

## FRANCUSKI DRAMSKI REPERTOAR U KRITICI AUGUSTA ŠENOE

*Ela Agotić*

Kroz kazališno-kritički opus Augusta Šenoe, koji se sastoji od nekih sedam stotina kritika i nekoliko vrlo značajnih teorijsko-programatskih članaka, poput stožernih se linija provlače dva osnovna pitanja: pitanje autorovog umjetničkog creda, te pitanje autorova nacionalno-političkog programa.

Temeljni problem Šenoina umjetničkog creda usredotočen je na moralno djelovanje umjetnosti i u toj se temi, barem ako je suditi na osnovi njegovog kritičarskog opusa, on gotovo do kraja definira. Ilustrirat ćemo to citatom iz njegova programatskog članka »O hrvatskom kazalištu«<sup>1</sup> iz 1866.god: *»Kazalište mora da je ogledalo života, i opačina se mora na njem pokazati, ali crnom da se svatko zgrozi: krepost pako mora biti svijetlom, čistom, da se svakom omili. Samo takvom živom prilikom, gdje se gnjilež i nevaljalština ad absurdum tjera, može dramatika djelovati na moral; sentenciozno moraliziranje, jalova patetika neće djelovati na čudorednost«.*

Šenoin nacionalno-politički program, ili ono što sam Šenoa zove »narodnom stvari«, onaj je dio njegova teorijsko-programskog polazišta s kojim naslov ovog referata, naime, mjesto francuskog dramskog repertoara u Šenoinoj kazališnoj kritici ima najviše zajedničkih točaka. Pokazat ćemo na koji način.

1.) Poznat nam je društveno-povijesni kontekst Hrvatskog narodnog kazališta u trenutku kada svoju prvu kritiku, godine 1861. godine, u *Naše gore listu* objavljuje mladi Šenoa, a taj kontekst je, među ostalim, uvjetovao i njegov stav prema francuskom dramskom repertoaru. Iako su 1860. godine, nakon gotovo 80-godišnje dominacije germanskog duha, sa zagrebačke pozornice protjerani njemački glumci, ipak je još uvijek sve njime bilo impregnirano, od prvih glumačkih koraka u mladom ansamblu, započetih ulogama slugu još u okviru njemačkih predstava, preko scenskog ukusa, pa sve do skrivenih želja i javno proklamiranih ambicija da se konačno stvori naše nacionalno kazalište nalik na bečki Burgtheater. Također, to je kontekst više od 20-godišnjeg slijepog oponašanja trećerazrednih njemačko-austrijskih viteških tragedija zaodjenutih u domoljubne i patetične tirade, očitog neuspjeha naše sveukupne »ilirske« dramske književnosti, kontekst u kojem su više od 25 godina na pozornici vladali oklopi, papirnate kule, plačljivi melodramatski tekstovi, te trivijalne lakrdije bečkoga predgrađa. Šenoina netrpeljivost spram tom i takvom njemačkom dramskom repertoaru (netrpeljivost koja, međutim, ne osporava vrijednost njemačkim dramskim klasicima) proizlazi, s jedne strane, iz njegovog estetskog opredjeljenja, budući da tim djelima »*neslane njemčarije: Schikanedera, Raupacha, Raimunda i Kotzebua i bogzna još koliko neznatnih pisaca*« Šenoa, sasvim opravdano, odriče bilo kakvu umjetničku vrijednost (»*i sami Nijemci metnuli su ih ad acta, jer imadu veoma malu dramatičnu cijenu.*«<sup>2</sup>), no, s druge strane, najčešće je ovakav njegov stav rezultat privrženosti čvrsto određenim ciljevima njegova nacionalno-političkog programa zasnovanog na borbi za nacionalnu političku i kulturnu samostalnost hrvatskoga naroda. A po tom je programu (koji, usput rečeno, strastveno zastupa cjelokupna tadašnja mlada generacija intelektualaca i umjetnika koje je Šenoa bio pripadnikom), grubo rečeno, sve što je njemačko - a da, ponavljam, pritom nije riječ o klasiku dramske literature - gotovo automatski odbojno, te stoga nepoželjno kao dio nacionalnog repertoara. Ilustrirat ću to jednim citatom iz kritike koja se bavi komedijom 'Rukavica i lepeza' francuskog dvojca Bayarda i Sauvagea: »*Komedija ima dakako sve vrline i mane svoje škole, s druge strane dosta nemotiviranih slučajeva, površnih karaktera i nevjerojatnih doskočica. Kraj svega toga draži su nam takovi stariji proizvodi od novijih njemačkih...*«<sup>3</sup> Moćnu alternativu do nedavno sveprisutnoj njemačkoj drami pronašao je Šenoa u francuskoj, talijanskoj, te u dramskoj književnosti slavenskih naroda: Poljaka i Rusa. Posebnu je pozornost

posvetio francuskoj konverzacijskoj i društvenoj drami, posežući za njom ne samo zbog svojih tendencija prema romanskim književnostima, već i iz pedagoških razloga, smatrajući naime da će one povoljno utjecati i na stil glume, te prisiliti glumce da se odreknu patetične deklamacije vrlo često uvjetovane njemačkim pseudoromantičnim tragedijama kao i već spomenutom činjenicom da je cijelo XIX. stoljeće u svim zemljama Austrougarskog Carstva, pa tako i u Hrvatskoj, bilo u znaku bečkoga Burgtheatera, njegovog stila izvođenja i posebno režije. Još je jedan, ne manje važan, razlog tolike Šenoine posvećenosti pitanju repertoara nacionalnog nam kazališta.

2.) Šenoina osnovna teza pri ocjeni bilo kojeg repertoara u domaćem kazalištu glasi: »*Vještina ravnateljstva najbolje se očituje dosljednim, narodu i njegovim težnjama primjerenim repertoarom.*«<sup>4</sup> Istražujući opseg i dubinu semantičkog polja što ga pokriva sintagma »*narod i njegove težnje*« došli smo do zaključka da ona u sebi u napetoj ravnoteži sadrži dva sasvim oprečna značenja: prvi *narod i njegove težnje* jest onaj koji Šenoa ima prilike svakodnevno susretati na predstavama, narod koji »*slast nalazi i u dramatičnih plodovih što živce silovito razigravaju i gdje nije puno refleksije ili puno fine dosjetljivosti*«<sup>5</sup>, »*općinstvo*« koje »*nerado umije u kazalištu*«, a »*neposredni dojam, ili ukratko efekt, mnogo mu je miliji. Takova je narav svih južnih naroda.*«<sup>6</sup> S druge strane, Šenoa u jednom trenutku izriče sljedeće: »*Otetim nam se valja toj germanskoj hladnokrvnoj dramatici.*«, te odmah potom, u idućoj rečenici navodi razloge što opravdavaju takvu tvrdnju - »*Mi smo južnjaci, ljudi življe krvi, ljudi druge čudi, pa dok ne imamo svojih plodova, prionimo rađe uz srodnije Slavene, Talijane i Franceze.*«<sup>7</sup> - koristeći se pritom istim onim argumentom kojim se na drugim mjestima poslužio kao objašnjenjem za na pravu umjetnost teže prijemčive naravi naše kazališne publike. Ako se složimo da pridjev »*južni*« u sintagmi *južni narod*, te sintagma *ljudi življe krvi* u Šenoinoj terminologiji zauzimaju isto mjesto kao pridjev »*sangviničan*« u sintagmi *narod sangvinične čudi*, onda ćemo gornjoj tvrdnji o korištenju jednog te istog denotativa u dva po značenju suprotna konteksta priložiti još jedan dokaz. Riječ je o kritici posvećenoj Augierovom dramskom pismu; u tekstu se, na štetu potonjih, Augier uspoređuje s Hugoom, Scribeom, Bayardom, Dumasom ocem, Sardouom i Dumasom sinom, za koje se kaže da »*djeluju svaki u svojoj struci efektom, te razigravaju tako općinstvo, a to se našem općinstvu mili*«. Za Augierove se komade pak kaže da »*pred našim općinstvom uspijevaju slabo*« baš zbog toga što ne »*djeluju efektom*«.

Potom se opisuju predmeti njegovih komada, te dramska tehnika, kaže se da su njegovi »karakter i natanko izrađeni, dijalog oštroman«, te da »Augier rješava svoje dramatično pitanje kao matematik svoju zadaću«. Poput antiklimaksa djeluje rečenica koja slijedi: »Takovo pisanje slabo se doima sangvinika, a mi smo u omjer sangvinične čudi. Nu narav naša i dojam komada na jedan dio našega općinstva ne može dakako biti umjetničkim mjerilom drame«. <sup>8</sup> I ovoj posljednjoj rečenici - »Nu narav naša i dojam komada na jedan dio našega općinstva ne može dakako biti umjetničkim mjerilom drame« - pronašli smo negaciju u Šenoinoj kritici napisanoj iste 1873. godine, devet mjeseci prije: »Iz 'Ljubavi i spletke' razabramo da je g. Jovanović u građanskoj tragediji sretniji nego u stihovanoj drami. Općinstvo ga je pozdravilo s početka i pri kraju predstave živahnim pljeskom, a svatko će rado priznati da je sud općinstva pravedan bio.« <sup>9</sup> S jedne se strane ironičan prema publici kojoj je tek do zabave Šenoa, s druge strane, već prema potrebi, koristi njezinim odobravanjem ili negodovanjem za vrijeme predstave u svrhu potkrepljivanja vlastitih sudova (bilo da je riječ o književnom predlošku, bilo o igri glumaca, tim dvjema najčešće obrađivanim komponentama Šenoinih kritika), a također i radi dokazivanja osobnih stavova o kazališnoj politici. Tako na primjer u kritici Gounodove opere *Faust*, u kojoj pokreće pitanje o potrebi za hrvatskom operom, on svoju, nedvojbeno opravdanu, tezu o prijeko potrebi za domaćom operom gradi isključivo na činjenici da »zagrebačko općinstvo traži mnogo, a Zagreb je gradić malen«, <sup>10</sup> i to nakon prethodno više puta utvrđene očigledne naklonosti tog istog općinstva upravo stranom opernom i operetskom repertoaru »male dramatične cijene«. Isto tako, u trenutku u kojem mu je bilo potrebno zaleđe pred napadom uvrijeđenih veličina hrvatskoga glumišta čije je duhove uzburkao svojim odlučnim zahtjevima i britkim primjedbama, on se poziva na to isto »općinstvo« koje da se »kako se sa svih strana čuje, slaže potpuno sa 'Pozorom'«. <sup>11</sup> Nemoguće je ne uočiti kontradiktornost ovih Šenoinih teza. Vrhunski dokaz ovog suđenja mrtvima koje, čini se, nezaustavljivo vodi prema konačnoj presudi, ponudio nam je sam optuženik u jednome svome tekstu koji u sebi, dakle na jednome mjestu, sjedinjuje onakve suprotne teze kakve smo do sada pronalazili u različitim optuženikovim tekstovima. Riječ je o kritici u kojoj se govori, danas bismo rekli, o *public relations* »taktici« kazališne uprave, ali se ovaj njezin dio i opet bavi repertoarom. Šenoa kaže: »Kadšto radi 'kase' davaju se drastični komadi, te napune kazalište, a zatim slijede fini komadi, dobri komadi i vrlo dobro prikazani

- kazalište prazno. Tako ne valja, to je darmar kojim se općinstvo odbija od kazališta, i svečano ograđujemo se proti arlekinadam, pasjim komedijam i 'pjevačicama', jer bi napokon mogli vidjeti na pozornici našeg umjetničkog zavoda i 'majmunsko kazalište' iz Beča.«<sup>12</sup> Razumijemo autorovu hvalevrijednu i domoljubnu brigu o umjetničkom nivou nacionalne kazališne kuće, ali se ne možemo načuditi očiglednosti dokaza našoj optužbi o kontradiktornosti autorovih teza. Ali, nije vaga kriva što je dijete slabo. Pa tako ni naš kritik što mu se »općinstvo« ne da stjerati u red za »fine, dobre i vrlo dobro prikazane komade«. I tako smo, umjesto do konačne presude (koja bi, kao i sve što je konačno, s vodom izbacila i dijete), došli do otkrića da je Šenoa, taj, u kontekstu hrvatske postbachovske političke i kulturne stvarnosti, istinski reformator, koji je na tragu Platonovih imperativa umjetniku jedan narod »zdrave i razborne naravi« želio preoblikovati i odgojiti, te stvoriti od njega jedan tada nepostojeći, drugačiji *narod i njegove težnje*, a sa svrhom »oplemenjivanja našeg općinstva«, »buđenja u njemu ukusa i želje za pravom umjetnosti«, »napretka i morala«, te općenito, s krajnjim, idealističkim ciljem postizanja vladavine duha koji »šiba što je zlo i uzveličava što je dobro«<sup>13</sup>, zapravo, u toj svojoj borbi s vjetrenjačama, ni ne znajući anticipirao pitanje svih savjesnih teatrologa dvadesetog stoljeća - pitanje o tome Što je gledatelj? Jer iza svakog se pitanja o primjerenosti nekog određenog kazališnog repertoara nekoj određenoj kazališnoj publici, pitanja kojim se, kako smo nastojali pokazati, Šenoa vrlo temeljito bavio, čovjek nužno mora upitati o željama i potrebama kazališnog gledatelja, o razlozima zbog kojih odlazi u kazalište, o tome što kazalište može ili treba ponuditi gledatelju i o tome tko treba krojiti kazališni repertoar - ravnatelj ili gledatelji, o interakcijama na liniji kazalište-gledatelj, dakle, općenito, o prirodi kazališnog recipijenta. Sva ova pitanja, kojih aktualnost svaki suvremeni mislitelj kazališta zasigurno osjeća, ni dan-danas, barem kada je riječ o domaćoj kulturnoj sceni, još uvijek nisu našla adekvatnog odgovora.

U istraživanju iniciranim pitanjem o mjestu francuskog dramskog repertoara u kazališnoj kritici Augusta Šenoe poigrali smo se mogućnosti koju su cijenjenom kritičaru mogle, da mu je povijesni trenutak to dopuštao vidjeti, otvoriti njegove vlastite pogreške. Bilo nam je zanimljivo a, nadamo se, i ne sasvim nekorisno, opisati put, pa bio on i posve virtualne naravi, koji bi Šenoinu sumnju u neupitnost pozitivističke koncepcije o odgojnoj ulozi umjetnosti povezala s mišlju jednog modernog mislitelja kazališta, Patricea Pavisa, koji na ovo pitanje nudi odgovor:

»Scensku predstavu čine shvaćanja i želje gledatelja koje, same po sebi, daju smisao pozornici zamišljenoj kao mnoštvo različitih nositelja poruka.«<sup>14</sup> Šenoa, na žalost, iako na trenutke nesvjesno avangardan, ni u svojim najlucidnijim momentima, međutim, nije odobravao ukus zagrebačke kazališne publike, njezine »naivne« i »plitke« potrebe za zabavom, ali je mislio da razumije njezin temperament, njezinu narav, te, nadalje, njezine potrebe. On je, naime, u sebi ujedinjavao bilježnika, odnosno izvjestitelja o kazališnom događaju (bilježeći pritom vrlo pomno, za razliku od današnjih kritičara, na primjer, reakcije i ponašanje publike) i kazališnog kritičara - ulogu koja u sebi podrazumijeva oštroidnog promatrača, prodornog analitičara obaviještena o suvremenim tijekovima dramske umjetnosti, upućena komentatora, ali i konstruktivnog, kreativnog vizionara, čovjeka s izgrađenim osobnim umjetničkim stavom i idejama, te, nadalje, zaokruženim kritičarsko-dramaturškim programom s jasno definiranim namjerama i zahtjevima. I upravo zbog toga što je bio oboje, i kritičar i izvjestitelj, i praktičar i teoretičar, Šenoa izražava sad svoju bliskost i razumijevanje, sad potpunu distanciranost i rezignirano gledanje s visoka na, međutim, uvijek jednu te istu, zagrebačku kazališnu publiku.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> *Pozor*, br. 242-245, 253-254, 256, 1866. (Svi navodi Šenoinih kritika iz: August Šenoa, *Sabrana djela*, knjiga X, prir. Slavko Ježić, Zagreb 1964.)

<sup>2</sup> Oba navoda - *Pozor*, 120, 1866.

<sup>3</sup> *Vijenac* V, br.38, 20.IX 1873.

<sup>4</sup> *Pozor*, br. 120, 1866.

<sup>5</sup> *Vijenac* V, br. 42, 18.X 1873.

<sup>6</sup> *Vijenac* V, br. 21, 24.V 1873.

<sup>7</sup> *Vijenac*, br. 23, 3.VI 1876.

<sup>8</sup> *Vijenac* V, br. 50, 13.XII 1873.

<sup>9</sup> *Vijenac* V, br. 13, 29.III 1873.

<sup>10</sup> *Vijenac* V, br. 21, 24.VI 1873.

<sup>11</sup> *Pozor* br. 126, 17.IV 1866.

<sup>12</sup> *Vijenac* V, br. 47, 22.XI 1873.

<sup>13</sup> *Pozor*, br. 242-245, 253-254, 256, 1866.

<sup>14</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 1987, prijevod Veselin Mrđen, iz *Scena*, br. 5, Novi Sad 1990.