje, Srećko Smolar će zapravo potvrđivati opravdanost svoga prezimena. U nastojanju da sakrije podmetnuto mu dijete, njegove će izmišljotine iz prizora u prizor rasti do neslućenih proporcija pa će biti prisiljen uticati se svim lakrdijaškim smicalicama i trikovima koje možemo zamisliti ne bi li se izvukao iz neprilika, dosežući krajnost prerusavanjem u ženu i u dijete. Kada se na koncu Smolar ipak nađe sudionikom dvostrukih završnih zaruka, čemu cijela radnja Milanove *Punice* upravo i teži, opravdat će se i drugi dio njegovoga imena.

Međutim, lik na čijim se leđima prelama najveća doza autorske poruge, jest usidjelica Anđela Podbrusić. Osim rječitošću imena i uobičajenim tipološkim odrednicama neželjene udavače, Podbrusićeva nasmijava i drugim verbalnim i neverbalnim sredstvima, počevši od nespretnih i često neumjesnih koketnih upadica ili izražavanja misli uzastopnim nabranjanjem nekoliko značenjski srodnih riječi (ljubav *buni-smota-mori*⁵²), preko same fizičke pojave ulickane *ladanjske frajle* i neizostavnog prikriivanja godina do nasilnog uguravanja u ljubavnički mizanscen kada se to od nje najmanje želi i očekuje. Ipak, autor je u scenskim uputama izričito

naglasio da od Anđele ne želi načiniti karikaturu. Ne znamo koliko se takvoga naputka držala Nina Vavra koja je Podbrusićevu otjelovila na sceni, ali se o njezinoj kreaciji kritika izrazila povoljno. K tomu se iz *štrihova* zabilježenih u tekstu predstave daje razabrati da su najdrastičniji prizori ismijavanja Vavrine usidjelice izbačeni⁵³. Anđelin muški dvojnjak na scenu stupa kao neugledni laskavac Kroth, po Milanovu naputku također *komičan*, ali ne i karikiran. Kroth na svaku sitnicu reagira prenaplašenim i prebučnim smijehom, a i ljubav mu ima više veze sa želucem negoli sa srcem. Nešto pak drukčija varijanta komike jela doći će do izražaja u scenama poput one u kojoj se Katica u inat Podbrusićevoj na silu prejeda pecivima kako ih se potonja ne bi domogla.

Na stranu načelnih primjedbi upućenih u prvome redu kazališnoj upravi, kritika je Milanu ipak morala priznati nekoliko uspješnih likova i scena, poznavanje scenske tehnike i u podtekstu dramskoga pisma prepoznatljivu glumačko-redateljsku ruku. Doduše, ljutilo ih je što je svoju komiku prilagodio manje obrazovanoj publici, a gotovo bi se moglo reći da su se rasrdili i zato što će uvijek biti publike koja od kazališta ne zahtjeva ništa drugo doli ono što joj je Milan *Punicom* ponudio – grohot i zabavu pod svaku cijenu⁵⁴. Što su pak o *Punici* mislili gledatelji nezahvalno je ocjenjivati, jer prikazi predstave bilježe nekoliko oprečnih podataka: prema jednima je kazalište bilo ispunjeno do posljednjega mjesta, a publika zadovoljna⁵⁵, prema drugima je općinstvo počelo izlaziti već nakon prvoga čina, a u trećem činu *bježalo se van*⁵⁶. Ako je vjerovati brojkama, svjetla budućnost koju su pojedinci svome neslaganju usprkos ipak proricali *Punici*, trajala je još ravno dvije izvedbe.

Osim dosad navedenih djela naglašeno komičnih obilježja, Nikola Milan je napisao i tročinsku *izvornu sliku iz života Dva Leopoldovca*, praizvedenu u HNK-u 14. ožujka 1880. u režiji Adama Mandrovića. S obzirom na odabir i obradu teme, čini se da je *Dvama Leopoldovcima* Milan želio ponoviti provjerenu formulu uspjeha kakvu je svojim *Graničarima* nametnuo Josip Freudenreich jer se neke od sličnosti protežu na vojničku tematiku, melodramatsko-sentimentalni okvir, suodnos prekaljenoga zlikovca i nevino optuženoga čija vrlina na kraju ipak trijumfira, iznenadne obrate i jake emocije, glazbene umetke te mješavinu patetičnih ljubavnih izjava s jedne a pošalica i lakrdijašenja s druge strane. Upravo će nas zbog potonjega *Leopoldovci* i zanimati. Šaljivi predah od suzno-plačljive tematske potke Milan je temeljio na dva izvorišta. *Ozbiljnome* ljubavnome paru sučelio je zaljubljeni komični dvojac sačinjen od sobarice i postolara, za smijeh posebice

zaduživši potonjega. Budući da je Milan ovdje upregnuo *komiku pića i pijanstva*, kako ju je u svome radu o komičnom i smiješnom okarakterizirao Vladimir Propp⁵⁷, pričuvni je kapral Štefek ili bio pripit te je to nastojao sakriti, ili je morao glumiti da je pripit. U oba mu je slučaja *alkohol* zaplitaio jezik zbog čega je imao poteškoća s izgovorom pojedinih riječi, a publika se tome smijala. Valja nam, međutim, istaknuti da je takav jedan izrazito burleskan Štefekov geg u 3. činu, upravo kao i neki njemu srodni prizori s Anđelom Podbrusić u lakrdiji *Punica kao roda*, redateljskim rezom izbačen⁵⁸. Štefeka je glumio Š. Sajević, koji je kod Milana, vidjeli smo, već igrao uloge sličnoga profila. Šenoa je Štefeka držao »ludskastim« i neuvjerljivo napisanim, smatrajući stvarni model toga lika daleko lukavijim i domišljatijim. Stoga je i isticao kako *komična šarža kaprala postolara nije posve pogodjena*, no o samoj glumačkoj izvedbi nije rekao ništa⁵⁹. Naprotiv, Vojnović je pohvalio Sajevićevu interpretaciju Štefeka prepoznavši u njemu *typus pun istine i naravne živahnosti*⁶⁰, a riječi je hvale pronašao i za glumu triju blebetuša – Bajze-Slavik, Perisove i Sajevičke – koje su, kao Kecovička, Mirička i Klepetarička svaka na svoj način, trebale biti drugo žarište smijeha, poruge i blage satire. S Kecovičkom je još jednom u svijet Milanova djela zakoračila komična *stara cura*, ismijana i frizurom i odijelom, te osobito padanjem u nesvijest već i zbog najmanje tričarije; Klepetarička je, ta tako joj i ime kazuje, bila zadužena za ogovaranje, dok je Mirička imala zasmijavati preuveličanom snishodljivošću i prekomjernom osjetljivošću. Ulogu duhovite i jezičave sobarice Josipe *okretno* je i *odlučno*⁶¹ igrala Hermina Travenić, učenica glumačke škole koji je Milan osnovao 1881. godine. Naime, kako se Milan dugi niz godina bavio pedagoškim radom i podučavanjem glumaca, popisu bi njegovih zasluga valjalo pridodati i podatak da je u kazalište uveo neka od značajnijih imena hrvatskoga glumišta kao što su Ljerka Šram i Paula Grbić.

Pojedina obilježja preostala dva Milanova komada, *Mati* i *Tvrdoглаvca*, također pridonose rasvjetljavanju načina na koji je gradio scensku komiku, odnosno ispunjavao očekivanja kritike i publike. I u jednočinki *Mati*, dramoletu o nalaženju oca i kćeri, odnosno majke i oca njezinog djeteta, s podlogom u glazbenom miljeu, zamjetan je udio komično-satiričnih elemenata, prvenstveno u oblikovanju lika Sluge koji je, kako je zabilježio kritičar *Hrvatskoga prava*, *začinio* Milanov komad⁶². Slugu je na praizvedbi igrao Franjo Stipetić, a on se kao glumac istaknuo upravo zavidnim interpretacijama epizodnih i sporednih uloga seljaka, glasnika ili slugu, pa ostaje upitnim koliko je za uspjeh ovoga lika kod gledatelja zaslužan Stipetić,

a koliko sam pisac. Nadalje, *Tvrdo glavacu*, igrokazu o čovjeku koji se teško miri s tehnološkim napretkom, kritika je prigovorila upravo *nedostatak* komičnih elementa, napominjući da pučki komad po definiciji mora sadržavati zabavne i šaljive elemente te da je bez zdravoga narodnoga humora takvo djelo dosadno i osuđeno na propast⁶³.

Goethe je smatrao da se ljudi umnogome razlikuju prema tome što ih potiče na smijeh. Ako Milanove vesele igre već i nisu literatura za koju se raščičuje mjesto na polici s knjigama, one ipak pokazuju šarolik i obuhvatan raspon komike te su zacijelo mogle zadovoljiti različite gledateljske ukuse. Znao je vješto voditi zamršene zaplete, iz djela u djelo varirati iste tipove i dovoditi ih u složene međudnose i nemoguće situacije ili diferencirati sudionike radnje duhovitim nijansiranjem njihovog jezičnoga izraza. Može ga se smatrati punopravnim predstavnikom devetnaestostoljetne scenske komike, no mogu mu se pripisati novi stilski iskoraci prema francuskoj vodviljskoj tradiciji, kako je govoreći o jednočinki *Bez brkova* ustvrdio N. Batušić⁶⁴. Premda je, po svemu sudeći, ipak bio kvalitetniji i darovitiji interpret tuđih tekstova negoli autor vlastitih, ne bi mu se trebali zanijekati stanovita dramaturška rutina i scenska pismenost.

Brojne nijanse komičnoga Milan je oprobavao na sceni kao glumac, redatelj i spisatelj. Igrao je nekoliko različitih struka, ali ga se ponajprije pamti kao interpretu salonskih i komičnih likova; šale i vesele igre dominiraju i njegovim redateljskim opusom; a kao dramatičar je pak dokazao da ima nerva i za grubo lakrdijaški geg i za vodviljsku jurnjavu, kao i za masnu šalu i iskričavu dosjetku.

BILJEŠKE

¹ L. Hl., »Posljednji od stare garde. U spomen Nikoli Milanu-Simeonoviću«, *Jutarnji list*, Zagreb, XVII(1928)6052, 9. prosinca, str. 22. Na ovome bih se mjestu željela zahvaliti prof. dr. Borisu Senkeru što mi je velikodušno omogućio uvid u rukopis *Bibliografije rasprava i članaka. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945* (Zagreb, 2004. sv. 1 i 2), bez kojeg bi ovakav rad nesumnjivo bio mnogo siromašniji.

² Osim niza kazališnih feljtona i crtica, Milan je autor knjige o povijesti hrvatskoga kazališta *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta*

(Zagreb, 1905.), autobiografskog djela *Moji doživljaji* (Zagreb, 1918.), te zapisa *Zanimive crtice o kazalištu* (Zagreb, 1888.) Sudjelovao je u osnivanju Mirovinskoga fonda i Bolno-pripomoćne zadruge za kazališne djelatnike, osnovao je i zakratko vodio glumačku školu, a zaslužan je i za uređivanje kazališne knjižnice.

³ Nikola Batušić, *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split: Logos, 1986.

⁴ Usp. Boris Senker, »Kazališna režija i redatelji u 19. stoljeću«, *Dani Hvarškoga kazališta*, knjiga VII, Split: Čakavski sabor, 1979. ili Boris Senker, »Glumci-redatelji u predmiletičevskom kazalištu«, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi i studije*, Zagreb: Znanje, 1984.

⁵ Marijan Matković, »Hrvatska drama XIX. stoljeća«, *Ogledi i ogledala*, knjiga I, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 2001., str. 162.

⁶ N. Batušić, *Hrvatska drama 19. stoljeća*, 1986.

⁷ Antonija Kassowitz-Cvijić, »Staroj gardi u pohode«, *Novosti*, Zagreb, XXII(1928)271, 30. rujna, str. 9-10.

⁸ Usp. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 / 1860 / 1980*, knjiga prva i druga, priredio Branko Hećimović, Globus, JAZU, Zagreb, 1990.

⁹ Antonija Kassowitz-Cvijić, »Nikola Milan-Simeonović (Prigodom njegove 80-godišnjice rođenja.)«, *Jutarnji list*, Zagreb, XII(1923)4255, 1. prosinca, str. 9.

¹⁰ Budući da Milanov tekst *Mati*, koliko je meni poznato, nije sačuvan, o njemu mogu govoriti tek na osnovu nekoliko novinskih prikaza u kojima se navedeni komad spominje.

¹¹ –e., »Umjetnost. (Kazalište.)«, *Hrvatska*, Zagreb, I(1886)247, 29. studenog, str. 3.

¹² Usp. Josip Badalić, *Bibliografija hrvatske dramske i kazališne književnosti*, Zagreb: JAZU, 1948. Treba, doduše, napomenuti, da neka Milanova djela nikada nisu objavljena.

¹³ Nikola Milan Simeonović, *Moji doživljaji*, Zagreb, 1918., str. 56.

¹⁴ N. Milan Simeonović, *Isto*, 1918., str. 56.

¹⁵ Nikola Milan Simeonović, Ferdo M. Strozzi, *Tko je sluga?*, u: *Zanimive crtice o kazalištu*, Zagreb: Tiskara Scholz i Kralja, 1888.; Nikola Milan Simeonović, Ferdo M. Strozzi, *Tko je sluga?*, Zagreb: L. Hartman (St. Kugli), 1911?.

- ¹⁶ O tome ćemo govoriti kasnije.
- ¹⁷ Nikola Milan Simeonović, *Organizacija prosjaka*, Zagreb: St. Kugli, 1920?.
- ¹⁸ Usp. Henri Bergson, *Smijeh*, Zagreb: Znanje, 1987.
- ¹⁹ N. Milan Simeonović, *Organizacija prosjaka*, 1920?., str. 13.
- ²⁰ Dana 27. srpnja 1850. prigodom dolaska bana Jelačića i supruge Sofije Stokau u Zagreb izvedena je Kukuljevićeva dramatička crtica s pjevanjem u jednom činu pod naslovom *Nenadani sastanak*.
- ²¹ Dana 9. ožujka 1869. izvedena je Demetrova dramatzirana alegorija *Pomoć iznenada*, u čast boravka cara Franje Josipa I. i carice Elizabete u Zagrebu, ali se tekst nije sačuvao.
- ²² Nikola Milan Simeonović, *Veteranac*, *Narodne novine*, Zagreb, XLV(1879)106, 107, 108, 109, 8. svibnja, 9. svibnja, 10. svibnja, 12. svibnja.
- ²³ Nikola Milan Simeonović, *Dramatična djela (Veteranac, Amanda, Bez brkova)*, Zagreb: Lav. Hartman, 1879.; Nikola Milan Simeonović, *Veteranac*, Zagreb: L. Hartman (St. Kugli), 1910?.
- ²⁴ N. Milan Simeonović, *Dramatična djela (Veteranac, Amanda, Bez brkova)*, 1879.; Nikola Milan Simeonović, *Amanda*, Zagreb: L. Hartman (St. Kugli), 1910?.
- ²⁵ »Različite viesti. (Narodno kazalište).«, *Narodne novine*, Zagreb, XLV(1879)108, 10. svibnja, str. 3.
- ²⁶ *Isto*, *Narodne novine*, XLV(1879)108, 10. svibnja, str. 3.
- ²⁷ »Domaće viesti. (Narodno kazalište).«, *Obzor*, Zagreb, IX(1879)108, 10. svibnja, str. 2-3.
- ²⁸ *Isto*, *Obzor*, IX(1879)108, 10. svibnja, str. 2-3.
- ²⁹ Vidi tekst predstave koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 727.
- ³⁰ »*Amanda* je, da u kratko govorimo, dobro zamišljena, dosjetljivo izrađena, te se može pohvaliti uspjehom, kako ga malo ovako na kratko zasnovanih komada postizava.« »Domaće viesti. (Narodno kazalište).«, *Obzor*, Zagreb, IX(1879)108, 10. svibnja, str. 3-4.
- ³¹ *Karlovačka kazališna stoljeća*, priredio Branko Hećimović, Karlovac-Zagreb: Matica hrvatska, Ogranak Karlovac, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1995.

³² N. Milan Simeonović, *Moji doživljaji*, 1918., str. 90-91.

³³ *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga 3, priredio Branko Hećimović, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, 2002.

³⁴ N. Milan Simeonović, *Dramatična djela (Veteranac, Amanda, Bez brkova)*, 1879.; Nikola Milan Simeonović, *Bez brkova*, Zagreb: St. Kugli, 1909?.

³⁵ N. Batušić, *Hrvatska drama 19. stoljeća*, 1986.

³⁶ U tekstu o Nikoli Milanu Simeonoviću, Nikola Batušić piše: »Provincijsko svratište kao topičko uporište dramskom zapletu izrazitih je vodviljskih predznaka, a brojna vrata što vode u sobe za goste upravo mame neslučenom kombinatorikom mogućih zapleta.« *Usp. Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split: Logos, 1986., str. 464.

³⁷ »Različite viesti. (Narodno kazalište).«, *Narodne novine*, Zagreb, XLV(1879)196, 27. kolovoza, str. 4.

³⁸ N. Milan Simeonović, *Bez brkova*, 1909?., str. 3.

³⁹ Vidi tekst predstave koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 752.

⁴⁰ Vidi tekst predstave koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 752. »Klara: Al' ja ne mogu, ja putujem, i to –

Naco: I to –

Klara: Ne bez Nace.

Naco: Ne bez Nace!»

⁴¹ [August Šenoa], »Listak. Narodno kazalište«, *Vienac*, Zagreb, XII(1880)15, 10. travnja, str. 243-244.

⁴² »Različite viesti. (Narodno kazalište).«, *Narodne novine*, Zagreb, XLV(1879)196, 27. kolovoza, str. 4.

⁴³ Budući da *Automat* nije tiskan, pri analizi sam se služila tekstem predstave koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 990.

⁴⁴ N. Milan Simeonović, *Moji doživljaji*, 1918., str. 95.

⁴⁵ – x – , »Hrvatsko glumište«, *Hrvatska*, Zagreb, (1890)66, 20. ožujka, str. 3.

⁴⁶ J.[anko] Ibler, »Književnost i umjetnost (Narodno kazalište).«, *Narodne novine*, Zagreb, LVI(1890)66, 20. ožujka, str. 6.

⁴⁷ [Milutin Cihlar] Nehajev, »Kazalište. *Punica kao roda.*«, *Obzor*, Zagreb, XLVI(1905)261, 12. studenog, str. 9.

⁴⁸ – e., »Umjetnost. (Kazalište).«, *Hrvatska*, Zagreb, (1886)247, 29. studenog, str. 3.

⁴⁹ V.[jenceslav] Novak, »Književnost i umjetnost. *Aphrodita.*«, *Narodne novine*, Zagreb, LIV(1888)4, 5. siječnja, str. 3-4. O komičnome duetu Komosa i Praxelesa Novak piše: »Duet taj jedva bi dva clovna u renomiranom cirkusu izvadjala.« Nekoliko dana kasnije, u sklopu polemike koja se povela u novinama, Novak se pita: »Zar je to ukus, umjetnost, humor, koji ima inteligentno općinstvo u kazalištu, 'hramu umjetnosti' zabavljati?« Usp. »Priposlano«, *Narodne novine*, Zagreb, LIV(1888)8, 11. siječnja, str. 5.

⁵⁰ »Umjetnost. *Punica kao roda.*«, *Hrvatsko pravo*, Zagreb, (1904)2651, 16. rujna, str. 3. Tu se navodi i podatak da je Milan, nakon što isprva nije naišao na odobravanje kazališne uprave HNK-a, svoju lakrdiju preveo na njemački jezik i ponudio je kazališnim upravama u Berlinu i Beču, na što su ove reagirale pozitivno.

⁵¹ »Hrvatsko kazalište. *Punica kao roda.*«, *Hrvatsko pravo*, Zagreb, (1905)2999, 13. studenog, str. 3.

⁵² Vidi tekst koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1410. Kako lakrdija *Punica kao roda* nije tiskana, svoju sam analizu toga djela temeljila na ovome rukopisu.

⁵³ Vidi tekst koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1410.

⁵⁴ Usp. Lv. [Branimir Livadić], »Theater, Kunst und Literatur. (Kroatisches Nationaltheater.)«, *Agramer Tagblatt*, Zagreb, (1905)260, 13. studenog, str. 7.

⁵⁵ »Hrvatsko kazalište. *Punica kao roda.*«, *Hrvatsko pravo*, Zagreb, (1905)2999, 13. studenog, str. 3.; S-n. [Ivan Souvan], »Kunst und Literatur«, *Agramer Zeitung*, Zagreb, LXXX(1905)260, 13. studenoga, str. 6.

⁵⁶ –x. –, »Prosvjeta i umjetnost. Hrvatsko kazalište. *Punica kao roda.*«, *Hrvatstvo*, Zagreb, (1905)260, 13. studenog, str. 3.

⁵⁷ Vladimir Jakovlevič Propp, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica Novog Sada, 1984.

⁵⁸ Vidi tekst predstave koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 791.

⁵⁹ [August Šenoa], »Listak. Naša drama.«, *Vienac*, Zagreb, XII(1880)12, 20. ožujka, str. 191.

⁶⁰ I – s [Ivo Vojnović], »Prosvjeta. (Narodno kazalište.)«, *Pozor*, Zagreb, (1882)111, 15. svibnja, str. 5.

⁶¹ I – s [Ivo Vojnović], *Isto, Pozor*, (1882)111, 15. svibnja, str. 5.

⁶² »Hrvatsko kazalište. Jubilarna večer g. Nikole Milana.«, *Hrvatsko pravo*, Zagreb, (1901)1631, 17. travnja, str. 3.

⁶³ A. S., »Nationaltheater«, *Agramer Zeitung*, Zagreb, LVI(1881)280, 7. prosinca, str. 3-4.

⁶⁴ N. Batušić, *Hrvatska drama 19. stoljeća*, 1986., str. 464