

O RECEPCIJI STARIJE HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI U RAZDOBLJU IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA

Slobodan P. Novak

Pet je stožera koji u našim književno-dramaturškim okolnostima od 1914—1941. godine uvjetuju odnos suvremenog scenskog iskustva prema starijem kazalištu. Oni se naziru onda:

1. Kada prošlost nudi standard i mjeru suvremenom pisanju za kazalište i kada suvremeno pisanje oblikuje vidokrug očekivanja u koji ulaze baštinske konkretizacije. (Npr. »Dubravka« se uspostavlja kao stihotvorni, pjesnički i nacionalni standard ili, vice versa, čitanje »Dunda Maroja« prilagođava se vladajućoj komediografskoj normi.)

2. Kada dramska baština figurira kao mjesto na kojem se reflektira smisao hrvatske dramske povijesti i uopće kulturne baštine. (Npr. Komol-Gavellin »Pir mladog Derencina«.)

3. Kada dramska baština, zbog specifičnosti hrvatskog jezičnog razvoja i političke situacije postaje mjesto realizacije drugog i drukčijeg jezika, pa se zbog toga u scenskim konkretizacijama baštinskih tekstova obavlja specifična destrukcija zbilje i bijeg od navodno zbiljskog jezika administracije, novinstva i policije. (Npr. »Matijaš Grabancijaš dijak« 1928. godine.)

4. Kada se uspostavlja baštinska obnova kao zalag političkoj svako-dnevici (Npr. »Diogeneš« 1925. godine i politika Radićeva HSS.)

5. I kada se predmnijevajući jedan specifični filološki platonizam u znanstvenom diskursu ili u kritičkim izdanjima starih dramskih tek-stova uračunava i stav o nesigurnoj književnoj sadašnjosti, i kada se postavlja teza da je bolje da otkrijemo i upoznamo izvorišta kada za-vršetak i tako ne znamo. (Npr. izdavački rad Fanceva, kritička djelat-nost Marakovića, djelomično Horvatha.)

Ovih pet stožera dolaze naravno iz različitih pojmovnih sustava, pa zato i pred baštinske tekstove postavljaju različite zahtjeve. No, svima je zajedničko i u svima je sadržano negiranje imaginarnog muzeja hr-vatske dramske baštine, i svi nose pokušaj da se pred vidokrug očeki-vanja suvremene kazališne svijesti iziđe s bivšim muzejskim ekspo-natima. To što će se procjene tog vidokruga razlikovati od adaptatora do adaptatora, uvjetovat će i dramaturške razlike u dosezima. Ali, i to je nepobitno, kazališni ljudi razdoblja o kojem govorimo svjesni su, ma koliko im ta pomisao nije uvijek prihvatljiva, da se hrvatska dramska baština pred suvremenog čovjeka može donijeti samo s bitnijim pre-dradbenim zahvatima. Stoga je povijest te recepcije u razdoblju između dva svjetska rata povijest potrage za ključem adaptacije.

Najlakše je svakako evidentirati ono što je u svijesti većeg dijela redatelja, tumača i publike, u razdoblju u kojem govorimo, bila Gundulićeva »Dubravka«. Ona u XX stoljeće ulazi s kreditom na nedodir-ljivost, na klasičnost. Možda najbolje, ali s današnjeg stanovišta i naj-pogrešnije, iskazuje odnos prema »Dubravci« mladi Fotez u jednoj ob-ljetničarskoj teatrološkoj analizi Gundulićevih scenskih vrednota. Tada, a bilo je to 1938. godine, mladi Fotez zabludi o svezvrijednosti i nepro-laznosti »Dubravke« pokušava iznaći dokaze u analizi njenih političkih, moralnih, obrednih i poetskih elemenata. Time on posvema nesvjesno, iako je u tom trenutku nedvojbeno bio najsvježiji tumač dramske ba-štine, daje posljednji akord zabludi i tome kako »Dubravka«, jer je klasična, može biti sve i može dati uvijek i jednom za svagda u sebi čuvanu scensku svježinu. Takav stav posvema zaboravlja da ima sen-zibiliteta u određenim razdobljima koji, barem što se scene tiče, ne znaju što bi s »Dubravkom« i ne znaju kako bi preplivali ocean njenih posve nesceničnih stihova. Istine radi treba kazati da je još 1923. godine u povodu Gavelline i Dobronićeve »Dubravke« Ljubomir Maraković pri-

mijetio da je »Dubravka« lišena patetičnih pogleda postala bezazlenom igračkom, stilski interesantnim eksperimentom, ali da ona više nije djelo koje bi davalo sokove živoj literaturi i kulturnom životu naroda. U trenutku kada Maraković zapisuje te riječi, a njemu jer je inače inzistirao na domoljublju u teatru treba ovdje vjerovati, Guđulićeva je »Dubravka« imala svoju znatnu novovjeku fortunuu. O toj fortuni znao je i Maraković 1923. godine, a znat će i Fotez 1938. godine. No, oni ne primjećuju da postepena depatetizacija čitanja Gundulićeve drame istu umrtvljuje, i da ona kada ostaje bez obrednih sazvučja postaje manje-više dosadnom. Recepcija »Dubravke« na hrvatskoj novijoj pozornici dade se pratiti od Mandrovićeve, komičkim naslagama opterećene, izvedbe iz 1888. godine, preko Miletićeve čitanja »Dubrovačkih« metatekstualno svečanostnih obilježja, ili Bachove idilične prikazbe, posebno u predstavama na otvorenom, u Maksimiru. Gavella je, kako je iz danas sačuvane dokumentacije vidljivo, pridao »Dubravci« i jedan ekspresionizmom uvjetovani rekvizit, glazbu, dok je tekstualni dio pokušao depatetizirati. Time je otvorio prostor Strozijevim inovacijama s glazbenom suradnjom Gotovčevom i s depatetizacijom nekih govornih dijelova. No, kada od 1928. godine i Strozijeve pastirice počnu voditi glembajevsku konverzaciju i kada lug pretvore u salon, »Dubravku« će još jedino moći spašavati predstave na otvorenom, pučki spektakli s dodatnim sudionicima i zborovima. O tim, uz prigodne svrhe vezanim izvedbama »Dubravke« u međuraću, možemo najviše zaključivati na osnovi izvrsnog opisa što ga je Slavko Batušić dao u jednoj takvoj izvedbi u Dubrovniku 1933. godine, za vrijeme kongresa Pen-klubova.

»Dubravka«, dakle, kada govorimo o razdoblju između dva rata ima specifičan položaj, ona se, iako postoji opće uvjerenje o njenoj zavijek danoj klasičnosti, pokušava u nekoliko prilika približiti suvremenom vidokrugu očekivanja. To približavanje obavlja se ponajviše zgušnjavanjem lirskog teksta, skraćivanjem brojnih dosadnih pastirskih ekloga, staračkih mudrovanja, što je danas očito u Strozijevoj režijskoj knjizi. No, ta zgušnjavanja ne mogu pomoći da ova drevna drama progovori nešto čovjeku XX stoljeća. Ona to može tek kada u svijesti publike nađe ključ svom u suštini kurativnom pastoralnom ustroju. Ta kurativnost se u međuraću vrlo rijetko mogla staviti u službu suvremenosti, suvremenosti kojoj je himna slobode zbog prirode stvari ipak bila tek držićeovski obrnuti svijet. Uz pomoć Gundulićeve »Dubravke« nije se dakle došlo do svijesti da scensko djelo-tekst uzeto iz baštine



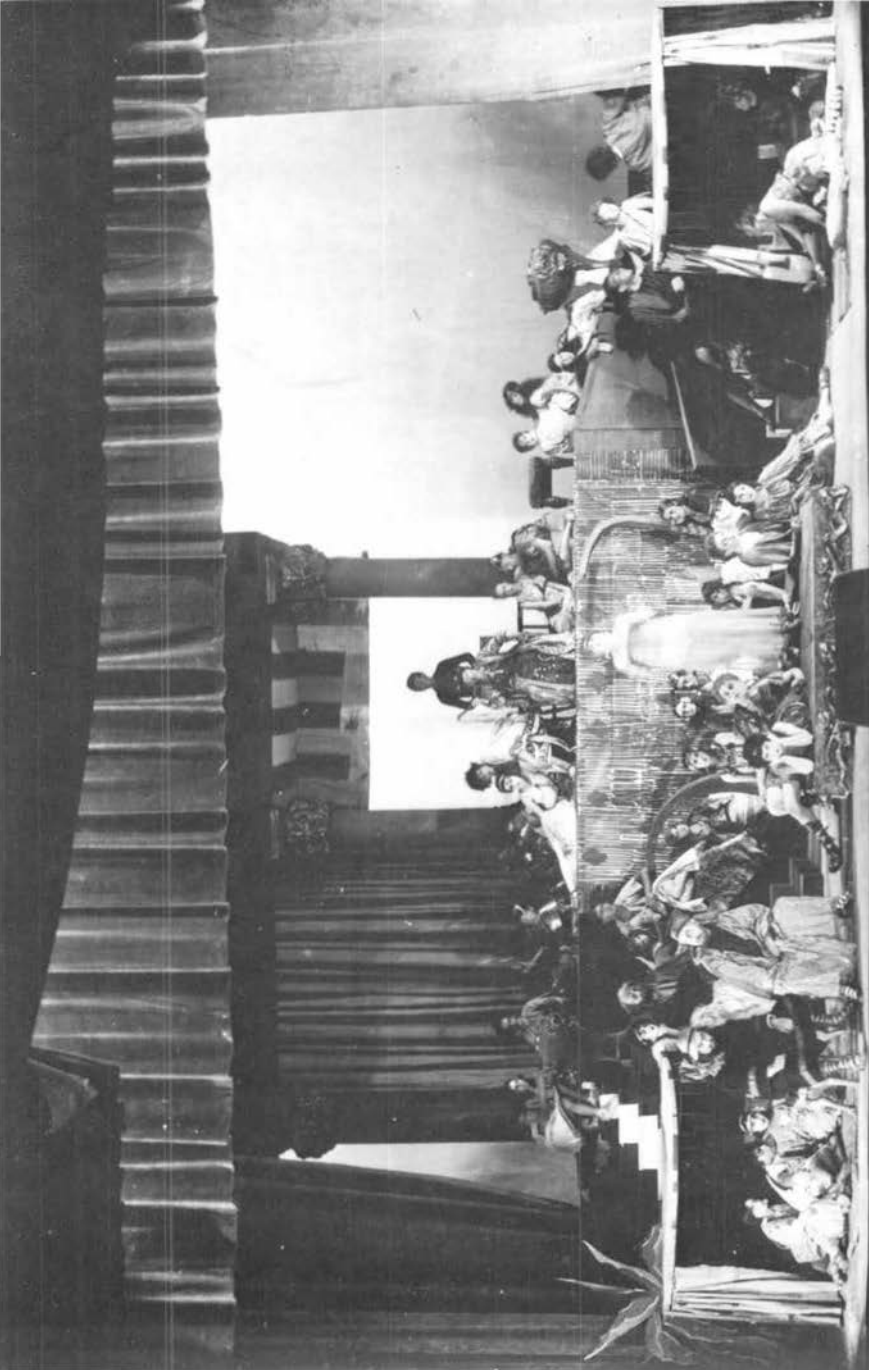


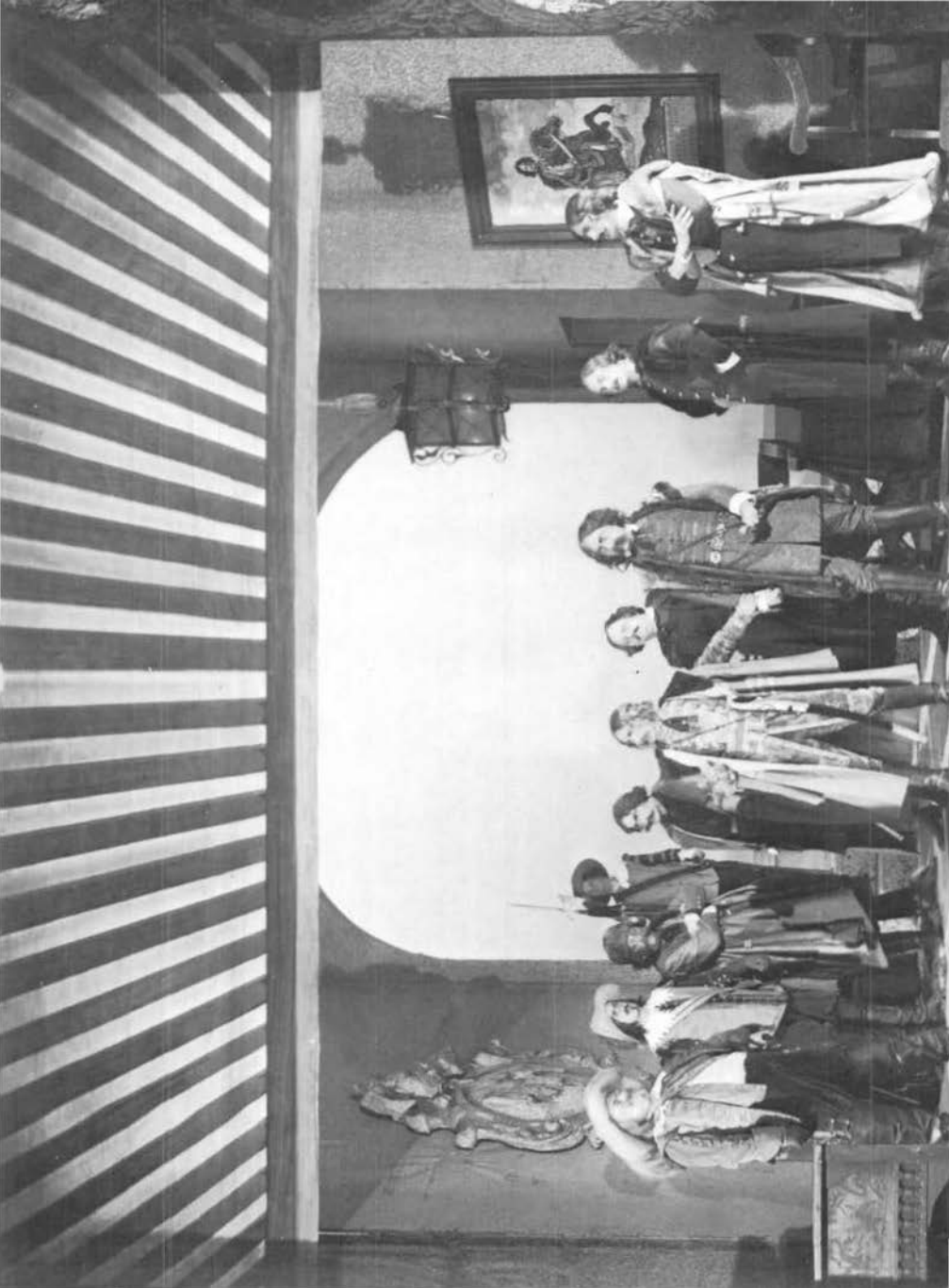












može opstojati tek kao destrukcija općenitosti kazališnom i društvenom zbiljom. Takvu destrukciju zbiljom »Dubravka« je doživjela tri desetljeća nakon početka drugog svjetskog rata, ali ne treba razdoblju između dva rata otpisati i onu preuranjenu, ali posvema točno postavljenu dilemu Marakovićevu o tome kako ova pastorala nema više sokova za suvremenost.

Držićev »Dundo Maroje« ulazi u međuraće kao drama koja nije na sebi imala teret klasičnosti. Tiskan do tada nekoliko puta, igran na jednoj maturlalnoj priredbi u Dubrovniku 1934. godine, taj tekst nije dakle imao klasičnost koju bi trebalo destruirati kako bi to djelo lakše ušlo u vidokrug očekivanja onovremene publike. Ali se u tkivu »Dunda Maroja« morao izvršiti akt rekonstrukcije, akt nužnog scenskog zgušnjavanja. O velikom Fotezovu glumišnom uspjehu s ovom komedijom 1938. godine, o presudnosti tog uspjeha i te predstave na kasniji tijek stvari, govorilo se mnogo. Govorilo se ipak ponajviše polemično, govorilo se i nekritički, a što je najgore, često se samog Marka Foteza stavljalo u situaciju da se brani od uspjeha. Oni koji su smisao Fotezova preradbenog zahvata u tekst »Dunda Maroja« negirali bilo sa znanstvenih pozicija, bilo pozicija kazališne prakse, nisu bili u pravu jednostavno zato jer je Fotezu 1938. godine pošlo za rukom osluhnuti bilo publike, osluhnuti kazališnu svijest jednog trenutka naše kulturne povijesti. Književna fortuna se od tada smiješila »Dundu Maroju« pa danas taj tekst nosi s teškoćama teret klasičnosti, one iste koju je nekoć imala Gundulićeva »Dubravka«. Ono, pak, što je ostalo suvremenoj teatrologiji da riješi nad Fotezovim zahvatom jest detekcija prethistorije Fotezova posla i njegova konteksta.

Ta detekcija mora krenuti od činjenice da je u svijesti Fotezove publike 1938. godine postojao obrazac komedije u Freytagovu smislu, praktično u Zagrebu provjeren Nestroyevoj konvenciji. Težeći za tim obrascem, koji u svojoj matrici dodiruje tip jedne tematski razvedenije »commedije dell'arte«, Fotez je 1938. godine odlučio da u svojoj adaptaciji ukine razuzdenost Držićeve komedije, njenu eliptičnost i njenu grotesknu potencijalnost. Uz to nije slučajna, a ona je drugo uporište koje dovodi do Fotezove preradbe, i činjenica da se do tog trenutka u kritičkim izdanjima pojavila cjelokupna starija hrvatska komediografija. To i jest uostalom najbitnija aktiva međuratnih baštinskih istraživanja. Ne bi trebalo zaboraviti da već oko 1920. godine Đuro Körbler Upravi HNK nudi »Andra Stitikecu« te da je taj ostao i do danas među

neprikazivanim arhiviranim rukopisima, a ne treba zaboraviti da su što Rešetar, što Radatović, a najviše Fancev, publicirali do 1941. sve, osim tri izuzetka, starije hrvatske komedije. Navika na komediografsku baštinu, a tu se radi o desetak tekstova, u jednom segmentu publike postojala je, navika na komediografsku matricu, srodnu ranije spomenutom tipu koji crpi iz eruditne komedije. Nije stoga suvišno napomenuti da će na scenu prije »Dunda Maroja«, i to 1932. godine doći »Ljubovnici«, najtipičnija takva zgusnuta komedija, no oni, kako je očito iz pohranjenog materijala, nisu bili dostatno prerađivani. Također je važno spomenuti da je u trenutku premijere »Dunda Maroja« u svijesti publike već postojao literarno kodificiran tip hrvatskog potepuha, vagabunda Petrice Kerempuha, pa je u Pometovu značaju publici bilo vrlo lako prepoznati i taj obrazac. Nije suvišno kada govorimo o tim prethistorijama spomenuti i dijalektalnost koja kao jezični i scenski izbor 1938. godine nije više isključivo destruktivski akt, kakav je bila za doba diktature kralja Aleksandra, već dijalektalnost na sceni i kada ostane izvan razumijevanja, ima u sebi težinu nacionalnog blaga i ponosa. Gledatelj tu naravno očekuje korekciju ili on ostavlja mnogo prostora za svoju jezičnu i nacionalnu samosvijest i po cijenu nerazumijevanja.

Naravno, kao i u slučaju »Dubravke«, pišući o svom zahvatu u ovoj komediji Marko Fotez je, teoretski gledano, polazio od zablude koja je to samo onda ako stvar sagledavamo našim poznavanjem stvari. I u »Dundu Maroju« Fotez je povjerovao u entitet klasičnosti, u nešto što zauvijek postoji u tekstu i što će uvijek morati izaći pred publiku i biti u punom sazvučju očitano. Foteza ta zabluda nije smetala da obavi scensku konkretizaciju ispred svoga vremena, i da izađe kao pobjednik iz sukoba s navodno neprolaznim u »Dundu Maroju«. Da bi se objasnio Fotezov adaptatorski posao, možda je najbolje poslužiti se jednim interpretacijskim paradoksom. Dovoljno je, krenimo posredno, zaviriti u onodobne hrvatske novine da se uvjerimo kako je jedna od tada ključnih riječi, posebno je to vidljivo u ekonomskom odjelu novina, riječ čistoća. Koliko je samo u tim novinama nasmiješanih lica sa zdravim zubima, dobro uhranjenih i očuvanih gospođa koje su upotrebljavale taj i taj sapun, koliko je tamo bijelog rublja koje se može očistiti samo dobrim deterdžentom. Čistoća kao ideal nije se naravno postavila samo tijelu već i književnosti koja, kako jednom točno reče Danijel Dragojević, uvijek podmeće tijelo! Nismo slučajno spomenuli ovdje ideal čistoće. Spomenuli smo ga zato jer je Fotezov »Dundo Maroje« jedna umivena, oprana i

dobro očišćena verzija te komedije. Morat će još dosta Save proteći a da senzibilitet gledatelja, sada pomognut i evropskom modom, otkrije Držićevu grotesknost, eliptičnost i farsični prosede kao konstitutivne za akt ulaska u taj kazališni svijet. Fotezova publika očekivala je čistoću, čistoću kao paradigmatu svog vremena i ona ju je dobila.

Da pokažemo kako ova aluzija nije slučajna, neka posluži jedno zanimljivo mjesto iz Fotezove preradbe. Radi se o posve higijeničkom mjestu koje najbolje pokazuje tip preradbe i njegove dosege. To je trenutak u kojem se prepoznaju Maroje i sin mu Maro. Sasvim konvencionalno čuje se upit: »Kakve si čijere?« To je mjesto koje ni jedan suvremeni redatelj ne bi kratio ili mijenjao jer čijera, što će reći maska ili izgled, ključna je riječ svih današnjih interpretacija »Dunda Maroja« i Držića. Fotez tu riječ 1938. godine osjeća kao nerazumljivu, ne razumije je ni sam, i on je vraća u higijenički vidokrug publike. On je mijenja u sasvim poznatu riječ »čirevi«. Sada upit glasi: »Imaš li čireva?« i Fotez je dobio situaciju u kojoj je, tako su me usmeno mogli obavijestiti neki ondašnji gledatelji, publika odlično reagirala. Naravno, aluzivnost te intervencije sasvim je jasna, iako bi danas ona zasigurno izazvala mnogo manje smijeha. Promijenili su se pojmovi o čistoći! Današnja publika, da spomenemo sada i nju, na posljednjoj Kunčevićевой postavi »Dunda Maroja« reagira frenetično u trenutku kada Laura, što je čista ekstemporacija, vikne: »Basta, Aus, van!«. To trojezično mjesto, taj trenutak sažimanja cijele hrvatske i društvene povijesti u uskliku jedne talijanske gastarbajterice, njemačkih veza i našinačkog porijekla, pokazuje, kada ga sagledamo iz obzora reakcije publike, da se vidokrug očekivanja glede »Dunda Maroja« doista bitno promijenio. Današnja se publika čirevima i dosjetki sa čirevima uopće ne bi smijala, a Fotezova publika iz 1938. godine teško da bi reagirala na onu Kunčevićevu ekstemporaciju. Današnja publika dakle u teatru traži drukčiju higijenu! Fotezova publika tražila je čistoću kao ideal na svim planovima, pa je u vidu baštinske injekcije u opranom »Dundu Maroju« iz 1938. godine istu i dobila.

Na sasvim drukčiji način ta nedvojbeno ista publika reagirala je i prihvatila adaptaciju Držićeve »Tirene« i Lucićeve »Robinje«. Taj je Kombol-Gavellin »Pir mladog Derenčina« adaptacija iako bi kontaminacija bila bolja riječ kada ne bi asocirala na nečistoću. Ona je bila ubrzo tiskana u posebnoj knjižici, dobila je nekoliko uglavnom smrtno

ozbiljnih i dosadnih kritika i publika ju je primila posve drugačijim načinom od onoga na koji je dočekala »Dunda Maroja«. Fotez je publiku iznenadio, oduševio, a dva uglednika su je ostavila ravnodušnom i ohlađenom. Kombol je, to valja priznati, svoj posao obavio stručnije od Foteza, on je interpolirao iz već postojećih tekstova starije dramske književnosti i na taj način ostvarivao što je moguće manju primjetljivost šavova između dviju kontaminiranih drama. Ova obrada, za razliku od Fotezove, do kraja je poštivala jezični materijal, a tekstovi kojima se koristila bili su uvijek poetički i historički dobro odabrani. Ipak publika koja je ovaj pothvat primala godinu dana nakon Fotezova trijumfa svakako je očekivala srodne rezultate. Rezultat je pak bio takav da je ispunio samo jedan nivo očekivanja publike, onaj koji je bio spreman reflektirati smisao hrvatske kazališne i nacionalne povijesti. A sve drugo u ovoj adaptaciji, koja je na neki način u intenciji svojih tvoraca trebala biti antipod Fotezovu poslu, ostalo je izvan domašaja publike. Naravno, gledano iz takve perspektive to što je Gavella ostvario zanimljivim zahvatom pozornice na pozornici i time ponovio model svog rješenja iz »Diogeneša« nije sada bilo važno. Sve to, kao i Babićeva scenografija, gubilo je značaj pred golemim i zagrebačkoj publici teško razumljivim jezičnim materijalom. Dok je »Dundo Maroje« imao tek zanemarljivu količinu teksta koji se nije mogao dekodirati, ovdje je veći dio teksta ostao izvan dosega publike.

Sasvim drugačiji tip odnosa pokazuje na primjer zagrebačka publika prema dijalektalnosti materijala Brezovačkog. Gledano statistički, od svoje premijere pa do 1940. g. na sceni HNK »Matijaš Grabancijaš dijak« je prisutniji od »Dubravke«, prisutniji zato jer ima repertoarnu stalnost. Zato prije nego prijeđemo na posljednji primjer međuratnog zahvata u dramsku baštinu, primjer koji je manje poznat i proučen, trebat će napomenuti kako je vremenska koincidentnost pojava »Diogeneša« 1925. godine i »Matijaša Grabancijaša dijaka« 1928. odgonetljiva kada je uspostavimo prema datumima iz onodobne političke povijesti. Prva godina je godina najvećeg uspona Radićeva, pa nije slučajno veliki dio premijernih dokumenata vezanih uz »Diogeneša« tempiran da veliča politiku HSS, a isto tako 1928. godine »Matijaš Grabancijaš dijak« služit će svojom dijalektalnošću kao najčvršće moguća destrukcija zbilje, o čemu svjedoče i neki podaci o velikom broju posjetitelja.

Za konac ostavili smo jedno zasad najmanje proučeno područje, područje koje objektivnosti radi treba obraditi. To je područje recepcije

crkvenog teatra i pitanje odnosa prema baštini religijskog teatra. Ne samo što je Milan Pavelić tiskao svoju scensku, nikad neizvedenu preradbu Marulićeva prikazanja o svetom Pafnuciji, nego je i Mavro Vetranović bio prisutan i u jednoj izvedbi 1932. godine na sceni HNK u Zagrebu. Bila je to izvedba prikazanja »Od poroda Jezusova« a bila je priredena u božićnoj prigodi. No, za cijelo razdoblje o kojem govorimo mnogo je karakterističnija i svakako iznimnija zagrebačka predstava Vetranovićeva »Posvetilišta Abramova« u nadbiskupskom perivoju, na Ribnjaku, u kolovozu 1923. godine. O toj predstavi koja je doživjela premijeru 17. kolovoza 1923. godine da bi onda bila reprizirana tri puta do 20. kolovoza, čak i naši kazališni ljudi malo znaju. Uopće, mi često zaboravljamo da u razdoblju o kojem govorimo, a i nešto prije, najveći dio baštine našeg srednjovjekovnog teatra nije bio tiskan, a zaboravljamo i navelike pionske izvedbe u Križevcima i Vrbovcu početkom stoljeća o kojima uostalom postoji i znatna foto-dokumentacija. O onom što je bilo realizirano na Ribnjaku u kolovozu 1923. godine možemo govoriti sa znatnom preciznošću jer je s te amaterske mamut-predstave sačuvano dosta dokumentacije. Tiskana je jedna mala knjižica s opisom predstave, sa slikama, sačuvane su dvije dijametralne ali zato vjerodostojne kritike, jedna od Viktora Novaka a druga od Ljubomira Marakovića, a sačuvan je i precizni popis sudionika. Kao prvo kad govorimo o toj predstavi moramo u obzir uzeti ono što su njeni tvorci, glavni je Velimir Deželić, osjećali kao preradbenu matricu. Preradbena matrica bila je u ovom slučaju biblijska matrica na koju je preradba pokušala vratiti Vetranovićev jezični materijal. Naravno, treba znati da je ta golema izvedba s oko 250 sudionika postavljena u dane Euharistijskog kongresa, te da je izbor teme Abrahamove žrtve trebao figurirati kao simbol muke Isusove.

Ipak izvan tih gornjih ograda nedvojbeno je da su neke stilske karakteristike tog scenskog pokušaja čisti primjer ekspresionističke dramaturgije i režije. U prvom se redu ekspresionizam ovdje prepoznaje u izboru biblijske teme, teme koja je vrlo česta u onodobnom kazalištu. Nadalje iz biblijskog predloška uz Vetranovićevu pomoć pokušao je Deželić, a o tome govore kritike i svi dokumenti, izvući monumentalnu jednostavnost i spektakularnost. Uz to njemu je do afirmacije primitivnih baštinskih izvora, što je također omiljeno ekspresionističkoj poetici. Kazalište što ga oni tada žele treba da je, kako sami kažu, teatar bez retuširanja, teatar kojega izvedbe treba da teže neponovljivosti, teatar koji želi zanemariti individualnost značajeva u ime apstraktnih značajeva kao

što su otac, bog, majka, sin, sluga. Uz to on treba da bude kazalište u kojem se afirmira lik-masa, a također i kazalište koje će vratiti važnost monologu, u ovom Vetranovićevu slučaju, Sarinim dugim naricaljkama. Osim toga, realizatori te predstave prihvaćaju vatru kao važan rekvizit, a naročito koriste asocijativnu glazbu kao ekspresionistički dio spektakla. Ovdje spomenuta obilježja imao je dakle spektakl koji je 1923. godine izveden uz sudjelovanje nekoliko stotina glumaca, pjevača, glazbenika i statista. Istini za volju, valja kazati da ni Deželić, a ni njegov bliski suradnik, ili barem istomišljenik, Maraković nisu svjesni ili se prave da nisu svjesni ekspresionističkog duktusa u svoj izvedbi. Maraković tako na jednom mjestu s očitim osjećajem krivnje govori o primitivističkom ekspresionizmu koji nam treba biti stran jer da nije potreban modernoj i zdravoj umjetnosti. Da, ali to je samo deklaracija. U praksi Maraković ne prepoznaje ekspresionistička obilježja Deželićeva posla, i ne samo njegova.

Spomenuta predstava s Ribnjaka uklapa se u mnoge slične pokušaje tog vremena da se igra u prostorima izvan kazališnih zgrada, da se ostvari neponovljivost kazališnog čina, a uz to ona je i dio mnogo šire postavljene težnje za pučkim kazalištem. Naravno ima u tom kazališnom pokušaju i inspiracija iz inozemstva posebno iz Oberamergaua, gdje su s velikim uspjehom i divljenjem izvedene pasije u posvema ekspresionističkoj inscenaciji. Te igre iz Oberamergaua imale su dulju tradiciju, ali ih je tek ekspresionističko razdoblje na pravi način afirmiralo. Deželićev zahvat u tekstovni dio Vetranovićeve drame, a sve što smo dosad spomenuli bile su izvantekstovne nadgradnje, bitno je bio adaptatorski. Postoji suprotnost Deželićeva preradbenog zahvata u baštinu ovdje izvedenog prema onima koje je na primjer Miletić primjenjivao u vezi Gundulića, Palmotića ili Držića. Deželić nikako ne želi praviti muzejske i klasične predstave, već mu je do toga da jedan baštinički tekst stavi u neki novi odnos prema suvremenosti i suvremenom, književno važećim postulatima, u ovom slučaju ekspresionističkim, ali i prema praktičnim ciljevima, a to je za njega sudjelovanje provjerenog, kako kaže, vjerničkog puka. Taj drugi zahtjev bitno je neteatarski i diže od vrijednosti cijelog Deželićeva posla. Zbog toga zahtjeva i dolazi do znatnijeg mimoilaženja strukture Deželićeve izvedbe sa strukturom važećih normi u Vetranovićevu tekstu. Mi ne mislimo da su te norme i u Vetranovićevu tekstu općevažne u svim vremenima i prilikama, ali je nepobitno da postoje najmanje dvije čvrste točke Vetranovićeva teksta koje Deželić

ne uvažava, iako su one vrlo bitne. To su mjesto Abrahamova bunta i revolta, te ulaženje Sare u radnju prikazanja. Ta dva elementa, koji su posvema izvanbiblijska, Deželić negira, realizirajući svoju adaptaciju prema matrici koju mu nudi Biblija. Deželić dakle vraća Vetranovićev tekst biblijskim polazištima, a obavljajući retuširanje Vetranovićeva jezika, kako bi tekst bio razumljiviji, vraća cijeli spektakl pučkoj auto-genosti i autohtonosti. Ova izvedba iz 1923. godine karakteristična je jer ostvaruje model postupka, vrlo blizak svim kasnijim baštiničkim prerad-bama, a naročito je ogledan za Fotezov pristup »Dundu Maraju« gdje se također radilo o povratku na pretpostavljeno izvornu matricu. Razlike su znatne jednostavno zato jer je Deželićeva svrha bila odviše izvan kazališna. No ona se, što nam je ovdje važno istaknuti, služila specifičnim kazališnim jezikom ponudivši publici jednu ekspresionističku verziju na-šeg starijeg crkvenog teatra.

I na koncu mogli bismo još spomenuti Babićeve marionetske poku-šaje na baštinskim tekstovima, a mogli bismo analizirati i neke druge, manje poznate, asimilacije domaće i evropske dramske baštine (npr. »Jedermann«). Ali treba se sjetiti Miroslava Krleže! Taj je, naime, knji-ževnik prebrojavajući našu baštinsku aktivnu nakon drugog svjetskog rata mogao nabrojiti »deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća« i time je otvorio jednu specifičnu polemiku koja na kazališnim daskama traje do danas: polemiku s tih 10—12 stvari. Miroslavu Krleži se taj broj učinio malenim zato jer ga nije omjerio sa stanjem koje je u istom području vladalo u doba njegova književnog na-stupa. Da je netko na samrtnoj postelji 1914. godine štigao upitati Antu-na Gustava Matoša da dade procjenu dramske baštinske aktive, teško da bi on mogao spomenuti išta više od Gundulićeve »Dubravke«. Krleži je četrdeset godina kasnije bilo lakše jer je bio suvremenikom presudnog razdoblja za recepciju starije hrvatske dramske književnosti.