



## STROZZI I CLAUDEL

*Cvijeta Pavlović*

Tita Strozija (1882 - 1970) obično se povezuje s Paulom Claudelom (1868 - 1955) na temelju drame *Blagovijest*, no veza između ta dva autora, koja je njome uspostavljena, bila je dublja i dugotrajnija. U kontekstu hrvatsko – francuskih dodira i utjecaja, 20-ih godina XX. stoljeća zaredali su kazališni događaji kojima se počela ostvarivati slojevita recepcija europske dramske produkcije u hrvatskom kazalištu, poglavito u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.<sup>1</sup> Tim slijedom tanka ali postojana nit povezuje tri naoko različite drame: Claudelovu *Blagovijest* i Strozijevu *Istočni grijeh* i *Ecce homo!*, a jednim je dijelom u tu cjelinu, ali mnogo posrednije, uključena i »tragedija Hrvata« ili »dramska kronika«<sup>2</sup> *Zrinjski*. Tri istaknuta naslova dodatno su značajna svaki svojim pionirskim (premijernim, debitantskim, praizvedbenim) obilježjima: *Blagovijest* je prva drama kojom se nakon dvadesetogodišnjeg dramskog stvaralaštva Claudel uspio predstaviti francuskoj publici (1912). *Blagovijest* je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu postavljena godine 1922, a to je bilo prvo predstavljanje toga francuskog autora hrvatskoj (zagrebačkoj) publici, te ujedno i redateljski début Tita Strozija. Nekoliko mjeseci poslije te iste godine praizveden je Strozijev prvi veći dramski komad na hrvatskom jeziku, romantična tragikomedija *Istočni grijeh*. Godine 1924. Strozzi objavljuje te 1925. izvodi tragediju čovjeka Jude iz Kariota *Ecce homo!* Izvedba *Ecce homo!* ujedno je prva predstava u kojoj su Stroziju pripale sve tri glavne kazališne uloge – »uloga pisca dramskoga teksta, uloga redatelja njegova uprizorenja i uloga tumača naslovnog lika«.<sup>3</sup>

Prvo redateljsko iskustvo, Claudelova *Blagovijest*, moglo je ostaviti traga na Strozzijsko stvaralaštvo. No utjecaj Claudela raspoznaje se tek nakon što su uočene prve pretpostavke Strozzijskih literarnih nastojanja: 1. Strozzi je ekspresionističku poetiku apsolvirao prije nego se okušao kao hrvatski dramski pisac, 2. »svoj teatar temelji pretežito na njemačkim kazališnim iskustvima i njemačkoj kazališnoj misli«,<sup>4</sup> 3. iznimno se zanima za francuski teatar i francusku dramu, ali će tek u zreloj dobi dobiti »stipendiju za jednomjesečni boravak u Parizu, kako bi se upoznao s najnovijim tamošnjim kazališnim dostignućima«. <sup>5</sup> Francuska je drama jedina koju ne prima kroz njemački filter i preko njemačkih posrednika.<sup>6</sup>

Gaston Baty (1885 - 1952), značajan teoretičar i sjajan poznavatelj povijesti kazališta i pristaša Claudelova kazališta, napisao je rezimirajući 1948. g. stanje na francuskim pozornicama prvih desetljeća XX. stoljeća: »U vrijeme kada su trijumfirali njemački ekspresionizam i ruski konstruktivizam, Francuzi su tek iz daleka pratili ove pokrete. Njihov je rad ostao skroman, a mnogi su smatrali nazadnim neke od nas koji smo nastojali da pronađemo nešto novo.«<sup>7</sup> Baty je dokazivao da tekst, tj. riječ nije primaran činilac kazališne umjetnosti. Po njemu se jedinstvo raznih umjetnosti nalazi u grčkoj tragediji, elizabetinskoj drami i srednjovjekovnim misterijima. Postavljanje uzora u daleku prošlost imalo je jasan cilj: apsorpiranje starog u nove strukture dobilo je vrijednost genijalnoga kreiranja. Kazalištu je trebalo vratiti spektakularnost upravo zato da bi se mogao »izraziti univerzum«.

To »novo« na samosvojestven način ostvario je Paul Claudel, tražeći kroz historijske stilizacije dokaz Božjeg nauma, a oslanjajući se izravno na vjersku poruku Katoličke crkve. Inspiriran Biblijom, Claudel se i danas često nalazi na meti kritičara, optuživan zbog »ograničenosti didaktičke religiozne perspektive«. <sup>8</sup> No, pri tome se zaboravlja da tema spasa koja prožimlje njegovo djelo ima dva izvora: prvi se dakako nalazi u iznenadnom obraćenju i toliko tipičnoj angažiranosti katoličkog konvertita, ali drugi, preko Arthura Rimbauda, u uzajamnoj vezi slobode jezika i slobode duha.<sup>9</sup> Po Claudelu, dramatičar se nadovezuje na pjesnika i obratno: moguće je dramski oblik spojiti s lirskim (monolog), jer su to dva osnovna glasa poezije u kojoj je utjelovljena bit jezika. Svaka analiza i kritika Claudelova opusa mora uzeti u obzir takvo autorovo poimanje umjetnosti. Izdvojen kao »neovisan« pisac u vrijeme brojnih »-izama«, dosegao je univerzalnost unutar odabranoga dogmatizma, što dopušta da i oni manje mu skloni priznaju njegovom djelu »masivnu snagu« (P. Seghers),<sup>10</sup> a primjerice Ivan Merz dokaže sličnost *Blagovijesti s Polyeucteom* Pierrea Corneillea.<sup>11</sup>

Mnoge odlike Claudelova kazališta odgovarale su i Strozzijevoj avangardnoj (ekspresionističkoj) poetici. Neke među osnovnim temama ekspresionizma, primjerice bolest, smrt, raspadanje; sveopće ljudsko bratstvo; kozmos, traganje za bogom i sl., iščitavaju se u motivacijskim sklopovima njegova opusa. Claudel je time bio pogodan za ekspresionističko čitanje i učitavanje toliko im omiljenoga aktivizma, eternizma i neopatetike. Prema definiciji struje dominantne u književnosti od desetih do tridesetih godina XX. stoljeća, uloga je pjesnika da bude prorok, njegov je stav osjećajno prenaglašen, a u izvedbi će umjesto psihologije naglasiti tipove, simbole i prikloniti se stiliziranoj scenografiji sa simboličkim detaljima.<sup>12</sup> Paul Claudel doduše ne pribjegava užasu i strahu kao dominantnom raspoloženju, ali avangardnom duhu u cijelosti odgovara svojim vizionarskim zanosom, koncepcijom sažaljenja i ljubavi. Njegovu je *Blagovijest* stoga Strozzi lako iskoristio u vlastite svrhe.

Ana Lederer upozorila je na to da je Paul Claudel, religiozni i katolički pisac, bio prikazivan upravo na reformatorskim, novim scenama. »Suvremeni teatar u tim gotovo oratorijskim tekstovima prepoznao je i formalnu zanimljivost kao i njihov mistični, ritualni potencijal.«<sup>13</sup> Za Claudela je dramatičnost ionako u tragičnom sukobu duše, a dramski sukobi važni su mu prije svega ako omogućuju velike pjesničke pasaže, s implicitnom tendencijom prema stvaranju forme totalnog teatra.<sup>14</sup>

Odjeci iskustva Strozzijeva redateljskog čitanja Claudela, pa i podudarni afiniteti, mogu se opisati u nekoliko točaka: vidljivi su u odabiru naslova, u koncepciji vjere (i ideala), u tematizaciji obitelji, u srodnom figuralnom izrazu te pozicioniranju biblijskih motiva ili »u načinu pristupa biblijskom supstratu«, kako je to odredio Ivica Matičević govoreći o »sintaktičko-semantičkoj razvojnoj logici u pristupu biblijskom predlošku«.<sup>15</sup>

Posebno poglavlje zauzima problem Strozzijevih intervencija u Claudelov tekst, pri čemu kritike njegovih suvremenika Ljubomira Marakovića<sup>16</sup> i Milana Begovića<sup>17</sup> stoje, ali bi vrijedilo razdijeliti Strozzijeva uspješna nasljedovanja Claudela od neuspješnih preinaka, tj. narušavanja Claudelove strukture i neprimjerena učitavanja značenja. Strozzi napominje: »Ovo je djelo skraćeno i preuđeseno za pozornicu po redatelju, te ne može služiti kao potpuna knjiga. Slobodni stihovi originala i prevoda su redom kao proza!«<sup>18</sup> Sljedeća dva citata ilustriraju mjesta na kojima se Strozzi potpuno udaljuje od Claudela. Takvi su motivi, upleteni najčešće u figuru poredbe, Claudelu potpuno strani:

Anne Vercors, gospodar i otac: »Ja sam kao živina, koja njuši sa svih strana i koja raspoznaje svoj ležaj i svoje gnijezdo.« (IV. čin, str. 70)

Mara, kći, sestra i supruga: »Doista, vi ste je voljeli, onako, kako se voli dobro živinče, lijepi cvijet – i to je bila sva toplina vaše ljubavi. – Moja bijaše sasvim druge naravi. Slijepa, grabežljiva kao gluhi stvor, koji ništa ne čuje. (...) Mi smo jedna nerazdruživa put, tajnovito srodstvo među nama, oživotvoren time, što ti porodih dijete...«<sup>19</sup> (IV. čin) itd.

Redateljske intervencije protežu se od didaskalija do dramske dinamike, uključujući i različitu uporabu istih ili srodnih simbola. U svim tim postupcima vidljiv je Strozzijev odmak od predložka, koji služi za posredno uspostavljanje vlastite poetike. Didaskalije su često poetski intonirane, namijenjene ne samo uspostavljanju dramskoga kronotopa, nego i poniranju u atmosferu i gonetanje skrivenih značenja, namijenjene izvođačima, ali nedvojbeno pisane i kao moguća uputa za čitanje (a manje razvidna gledateljima). Dok Claudel dramski kronotop ostvaruje po načelu realističnosti, Strozzi se ironijom odvaja od prostora i vremena izvornika i daje uputu koja vrijedi kao komentar: »Sva se drama događa u nekom izvještačenom Srednjem vijeku, po prilici u onakvom, kako su pjesnici srednjeg vijeka zamišljali sebi Stari vijek.« Strozzi vrlo vješto isprepleće dvojnu namjenu svojih didaskalija (poetsko-atmosferski oblik i praktična rješenja dramskih kodova), što je činio i u autorskim ostvarenjima.<sup>20</sup>

Claudela u tekstu zahtijeva da prizori III. čina u izvedbi budu naglašeno odijeljeni padanjem zastora, dok ostale prizore razrješuje ulaženjem i izlaženjem likova, ali to ne čini suzdržljivo nego naprotiv, vrlo naglašeno. Padanje zastora u Claudela donosi sa sobom promjenu (primarno scenografije, ali i drugih dramskih sastavnica), a Strozzi crvenom olovkom u tekstu ističe zahtjev za otvorenom promjenom. Za ekspresionističku dramu karakteristično raspadanje radnje na niz scena u Strozzijevu predstavljanju Claudela čini vidljivim sâm proces promjene te razotkrivenim postupkom stvara odmak od scenske iluzije stvarnosti.

Strozzijeva nadodavanja teksta, kao što je razvidno u navedenim primjerima iz IV. čina, pojačavaju Claudelove simbole do krajnjih granica. No zadiranja u izvornik ne zaustavljaju se samo na amplifikacijama replika nego obuhvaćaju i kreiranje drugačijih cjelina, od prizora do čitavoga čina. Na svršetku II. čina Violaine se oprašta od majke, sestre Mare i zaručnika Jacquesa Huryja uzvikujući potresne riječi te nesigurnim korakom, teturajući, izlazi sa scene. Strozziju to nije

bio dovoljno »ekspresivan« završetak slike. Premda je Claudel dodijelio liku Majke da blagoslovi Violaine znakom križa i da se nakon toga više ne javlja, Strozzi je želio završiti čin produljenom emocijom boli. Nakon odlaska Violaine sa scene, on nadodaje fizičku i verbalnu Majčinu reakciju:

Majka: ustane i tetura, zatim padne na stube i jeca: »Violaine, Violaine...«

#### Zastor

Osobito je zanimljiva višeznačna intervencija u IV. činu. Claudel ga je zamislio u dva prizora, a Strozzi mu je umetnuo još tri, proširivši ga konačno na pet prizora, s bitnim preinakama izvornika na oblikovnoj i sadržajnoj razini. Ne zadovoljujući se samo nadopisivanjem, izmijenio i posljednji prizor, poglavito u finalu. Time posljednji čin drame sadrži u hrvatskom uprizorenju niz govora i razgovora, kojih u Claudela nema. Strozzi sve želi verbalizirati. Claudelovoj simbolici je svrha djelovati snagom sugestije, dok Strozzi simbolici dodaje eksplikaciju. Za to mu je poslužio lik Jacquesa Huryja koji djeluje poput marionete u rukama ženskih likova. Zbunjenom Huryju je sve potrebno objasniti – stoga mu Violaine otkriva zašto je poljubila gubavog Pierrea de Craona na početku drame, zatim kako je Pierrea izliječila njezina vjera, te opominje Huryja da bi možda i ona ozdravila da je on u nju vjerovao. Otkriva također Huryju da je oživjela njegovo i Marino dijete. Za Claudela su pak takva tumačenja radnje potpuno. Potreba za eksplikacijom navela je Strozziya da nesretnoj Violaine poveća nazočnost u odnosu na izvornik, jer je jedino ona mogla »objasniti« vlastite čudne i čudesne postupke. Stoga Violaine u Strozziya umire tijekom posljednjega čina, a nema je u posljednjem prizoru, dok je u Claudela naprotiv nazočna tek svojim potpuno iscrpljenim tijelom u nesvijesti, a da bi na svršetku, nakon dječje pjesmice, došla svijesti i zaključila misterij razgovorom s ocem i Huryjem. Uostalom, Claudel je posljednje riječi drame namijenio upravo njoj. Nakon njezine replike slijede crkveni napjevi, zvona i nijeme kretnje.

Claudela i Strozzi dijele viziju svijeta u kojem je čovjek u središtu zanimanja, promatran kroz odnos s Bogom ili kršćanskom tradicijom. No već ovaj Strozziyev redateljski pothvat pokazuje da Strozzi premješta naglasak Claudelove misli na drugo mjesto. Čovjek je daleko od Boga, ali posjeduje nadu. Claudelova *Blagovijest* svršetkom ističe nadu. No Strozzi se odlučuje da uz prisutnost svih tih elemenata izdvoji udaljenost. Stoga u Claudela didaskalije zaključuju: »U tom trenutku Jacques Hury podiže glavu i gleda Maru, koja upire oči u nj. Zvona zvone«, a

Strozzi vizualno preinačuje, a auditivno bitno mijenja simboliku: »Svi gledaju licem uzdignutim prema gore, osluškujući i kao da očekuju zvonjavu, koja ne dolazi...«

Premda je kritika uglavnom usmjerena na Strozzijeva smjela nadodavanja, jednako je važan broj kraćenja i ukidanja pojedinih mjesta Claudelova teksta. Dok s jedne strane Strozzi, ekspresionističkog ukusa za monolog, daje više prostora ocu (Anne Vercors) kao simbolu mudrosti, te Mari kao simbolu zemaljskih vrijednosti i slabosti, s druge strane on izbacuje emotivne solilokvije i za Claudela karakteristična ponavljanja iskaza, odnoseći se prema njima kao prema poetskom višku bez kojega smisao neće patiti.

Tim je postupkom pokazao da je Claudela poštivao u onoj mjeri u kojoj ga je mogao iskoristiti za vlastito poimanje društvene uloge drame. Claudelova ga poezija nije zanimala, a jednostavnost i repetitivnost njegovih rečenica pretvorio je u izraz potenciran do krajnjih granica.

Strozzi na jednak način preuzima glazbenu pozadinu misterija, nešto drugačije raspoređujući pjesme koje se simbolično javljaju iz daljine, a onda i zadirući u Claudelove bilješke crkvenih napjeva i zaziva na latinskom jeziku, preinačujući ih po vlastitom nahođenju. Pojedine napjeve proširuje u veću cjelinu, ponegdje nadodaje citate iz Biblije, dječju pjesmu koristi za simbolična značenja kojima je potrebno tumačenje, suprotno Claudelovoj koncepciji, pjesmu s polja premješta na manje istaknuto mjesto, lišavajući tekst još jednog simboličnog sloja, te ukida Claudelov »glazbeni« završetak latinskoga zaziva i zvonjave zvona.

No od svih elemenata Claudelova misterija, Strozzi najčešće dokida onaj koji se i najčešće pojavljuje: Claudelovu oznaku za tišinu i stanku. Zadržavajući takve didaskalije tek ponegdje, Strozzi želi podići izvedbu iz usporene, kontemplativne, do povišene dinamike. Tako u Strozzijevoj interpretaciji *Blagovijesti* likovi uglavnom viču, dok u Claudela zastaju i šute. Ipak, to su dvije krajnosti istoga učinka, poticaja na buđenje i djelovanje, iznikloga iz vizionarskoga zanosa koji su dijelili neovisni dramatičar Claudel i avangardni redatelj Strozzi.

Misterij o srednjovjekovnoj čudotvorki Claudel je napisao 1910. g., ali se za uprizorenje, 1912. g., odlučio izmijeniti prvotni naslov drame. Tako je *Djevojka Violaine (La jeune Fille Violaine)* postala *Navještenje Mariji (L' Annonce faite à Marie)*, a u prijevodu Iva Vojnovića *Blagovještenje* ili, kako je na kraju izvedeno – *Blagovijest*. Junakinju je Claudel povukao iz naslova, da bi prednost dao biblijskoj sintagmi. Takav je postupak odgovarao i Strozziju: uslijedili su *Istočni grijeh* i

*Ecce homo!* Pri tomu ni Claudelov ni Strozzijski naslovi ne upućuju izravno na sadržaj, već ga odražavaju na simboličnoj razini. Također, uz nositelje prenesenog značenja, naslovi su sastavni dio događajnog niza drame, koji međutim služi kao pozadina zapletu, ali i nužan element. Bez biblijske simbolike izostala bi osnovna autorova poruka. Postupak njezina naslovnoga isticanja u Strozzijski se pojavio nakon Claudelove režije, a po funkcionalnosti se razlikuju od primjerice Galovićeve *Marije Magdalene* ili srodnih Krležinih naslova, pa možemo govoriti ako ne o utjecaju, onda o zajedničkim afinitetima strukturiranja u Claudela i Strozzijski. Naslov »zavodi« na prepoznatljive motive kršćanskoga kulturnoga kruga, da bi potom sadržajem drama iznenadila čitatelja i gledatelja, odnoseći se prema naslovu aluzivno. S druge pak strane, naslov se u izravnom značenju ponavlja i provlači kroz dramski lûk.

Predodžba vjere Paula Claudela nije ništa manje provokativna od Strozzijske. Vrijednosti junakinje Violaine podvrgnute su relativizaciji, kao što će to Strozzi učiniti s Marijom Magdalenom u *Ecce homo!*, pa čak i s Markom u *Istočnom grijehu*. To su likovi koji donose radikalne odluke i žrtvu vlastitih vrijednosti u ime višeg dobra. Altruistički karakter u vlastitoj drami prolazi različite kušnje, no ni u jednom trenutku ni Strozzi niti Claudel ne upadaju u zamku idealizacije nositelja »uzvišenih« vrijednosti kojima bi se lako odskliznuli u bezličnost, nego zadržavaju ljudske odlike kolebljivosti i pogrešaka. Upravo zbog njih, argumenti kojima drugi, a često pri tomu eksponiraniji likovi, djeluju protiv takvih junaka, zvuče logikom razuma uvjerljivije i snažnije. Bez obzira na čijoj je strani pobjeda, savjeti razuma na kraju moraju priznati vrijednost i učešće neopipljivoga, misterioznog u ljudskim životima, koji jedni prihvaćaju i slijede, a drugi mu se odupiru ili pokušavaju postojati ne vodeći računa o njemu. Strozzi i Claudel »racionalistima« daju prostora da se opravdaju, tj. da izlože svoja uvjerenja, dok onima koji zastupaju vjeru i ideal ne daju toliko prostora za riječi, nego za djela koja mogu biti i dio sporednih zbivanja, a ipak natkriljuju dramu i podupiru ideju neiskazive vrijednosti transcencije i Božje omniscijencije. U tomu se krije razlog čvrstog Strozzijskog uvjerenja u opravdanost proširivanja Claudelove *Blagovijesti*. Strozzi je nadodao dva značajna monologa u završnom činu, govor oca te monolog antagonistice Mare, čega u Claudela nema.

Claudelov misterij promatra kristaliziranje jedne prevratne ideje, a postavlja je u kontekst obitelji (Anne Vercors, majka, Violaine, Mara te Jacques Hury naknadno, posredno). Isto čini i Strozzi u *Istočnom grijehu* (gdje osvjetljuje



supružnike u potrazi za idealom), a čak i u *Ecce homo!*, kad već od prve slike prati sudbinu Giddela iz Magdale, majke i Marije Magdalene. Znakovito je da je poput Claudela, Strozzi tu nazvao glavu obitelji (muškarca) imenom, dok su njihove supruge nazvane tradicionalnom funkcijom: majka – štoviše, one imaju istu (negativnu) ulogu. Koliko je obitelj sastavni dio Strozzijevih dramskih promišljanja, pokazuje čak i drama *Zrinjski*, u kojoj je propast obitelji svakako nezaobilazan povijesni kontekst, ali ga je Strozzi na nekoliko mjesta naglasio i više nego što bi to zahtijevao lûk dramske napetosti. Petar Zrinjski, njegova žena Katarina i njihova kći Zora (Aurora Veronika) postavljeni su dakako u pozadinski odnos prema središnjoj temi urote, ali se ta dva ženska lika pojavljuju u oba dijela kronike. Autor se štoviše odlučuje uključiti čuveno Petrovo pismo što ga je napisao u tamnici pred pogubljenje svojoj ženi, pismo »*Moje drago sarce!*«, koje završava mišlju na obitelj: »Naj te gospodin Bog s mojom kćerju Auroru Veroniku blagoslovi. Grof Zrinjski Petar.«<sup>21</sup> Taj motiv nije bio neophodno potreban, ali ga je Strozzi ipak vješto uključio u dramaturgiju urote Zrinjskih i Frankopana.

Na razini figurativnosti izraza, na prvi pogled nema većih sličnosti i podudarnosti. Dok je Claudel doslovniji, Strozzijeva poetika prednost u verbalnom iskazu daje metafori. Međutim, obojica cjelokupnu strukturu djela temelje na kontrastu. Nije toliko u pitanju napetost upostavljena među likovima, koliko želja da se prikažu, kako to Strozzi kaže, »ekstremi ljudskih mogućnosti.«<sup>22</sup> Premda ga ekspresionizam nije privlačio, Claudel je svoj dramski svijet izgradio u srodnom nastojanju. Otuda Strozzijeva potreba da izravno progovori o Claudelu, tj. o njegovoj *Blagovijesti* i vrijednosti takvog oblika kakav je misterij. Učinio je to u *Kazališnom listu* uoči svoje redateljske premijere Claudela. Kako je istakla Ana Lederer, tu »objašnjava značenja misterija kao nekih čudnih obrata u ljudskom životu koji su nastali uplivom Boga. (...) Čovjek je sposoban shvatiti samo ono što je sâm stvorio«,<sup>23</sup> a misterij njegovu dušu može rastvoriti, Strozzi je riječima: » (...) do nadzemaljske ćutljivosti, da je spremna primiti u se nešto nadljudsko i sveto.(...) Učinak misterija ostavit će u duši čovjeka nešto svijetlo i lijepo, iako tek kao nažalost zatomljena refleksija na zalet čovjeka prema bogu.«<sup>24</sup>

Tragikomedija *Istočni grijeh* koja je, kako je utvrđeno,<sup>25</sup> utemeljena na konstruktivističko–pirandelovskim zasadama modernog teatra i relativističkoj filozofiji, i sadržajno i formalno daleko je od Claudelove *Blagovijesti*, s jedne, te od *Ecce homo!*, s druge strane. No čak je i ona u sebe primila takvu mogućnost učinka na gledatelje, premda zatomljenu komentarima »negativnih« junaka

(snagom sarkazma). Kratak primjer, Marko na svršetku priznaje: »Ali ja poznajem jednu drugu ženu. Jednu sveticu.« (misleći pritom na bivšu i buduću suprugu Mariju).<sup>26</sup> Likovi Marije i Marka prošli su katarzu te ostavljaju na gledatelje i jedan na drugoga učinak koji je blizak Strozzijevu poimanju misterija.

Biblijski motivi i simboli našli su u oba autora isto, samo na prvi pogled sporedno mjesto. Smješteni u pozadinu zapleta, poput kulise auditivno i vizualno komentiraju prvi plan. Claudelov misterij odvija se u vremenskim odsječcima s naglašenim odsječcima crkvene godine (Božić i Uskrs). Iako je »tek naslovom transparentno povezana sa starozavjetnom matricom«,<sup>27</sup> tragikomedijom *Istočni grijeh* dominira aluzivnost na motive Starog i Novog zavjeta, uključujući i govor natrpan biblijskim usporedbama i analogijama (počevši od samoga naslova, preko iskušenja u pustinji, križnog puta, do silaska plamenih jezika na Jolu i, konačno, motiva posljednjega suda). Kroz misterij *Ecce homo!* provlači se usporedna radnja Isusovog djelovanja u Jeruzalemu te Velikoga tjedna do raspeća na križ. Pa i u dramskoj kronici *Zrinjski* motivi Badnjaka postaju nositelji simboličkoga značenja u kulminaciji dinamike, koja završava svečanim »Tedeumom« iz gradske kapele. Taj pozadinski karakter koji služi kao komentar pa je time ključan za razumijevanje autorove poruke, definirao je i sâm Strozzi posljednjim riječima upisanim u *Ecce homo!* – didaskalija: »A tamo preko na Golgoti smiješi se Kristovo lice u praštanju. Kao uvijek. Konac.«<sup>28</sup>

*Zrinjski* je neposredno prethodio drami *Ecce homo!*,<sup>29</sup> no iako historijskom temom udaljen od *Istočnog grijeha* i *Ecce homo!*, pouzdan je dokaz o sazrijevanju Strozzijeva biblijskog simboličnog iskaza. Poput ranije drame *Istočni grijeh*, i *Zrinjski* barata s poredbama nadahnutima Svetim pismom, iako za to nema izravnoga povoda:

Petar: »Kao lijepi onaj Samson srušit ću te zidove...«

Kapucin koji diže križ i govori prema Petru: »Krist se rodio! Spasitelj. – Tu je onaj koji će umrijeti za svoj narod i za grijehe i slaboće njegove.« (...) *A Petar stoji pod križem s raširenim rukama. U taj čas osjeća da se te riječi odnose na njega. To mu vraća mir.*<sup>30</sup>

U nizu figura prepoznatljiva je klica iz koje će izniknuti *Ecce homo!*. Tako Suluda djevojka govori u završnici: »Neću da u moje ruke klizne njegov Judin zlatnik.«,<sup>31</sup> dok Nadasdy već na početku drame ironično kliče: »Traži li se uzor poštenja – ecce Zrinjski! Uzor hrabrosti – ecce Zrinjski! Uzor... «,<sup>32</sup> kao što je

već u *Istočnom grijehu* dao Neobičnom čovjeku da izrekne isto: »Ecce homo!«. <sup>33</sup> U Stroziju je dakle klijala ideja za novu dramu, a proces njezina rađanja vidljiv je u biblijskoj simbolici koja tinja u prethodnicama.

Veza između Claudela i Strozija u tom se kontekstu čini najčvršćom na temelju usporedbe njihovih pokušaja da daju definicije ljudskih načela, onoga što odgovara i onoga što ne odgovara stvarnosti, dakle odredbe istine i laži.

Claudela određuje:

Mara: »Ali ja sam Mara Vercors, (...) koja govori istinu, a to je ono, što razjaruje ljude!« <sup>34</sup>

Violaine: »Mara vazda govori istinu, kao i ovaj cvijet [misli se - guba], što si vidio na mom tijelu.« <sup>35</sup>

a onda Strozzi nadopisuje:

Vercors: misleći na Maru - »Govori istinu. Jacques, oprosti joj!«

Hury: »Violaine ti oprašta. U njezino ime i ja ti opraštam. Ona nas sada ujedinjuje, zločinačka žena.« <sup>36</sup> (govori Mari)

Zanimljivo problematiziranje istine nastavlja Strozzi kroz igru Običnog i Neobičnog čovjeka u *Istočnom grijehu*, koji uspostavlja novu etiku i u konačnici definiraju »obično« i »neobično« u ovom svijetu.

Neobičan čovjek: »Običan čovjek... fuj!«

Običan čovjek: »Pobjegao je... dobacivši mi pogled prezira, ha... ha... Tako eto reagiraju idealisti na činjenice stvarnog života!« <sup>37</sup>

Konačno, u *Ecce homo!* razotkriva osnovnu misao:

Geheniel: »O da. Jedina je razlika među nama, što ti tražiš istinu Boga, a ja laž Boga.«

Juda: »Čovjek je laž.« <sup>38</sup>

Po Stroziju, Juda je istina. Istina je ružna, kao i Juda. (Afrodita: Zašto vele ljudi, da je Juda ružan?(...) Juda: »Zato jer je prejasan. Jer je odviše istine u njegovu biću. Ljudi vole maglu.«) <sup>39</sup> Zato je Juda novi čovjek: Evo novog čovjeka – Evo Čovjeka Jude – *Ecce homo!*

Ne treba razmišljati samo o tome da je Strozzi Claudela prilagodbom i preinakama nagrdio. I svoje je tekstove »prilagođavao uvjetima i prigodama te ih nije držao dogotovljenim književnim djelima, nego scenarijima za kazališnu

predstavu kao konačni cilj«.40 Stoga valja zaključiti: Tito Strozzi dobrim je dijelom u uprizorenju *Blagovijesti* uspješno nasljedovao Paula Claudela, a njegove drame, koje su uslijedile, dokazuju da je od Claudela ponešto i naučio.

#### LITERATURA

- Antologija francuskoga pjesništva*, ur. Zvonimir Mrkonjić i Mirko Tomasović, ArTresor naklada, Zagreb, 1998.
- Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Milan Begović: *Kazalište (Premijera: Paul Claudel: L' Annonce faite à Marie. / Blagovijest)*, »Novosti«, 74, Zagreb, 1922.
- Milan Begović: *Kritike i prikazi*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 1943.
- Paul Claudel: *Blagovještenje. Misterij u četiri čina s prologom*, prev. Ivo Vojnović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zbirka izvedenih tekstova HNK, inv. 1800.
- Julije Benešić, Tito Strozzi*: zbornik radova znanstvenih kolokvija Hrvatskog narodnog kazališta (1992-1993), ur. Marijan Radmilović, Nikola Batušić, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište, 1994.
- Ana Lederer: *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb 2003.
- Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- Leksikon stranih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2001.
- Ljubomir Maraković: *Blagovijest*, »Narodna politika«, V, br. 61, Zagreb, 1922.
- Ljubomir Maraković: *Istočni grijeh*, »Narodna politika«, XII, br. 1, Zagreb, 1925.
- Ivica Matičević: *Raspeti Juda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
- Ivan Merz: *Sabrana djela, L' Influence de la liturgie sur les écrivains français*, volume 1, ur. Božidar Nagy, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Postulatura kauze za kanonizaciju Ivana Merza, Zagreb, 1996.
- Povijest svjetske književnosti*, knj. 3, ur. Gabrijela Vidan, Mladost, Zagreb, 1982.
- Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985.

- Repertoar hrvatskih kazališta*, sv. 1-2, ur. Branko Hećimović, Globus, Zagreb, 1990.
- Boris Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio (1895 - 1940), Disput, Zagreb, 2000.
- Tito Strozzi: *Istočni grijeh*, Tisak Zaklade tiskare Narodnih novina, Zagreb, 1935.
- Tito Strozzi: *Riječ gledaocima prikazivanja Claudelovog misterija »Blagovijest«*, »Kazališni list«, III, 5, Zagreb, 8. 3. 1922.
- Tito Strozzi: *Roman i drame* / Kalman Mesarić: *Drame i kritike*, prir. Ivica Matičević i Boris Senker, Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.

#### BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978, str. 407-415 i dr.
- <sup>2</sup> O dva podnaslova V: Boris Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame*, I. dio, (1895. - 1940.), Disput, Zagreb, 2000, str. 288.
- <sup>3</sup> Boris Senker: op. cit., bilješka 2, str. 300.
- <sup>4</sup> Boris Senker: op. cit., bilješka 2, str. 288.
- <sup>5</sup> Ivica Matičević: *Ljetopis Tita Strozzija*, u: Tito Strozzi: *Roman i drame* / Kalman Mesarić: *Drame i kritike*, prir. Ivica Matičević i Boris Senker, Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, str. 32.
- <sup>6</sup> Boris Senker: op. cit., bilješka 2, str. 288.
- <sup>7</sup> *Povijest svjetske književnosti*, knj. 3, ur. Gabrijela Vidan, Mladost, Zagreb, 1982, str. 593.
- <sup>8</sup> Op. cit. bilješka 7, str. 607.
- <sup>9</sup> *Leksikon stranih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2001, str. 222
- <sup>10</sup> *Antologija francuskoga pjesništva*, ur. Zvonimir Mrkonjić i Mirko Tomasović, ArTresor naklada, Zagreb, 1998, str. 359.
- <sup>11</sup> Ivan Merz: *Sabrana djela, L' Influence de la liturgie sur les écrivains français*, volume 1, ur. Božidar Nagy, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Postulatura kauze za kanonizaciju Ivana Merza, Zagreb, 1996, str. 153-164.
- <sup>12</sup> *Rečnik književnih termina*, str. 161-163.
- <sup>13</sup> Ana Lederer: *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb 2003, str. 99-100.
- <sup>14</sup> Ana Lederer: op. cit., bilješka 13, str. 99.

- <sup>15</sup> Ivica Matičević: *Raspeti Juda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996, str. 9.
- <sup>16</sup> Ljubomir Maraković: *Blagovijest*, »Narodna politika«, V, br. 61, Zagreb, 1922, str. 2-3; *Istočni grijeh*, »Narodna politika«, XII, br. 1, Zagreb, 1925, str. 31-32.
- <sup>17</sup> Milan Begović: *Kazalište (Premijera: Paul Claudel: L' Annonce faite à Marie. / Blagovijest)*, »Novosti«, 74, Zagreb, 1922, str. 4; *Kritike i prikazi*. Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 1943, str. 108-111.
- <sup>18</sup> Strozzi jeva bilješka u: Paul Claudel: *Blagovještenje. Misterij u četiri čina s prologom*, prev. Ivo Vojnović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zbirka izvedenih tekstova HNK, inv. 1800.
- <sup>19</sup> Paul Claudel: op. cit., bilješka 18, str. 73.
- <sup>20</sup> Ivica Matičević: »Sintaktičko-semantički aspekti avangardnog u ranim dramama Tita Strozzija«, u: *Julije Benešić, Tito Strozzi*: zbornik radova znanstvenih kolokvija Hrvatskog narodnog kazališta (1992-1993), ur. Marijan Radmilović, Nikola Batušić, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište, 1994, str. 148.
- <sup>21</sup> Tito Strozzi: *Zrinjski: dramska kronika u dva dijela*, u: op. cit., bilješka 5, str. 113.
- <sup>22</sup> Tito Strozzi: *Istočni grijeh*, Tisak Zaklade tiskare Narodnih novina, Zagreb, 1935, str. 5.
- <sup>23</sup> Ana Lederer: op. cit., bilješka 13, str. 101.
- <sup>24</sup> Tito Strozzi: *Riječ gledaocima prikazivanja Claudelovog misterija »Blagovijest«*, »Kazališni list«, III, 5, Zagreb, 8. 3. 1922, str. 4.
- <sup>25</sup> Ivica Matičević: *Predgovor – Tito Strozzi*, u: Op. cit., bilješka 5, str. 17.
- <sup>26</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 22, str. 85.
- <sup>27</sup> Ivica Matičević: op. cit., bilješka 20, str. 144.
- <sup>28</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 5, str. 169.
- <sup>29</sup> Praizvedba je bila 20. travnja u osječkom te premijera 30. travnja u zagrebačkom HNK 1914, Vidi: *Repertoar hrvatskih kazališta*, sv. 1-2, ur. Branko Hećimović, Zagreb, 1990.
- <sup>30</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 5, str. 110.
- <sup>31</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 5, str. 111.
- <sup>32</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 5, str. 72.
- <sup>33</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 22, str. 80.
- <sup>34</sup> Paul Claudel: op. cit., bilješka 18, str. 14.
- <sup>35</sup> Paul Claudel: op. cit., bilješka 18, str. 37.
- <sup>36</sup> Paul Claudel: op. cit., bilješka 18, str. 73.
- <sup>37</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 22, str. 62-63.
- <sup>38</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 5, str. 167/168.
- <sup>39</sup> Tito Strozzi: op. cit., bilješka 5, str. 140-141.
- <sup>40</sup> *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000, str. 675.