

VOJNOVIĆEV *EKVINOCIJO* DANAS

Branko Hećimović

1.

Podsjećajući da se sve nametljivije u ljudsku svijest nastanjuju *recentne informacije, svakovrsni efemerni podaci, sumnjive i neosporne činjenice* i da *pred njihovom današnjom poplavom pada jučerašnjica sve brže u zaborav*, pa da i *mnogi još jučer intenzivni doživljaji lirskih objava blijede u tom našem bučnom, preuzetnom i nestilskom danas mnogo brže nego ikad prije*, Marijan Matković se u svom eseju *Ivo Vojnović - danas*, objavljenom na uvodnom mjestu zbornika *O djelu Iva Vojnovića*, znanstveno moralistički izjašnjava, da *književna današnjica ima samo onda pravo govoriti o pojavama svoje prošlosti kada joj kazivanje obećaje novost relevantnu za tu pojavu kao i za nju samu*.¹

Kako pak odrediti to viševrсно danas, što je prema Matkoviću nekad, u epohama takozvanih velikih umjetničkih stilova, trajalo desetljećima, pa i stoljećima, dok u njegovo vrijeme već, a i prema njemu samome, ono nikad nije bilo više relativizirano i nikad općenito kraćeg trajanja i daha?

Kada stoga to danas Vojnovićeva *Ekvinocija* zapravo počinje za znanost o književnosti i u znanosti o književnosti, i postoje li doista izazovi u samom *Ekvinociju* i literaturi o njemu, ili pak u novim književnoteorijskim i dramaturgijskoteorijskim spoznajama, te eventualno u kazališnim predstavama u kojima se one reflektiraju, ili se spontano i samostalno javljaju kao posljedice mijena u samom kazalištu, kao što se javljaju u Kunčevićevoj adaptaciji i režiji usredotočenoj isključivo na reduciranu monodramsku fakturu Jelina teksta (nakon njegove režije integralnoga Vojnovićeva djela 1971. u Dubrovniku),² da se ponovno progovara o *Ekvinociju*?

Što uostalom, kad je već spomenut, neovisno o razlikama u pristupu i instrumentariju valorizacija dramskog i kazališnog teksta, i tumačenju dva skriptora, skriptora dramskog predložka i skriptora scenske prakse, Anne Ubersfeld, čini Kunčević?

U skladu s pojedinačnim književnokritičkim i književnoteorijskim prosudbama Jele kao glavnog lika i simboličnog utjelovljenja majke, o kojoj je već desetak godina prije njegove adaptacije i predstave pod znakovitim naslovom *Jele u Ekvinociju ili ekvinocijo u Jeli* pisao jedan slučajni namjernik u književnu kritiku, ističući da *ekvinocijo* egzistira zbog Jele i da ona ispunja svojom impostacijom i sudbinom funkciju ideje djela, to jest da simbolika naslova i udio ekvinocijalne oluje obuhvaća sve osim nje same akcidentalno, prolazno i izvanjski,³ Kunčević se kao Vojnovićev suskriptor i skriptor teksta predstave opredijelio u stvari za jednu od mogućih, iako pomalo iznenađujuću, interpretacijsku reanimaciju *Ekvinocija* iskazujući njome istodobno i stanovitu sumnju u strukturnu te, osobito, u fabularnu održivost i životnost izvornoga dramskog predložka, svjesno se udaljujući od njegova viševrsnog bogatstva sadržajnih i izražajnih slojeva vezanih za poetološke i estetske aktualnosti u doba nastajanja *Ekvinocija*.

Kunčević, ukratko, ne prihvaća vrijeme *Ekvinocija* kao vrijeme *Jele*, kao što objašnjava u prigodnom novinskom razgovoru, nego polazi od pretpostavke *da su se stvari već dogodile* i kaže: *Time i koncentriranjem na samo jedno lice, glavno lice u Vojnovićevu komadu, bitno drugačije tretiramo vrijeme: u Ekvinociju postoji kronologija događanja, vremenski tok u koji se "polaže" i iz kojega, i u kojem se razvija priča. U mojoj adaptaciji priča će biti jasna, ali će biti od drugorazrednog značenja. U prvom je planu ispitivanje jedne sudbine, koja mi se čini dosta relevantnom, i nama danas.*⁴

Na takvo Kunčevićevo tumačenje, kao i na njegovo daljnje razlaganje da u Vojnovićevoj drami nije glavni sociološki problem, odnosno problem emigracije, i da je Vojnović sve već u svojoj drami pokušao sagledati s pozicije onih koji ostaju /sami/, pa je, dakle, riječ o samoći i usamljenosti, i da je, nadalje, uspostavio znak jednakosti između sina i ljubavnika, jer obojica odlaze, a da se predstavom ne žele razriješavati motivi odlaska nego progovoriti o posljedicama, nadovezuju se i kritičari predstava. Poosobljujući, varirajući i nadopunjujući Kunčevićeve postavke oni tako pišu o *Jeli* kao monodrami bez dramskog konteksta, koja je usustavljena od Jelinih monologa u "isprevrtanom" redosljedu i naglašavaju da je Kunčević zamislio *Jelu koja je preživjela Ekvinocijo, ali se u njemu duševno slomila, te joj*

se u poremećenoj svijesti naknadno vraćaju u sjećanje stari grijesi i patnje,⁵ i eksplicitno kazuju da je Jele *tragizmom i intenzitetom proživljavanja svoje sudbine* dovoljno *sposobna za samostalan scenski život*, da priča i njena kronologija nisu važni, da predstava dolazi nakon njihova kraja kada se ukazuje *gotovo gola sudbina* Jele, koja se pred gledateljima ispituje, i kada se iz te dedukcije malo pomalo pojavljuje *tragičan lik žene - majke, mučenice i osvetnice, čija sudbina ima mjestimice antičke dimenzije*.⁶

Prihvaćajući Kunčevićeve postavke, kao i adaptaciju i predstavu, kazališni kritičari zapravo progovaraju neizravno i o *Ekvinociju* i njegovoj scenskoj suvremenosti, te relativiziraju u odnosu na kazalište danas izvodivost Vojnovićeve drame neovisno o njezinoj neupitnoj vrijednosti u kontekstu povijesnog vremena njezina nastajanja, otvarajući time novi prostor diskursa potencijalno zajednički za kazališne privrženike svih umjetničkih i vrednovateljskih profila, kao i za književne znanstvenike i kritičare, koji nije iskorišten i koji ih kontinuirano razdvaja i udaljuje na primjerima mnogih hrvatskih, i ne samo hrvatskih, dramskih tekstova i njihova izvođenja.

2.

Vraćajući se na uvodna rasuđivanja, čini se da je ipak najispravnije da se taj traženi, pogodbeni ali u biti relativni početak *Ekvinocija* danas u znanosti o književnosti sinkrono poveže s prekretničkom pojavom Suvinove rasprave *Dramatika Iva Vojnovića*⁷ u kojoj autor propituje genezu i strukturu konteovih dramskih djela unutar hrvatske i europske dramske književnosti primjenjujući još u tadašnjoj hrvatskoj znanstvenoj praksi nekorištene teorijske spoznaje i metode, te uspostavljajući nove kriterije, ali istodobno oživljujući, revidirajući i revalorizirajući i sve ono relevantno, prema vlastitoj procjeni, što je prije njega pisano o Vojnovićevim dramskim tekstovima, pa konkretno i o *Ekvinociju*.

Sinkrono povezivanje početka *Ekvinocijeva* danas u hrvatskoj znanosti o književnosti, a i u teatrologiji, s pojavom Suvinove strukturalističke rasprave s primjesama marksističke kritike, ne isključuje ipak iz toga pretpostavljenog danas ni sve drugo što je prethodno napisano i izrečeno o *Ekvinociju* ukoliko, naravno, ima književnopovijesno ili kulturološko značenje, a niti sve prethodne istraživačke

nedoumice i nedorečenosti, kao što nasuprot tome, ili možda bolje rečeno analogno tome, i Suvinova rasprava ne daje uvijek dorečene, zadovoljavajuće i održive odgovore na sva pitanja koja analizira ili načinje, a niti unaprijed isključuje njihovo nadopunjavanje i revidiranje. To uostalom potvrđuje i sam Suvin kad se ponovno vraća Vojnoviću i semiotički obnavlja problematiku dramaturgijskog prostora i kompozicije *Ekvinocija*, te na primjeru majke u Vojnovićevu dramskom opusu analizira agenske strukture i Vojnovićevu antropologiju.⁸

No semiotičkim određivanjem majke kao uopćenog, statičkog, mitsko društvenog tipa kojeg obilježava pretpostavka da u polju ljubavi označava neerotski osjećaj, namjesto prethodnog Suvinova shvaćanja motivacije Jelina djelovanja prebacivanjem iz društvene sfere etičkih odnosa u biološku sferu instinktivnih odnosa, te njezinim poistovjećivanjem s usudom, čitaj ekvinocijom, Suvin više udovoljava selektivnom oprimjerenju svojih semiotičkih pogleda, nego što se dovinjuje do semiotičkog uvida u cjelinu drame na temelju korelativnosti zastupanih dramaturgijskih odnosa agensa i dramaturgijskog prostora. Pristup stoga *Ekvinociju*, koji bi se ciljano i ekonomično bavio organizacijom sva četiri čina, kao i cijele drame, polazeći od gotovo istih teorijskih spoznaja i postavki od kojih polazi i Suvin, ali nekoegzistentno, mogao bi ponuditi i drugačiji semiotički uvid u arhitektoniku Vojnovićeva djela i njezino funkcioniranje.

Objašnjavajući četiri različita prostora isto toliko činova *Ekvinocija*, Suvin u svojoj prvoj raspravi, opčinjen verističkom fakturom čina i prevagom pučke intonacije i učešćem puka, a možda i zaveden vlastitim uvjerenjem, da se *Ekvinocijo* nadovezuje na hrvatske pučke igrokaze slavonske provenijencije, još naznačava njegovu trodijelnost, ali ga tretira kao izrazito pučki. U drugoj, pak, semiotičkoj raspravi, polazeći od aksiomatske postavke da je *dramaturški prostor u svakom sinkronom presjeku određen sveukupnošću predmeta u njemu, uključivši likove*,⁹ on već trodijelnu podjelu prostora na pučki prostor, buržoaski i prijelazni podvrgava predmetnoj semiozi i agenskoj razini, te posve odustaje od pučke atribucije čina.

Primjenjujući semiotičko proučavanje i semiozu na prostor prvog čina, Suvin se korigira, ali i ne doriče, jer istovrsni pristup ne primjenjuje i na preostale činove, od kojih je drugi označen kao zatvoreni građanski prostor, a treći kao zatvoreni pučki, dok je završni četvrti, ponovno predočen kao otvoreni, eksterijerni, kao, prema Vojnoviću, šumski bregoviti kraj sa crkvicom sv. Nikole u sredini i grobljem na desnoj, te hridima koje se dižu iz morskih dubina na lijevoj strani.

Već ta gruba predodžba *nepomičnih predmeta*, termin preuzet od Suvina, kao i činjenica da je riječ o otvorenom komunikacijskom prostoru u kojem se puk ponovno javlja kao razjedinjeni kor i u kojem su ponovno suprotstavljeni protagonistički pučki predstavnici drame i antagonistički građanski, te dolazi do raspleta Jelinim ubojstvom Nike i njezinom smrću, kao i odlaskom Ive i Anice simbolično imenovanim brodom "Sloboda" u Ameriku, sugerira da bi semiotička analiza Suvinova tipa još više mogla učvrstiti dokazljivost simetrično ostvarenih strukturalnih sustava u prvom i četvrtom činu, pod uvjetom, naravno, da se pritom ne pomišlja i na istovrsnu podjelu prostora. Dramaturgijski prostor, kao i vrijeme, naime, usuglašeni su u *Ekvinociju* sa slijedom događaja, te se u četvrtom činu, konkretno, ne može više govoriti o prostoru u odnosu na likove ili agense na isti način kao što to čini Suvin govoreći o prvom, predstavljačkom činu, kojim se materijaliziraju postojeće polazne činjenice i oznakovljuju pozitivni ili pučki prostor i negativni ili buržoaski, te prijelazni ili miješani. Nasuprot takvoj podjeli dramaturgijskog prostora prvog čina u četvrtom se javlja posve drugačija i drugovrsna podjela u kojoj se ostvaruje autorova gnoseološka inačica označiteljske, metaforičnozbijske trijade koju tvore život/priroda, vjera/crkva i zagrobni život/groblje, kao sadržajna, razrješavajuća protuteža inaugurativnoj sociološkoj podjeli.

Prihvati li se i dramaturgijska zatvorenost prostora drugog i trećeg čina, kao i njihovo vezivanje za imućnu građansku odnosno za pučku sredinu i prihvati li se, nadalje, činjenica da autor u jedan i u drugi zatvoreni dramaturgijski prostor uvodi glavne predstavnike konfrontiranih klasa koji traže za sebe razumijevanje ili pomoć, kao što to u drugom činu u funkciji protagonista traži Jela, a u trećem u funkciji antagonista Niko, kao namjerno polučeni elementi simetrije, onda i kompozicija *Ekvinocija* kao cjeline djeluje neusporedivo organiziranija i omogućava nove strukturalne i semiotičke analize koje bi se mogle protegnuti i na likove i koje bi mogle biti naročito indikativne za razumijevanje geneze Jele i njezinu patetičnu ekspresiju, te za njezino samopožrtvovno ubojstvo Nike i njezinu smrt koje primatelji, bilo čitatelji bilo gledatelji, doživljavaju kao katarzu.

Naznačena mogućnost da se slijedom poticaja jednog ovakvog izazova kakav je ovaj koji pledira za prihvaćanje dvojne simetrije činova unutar *Ekvinocija* kao promišljenog postupka usložavanja i usavršavanja njegova ustrojstva, pokušaju iznaći nova još nedostavno analizirana svojstva Vojnovićeva djela, samo je još jedna koja je djelomice naviještena i nudi se na daljnju razradu poput niza drugih vezanih za dosadašnje istraživačke odgovore na pitanja kao što su, primjerice, kako tretirati

Vojnovićevu eklektičnost i intertekstualnost u *Ekvinociju*, te njegovu potenciranu likovnu opservativnost, kako je naziva Matko Peić,¹⁰ i razglašeni afinitet prema glazbi? Jesu li to njegove stvaralačke osobine koje skupno imaju svoj još nedokučeni smisao ili manira? Ili su to možda samo neplanirana recipijentska usvajanja pretočena u transformiranu kreativnu primjenu?

3.

Neizravno potvrđujući vlastitim kazivanjem da se autora ne mora i ne može uvijek slijediti kad govori o svojem djelu, a da se još manje to što govori mora i može koristiti kao meritorno uporište za daljnje analize, jer djelo i nije više njegova svojina već primateljeva, te egzistira neovisno o autorovim pretpostavkama, tumačenjima i htijenjima, Vojnović u *Dva pisma onoj koja ode*¹¹ poetski predočava, u spletu osobnih enigmatskih asocijacija, svoje pobude za pisanje *Ekvinocija*, te na kraju upućuje na opasku u manuskriptu toga djela, koja se redovito citira ili prepričava, pa se to i ovaj put čini za osvježenje pamćenja, da je ispod naslova *Simfonički koncert* napisano *neka se svira Overtura Flieger Holl(ndera)*.

Namjerno podsjećanje na tu Vojnovićevu sugestiju, koju su neki glazbeni stručnjaci proglasili upitnom zbog nesuglasnog intenziteta između Vojnovićeva *Simfoničkog intermeza* i Wagnerove uvertire, opetovano aktualizira i već najavljeno pitanje o udjelu i značaju glazbe, kao i Wagnera u *Ekvinociju*, a i cjelokupnom Vojnovićevu dramskom djelu.

Nikola Batušić, koji se od svih istraživača udjela glazbe u Vojnovićevim dramama, a među njima su najistaknutiji svakako Darko Suvin, Raško Jovanović i Lovro Županović, najsustavnije teatrologijski njime bavi, svoju studiju *Slušajući glazbu u Vojnovićevim dramama...*¹² započinje već determinirajućom konstatacijom da se u svakoj *drami Ive Vojnovića može čuti glazba ili barem neki zvuk koji poprima njena obilježja*, da bi je umalo zatim nadopunio drugom uvodnom premisom, da su se mnogi autori pišući o Vojnovićevoj sklonosti glazbi koristili neutemeljenim prosudbenim instrumentarijem i da su *Vojnovićevu melodiku koja počiva na fonetskim kvalitetama, zatim svjesno traženu eufoničnost autorova leksika, jednako kao i povremenu osebujnu rastresitost i mjestimičnu nekoherentnost dramaturgijskog sustava* povezivali s raznim muzičkim formama.

Temeljit kakav jest, Batušić pedantno nastavlja svoju teatrolozijsku analizu ističući da se glazba u Vojnovićevim dramskim djelima rijetko nalazi u ilustrativnoj ili melodramskoj funkciji i da Vojnovićeva dramska riječ traži pomoć izvana, a da su glazba i likovnost integralni dijelovi njegovih drama. Posebno se također zadržava na udjelu konkretnih zvučnih efekata, govori o vizualizaciji glazbe te, među ostalim, o pjesmama Slijepog Vlahe i kolendama kao glazbenim elementima *Ekvinocija* i potanko uspoređuje tri provedbena motiva iz predigre *Ukletom Holanđezu* i tri temeljna motiva Vojnovićeva *Simfoničkog intermezza* i *Ekvinocija: Oluja - Jela - Brod*, kao i Wagnerovu *Sentu* i Vojnovićevu *Jelu*.

No dok Batušić razložno sumnja u dostatnost dokaza da je Vojnović svjesno strukturirao "libreto" za moguću glazbenu međuiгру prema glazbeno dramaturgijskoj građi Wagnerove uvertire, te je vrlo oprezan i u drugim svojim usporedbama Wagnera i Vojnovića, Lovro Županović ide mnogo dalje te ustvrđuje, osokoljen intenzitetom Vojnovićeva afiniteta prema glazbi i likovnim umjetnostima, da je Vojnović ostvario sintezu wagnerovskog ideala sveukupnog umjetničkog čina (*Gesamtkunstwerk*) i da je u tome najviše "wagnerijanac", što bi se uvjetno moglo i prihvatiti uz dodatne analize i argumente, kao što bi se uz dodatne analize i argumente možda mogla nasuprot tome usvojiti i hipoteza autora ovog teksta da je Vojnovićev *Ekvinocijo* pisan pod dojmom dramaturgijskih osobina libreta i kao libreto, na što upućuju uz usporedbe s Wagnerom i Mascagnijevom *Cavalleriom rusticanom*, i stanoviti detalji u njemu, kao na primjer, gotovo operno mizanscenski postavljeni korovi pojedinaca, te neki eksponirani monološki i konfliktni prizori, a i patetična ekspresija pojedinih lica, osobito Jele, ali i indirektno činjenica da je libretističkim preduvjetima privukao čak pet autora, Františka Neumana, Stevana Hristića, Antuna Dobronića, Marijana Kozinu i Ivu Brkanovića, da prema njemu skladaju opere.¹³

4.

Likovnost Vojnovićevih drama, kao i likovna umjetnost u njima, posebice i jedno i drugo u opsežnim didaskalijama, privukle su u novije doba, kao i udio glazbe, pozornost nekoliko istraživača, od kojih su im Matko Peić i Aleksandar Flaker posvetili zasebne studije.

Polazeći od Vojnovićevih riječi da je oko glavni književnikov instrument i da je promatranje temeljna književna operacija, Peić iznosi i obrazlaže čak tezu da je Vojnović vizualan pisac, majstor oka i virtuoz pogleda, i da pišući doslovno crta.¹⁴

Peić uočava također da je Vojnovićevo pisanje, kronometrijski gledano, kolorističko i da on koloristički piše kao da je inspiriran slikarstvom rokoka od Watteaua i Bouchera do Fragonarda i Huberta Roberta, a da ga simbolizam i secesija potiču na uporabu grafičkog elementa clair-obscura i čine bliskim djelima Bele Csikosa Sesije, Tomislava Krizmana i mladog Emanuela Vidovića. Intrigantno je, međutim, da Peić govoreći o srodnostima između Vojnovićevih književnih vizualizacija i slikarskih i grafičkih vizualizacija hrvatskih likovnih umjetnika, ne spominje uopće Vlahu Bukovca, iako se ovaj 1893, dakle prije ili već u doba pisanja *Ekvinocija*, doselio iz Pariza u Zagreb te postao predvodnik hrvatskih likovnih umjetnika, a zatim i stožerna osobnost hrvatske likovne moderne, a blizak je Vojnoviću ne samo po impresionističkoj fazi — dovoljno je da se to potkrijepi usporediti samo neke plenerističke Bukovčeve slike i Vojnovićevu sliku Gruž a u prvom činu *Ekvinocija*, — nego i po istodobnom zanimanju za Gundulića i njegovu apoteozu.¹⁵

Za usporedbu Bukovčeva i Vojnovićeva viđenja i predočivanja Gundulića i njegova značenja u hrvatskoj povijesti valja poći od Bukovca koji ih prvi od njih dvojice stvaralački tematizira. Bukovčeva skica za *Gundulićev san* rađena je, naime, već 1892. u Parizu, dok istoimeno ulje na platnu potječe iz 1894, kada nastaje i okomito postavljena kompozicija velikog formata *Dubravka* na kojoj, u zasjenjenom predvorju trijema Kneževa dvora, grupa gledatelja, odjevena u ruho iz različitih epoha, prati izvođenje Gundulićeve pastirske igre, koje se odvija pred Dvorom. Sljedeće pak godine Bukovac dovršava zastor za novosagrađeno nacionalno kazalište na kojem je Gundulić središnja i glavna figura, kao što je to od povijesnih osoba, iako ne ipak u toj mjeri istaknuto, i na platnu *Razvoj hrvatske kulture* iz 1912.

Vojnovićeva apoteoza Gundulića svodi se, međutim, samo na jedno djelo. Na pjesmu u prozi *Gundulićev san*, prikazanu 25. lipnja 1893. godine u Bondinom kazalištu u Dubrovniku prigodom *Slave otkrića Spomenika Gjivu Fr. Gunduliću* i tiskanu iste godine.¹⁶

Budući da su na proslavu otkrivanja Rendićeva spomenika Gunduliću, *pa i u Bondin teatar na*, Gundulićev san, *stigle /.../ mnoge ugledne ličnosti*, a među njima

i Franjo Rački,¹⁷ s kojim se Bukovac dopisivao i savjetovao oko *Apoteoze Gunduliću* ili *Osmana*, kako se još naziva njegova slika *Gundulićev san*, i budući da je Vojnovićeva pjesma u prozi tiskana, dopustivo je pretpostaviti da ju je posredno ili, uz drugu literaturu o Gunduliću, neposredno upoznao i Bukovac koji je, sudeći prema *Dokumentaciji* u knjizi Vere Kružić-Uchytíl, tijekom prilično dugih priprema varirao temu svoje slike, pa i izbor osoba koje se na njoj nalaze.¹⁸

Mogućnost da je Bukovac poznao Vojnovićevu pjesmu u prozi *Gundulićev san* generira i mogućnost usporedbe teme i načina divinizacije Gundulića u Vojnovićevu književnom djelu s rješenjima na istoimenom Bukovčevom likovnom ostvarenju, kao i na njegovom kazališnom zastoru. Jer kao što Vojnović — a očito je da je njegova pjesma u prozi prije postala dostupna javnosti nego Bukovčeva likovna vizija — prikazuje Gundulića kako u svom Dvoru u Dubrovniku mašta u monologu o vlastitom stvaranju, a ponajviše o *Osmanu*, te zatim vodi dijalog s vilom, tako i Bukovac predočava Gundulića, doduše u posve drugom, prirodnom ambijentu kako sjedi na kamenom tlu podno razlistala hrasta, a oko njega lebde vile, dok se na suprotnoj, desnoj zamućenoj strani naziru prizori lova, otmice i borbe, i dok se ispred njega kupaju nage djevojke u rijeci, i sanjari o *Osmanu*. I kod jednog i kod drugog autora naglasak je nepobitno na Gundulićevu snu, kako uostalom kazuju i identični naslovi, o *Osmanu*, i na Gundulićevoj divinizaciji koju sugerira nazočnost vile odnosno vila, a kod Vojnovića i finale u kojem se ostvaruje ...

... Veličanstvena apotheoza slave Gundulićeva spomenika. Narod sa svijeh stranâ polaže pôma, cvijeća i maslinovijeh grana na stube spomenika koji se diže obasjan čarobnijem svijetlom. Krasna žena u kraljevskome ruhu, koja prikazuje Dubrovnik, drži u jednoj ruci štit Sv. Vlahe a s drugom pruža kipu lovor vijenac.

Gundulić

(kao okamenjen, zanešen i prestrašen). *Sav narod moj i - Dubrovnik još živi! ... A onda lik! ... što... ja?... ne to je varka! Te slave rajske ja da budem svrha?!*

Vila

(koja je uzašla stube ter se namjestila kod spomenika). *Iz carstva sanjā brate pozdrav primi: U snu ti vidiš budućnost sliku, kad slava tvoja bude sloge slava!*¹⁹

Neovisno o tome u kojoj se mjeri nadovezuje na tu *veličanstvenu apoteozu* i da li se uopće izravno na nju nadovezuje, Bukovčev zastor s temom hrvatskog preporoda, simboliziranog svenarodnim poklonstvom Gunduliću u kojem prednjače ilirci predvođeni, u trijemu klasičnog hrama posutog cvijećem, Gajem, a u kojem sudjeluje i puk iz različitih hrvatskih krajeva, kao i vile, fauni i nimfe, dok se siluetama Zagreba i Dubrovnika manifestira njihova povezanost, neosporno je da se Vojnovićev finale *Gundulićeva sna* i Bukovčev kazališni zastor tematski dodiruju i veličaju narodnu slogu, iako autori polaze od neistodobnih povijesnih toposa i, prema postojećim tumačenjima, od drugačijih idejnih konotacija, od ilirizma i od jugoslavenstva.

Zaključujući ove ikonografske usporedbe, valja se ponovno vratiti na opravdanost Vojnovićeva stilskog uspoređivanja s Bukovcem na koje neposredno upućuje u svojoj knjizi *Književne vedute*,²⁰ nastaloj na temelju rada na seminaru Književnost i slikarstvo u Institutu za poredbenu povijest književnosti Sveučilišta u Innsbrucku i seminaru iz hrvatske književnosti na Sveučilištu u Baselu, i Aleksandar Flaker koji Vojnovićeve bečke vedute uspoređuje s impresionističkim vedutama Claudea Moneta i, među ostalim, zamjećuje da Vojnović svoje didaskalije organizira kao vedute nastale na tragu iluzionističkih scenografskih rješenja.

Prizivajući u svojim analizama kao argumentacijsko uporište iluzionistička scenografska rješenja, Aleksandar Flaker, a da toga možda sam i nije svjestan, ukazuje i na potrebu teatrologijskog istraživanja scenografskih veduta u različitim kazališnim epohama i za različite predstave bilo da se one mogu rekonstruirati na temelju starih dramskih tekstova i relevantnih svjedočanstava o njima i njihovu izvođenju, bilo da su sačuvane na standardiziranim skicama, kakve su — kad je riječ o hrvatskom kazalištu — skice na pr. Marca Antoninija i Emanuela Trnke, ili se i danas ostvaruju i žive u strogo zadanim likovnim opremama za klasična i suvremena dramska ali i operna i baletna djela, među kojima su po scenografskoj zadanosti i Vojnovićeva, pa i njegov *Ekvinocijo*.

Na teatrologiji je, naravno, usvoji li zanimanje za vedute u kazalištu, što će podrazumijevati pod pojmom kazališnih veduta. Da li vedute prenesene iz zbilje kao što je, primjerice, crkvice sv. Nikole u četvrtom činu *Ekvinocija*, ili vedute stvorene u kazalištu obvezatnom zastupljenošću u novim postavama, kao što je to slučaj s eksterijernim predodžbenjem kuće madame Butterfly u istoimenoj operi? Ili i jedne i druge?

Usvoji li se u hrvatskoj teatrologiji bilo koja od mogućih solucija, Vojnovićeva dramska djela bit će zacijelo predmet njihova oprimjerivanja i primijenjenog istraživanja.

5.

Činjenica da se raznovrsnim pristupima i teorijskim metodama i danas došiju nove i dopunjuju već dosegnute spoznaje o strukturalnoj složenosti i bogatstvu *Ekvinocija*, i da se time obnavlja i potvrda o visokoj kreativnoj razini, koja je njime ostvarena u doba nastanka, ne bi ipak smjela zavarati kad se razmišlja o njegovu kazališnom izvođenju danas. Jer jedno su kriteriji znanosti o književnosti, posebice književne povijesti, a posve drugo kriteriji kazališne izvodivosti i aktualnosti. Na to je već, uostalom, upozorio svojom monodramskom adaptacijom *Ekvinocija* i redateljskom postavom i Ivica Kunčević.

BILJEŠKE

¹ Marijan Matković, *Ivo Vojnović - danas*. U: *O djelu Iva Vojnovića*. Priredio Frano Čale. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za suvremenu književnost, Zagreb 1981. Str. 9.

² Praizvedba jednočinke *Jela*, koju je prema Vojnovićevu *Ekvinociju* adaptirao i režirao Ivica Kunčević, te scenografski i kostimografski opremio Miše Račić, a igrala Marija Kohn, održana je ispred ulaza na galeriju Dramskog kazališta Gavella 15. prosinca 1978.

³ Stanko Majnarić, *Jele u Ekvinociju ili Ekvinocij u Jeli*. "Kolo" IV(CXXIV), br. 3-4. Str. 310-316. Zagreb, ožujak - travanj 1966.

⁴ Zvezdana Timet, *Ispitivanje sudbine*. "Večernji list", Zagreb, 16. i 17. 12. 1978.

⁵ Marija Grgičević, *Evokacija strasti, Marija Kohn kao Jele iz drame Ekvinocij Ive Vojnovića*. "Večernji list", Zagreb, 21. 12. 1978.

⁶ Krešimir Nemeć, *Ispitivanje sudbine*. "Vjesnik", Zagreb, 20. 12. 1978.

⁷ Darko Suvin, *Dramatika Iva Vojnovića (Geneza i struktura)*. "Dubrovnik", XX, br. 5/6, Dubrovnik 1977.

⁸ Darko Suvin, *Semantički pogled na neke bitne vidove Vojnovićeve dramaturgije u: O djelu Iva Vojnovića*. Isto. Str. 319-346.

⁹ Darko Suvin, *Semantički pogled na neke bitne vidove Vojnovićeve dramaturgije*. Isto. Str. 334.

- ¹⁰ Matko Peić, *Vojnović i likovne umjetnosti*. U: *O djelu Iva Vojnovića*. Isto. Str. 271.
- ¹¹ Ivo Vojnović, *Dva pisma onoj koja ode*. U: I. Vojnović, *Akordi*. Nakladni zavod Jug, Zagreb 1917. Str. 86.
- ¹² Nikola Batušić, *Slušajući glazbu u Vojnovićevim dramama*. U: N. Batušić, *Skrovito kazalište*. Teatrologijska biblioteka. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb 1984. Str. 93, 95.
- ¹³ Lovro Županović, *Ivo Vojnović i glazba*. U: *O djelu Iva Vojnovića*. Isto. Str. 391-397.
- ¹⁴ Matko Peić, *Vojnović i likovne umjetnosti*. U: *O djelu Iva Vojnovića*. Isto. Str. 272.
- ¹⁵ Korifeje hrvatske moderne, Vlahu Bukovca i nešto mlađeg Iva Vojnovića, uvelike povezuje i rodno podneblje, Cavtat i Dubrovnik, kojima se često vraćaju kao životnim utočištima i stvaralačkim objektima, opsesijama i izazovima, pa Bukovac, na primjer, u Bondinom kazalištu, u kojem dubrovački amateri izvode Vojnovićeva dramska djela, 1901. oslikava strop na kojem diskretno izrađuje i siluete Držića, Gundulića, Palmotića i Pucića. Bukovac će napokon 1918, u danima konteova boravka u Pragu, naslikati i Vojnovićev portret, a Vojnović će zatim nastojati popraviti Bukovčevu autobiografiju koju je Božo Lovrić neuspješno redigirao za tisak, i napisat će za nju uvod.
- ¹⁶ *Gundulićev san*, koji će Vojnović preraditi i pretiskati u novoj verziji, s podnaslovnom označnicom *Pjesničko viđenje* i popratnim komentarom, u *Akordima*, Zagreb 1917, praižveli su u Bondinom teatru njegov brat Lujo i sestra Gjena, a 1897. uvrštava ga Stjepan Miletić u programu Gundulićeve proslave i otada je zajedno s *Dubravkom* izvođen u Hrvatskom narodnom kazalištu svakog siječnja tijekom četvrt stoljeća.
- ¹⁷ Mirko Žeželj, *Gospar Ivo*. Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1977. Str. 66.
- ¹⁸ Vera Kružić-Uchytíl, *Vlaho Bukovac, Život i djelo*, Matica hrvatska, Zagreb 1968. Dokumentacija, str. 142-169, br. 61-65, 67, 95, 102, 107, 137.
- ¹⁹ Ivo Vojnović, *Gundulićev san*. Dubrovnik, Tipografija D. Pretnera 1893. Str. 15-16.
- ²⁰ Aleksandar Flaker, *Književne vedute*. Matica hrvatska, Zagreb 1999.