

UPRIZORENJE NEZBILJSKOGA

(DRAMSKO-KAZALIŠNE MATERIJALIZACIJE SNOVA,
PODSVIJESTI, VIZIJA I PRIVIĐENJA TE LICA ONKRAJ ZBILJE)

Martina Petranović

Dok je pisao komediju u pol čina *Stvaranje Nove Drame*, Malvolio Kontrabas, odnosno Slavko Batušić, jamačno je imao na umu da takva drama svakako mora računati i na Josipa Kulundžića. Narav i nužnost Kulundžićeva doprinosa najjasnije nam se razotkriva u činjenici da ulazak njegovog lika prati »strahovita« tišina, da njegovu pojavu karakteriziraju zelenobljeda boja i tajanstven glas, te da prva riječ koju je izgovorio glasi »sablasi«.¹

Drukčije rečeno, u prvim desetljećima prošloga stoljeća utvare i prikaze, Gospoda u crnom, ili rjeđe, sivome, Nepoznati i Stranci koji znaju više nego što se može očekivati, jer u stvari predstavljaju utjelovljenja protagonistovih misli i unutarnjih proturječja, te mrtvaci koji šeću s vlastitom glavom pod rukom, učestala su i, štoviše, pomodna pojava. Dramski se pak svjetovi nerijetko oblikuju slijedom tzv. dramaturgije sna, zacrtane ponajprije u Strindbergovim djelima *Put u Damask*, *Igra snova* i *Sablasna sonata*. Ni hrvatska drama, kako znamo, nije iznimka. Komentirajući praizvedbu *Objavljenja* godine 1917, Andrija Milčinović piše: »Novija hrvatska drama kao da ne voli realni naš život, odvraća se od njega i ulazi u neke daleke, projicirane, nadzemaljske svjetove«, a kao potkrepu svojoj tezi navodi nekoliko primjera, poput *Golgote* (Tucićeve, dakako), *Gospođe sa suncokretom*, *Spasitelja*, *Pred smrt...*²

Doista, elementi ovostranog i onostranog i u nas se prepliću i nadopunjavaju na najrazličitije načine, pri čemu nezbiljsko – lica s onu stranu zbilje, dijabolični dvojnici junaka, prostori ljudske duše ili svijesti, snovi, priviđenja, vizije, halucinacije i predsmrtni deliriji – ne prodiere na pozornicu samo kroz dijaloge likova, već je eksteriorizirano, materijalizirano i izravno prikazano na sceni. Da je vidljiva scenska prisutnost irealnog i duhovnoga, te uopće svekolika zainteresiranost za čovjekov složen unutarnji život i iracionalna područja ljudskoga bivanja jedna od temeljnih pretpostavki ekspresionističkoga pogleda na svijet, o tome također nema dvojbe.

Kada je 9. lipnja 1916. u zagrebačkome HNK-u upriličeno »Hrvatsko književno veče«, tematska je poveznica dviju izvedenih drama bila smrt. No dok je u Nehajevljevu *Spasitelju* Smrt zamišljena tek kao nijema prikaza na prozoru u prepoznatljivome liku kostura s kosom, u Galovićevoj joj je jednočinki *Pred smrt* pripala nešto krupnija uloga, te je, za razliku od Nehajevljeve, navedena i u popisu lica. Njezino je ime Neznanka, a scenskog je interpreta pronašla u Nini Vavri. Ako je, međutim, suditi na osnovi kraćenja teksta,³ nameće se zaključak kako se redatelj Josip Bach dosta premišljao koliko scenskoga vremena i prostora udijeliti utjelovljenju smrti. Ukratko, već i površan pogled na količinu »štrihova« jasno pokazuje da najveći dio otpada na »sporni« jedanaesti prizor u kojem na scenu stupa Neznanka, štoviše, da su pojedine replike izbacivane pa iznova vraćane. Nehajev je, prema novinskim napisima, svoju prikazu izbacio iz predstave, a ni Galovićeva Neznanka nije dočekana s oduševljenjem. Dapače, dobar je dio kritike zaključio kako uspjelim dijelom predstave treba smatrati tek realistički obojene scene i kako fantastična došljakinja nema što tražiti u predočenom okružju te, još gore, kako njezin nastup uopće nije bio motiviran. Iako će jedan kritičar pohvaliti »uvjerljivu nijansu«⁴ Vavrina osmišljaja nezbiljskoga, ne mogavši valjda naći bolje riječi za opis glumačkoga predočavanja smrti, ipak će naglasiti da je Milica Mihičić kao suluda prosjakinja Roza sve ostale nadmašila svojim – verizmom. Nekoliko signala – slutnje zla u replikama Markovih rođakinja, prepričivanje Markova sna o uljezu koji odnosi svijeću i o sablasnom crvenom svjetlu, noć i mračna soba obasjana tek mjesečinom, tajanstveno kucanje na vratima i odbijanje zvona – najavljuje i uvodi nerealno onako kako će se ono često pojavljivati i u kasnijim tekstovima. Smrti je dano obličje žene (vjerojatno Markove tek preminule supruge), pred njom se otvaraju i prethodno zaključana vrata, lice joj se isprva ne vidi, jer nosi rubac spušten duboko na oči, no kada ga skine, pokazat će se da je lijepo i

blijedo, odjevena je u sivo, glas joj je čudan i tugaljiv, a na dodir je, dakako, ledena. Kao i ostale sablasti i misteriozni posjetitelji, primjerice Colonov Nepoznati, Kristijanov Doktor, Orlovićeva baba ili Djevojčin Neznanač, pojavljuje se tek kada lik kojemu dolazi ostane sam na sceni, a preostalim su likovima opipljive tek posljedice – Markovo mrtvo tijelo, crna jabuka sumnje, razdora i uništenja te crni đavolski stijeg Nepoznatoga, Kristijanovo zadavljeno dijete, beživotno tijelo Djevojke...

Sa zamjetno povoljnijim predznakom i u razvedenijoj tročinskoj formi, u Kulundžićevoj će se *Ponoći* pojaviti lik Mladića iz tavanice. Premda je znatan dio kritike proglasio *Ponoć* socijalnom dramom naturalističke provenijencije koja pred sam kraj skreće u ekspresionizam, već je od prvog prizora prvoga čina, od Katičina zurenja u strop i osvrtnja na čudno zujanje odozgo, uočljiva neodrživost takvog suda. Upravo kao i Galovićevom »vizijom«, slutnje i naznake nadnaravnoga raspršene su po cijelome tekstu, a Mladić je, kao uostalom i Neznanka Marku, fikcionalno ravnopravan ostatku dramskoga personala. Budući da je već u popisu lica naznačen kao *deus ex machina*, opravdano je očekivati da baš on razmrsi dramsku situaciju. Pogrešno će tumačenje njegovih naputaka uistinu odvesti nekolicinu likova do tragičnoga kraja, no čini se da je interpretativno korisnije u njemu pročitati personifikaciju grižnje savjesti likova i ogledalo njihovih poroka ili još bolje, vjesnika danas već poslovičnog ekspresionističkoga Novog Čovjeka, pa čak i njegovo utjelovljenje. Mladić na scenu stupa u tamnom odijelu, naglašeno blijed i s dubokim podočnjacima, a glasom i stasom treba podsjećati ukućane na dobro znanoga pokojnika, kao što Marko treba prepoznati Neznankine oči. Na neizbježno pitanje »tko ste« koje će »realni« dramski likovi redovito postavljati licima s onu stranu zbilje, Mladić će izrecitirati svoje poslanje u izvođenju čovjeka na pravi put. Iako u tekstu nema posebnih znakova uz njegov dolazak, izuzmemo li mjesečinu posljednjega čina, u inspicijentskoj je knjizi istaknuto kako njegovu pojavu prati tama i glazba koja se sve više pojačava dokle god je on na sceni, a koja naglo iščezava u trenu Mladićeva izlaska s pozornice.⁵

U istome se tekstu, praižvedenom 15. lipnja 1921, krije i objašnjenje nekih didaskalijskih nelogičnosti scensko-praktične naravi u tiskanome izdanju,⁶ i to u onim završnim akordima radnje koji nas najviše zanimaju. Riječ je, jasno, o ljubičastome svjetlu koje nestaje, a da se nikada nije ni pojavilo, o neobjašnjivome zastoru, o nepotrebnom isticanju Katičine prljave odjeće i upute da »šuti šutnju«, a znamo da je mrtva i scenski već neko vrijeme nedjelatna te, napokon, o pojavi

tajanstvene i u opisu lica nespomenute Žene. Scenska uputa u inspicijentskoj knjizi u tome nam je pogledu od izuzetnoga značenja pa je stoga vrijedi citirati u cijelosti: »Napolju muzika, u sobi sve više ljubičastoga svemirskoga svijetla. Pred sve zidove padaju zelenotamni zastori da sahrane predmete i prostor. Kuhinje nestaje u neizmjernom ništa. Katica ustaje i kako ustaje s nje pada odijelo, potrghano i crno, pada s nje, i ona ostaje u gustom simboličnom velu u ljubičastoj boji svemira. Novica [misli se na Mladića s tavanice koji je u trenutku svoje preobrazbe u Novog ili 'Otmjenog' Čovjeka dobio i novo, simbolično ime, op. M. P.] grčevito povuče Lenku i Rajka u pozadinu... Katica je žena.«⁷ Iz navedene didaskalije, dakle, proizlazi kako je za scensko prikazivanje nezbijskoga promijenjena kompletna likovna oprema pozornice, rasvjeta, kostim, pa i mizanscena. Žena-Katica ostaje sama na prednjem dijelu pozornice, ostali se likovi povlače unatrag, a ona postaje žarištem scenske pozornosti. Realistički detalji kuhinje nestaju iza tamnih zastora u čijim će se naborima, nakon što izgovori svoju patetičnu tiradu u čast dolaska čovjeka Sunca, izgubiti Žena. I to, valja napomenuti, uz gestu svojstvenu ekspresionističkome glumačkom izrazu, visoko podignutih ruku. Služavka Katica, jedina dostatno moralno čista da bi preuzela na sebe težinu Ženine uloge, ustaje iz mrtvih, simbolično odbacuje tamnu i neuglednu odjeću, a neka neodređena glazba iz daljine i nerealno, svemirsko ljubičasto svjetlo stapaju se s njezinim proročanskim govorom. Pišući o »Psihologiji nove scene«,⁸ Kulundžić je upozorio na ulogu bojenja pozornice rasvjetom radi stvaranja temeljnoga raspoloženja scene, navevši pritom i osobno simbolično shvaćanje pojedinih boja. Među njima na žalost nije spomenuo ljubičastu, no njezino značenje ovdje ionako nije teško razabrati. Najdublja pak tragedija, a i ironija *Ponoći* proizlazi u prvom redu iz rascijepljenosti dramskoga svijeta na stvarni i nadstvarni, jer likovi iz primarne dramske zbilje, Rajko i Lenka, nesposobni pojmiti duhovni preporod čovjeka i svijeta, ništa od gore opisanoga nisu ni čuli ni vidjeli. Iako je predstava u Gavellinoj režiji postigla znatan uspjeh i za ono doba velikih 19 predstava, zadržavši se na repertoaru čak do 1929, kritika nije imala ni sluha ni milosti za preobraženje preminule Katice u Ženu, a pojedini komentari upozoravaju i na posvemašnje nerazumijevanje djela u cjelini. Najveći kamen smutnje opet bijaše motivacija, ili bolje rečeno njezina odsutnost, a poglavito je loše prošla Krizmanova scenografija u stilu jednog od tipičnih izdanaka ekspresionističkoga filma, *Kabineta doktora Caligarija*, pod optužbom da je proturječila idejnome smislu drame te da su zastori u finalnoj sceni djelovali groteskno. Prepoznata je, međutim, funkcionalnost Jozefovićeve glazbe,

zahvaljujući kojoj je značenje simboličnih prizora približeno gledateljstvu.⁹ Glumiti Mladića i Ženu zacijelo se nije moglo u mimetičkome i iluzionističkome modusu, pa je samorazumljivo da se priznata realistička glumica Mila Dimitrijević bolje snašla u ulozi Katice negoli Žene, gdje se, kako piše Vernić, tražio »drugi registar glasa«.¹⁰ Dok je cijenjena interpretkinja klasičnih i karakternih rola Nina Vavra igrala Galovićevu Neznanku, Ogrizovićevu Nju ili Krležinu Ženu kad je već bila afirmirana glumica, Mladića iz tavanice je na praizvedbi glumio tada još početnik Dubravko Dujšin koji je upravo tom »nezahvalnom« ulogom skrenuo na sebe pozornost struke, kritike i publike. Samo nekoliko godina poslije Dujšin će ponovno tumačiti lice onkraj zbilje, preciznije, inferalnoga Gospodina u crnome i Kelnera u *Adamu i Evi*. Povoljan sveopći dojam pokvario je tek kostim. Gospodin u crnome, naime, nije bio odjeven u crno. Dujšin je svojom fizionomijom, držanjem, kretnjama i glasovnim modulacijama očito znao glumački oblikovati nadnaravno pa su ga zato češće i dopadali takvi likovi, kakvima je uostalom bio blizak i Krležin Lazar u *Vučjaku* 1923. godine, ponovno u Dujšinovoj izvedbi.¹¹

Inscenacijom prekogrobnoga susreta Čovjeka (Ivo Raić) i Žene (Nina Vavra), Krleža je nastojao podcrtati ideju o nerazrješivosti i vječitom obnavljanju muško-ženskoga sukoba. Stil života s onu stranu zbilje u tu je svrhu prikazan kao danasve blizak onome »preko«, stvarnome – obilno se jede i pije, čitaju se i komentiraju novine, ogovara se, časaka se o modi i kazalištu (ili se, u Krležinu slučaju, razračunava s kazalištem). Zlosretni je Gospodin u crnom, odnosno Kelner, jednako prisutan u oba svijeta, i od samog ga početka prate dosad već spominjani znakovi fantastičnoga – polumrak, svjetlost svijeća, zlokobna pojava na vratima te neobjašnjiva upućenost i suvišak informacija o međuosobnim likova i silnicama koje ravnaju dramskim univerzumom. U kasnijoj će verziji teksta Krleža njegovu funkciju i značenje dodatno pojačati i naglasiti, ponajprije uvođenjem lika Gospodina s lulom. Dvama pokojnicima, Čovjeku i Ženi, Krleža je dao da na sebi nose znakove svoje smrti. Žena koja je skončala život skokom kroz prozor oko glave ima bijeli povoj kroz koji curi krv (zavoje na rukama kroz koje curi krv imat će i Margetićka u bjesomučno-skandaloznome snu Krešimira Horvata, ali kao najavu onoga što tek slijedi, tj. pokušaja samoubojstva), a Čovjek koji se upucao krvavi iz sljepoočnice. Da jednako tako u *Kraljevu* Janez nosi konop oko vrata, dok na Štjefu uočavamo sve znakove utopljenika, jedva da je potrebno posebno naglašavati. Prostor odvijanja prekogrobnoga života u dramskome svijetu *Adama i Eve* riješen je horizontalnom podjelom pozornice te okružjem spaljene i sablasne

kuće koja svojom ogoljelošću donekle podsjeća na skelet. Stol za kojim će se naći Čovjek i Žena prekriven je crnim suknom i nalik je odru, a jezovito-grotesknome ugođaju pridonose i srebrni svijećnjaci, srebro, bijele ruže, ljiljani, oleandri, lovori, svijeće, te piće i hrana, riječju, inventar koji mnogo čime podsjeća na atmosferu pogreba i karmina. Uostalom, Krleža i izriječkom kaže kako sve to nalikuje na »mrtvačku pompu«. Godine 1923, u Babićevoj inscenaciji vučjačkog intermeca, fantazmagorični je učinak Horvatova sna postignut pretvaranjem stola u dijagonalno smješten dugački bijeli lijes, do kojeg je postavljena crna voštanica. Dodatni impuls nestvarnosnog osigurala je i zelenkasta rasvjeta, a i općenito će se zeleno svjetlo nerijetko koristiti u dočaravanju irealnoga, primjerice u *Objavljenju*. No izvorna Krležina zamisao inscenacije Horvatova sna koristi se elementima srodnim onima koje je upotrijebio za oslikavanje svijeta mrtvih – i u *intermezzu furiosu* pozornicu je trebao resiti dugi stol, crne draperije, lovori, srebrni kandelabri, svila. Na praiizvedbi jednočinke *Adam i Eva* 29. svibnja 1925, također u redateljsko-scenografskoj kombinaciji Gavella-Babić, prijelaz iz stvarnoga prostora hotelske sobe u onostrani svijet krčme, a potom i edenskoga perivoja predočen je tako što se u pozadini pozornice odmotavala traka dugačkoga crnoga platna, na kojemu su bijelim linijama i plohama bili markirani elementi pojedinih prostora.¹²

Uprizorenja Krležinih drama iz predglembajevske faze bila su velik izazov uopće (npr. *Kraljevo* i *Cristoval Colon* na uprizorenje su čekali desetljećima), a nekmoli u sekvencama sna i vizija te njima pripadajućim čudesnim licima i usložnjavanju prostora. Ni Krležin prvi redatelj Branko Gavella, prema vlastitome priznanju, nije bio zadovoljan svojim režijama ranoga Krleže, predbacujući sebi nedostatnu selekciju Krležinoga scenskoga materijala, suviše materijaliziranje pojedinih simbola, »naivne scenske parafraze« ili pak, konkretno, »realistički prizemnu realizaciju košmarskoga sna« u Vučjaku.¹³ A u Krležinom ranom teatru doista je bilo mnogo prilika za režiranje nezbiljskoga. U netom pred praiizvedbu zabranjenoj *Galiciji*, Gavella je scenski realizirao Orlovićevo viziju obješene babe. Čin ulaska babe na scenu u Krležinoj je zamisli brižljivo pripremljen. Orloviću baba dolazi kad je sam, u snenom raspoloženju i rastrojenih živaca, čime je pojava vizije donekle i motivirana. Svijeća dogorijeva, a nakon toga slijedi duga tišina, vjetar, kucanje i Orlovićevo pitanje »tko je«. Nijema starica krvave glave u potrazi za osvetom zapravo je produkt Orlovićeve grizodušja, jer nije učinio ništa da joj

pomogne. Orlović se pokušava opravdati i pred njom i pred samim sobom, pa čak i uspostavlja fizički kontakt s njom. Dodiruje je i briše joj krv. Premda se vide posljedice udara u glavu, obješena starica, za razliku od Janeza, ipak neće nositi konop oko vrata kao simbol svoje smrti. Baba mora djelovati kao da je živa, ističe autor, a ne poput utvare. Scenski opipljiva pojava pokojnice osobito dobiva na težini kada se zna da je u prethodnome dijelu radnje ona tek tematski lik i da u trećemu činu Krleža didaskalijskom napomenom posebno nalaže kako se njezino truplo smije samo naslućivati, nipošto ne i vidjeti. Budući da predstava nije izašla pred oči javnosti, nemamo na temelju čega provjeriti kakav je učinak staričina pojava izazvala, bilo u gledalištu, bilo među novinskom kritikom. Ipak, »štrihovi« i napomene zabilježeni u sačuvanome tekstu predstave¹⁴ daju naslutiti da se sudbonosna vizija realizirala glumačkim suodnosima i igrom u velikoj mjeri onako kako je to u scenskim uputama odredio Krleža, potom doziranjem svjetla i poglavito zvučnom kulisom (kucanje, vjetar). Budući da nije zapisano tko je trebao glumiti misterioznu prikazu koja je u popisu osoba navedena kao Žena, opravdano je vjerovati da interpretaciji nije pridavano veće značenje.

Ksaverovu viziju Pavla u četvrtom i pojavu tajanstvenoga Doktora u petom činu Krležine *Golgote* također možemo ubrojiti u emanacije krize savjesti. U halucinaciji na groblju koja je psihološki legitimirana Ksaverovim pomućenim umom, Ksaver ovaj put ispravlja počinjenu pogrešku i *dopušta* Pavlu da uđe, odnosno samome sebi kreira priliku da okaje grijeh i izmijeni prošlost, ali i da se istodobno prisjeti Pavlovih riječi o Kristijanovu izdajstvu, upravo dok iz pozadine dopire Kristijanov govor, premda se smisao njegovih riječi ne razabire. Usporedo s pojavom vizije i kucanjem o imaginarni prozor (kao odjek Pavlova stvarnoga čina) gomila i groblje trebali bi iščeznuti. U predstavi koju je 1922. režirao Gavella prebacivanje s jednoga plana na drugi dočarano je spretnom uporabom rasvjete – masa se izgubi u mraku, a snop svjetla pada samo na Ksavera. Kontrastiranjem i uopće razigravanjem svjetla i tame kao specifičnih scenskih znakova izražen je ne samo sablasni ugođaj spomenute halucinantne scene, nego uz pripomoć zvuka i temeljni ton cijele predstave. Prilikom uprizorenja Ksaverove vizije, posebni je efekt također polučen time što je Pavlov glas dolazio odnekle odozgo, iz kazališne kupole, namjesto iz Ksaveru pripadajuće prostorne razine pozornice.

Kucanjem, koje bismo mogli smatrati gotovo »šlagvortom« za nezbiljsko, također će se najaviti Doktor. Budući da se Kristijan lažno zakleo na život svoga sina, Doktor ga dolazi kazniti i dječaku oduzeti život, a pritom je obilježen dvama

jasnim scenskim signalima, bradatom maskom Boga kao na starim crkvenim slikama (tek će mu poslije Krleža navući obrazinu đavla!) te crnim rukavicama koje ne skida tijekom cijele scene i u kojima davi dijete. Vješta provedba liječnikove maske u predstavi nije promakla oku kritike.¹⁵

Doktora koji je prikazan kao izvršitelj božanske pravde i označen kao *deus ex machina*, poput Mladića iz tavanice, nije slučajno igrao Franjo Sotošek, inače poznati tumač brojnih svećeničkih uloga, a desetljećima i interpret Duha Hamletova oca. »Sotošek igra Boga u petom činu«,¹⁶ zapisao je Krleža u povodu premijere *Golgote*. Kako bi što jasnije opravdao žrtvovanje djeteta, Doktor će se poslužiti postupkom koji bismo mogli imenovati vizijom u viziji (ili drugim slojem vizije ili sna), kakve ćemo kod Krleže naći, primjerice, u *Michelangelu Buonarrotiju*, a kakve se obično javljaju kada treba zornije ilustrirati određenu ideju i/ili kada riječi same po sebi ne djeluju dovoljno uvjerljivo. Nepoznati tako Buonarrotiju pokazuje čovjeka na lomači, čovjeka koji se utapa i čovjeka isposnika ne bi li u njemu produbio sumnju u smisao umjetnikova poslanja, a Doktor Kristijanu posljedice njegovoga izdajstva, odnosno tijela pogubljenih prijatelja. »Stanovitu irealnu komponentu radnje«,¹⁷ Babić je uspio ostvariti i u scenografskome postavu petoga čina, konstrukcijom sobe u obliku trokuta i dominantnim crnim raspelom pri vrhu toga trokuta. Irealno je dodatno naglašeno i pažljivim kombiniranjem svjetla i zvuka (kucanje, zvonjava, bubnjanje), a treba napomenuti i da je kritika pohvalila tehničko osoblje, jer je cjelokupni mehanizam s golemim ansamblom funkcionirao besprijekorno. Unatoč dobrom prijemu predstave u cjelini, najviše se zamjerki moglo čuti na račun petoga čina. Da se pitalo kritičare, svi bi redom Krleži dali škare u ruke, zamjerajući mu ponajviše izravno propovijedanje i moraliziranje kroz usta misterioznoga Doktora. Dijabolični pandani toga lika, točnije materijalizacije sumnji, unutarnjih lomova i najmračnijih misli protagonista, jesu Sjena (iz *Legende*) i dva Nepoznata (iz *Michelangela Buonarrotija* i *Cristovala Colona*), a bliže ili dalje srodnike valja im potražiti i u demonskim prikazama Hljestakova, Čičikova i Slave iz Donadinijeve jednočinke *Gogoljeva smrt* i u Ciniku i Žutomu licu iz Mesarićevih *Kozmičkih žonglera*. Žuto je lice Patnikova savjest i glasnik smrti, pred kojim napokon spada Patnikova crnina i razotkriva se istinsko lice života, clown, a odmah potom i njegovo naličje, smrt. Nasuprot tome, Cinik je mefistofelovska figura i Patnikov »zao duh« koji ga na koncu uspijeva izmamiti iz visina krajnje duševnoga života i nametnuti mu masku trgovca. Gogoljev susret sa svojim književnim likovima, personifikacijom koketne Slave i napokon Krista

s ikone nije drugo doli scensko uprizorenje Gogoljeve rastrojene svijesti i duševnih dvojbi o smislu umjetnosti i vlastitoga stvaralaštva, ali i religiozne krize posljednjih dana njegovoga života, kada je spalio rukopis drugoga dijela *Mrtvih duša*, preminuvši desetak dana poslije. Iako u Donadinijevu dramoletu smrt ne stupa na scenu osobno, nije propustila poslati svoje sablasno-groteskne glasnike.

Gavella je vjerovao da se problem krležijanskoga zloćudnoga dvojnika scenski barem parcijalno mogao riješiti interpolacijom tzv. čitača ili lektora, dodajući uz to kako »ta sjena stilski varira u svojoj konkretizaciji pa je prema tome potrebno da bude i glumački i scensko-stilski varirana«. ¹⁸ U odnosu na Isusovu Sjenu i Colonova Nepoznatog koji su dugi niz godina čekali svojih kazališnih pet minuta, Michelangelov je Nepoznati prilikom dobio već 19. svibnja 1925. i to u liku Josipa Papića, glumca koji je tijekom karijere igrao šarolik i raznorodan repertoar uloga, ali se posebno izdvajaju one u kojima je tumačio zločinačke i dijabolične karaktere poput Shakespeareova Rikarda III, Schillerova Franza Moora, pa i samoga Lucifera (Byron), ili Ogrizovićeva Brata i Krležina Kristijana. Njegov je glumački izraz, međutim, bio primarno realistički. ¹⁹ No kritika se ionako nije toliko osvrtna na kvalitetu Papićeve izvedbe koliko na sjajnu redateljsku dosjetku da pored Nepoznatoga Papić ujedno odigra i Papu. U tipičnoj svojoj maniri Lunaček, recimo, Gavellinu ideju drži krajnje neukusnom, pa čak i propustom, te ustvrđuje kako takvo što »jednostavno misaon gledalac ne podnosi, pa gotovo«. ²⁰

Dosad smo pretežno govorili o elementima onostranoga koji se na ovaj ili onaj način prepliću s »realnim« bazičnim tkivom, ali kvantitativno ipak nad njime ne pretežu. Materijal Ogrizovićeva *Objavljenja*, Krležina *Michelangela Buonrotija* i Begovićeva *Pustolova pred vratima* ustrojen je po načelu okvira i umetka, a da pritom tek manji dio radnje otpada na zbiljski okvir unutar kojega se odigrava inscenacija podsvijesti, »teatar mozga«, eksteriorizacija duhovnoga. Struktura umetka pritom pokazuje barem stanovite tragove strindbergovske dramaturgije sna u kojoj je sve moguće i vjerojatno – realno vrijeme i prostor ne postoje, elementi sjećanja, iskustva i maštanja međusobno su ispremiješani, likovi se rascjepljuju, udvostručuju, umnožuju i nestaju, a stanovit stupanj kohezije osigurava nadređena svijest sanjača. ²¹ U *Objavljenju* i *Pustolovu* središnji dio radnje tvori materijalizacija predsmrtne vizije, snoviđenja ili priviđenja (kako god ga odlučimo zvati) jedne djevojke, točnije Nje i Djevojke, koja u stvarnosnom okviru zapravo počiva u naslonjaču i na koncu umire. U *Objavljenju* tek neznatan dio teksta, samo nekoliko rečenica, otpada na okvir, odnosno taj je dio radnje samo

natuknut. Njezino je priviđenje motivirano rastrojenošću živaca i u prvome redu grižnjom savjesti, jer je iznevjerila muža, no navedeni se ekspozicijski momenti pažljivo doziraju tijekom radnje. Ona neprestano dvoji što je san a što java, a krajnji je cilj Njezine vizije odluka između duhovnog i tjelesnog, onostranog i zemaljskog, dobra i zla utjelovljenih u dva glavna muška lika, Njemu i Bratu. U *Pustolovu* je okvir detaljno razrađen, a vizija bolesne Djevojke opravdana je njezinom željom za životom koji joj je u stvarnosti uskraćen. Radnja i likovi su već u popisu lica podijeljeni na one u *igri* i one u *priviđenju*, štoviše, likovi nose drukčija imena. No razdoblje od desetak godina koje dijeli te dvije drame razaznaje se ponajviše u nerazmjeru između Ogrizovićeve pacifizma, ekspresionističkoga zanosa i vjere u preporođeni svijet i čovjeka, s jedne, odnosno Begovićeve cinizma i pirandellističkoga relativizma, s druge strane. Dok Ogrizovićeve smrt za Nju znači buđenje i novi život, Begovićevu Djevojku smrt »perfidno vara«²² i beščutno se njome poigrava, izvrćući značenje njezinih riječi i manipulirajući njezinim željama prema svojim potrebama. Promotrimo li scenske znakove kojima Ogrizović kreira nerealno, uočiti ćemo nekoliko učestalih pojedinosti. I tu će svjetlost svijeća i razlijevanje mjesečine (povremeno zelenkaste boje) po scenskom prostoru najaviti otvaranje svijeta fantastike i dokidanja granica realnosti, a u tome će potpomoći i scenska pojava najprije u sivo, a u trenutcima uzleta u visine nebeske u bijelo umotanih Duhova, čiji će sablasni napjev o strahu i smrti uokvirivati tri stupnja priviđenja i čija bi se kobna nazočnost trebala neprekidno osjećati. Pogled, međutim, na kazališnu cedulju praizvedbe 21. prosinca 1917. kazuje nam da su od Duhova ostali tek glasovi kojih interpreti nisu čak ni zabilježeni. Nadalje, atmosferi priviđenja pridonijet će intonacija glasa likova (»sablasthan«, »prekogroban«, »k' o mrtav«) te tugaljiva glazba čela, i povremeno orgulja, koja uporno prati Njega, neovisno o tome koju je ulogu preuzeo. Osim po glazbenim dionicama, u nekim ćemo ga ulogama prepoznati i po kostimu, odnosno ogrtaču i odijelu. Poslije, u sceni kada i On i Brat odbacuju krinke supruga i ljubavnika te izravno i otvoreno nastupaju kao simboli dobra i zla, On će biti u bijelom, a Brat u vojničkom odijelu, još jednom time naglašavajući Ogrizovićev antiratni prosvjed. Osim toga, demonska će narav Brata biti istaknuta crvenim snopom svjetla, a kao jaki kontrast i u idejnom i u vizualnom smislu poslužiti će jarko žuto svjetlo usmjereno na Njega.²³ Crveno će svjetlo pratiti i Michelangelova Nepoznatog, a kad ga Michelangelo ubije dlijetom za paranje boja, crvenoga će svjetla nestati.²⁴ Novinska je kritika zabilježila funkcionalnost svjetlosnih i glazbenih efekata u

Ogrizovićevoj drami, zaključila kako bi bilo bolje da je tekst kraći i zgusnutiji (istu tezu možemo čuti i danas), uglavnom pohvalila Bachovu režiju i glavne glumce – Vavru kao Nju, Nučića kao Njega i Papića kao Brata – i naposljetku ipak izrazila žaljenje što svoju temu pisac nije obradio realistički.

Begović je prijelaz iz zbilje u priviđenje osmislio pomoću auditivnih i svjetlosnih sredstava. U trenutku kada Sestra napusti terasu, a Djevojka ostane sama, »pozornicu zastre neko irealno transparentno svjetlo«. Kakvo točno, Begović ne odaje, no o zvuku je doduše nešto određeniji – glasovirski foxtrot koji dopire iz kuće i što ga izvodi Sestra ne bi li razveselila mladu bolesnicu, stapa se s udaljenim konjskim kasom, pa korakom, dok napokon ne prijede u pogrebni marš. Ne treba ni govoriti o tome da će povratak u stvarnost ići obrnutim slijedom. Begović nadalje ističe kako izvođenje priviđenja, unatoč mimetičnosti – jer scene koje slijede ne doimaju se toliko irealnim koliko trivijalnim – treba djelovati delirično i bunovno, kao u vrućici, odnosno kako priviđenje treba igrati jednim povišenim, egzaltiranim tonom. Od ukupno deset lica Smrti uvriježenoj je predodžbi smrti-jahača najbliže ono prvo, Neznancevo. Kao što je lako pretpostaviti, Neznanc je blijed i odjeven u crno. Po piščevoj želji u predstavi bi sva lica Smrti trebao tumačiti isti glumac. U Gavellinoj režiji, 9. siječnja 1926, ta je komplicirana zadaća zapala Ivu Raića, poznatoga tumača salonskoga repertoara i psihološki složenih likova, a u okviru domaćega suvremenoga repertoara kojim se bavimo također i Kulundžićeva Rajka (i kasnije Gume), Krležina Horvata i Čovjeka. Oko njegove izvedbe Smrti kritika je ostala podijeljena. Lunaček je tvrdio da je Raiću za tu ulogu nedostajao »snažni muškarački reljef«,²⁵ a Maraković da je u njem bilo odviše elegantnoga redatelja, a premalo Smrti, te da bi umjesto njega tu ulogu trebao igrati netko tko može unijeti tvrde akcente, poput Dujšina,²⁶ koji je u tome polju već imao zapaženih iskustava. Suprotno tome, Jurkas je smatrao da Raićeva interpretacija odgovara i Begovićevu poimanju Smrti i Gavellinom redatelja,²⁷ Parmačević da je Raić kroz sva lica Smrti uspio stvoriti dojam hladnoće, sveprisutnosti i zloknobnosti toga lika,²⁸ a Nehajev je također držao uspjelima sve njegove transformacije.²⁹ Većinu pojedinosti svoga redateljskoga postupka u *Pustolovu*, Gavella je objasnio sam u razgovoru s Kulundžićem.³⁰ Smrti je dodijelio ulogu redatelja i temeljnoga pokretača radnje, označivši je danas već uvriježenom sintagmom »aranžera snova« koji istodobno sudjeluje u radnji kao neko od lica Smrti. Idejom smrti kao redatelja, nužno je naglasiti, kritika nije bila oduševljena. Parmačević ju je, spomenimo i to, smatrao u najmanju ruku »nespretnom sugestijom«.³¹

Priviđenje je zamišljeno kao knjiga života koju lista smrt, pa su se Babićeve crne kulise na kojima su bijelim markirani pojedini prostori priviđenja (slično kao i u *Adamu i Evi*) okretale oko jednog stupa kao listovi knjige. Scene Djevojčina priviđenja igrane su na posebnoj pozornici, tzv. platformi sna orijentiranoj prema velikoj crno-bijeloj šaptaonici na desnoj strani pozornice i prema Smrti kao organizatoru igre. Na taj je način vizura priviđenja pomaknuta za četrdeset stupnjeva, odnosno realne i irealne slike promatrala su se pod drukčijim kutom. Smrt je ulazila i izlazila iz šaptaonice, kao i likovi koje je ona ubacila u igru, primjerice Gospodin u šarenom prsluku, za razliku od likova koji se mogu smatrati tvorevinama djevojčine svijesti, primjerice Kristina. Na lijevom prednjem kraju pozornice nalazio se naslonjač u kome vidimo Djevojku na početku, u zbiljskome dijelu radnje i, na kraju, kada umire. Povremeno se ona i u ključnim momentima priviđenja vraća ondje, kao da se vraća u stvarnost, a tada je pozadinsko zbivanje zamagljeno i plošno. Uloga i značenje spomenutoga naslonjača mnogim su kritičarima, međutim, promakli, pa su jadikovali da zaklanja pogled na pozornicu te da bi bilo bolje da su ga barem malo pomaknuli, ako ne i uklonili. Ugođaj priviđenja pojačan je time što je najveći dio rekvizita eliminiran. Telefoniranje i pušenje samo se naznačivalo, pilo se bez čaša i borilo bez noževa, a jednako se tako samo markirao i lež Nepriputnoga. Drugim riječima, igrano je nemimetički i antiiluzionistički, kakav je uostalom bio i dekor, a protiv čega je osobito žestoko prosvjedovao Lunaček. Odsutnost rekvizita navodno je i publiku tjerala na smijeh. Dosta se efekata polučilo igrom svjetla, ponajprije smeđe-žutog i ljubičastog. Sasvim u duhu dodijeljene joj uloge, Smrt je šaptala glumcima, dobacivala im upute, određivala kako se trebaju kretati, udarala u gong i namještala pozornicu. Čini se da je Gavelli uspjelo odvojiti scene iz zbilje od onih irealnih i stvoriti dojam »delirija« bolesne djevojke kakvom je težio Begović.

U *Michelangelu Buonarrotiju* pozornica postaje prizorištem uzburkane duše umjetnika i stvaraoca, darovitoga pojedinca u sukobu s ispraznom sredinom i sa samim sobom. Ozlojeđen Bachovim upornim odbijanjem svojih ranih dramskih uradaka pod krilaticom neizvedivosti, Krleža je razmatrao mogućnost da režiju *Michelangela* preuzme u svoje ruke, ali je nakon notornoga slučaja Pecija radije odustao od prikazivanja i povukao tekst. Fantastični Michelangelov san, u kojem se javlja niz umetnutih vizija i neuobičajenih likova i koji podrazumijeva razbijanje i usložnjavanje omeđenoga prostora Sikstine, tandem Gavella-Babić transponirao je na pozornicu podizanjem i spuštanjem dvaju velikih prozora i bijelih zastora,

zvučnim efektima (zvonjava, prasak, grom) i nekovrskom svjetlosnom scenografijom. U prostoru otvorenom podizanjem prozora igrale su se scene u samostanskoj ćeliji i krčmi, pri čemu je prednji dio pozornice ostajao zatamnjen. Dok je pomahnitalost i paklenski naboj scene u krčmi znatno pojačan crvenim svjetlom, Ženino je strovaljivanje niz skele naznačeno muklim udarcem u propadalištu. Budući da je zbiljski okvir s dvojicom famulusa te poslije Papom i njegovom pratnjom relativno lako scenski izvediv, u njemu redateljskih intervencija i pojednostavnjivanja gotovo i nije bilo. S druge strane, zahtjevu su materijalizaciju središnjega sna ipak olakšala određena sažimanja i kraćenja. Tako je na primjer izbačen govor miševa i pauka te igra užarenih lopti i bitno je umanjena uloga Glasa Krvnika Nepoznatog, pa i samoga Nepoznatog.³² Stanovita sličnost s Michelangelovim materijaliziranim snom može se zapaziti u Mesarićevim *Kozmičkim žonglerima*, preciznije u jednočinki *Desperateri*, prostor koje je povanjštenje svijesti jednoga dramskoga lika, odnosno Desperatera C. (Radi se o mizoginu poznatom i kao Ženomrzac glavni, a sva su tri Desperatera, A, B i C, oličenja različitih ljudskih odnosa prema ženi – zasićenosti, čežnje i mržnje.) Ne treba nas stoga čuditi što je 21. travnja 1926. na praizvedbi *Žonglera* u režiji Tita Strozija prostorom igre prve od triju jednočinki koje je scenografski oblikovao V. M. Uljanišćev u prvome redu dominirala stilizirana lubanja.

Elementi nezbiljskoga, kao što smo vidjeli, pojava je učestala u hrvatskoj dramati drugog i trećega desetljeća 20. stoljeća, a njihovu izravnu prisutnost na pozornici zacijelo možemo zahvaliti odjecima scenskog ekspresionizma. Ako smo u Maeterlinckovim dramama mogli tek čuti kako Smrt negdje »kosu brusi«, ovdje je već možemo očekivati na sceni. Irealno se ostvaruje bilo kao lik koji na istoj fikcionalnoj razini stupa u ravnopravne odnose s ostalim zbiljskim bićima, bilo kao san, vizija, halucinacija ili materijalizacija misli, podsvijesti i duševnih stanja protagonista. Jedanput će se realizirati u razmjerno jednostavnoj scenskoj formi i komornom okružju, a drugi put kao spektakl s mnogo likova, promjena prostora i scenskih efekata. U dramama koje smjeraju izraženijoj psihologizaciji, pojava se fantastičnog obično nastoji motivirati s toga stanovišta. Katkada su vizije pokazatelji grižnje savjesti, a katkada sumnje u sebe i svoje, poglavito umjetničko mjesto u svijetu.

Onodobno je kazalište iskušavalo raznovrsne modele od kraćenja (tek u rijetkim slučajevima pribjegavajući potpunom izbacivanju), do materijalizacije, kako bi gledateljstvu predočilo i približilo nadrealno, a ono u pravilu prožima sve

razine izraza i upošljava cjelokupni sustav scenskih znakova od govora i zvuka, do rasvjete, šminke, kostima i scenografije. Mogli bismo, dakle, zaključiti kako se dramsko, pa onda i kazališno nezbiljsko uprizoruje suigrom glumca, svjetla, zvuka, boje i arhitektonike pozornice.

BILJEŠKE

¹ Malvolio Kontrabas [Slavko Batušić], *Stvaranje Nove Drame, Comoedia*, god. 1924/25(1925)26, 22. veljače, str. 11.

² Ič.[Andrija Milčinović], »Hrvatsko kazalište. Nakon premiere Ogrizovićeve *Objavljenja*«, *Novosti*, XI(1917)354, 22. prosinca, str. 2.

³ Vidi tekst *Pred smrt* koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1731.

⁴ S. T., »Hrvatsko kazalište. Spasitelj. *Pred smrt.*«, *Hrvatska*, (1916)1406, 10. lipnja, str. 3.

⁵ Vidi inspicijentsku knjigu *Ponoći* koja se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1829.

⁶ Tekst *Ponoći* tiskan je prvi put kao knjiga godine 1924. u Zagrebu, a pretiskan je u: Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić, *Dramska djela*, PSHK 106, Zagreb: Matica hrvatska – Zora, 1965.

⁷ Vidi inspicijentsku knjigu *Ponoći* koja se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1829.

⁸ Josip Kulundžić, »Psihologija nove scene«, *Savremenik*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, XVI(1921), str. 54-55.

⁹ Milan Begović, »Kazalište. Josip Kulundžić *Ponoć*: Tri čina groteske iz trećeg kata. Scenska muzika: Oskar Jozefović. Nacrt za dekoracije izradio: Tomislav Krizman. Režija Branko Gavella.«, *Novosti*, XVI(1921)161, 17. lipnja, str. 2.

¹⁰ Zdenko Vernić, »Jugoslavenski Pregled. Umjetnost. Kulundžićeva *Ponoć*«, *Jugoslavenska njiva*, V(1921)25, 25. lipnja, str. 397.

¹¹ Vidi tekst Borisa Senkera, »Glumački izraz u međuraću«, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi*, Zagreb: Znanje, 1984, str. 94.

¹² Babićeve se skice nisu sačuvale, pa se u opisu scenografije oslanjamo na zapise Slavka Batušića »Scenska ostvarenja Krležinih drama«, *Republika*, XIX(1963)7-8, str. 341. i »Prizvedbe Krležinih djela u Zagrebu«, *Hrvatska pozornica*, Zagreb: Mladost, 1978, str. 154.

¹³ Branko Gavella, »Miroslav Krleža i kazalište«, *Književnost i kazalište*, priredio Nikola Batušić et al., Zagreb: Kolo Matice hrvatske, 1970, str. 102. 104.

¹⁴ Vidi tekst *Galicije* koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1814.

- ¹⁵ S[tevan] Galogaža, »Miroslav Krleža: *Golgota*«, *Pokret*, II(1922)255, 4. studenoga, str. 6.
- ¹⁶ Miroslav Krleža, »Premijera *Golgotе* 3. XI. 1922.«, *Dnevnik 1918-22. Davni dani II*, Sarajevo: NIŠRO »Oslobođenje«, 1981, str. 382.
- ¹⁷ Slavko Batušić, »Scenska ostvarenja Krležinih drama«, *Republika*, XIX(1963)7-8, str. 341.
- ¹⁸ Branko Gavella, »Miroslav Krleža i kazalište«, *Književnost i kazalište*, priredio Nikola Batušić et al., Zagreb: Kolo Matice hrvatske, 1970, str. 103.
- ¹⁹ S.[lavko] B.[atušić], »Papić (Papo), Josip – glumac i redatelj«, *Enciklopedija HNK*, Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće *Naprijed* – Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1969.
- ²⁰ [Vladimir] Lunaček, »Hrvatsko kazalište. Proslava 25-godišnjice glumačkog rada Franje Sotošeka. – Premijera drame *Michelangelo Buonarroti* od M. Krleže«, *Obzor*, LXVI(1925)136, 20. svibnja, str. 3.
- ²¹ Predgovor *Igri snova*, vidi Christopher Innes, *Avant Garde Theatre*, London – New York: Routledge, 1994, str. 34.
- ²² Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame. I. dio. 1895-1940*, Zagreb: Disput, 2000, str. 337.
- ²³ Vidi tekst *Objavljenja* koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1769.
- ²⁴ Vidi tekst *Michelangela Buonarrotija* koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU pod inventarnom oznakom HNK 1900.
- ²⁵ [Vladimir] Lunaček, »Uzajmljeni snovi. Milan Begović: *Pustolov pred vratima*. – Režija: Dr. Branko Gavella.«, *Obzor*, LXVII(1926)10, 11. siječnja, str. 2.
- ²⁶ Lj.[ubomir] Maraković, »M. Begović: *Pustolov pred vratima*, premijera 9. siječnja«, *Narodna Politika*, IX(1926)5, 29. siječnja, str. 5.
- ²⁷ Eustahije Jurkas, »Hrvatsko kazalište. *Pustolov pred vratima*«, *Hrvat*, VII(1926)1801, 15. siječnja, str. 3.
- ²⁸ Stjepan Parmačević, »Milan Begović: *Pustolov pred vratima*«, *Riječ*, XXII(1926)12, 17. siječnja, str. 5.
- ²⁹ [Milutin Cihlar] Nehajev, »Književnost i umjetnost. *Pustolov pred vratima*«, *Jutarnji list*, XV(1926)5005, 12. siječnja, str. 5.
- ³⁰ »Inscenacija snoviđenja« (intervju Josipa Kulundžića s Brankom Gavellom), *Hrvatska pozornica* (1926), 19, 5. siječnja. Tekst vrlo sličan ovome razgovoru tiskan je kao predgovor *Pustolovu pred vratima*, Zagreb: Nakladni zavod Neva, 1926, ali ga se Gavella usmeno odricao uz tvrdnju da ga je sastavio Kulundžić bez njegovog odobrenja.
- ³¹ Stjepan Parmačević, »Milan Begović: *Pustolov pred vratima*«, *Riječ*, XXII(1926)12, 17. siječnja, str. 4.
- ³² Vidi tekst *Michelangela Buonarrotija* koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta pod inventarnom oznakom HNK 1900.

