

OBILJEŽJA HRVATSKE MEĐURATNE KOMEDIOGRAFIJE

Vida Flaker

Hrvatska međuratna komediografija počinje nesporazumima, kako povijesno i priliči času umjetničke mijene.

Povod je nesporazumima tiskovna i scenska pojava jedne vesele igre u tri čina i četiriju jednočinki-šala kojima Petar Petrović Pecija, dotadašnji autor »ozbiljnih« drama, započinje ujedno vlastiti komediografski rad. Završit će ga tek 1941, kada završava i razdoblje koje u književnoj povijesti nosi samo kronološki naslov: međuratno. Uzrok je nesporazumima sraz komediografske prakse, koju u tom času predstavlja Petrović Pecija, i onih estetskih zahtjeva koje postavljaju nosioci novoga stila.

Problematiku razdoblja, kao obično u kulturnoj povijesti otkrivaju najradikalnija kritička stajališta. Već 1916, kada su Pecijine šale pod naslovom *U naviljcima* tiskane u biblioteci *Savremeni hrvatski pisci*, Antun Branko Šimić nazvao ih je »knjigom bezobrazluka« nemoralne tendencije.¹ Šimić Petroviću zamjera motive ljubalkanja i zavođenja kao neprimjerene ličkom selu, pretjerane poredbe u govoru nekih lica (kao npr. »A trnci te podilaze i plaze kroza te, ka' da si se čičaka najela«), smeta ga nadalje i tako tipični komediografski postupak kao što je ponavljanje pa indignirano navodi svršetak jednočinke *Mala*:

MALA (sva blažena): Joj!... Kako 'e lijepo!... (opet se ljubi): Joj, brčići!... kako škakljaju!... Joj! (opet se ljubi): Joj!... Oću!... Udaću se!... Majo!... (ljubi se opet): Joj, brčići!... Škakljaju!... (ljubi se opet): Joj!... Oću!... (ljubi se opet): Joj!... (ljubi se opet, i onako u poljupcu cikom): Mmmm!...

SVI (veseli, razdragani i nasmijani).

Zastor.

Pecijine prve šale, — ex tempora i ex loco (radnja se odvija »u mekom, mlakom tkivu mjesečine«, pa u »prvom komadu noći« i sl.), s motivima seksa kao što je npr. erotska igra u naviljku sijena Nje, zamamne zavodnice »slične zmiji koja gleda ptiče«, s Njim koji je »prelijepo građen«, »ni momak ni dijete«, »iskren do blesave naivnosti«² — utemeljene su na prohujalim shvaćanjima oslobođena erotizma i emancipirane seksualnosti iz doba moderne. Pa kad su se 1919. godine pod naslovom *Vragolije* pojavile u Zagrebu uprizorene na sceni *središnjega nacionalnog kazališta*, nije čudo što su izazvale protestnu gestu Miroslava Krleže koju historiograf hrvatske dramske književnosti Branko Hećimović smatra koliko indikativnom toliko i spornom, s obzirom na Krležino naknadno objašnjenje (u *Moj obračun s njima*).³ Nama se ipak čini da je Krleža, napuštajući praiizvedbu *Vragolija* s izjavom kako je »takva literatura za orfeum a ne za narodno kazalište«, pa zatim naknadnim iskazom kako je 1919. godine Petrović značio »čitavu scensku secesionističku našu književnost«, potaknuo *relevantno pitanje* svoga, tj. *međuratnog razdoblja*: gdje je scensko mjesto komediografskim oblicima i koje su to njihove stilske osobine zastarjele?!

Ali vratimo se u 1918. godinu kad je na istoj pozornici u Zagrebu izvedena Petrovićeva vesela igra sa sela u tri čina *Pljusak*, i kad je njezinu praiizvedbu A. B. Šimić popratio kritikom koja otkriva teorijski aspekt problematike razdoblja. Izražavajući averziju nastupajućeg ekspresionističkog hrvatskog teatra spram humornosti kako tradicionalne tako i pučke komedije, Šimić pita:

Zna li g. Pecija Petrović uopće, šta je to komedija? Misli li on da je komedija: lički obučene figure koje govore neke seljačke seksualne prostote, i koje se služe masnim, grubim narodnim poredbama i poslovicama?

Pa zatim, iako bez jasno formuliranih ekspresionističkih gledišta, *jurisha na komediju kao žanr*, potcjenjujući njezine umjetničke i društvene funkcije:

Ako je mnogo istine u tezi da komedija uopće ne pripada u umjetnost, ili tek kao najniži »rod« u umjetnosti (...) Ako je naše kazalište samo za to da iznosi ovakve lakrdije naše ili strane, onda mi ne trebamo našega kazališta. Ne trebamo uopće ovakvih zabava kojih možemo da nađemo i u drugim manje slavnim lokalima. Ne trebamo uopće nikakvih zabava u kazalištu. Ako se zagrebačka publika hoće da zabavlja, neka se zabavlja. Samo zar i kazalište mora da »ugađa« njezinim prostim instinktima?⁴

Koliko god Šimićevo stajalište bilo neobuzdano i pretjerano, ono nam, uz Krležinu gestu, može poslužiti kao povijesni alibi za polazišta u pristupu hrvatskoj međuratnoj komediografiji. Zato pitanje što nas zanima: na koji je ona način nasmijavala suvremenike »zvjezdanih trenutaka« hrvatskog ekspresionističkog, psihološkog i društveno-kritičkog dramskog stvaralaštva — načinjemo uzimajući u obzir vrijednosni porijekak pozornica i dramskih vrsta kako ga je očitovala nova, radikalna kritička svijest. Instituciji središnjeg nacionalnog teatra (pojam Kazališta!) bili su namijenjeni visoki zadaci lišeni ciljeva »zabave«. Komediji i veseloj igri, kao »zabavnima« pa zato smatranim vrstama niže vrijednosti, dodijeljene su »manje slavne«, rubne pozornice, a šale i lakrdije gurnute su na hijerarhijsko dno, u »orfeum«.

I gledana sa stajališta stilskih tendencija u prvom dijelu razdoblja, komedija gubi ravnopravnost u odnosu na druge vrste dramskog roda. Jer, u doba nastojanja da sa scene progovori kriikom i patetikom o svojim kozmičko-egzistencijalnim problemima, Čovjek je imao sužene šanse da bude smiješan. Pa ekspresionizam, bez smisla za humor, prihvaća tek krajnji oblik neindividualnog, intelektualnog ali univerzalnog komizma: grotesku (Feldman). Shodno poimanju Čovjeka i Svijeta taj stil njeguje i varijantni oblik tragikomedije (Kulundžić).

Premda izložena kritičkom pritisku i okružena estetskim nazorom koji je potcjenjivao i humorni pogled na svijet, i ironiju ukoliko se ona odnosila na efemerne a ne kozmosom uvjetovane pojave, hrvatska se komediografija ne upušta u kompromis s ekspresionizmom, već uporno kontinuirala oblike i komiku jednako tradicionalne kao i pučke komedije

(uz pojavu tek jedne varijacije žalosnog pirandelovskog humorizma, kao izuzetak). Njezini predstavnici, uglavnom stariji, još u doba moderne afirmirani autori, odlučuju se za najjednostavniju, nimalo intelektualnu komediju zapleta (situacije) kojim dominira tema braka ili površne erotike s motivima naivnosti i preljuba.

Ipak, iz nekoliko razloga među kojima nije od nemale važnosti onaj financijsko-egzistencijalni, tvorci repertoara Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu ne pokazuju odbojnost prema novim komedijama starijih suvremenih hrvatskih autora, niti preziru »ugađanje« publici. Pa na sceni središnjeg nacionalnog teatra opstojе Petrovićeve komične, »liški obučene figure«. Naivne i nespretne, kakav je Stojan iz *Pljuska*,⁵ koji *ponavljanjem* priče o kišnom pljusku, replike »e vala, brate« i poštapalice »i — to!« kao nadomjestkom pravih riječi, nastoji opravdati svoju nevinost, tj. činjenicu da unatoč prilici nije spavao s tuđom ženom; kao i one lukave što se služe okaminama folklorne mudrosti, uzrečicama i poslovicama.

Početkom dvadesetih godina takvim se likovima pridružuju na središnjoj nacionalnoj pozornici urbane, zagrebački elegantno obučene figure, poput »viveura« dra Lovrenčića iz komedije u jednom činu *Cvjetna cesta* (1921) Milana Begovića. Njegov doktor neutvrđena zanimanja, blaziran i »rafinirana ukusa«, izražava se pomodnim floskulama salonske konverzacije, dok flertuje s udatom ženom i dok zavodi zagrebačku pucicu, Žužicu koja iako »žutokljuna guska« nije uopće seksualno »naivna do blesavosti«.⁶

Ni Joza Ivakić nije tih godina odolio »zagrebocentričnoj«, da tako kažemo, erotskoj aktovki, pa u šali *Samoborski kolodvor* (1925) tretira stereotipno ljubakanje unutar bračnog trokuta u kojem je naivac, dakako, stari, glupi muž Gospon Francek. Povod komičnoj situaciji tajni je sastanak mlade supruge i mladog kućnog prijatelja u vagonu na osami, daleko od kolodvora kao i od pogleda malograđanske sredine, kamo ih nije otjerao baš pljusak ali škrapanje kiše. Stara tetka, pasionirana čitateljica novina »Domaće vijesti« iz kojih doznaje »što se u svijetu događa«, tj. »kakvo je moralno stanje« u Zagrebu, svojim komentarom slučaja u vagonu nepretenciozno dotiče i jedan aktualni socijalni problem: »Pa dâ, sad je oskudica na stanovima i sobama, pa čovjek odabrao vagon za ljubavni sastanak!«⁷

Ako dosad spomenute komedije shvatimo kao tipološki reprezentantne primjere u prvom dijelu razdoblja, dopušten je zaključak o osla-

njanju hrvatske komediografije na opstojne elemente žanra: humornu komiku situacija u kojima sudjeluju shematični likovi tradicionalne, pučke i salonske komedije (nevjeri sklone žene, glupi muževi, mladi ljubavnici, stari zavodnici i zavodnice, naivke i naivci, blesasti nespretnjakovići i prepredeni lukavci). Bez obzira koji prostor teritorijalno, i koju sredinu socijalno te komedije obuhvaćale (seljačku, građansku, malograđansku), uočljiv je izostanak ironičnosti i satiričnosti koje bi se odnosile na suvremene konkretne političke i društvene pojave.

Ironija i satira kao odnos prema suvremenosti ipak postoje, ali u komediografskim podvrstama što ih u službi zabave širih slojeva publike realiziraju profesionalne putujuće trupe, amaterska i diletantska kazališna društva na periferijskim scenama i u ostalim od Hrvatskog narodnog kazališta »manje slavnim lokalima«.

Primjerice, obnavljajući poput Pecije Petrovića tradiciju pučke šaljive igre, i Gjuro pl. Hondrey završava svoju *lakrdiju iz zagrebačkih mores ex anno 1919.* u tri čina *100.000 žigosanih*⁸ scenom sklapanja braka. U tom prizoru nema, doduše, toliko cmakanja, ali ima ironičnosti u aktualnim aluzijama i političkim usporedbama. Uz čašu vina, student Veselić nazdravlja ujedinjenju bračnom:

Silentium! Mladenci! Već slavite ujedinjenje! Gnijezdo još nije gotovo, ali pobjeda je izvojštena, zapreke su pale (...) Htjeli su vam tamni razarači nauditi i crni žigosani gavrani rado bi rastavili, što skupa spada. (...) I da mi ne prođe u ujedinjenoj domovini nigdje i nikad više ta najljepša svečanost, a da se ne izreče svim crnim dušama usprkos: Živila ujedinjena Jugoslavija! A onda od sveg srca: Živili mladenci!

SVI: Živili! — Živila! Živio! Na mnogaja!

JAO-KAO (anamitski): Namno-gaja!

(Konac)

Osim takvih komedija, široku publiku zabavljaju šale i vodvilji koji lascivnu komiku spajaju sa satirom na suvremene društvene pojave. Tako npr. u Klub-kavani-cabaretu u Zagrebu igraju i pjevaju glumci Grünhut, Tkalec i Kokotović Vragobin alias Dinka Chudobe *Zagrebački tramvaj, vaudevillski tercet u nacionalnoj opremi.* Kupletima, pjevanim na melodije sakrosaktnih nacionalnih napjeva kao *Oj Hrvati, jošte živi*

ili *Kano mi gora*, izrugane su mnoge zagrebačke mores a žuhko je izražena i aktualna situacija beskućnika. Na ariju *Puna srca, pune čaše* zagrebački tramvajci pjevaju o sirotinji s periferije:

*Selimo jer stana nema,
Zastupstvo ti gradsko drema,
Dušu našu mori jad:
Zagreb je bez stana grad!⁹*

Potkraj dvadesetih godina hrvatsku komediografiju obilježuje pojava dviju komedija koje su međusobno stilski različite, premda su obje napisane po modelima klasične komedije, i premda su obje s »tezama«.

Komični zaplet što ga u *Klupi na mjesecini* (1928) gradi na ideji ženske emancipacije, Milutin Nehajev raspliće bidermajerski intoniranom »tezom« o ženskoj sreći. Pa zbrkanoj svadbi, u središnjem od tri čina, i prvoj bračnoj noći, promašenoj zbog profesionalne, glumačke dužnosti i ambicije mladenke Ljerke, suprotstavlja idilični svršetak: materinsko-bračnu sreću bez žaljenja za žrtvovanom karijerom. Prema modelu klasične komedije, ukročenu ambiciju žene iz protagonističkog para prati »karakterni« obrat u paralelnom bračnom paru, tek tu je pripitomljena strana muž, cinični Blazirani doktor koji postaje papučar. Uvjerljivosti autorove oznake da se radnja događa »u sadašnjosti« (a ne desetljeća ranije kad je Nehajevljeva teza mogla biti komediografski odgovor na problem Norine »kuće lutalka«), i da se ta »sadašnjost« odnosi na zagrebačku sredinu, najviše pridonose sporedna lica: imućni vlaškokuličanski purgeri koji se svojim dijalogizma kolokvijalno neoboje-nim ali zato punim predrasuda i staleških pretenzija bez sukoba uklapaju u društvo inteligencije i umjetnika. Izuzetno je zanimljiv kao humorni porte-parole Nehajevljeva stava prema inscenijskim inovacijama i suvremenoj dramskoj literaturi, epizodni lik Tragetkinje, predstavnice dramskog faha na zalasku, koja užasnuo konstatira:

Vi ne pratite, Ljerka, kako se stvari razvijaju kod nas. Uvlači se u teater mladarija — pišu se komadi, koji se odigravaju na nekakvim lojtrama, bože prosti! Ja vam govorim kao zaštitnica Muza (...) vratite se k nama, da se složimo, da održimo pozicije, da se ne damo gurnuti u podzemlje.¹⁰

Naivnih među Nehajevljevim likovima nema. Naivni su uključeni u autorovu intenciju »da svojim scenama lakog komediografskog stila za-

bavi i naivnije ljude«, i da usuprot »svih naprava kojima nas hoće iznenaditi 'nove' tehnike i 'nova' pozorišna sredstva« — uspostavi kontakt s publikom.¹¹ Ovakvom oporbom prema »novom« hrvatska komediografija ni pri kraju prve periode razdoblja nije daleko odmakla od načina na koji ga je započela. Nehajevljeva idealistička bračno-obiteljska teza bila je 1928. bar toliko »starinska« koliko je 1918. bila »zastarjela« Petrovićeva secesionistička motivika.

Tematsku (stilsku) jednolikost hrvatske komediografije u prvom dijelu razdoblja poremetio je tročinskom komedijom *Gabrijelovo lice* (1928) Josip Kulundžić, jedan od »mladarije koja se uvukla u teater«, kako bi rekla Nehajevljeva Tragettkinja. Pirandellovoj tezi o identitetu, na kojoj temelji zaplet, Kulundžić suprotstavlja vlastitu, »slavensku tezu« prema kojoj »osjećanje opredjeljuje svaku ličnost«. ¹² Irina ne zna, ali »osjeća« koji je od dvojnika njezin pravi zaručnik Gabrijel. Model komedije zabluda autor varira na suvremen, komično-žalosni način, smještavajući radnju u »moderni sanatorij za psihopate blizu Dubrovnika«. Ekspoziciju qui pro quo situacije čini susret stereotipnog Sluge koji komičnom upotrebom medicinskih termina objašnjava pojedinosti o Gabrijelovoj »retrobradnoj amleziji« poslije ranjavanja u ratu, i lažnog Gabrijela koji motociplom pokušava podmititi Slugu, ponašajući se u početku »sasvim normališ«, »peronoja prokleta!«. ¹³ Sve sretno završava uz šampanjac i zagrljaj pravih zaručnika. Motiv novca, kao pokretača intrige, koji Kulundžić unosi u svoju komediju, postat će važni činilac u kasnijoj hrvatskoj komediografiji.

U prvom dijelu razdoblja, osim novih estetskih shvaćanja koja nisu pogodovala tematskoj raznolikosti i žanrovskom razvitku hrvatske komediografije, javile su se u hrvatskom kulturnom životu težnje koje su nagovijestile povoljnije okolnosti za valorizaciju njezine društvene funkcije. Ideološka težnja za demokratizacijom umjetnosti u praksi se očitovala u nastojanju Hrvatskog narodnog kazališta da besplatnim predstavama privuče novu publiku, seljaštvo, a djelovala je posredno i na značenjsku promjenu kategorije *popularnost* koju je pod normativno negativnim pojmom *ugadanje publici* kritička misao predbacivala i vodećim i rubnim komediografskim oblicima. U svemu tome do većeg izražaja od suvremene došla je starija hrvatska komediografija. Istovremeno kad Branko Gavella otkriva »kazališnoj praksi *Diogeneša* Tita Brezovačkog (Zagreb, 1925), uživajući u prigodi da kao rođeni kajkavac prenese baroknu, ali dramaturgijski vrlo istančanu autorovu govornu frazu

u kazališno živ govor«,¹⁴ Stjepan Radić postaje ministrom prosvjete i kulture pa organizirani predstavnici »seljačkih sloga« posjećuju besplatne predstave (na koje su pristup imale još samo »dame u narodnim nošnjama«¹⁵). Brezovački je obnovljen i potkraj dvadesetih godina, a još je živ i problem seljačke publike, kako pokazuje polemika koju usred godine 1928. vode dvojica predstavnika elitne hrvatske dramaturgije. Bivši tajnik direktora drame Kulundžić postavlja tadašnjem direktoru drame Begoviću provokativno pitanje: »što je nova uprava učinila da se hrvatskom seljačkom narodu otvore vrata hrvatskog kazališta?«,¹⁶ Autoru *Gabrijelova lica*, komedije koju je uprava zagrebačkog kazališta odbila (izvedena je na pozornici HNK u Osijeku 1929), Begović odgovara pitanjima: »A gdje su te narodne seljačke drame, koje bi g. Kulundžić sam napisao? Koliko je seljačkih predstava dao onda, kad su bili drugi ministri prosvjete, a ne blagopokojni Radić?«,¹⁷ Istovremeno, Begović reagira na politički trenutak s očiglednom namjerom da ugodni raspoloženju publike: u listopadu 1928. objavljena je s posvetom Stjepanu Radiću, a malo zatim i izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu njegova *historička komedija iz polovice XVIII. vijeka* u pet činova *Hrvatski Diogenes*, po romanu Augusta Senoe. Povijesno-društveni zaplet s aktualnim aluzijama završava sretno po Hrvate (i, dakako, po zaljubljenike), pa nakon klicanja »Borba do smrti za naše pravice! Felix Croatia!«, hrvatski Diogenes Antun pl. Janković Bribirski može se vratiti u »bačvu« da tek kroz njezinu školju pazi »jeste li dobri i pametni, jeste li dobri Hrvati!«¹⁸ Ali se u času zamiranja estetske predrasude o »ugađanju« publici javilo izvanestetsko pitanje nesviđanja cenzuri, pa je prikazivanje *Hrvatskog Diogenesa* »po ministarstvu privremeno zabranjeno«. Predstavu te Begovićeve komedije redateljski će obnoviti tek na kraju razdoblja, 1940, Tito Strozzi koji je 1929, na pragu vlastitog komediografskog stvaralaštva, postavio u svom »spredelanju« komediju *Matijaš Grabancijaš Dijak* Tita Brezovačkog.

Godine 1929. javljaju se mišljenja koja problem demokratizacije umjetnosti stavljaju u novi kontekst, signalizirajući početak druge periode razdoblja. Razmišljanju o budućoj umjetnosti, kako izražava primjerice Nehajevljević aforizam: »Demokracija ne traži da se kultura produbi, nego da se proširi«,¹⁹ — priključuje se razmatranje mladog Kalmana Mesarića koji polazi od novih ideoloških premisa. U knjižici *Smjerovi moderne umjetnosti*, prvom svesku edicije *Socijalne misli*, Mesarić naglašava »socijalnu perspektivu, s koje treba da se posmatra umjetnost«,

vidi njezin progres u stvaranju »novog kolektivnog tipa čovjeka«, u temama »socijalnih interesa kolektivnosti«, i u novim idejama-vodiljama:

Ideje treba da se crpe iz problema koji su danas zavitali čovječanstvom dinamički i gigantski u borbi protiv individualnog prestiža manjine, u korist bespravne i izrabljivane većine.²⁰

Dodamo li tome Gavellin stav iz članka *Režija, kritika i publika*, 1934, da je »danas najsudbonosniji problem kazališnog života, a to je određenje njegova položaja u danom socijalnom gibanju«, jer kazalište »svakodnevno formira unutar svojih zidina rudimentarne kolektive, stvara jednu naročito interesantnu socijalnu pojavu koja se zove 'publika'«,²¹ — dobili smo aspekte novih idejnih smjernica koje će obilježiti značajniji dio hrvatske komediografije tridesetih godina. Ne odmah i ne-jednoliko.

Naime, izvan konteksta novih idejnih smjernica opstat će i u drugoj periodu razdoblja tip *komedije oko braka* (naziv posuđujemo od Petra Preradovića mlađeg, preuzimajući zajednički naslov njegovih malih komedija, dvočinke *Dužnost prve bračne noći* i jednočinke *Čovjek u ormaru*, 1930). Pa ipak će variranje motiva ljubakanja, intrige oko »prave« ljubavi, erotsko nadmudrivanje u dijalozima, pokazati i neke nove momente u odnosu prema modelima žanrovske tradicije, ali i u odnosu na suvremene popularne nedramske vrste kao što su komična opereta i komični film. Početkom tridesetih godina taj tip komedije čak i deklarativno pokušava opravdati žilavost svoje tematike. U tu svrhu dodaje Joza Ivakić *Vrzinom kolu, ljubavnoj komediji u četiri čina* (1931), koja se zbiva u »našoj provinciji« — *prolog i epilog* u kojima se publici obraća vrag-šaljivdžija Harmonikaš, lik i sâm literarno vječan »pod raznim imenima i raznim kostimima«, kako kaže. U prologu objašnjava »auktorovu« prvrženost temi slijedećim jednostavnim razlogom:

Najposlije to je uvijek zanimljivo i uvijek će biti u modi, dokle god bude na svijetu muških i ženskih! I udaja je uvijek u modi; jer ženske, sve od reda, ipak vole da se udadu.²²

Svevremenskom značenju teži i komika *Vrzinog kola*, temeljeći se na odabiru i mješavini elemenata iz tradicije komediografskih žanrova. Kao Harmonikaš, koji u sebi ujedinjuje crte prototipova od »mitološkog satira« do »Grabancijaša iz stare kajkavske komedije«, i ostali su likovi

neindividualizirani tipovi poput Ženskara, Puštenice, Namiguše, Starog rogonje, pa su tipizirane i situacije u koje ih dovodi »vrag«.

Tito Strozzi, novi autor u hrvatskoj komediografiji tridesetih godina, pronalazi u svojoj *Komediji na stubištu* (1930) novi prostor koji, iako jednak u sva tri čina, omogućuje da se filmskom brzinom mijenjaju situacije i likovi na pozornici. Na stubištu trećeg kata višekatnice u neidentificiranom velegradu tri i pol para zapliće se u ljubavno-flertovske kućine, u stalnom prolasku, ulasku i izlasku na vrata pretpostavljenih stanova i soba »za iznajmiti«. Tim statusno neutralnim prostorom, — stubištem koje dopušta susrete stanara (kazališni pisac, glumci i glumice) i njihovih posjetilaca (stari kratkovidni milijunaš mecena i neuslišani obožavalac iz publike), — kao i zapletom i sretnim bračno-izvanbračnim raspletom ravna dobroćudna hausmajstorica Uršula s metlom (velegradski pandan Ivakićevu vragu). Ritam i komiku dijaloga uvjetuju operetski kratke replike (npr. LULU: Govorite ružno. KOKO: Govorim tužno. O Tužnim stvarima. O kad bih smio, kad bih znao... LULU: Koko... KOKO: Kako? LULU: Lako... , i tome sl.), rečenice prekinute na dvosmislenim riječima i lascivnost kamuflirana igrom riječima. Smiješnim, profesionalno deformiranim osobinama tipova glumaca koji i u privatnom životu svakidašnjice glume svoj »fah«, priključuje se komikom svojih iluzija lik provincijalke Jane, oblikovan prema operetskom modelu subrete ili provincijske naivke iz komičnih filmova. Ona je, prema Strozzijevoj didaskaliji, »tip, bez kojega dobra savremena komedija ne može biti. Sentimentalna je i dirljiva, neposredna i prpošna. I bezobrazna«.²³

Obilježen raznolikim odnosima prema tradicionalnim modelima komedije, kao i novim odnosima prema paradigmatama suvremenih nedramskih vrsta, tip komedije »oko braka« i ljubakanja prelazi s dominantnog položaja što ga je u hrvatskoj komediografiji zauzimao tijekom prve periode — na mjesto tipološkog suputnika u drugoj periodi razdoblja. A dominantan u drugoj periodi postaje *tip komedije — oko društva*.

Izazvavši niz estetskih konzekvencija, ta je tipološka promjena uvjetovala i promjenu značaja sudioništva hrvatske komediografije u nacionalnoj književno-kazališnoj umjetnosti. Za razliku od svoje neprilagođenosti, čak i oporbe prema novim stilovima u prvom dijelu razdoblja, u tridesetim godinama hrvatska se komediografija svojim oblikom društvene komedije prilagođuje suvremenim tendencijama. Prihvaća tematiku »nove stvarnosti«, pa čak sudjeluje, koliko joj to žanrovske zako-

nitosti omogućuju, u umjetničkom oblikovanju ideja takozvanog socijalnog aktivizma i socijalne pedagogike.

Budući da su se u novom tematskom središtu našli, rečeno Mesaříćevim formulacijama iz 1929. godine, »socijalni interesi kolektivnosti«, komični zaplet često nosi biljeg sukoba društvenih slojeva. Pri tome ulogu intriganta preuzima Novac, znak »prestiža manjine«, njemu je pak suprotstavljeno Poštenje, socijalni znak »bespravne i izrabljivane većine«. Kako su likovi obilježeni primarno svojim socijalnim položajem, a tek sekundarno svojim prirodnim seksom, perspektiva mladenaca i svadbi, kao sretan svršetak zapleta, postaje ovisna i o socijalnoj dimenziji fabule.

Među osobinama, tipičnim za (tradicionalno) komične figure, naglašene su one tipične za socijalni sloj, društveni status, posebno kad ih preuzima »novi kolektivni tip čovjeka«. Odatle izvire prevlast sheme prema kojoj su tipovi iz društveno podređenih slojeva komični uglavnom po svojim iluzijama i po sitnim ljudskim manama, a tipovi iz bivših i suvremenih povlaštenih klasa karikirani su ili groteskni po mehanizmu parazitstva, gluposti, poroka vlasti i moći. Komici takvih likova priključuje se ironičnost prema bivšim i suvremenim društvenim pseudovrijednostima, i satirički odnos prema pojavama političke zbilje. Uz jezičnu komiku u dijalozima su sve prisutniji deklarativni oblici ideja pokretačica fabule i scenske radnje. Mogli bismo reći, parafrazirajući Šimića, da hrvatska komediografija u drugoj međuratnoj periodu manje apelira na »proste«, erotsko-seksualne, a mnogo više na socijalne instinkte svoje publike.

Znakove tematsko-tipološke prilagodbe društvenim problemima pokazuje 1930. godine komedija u tri čina, s intermezzom *Amerikanska jahta u splitskoj luci* Milana Begovića. Priklanjajući se temi općevropskog ekonomskog siromašenja, Begović u centar komičnog zbivanja stavlja sloj propalih dalmatinskih aristokrata. S humorom oblikuje signia njihove minule moći, zajedljivoj ironiji izlaže vrijednosti njihova bivšeg socijalnog ugleda, koje se u suvremenosti očituju kao falsifikat, poput tobožnjeg Tizianova portreta njihova obiteljskog pretka. Amerikanka Phoebe, izdanak bivšeg sluge koji je postao bogati biznismen, ismijava te stare pseudovrijednosti i svetinje s pozicija novih (Novac): »Ravno poslije 400 godina otkriva se da je Frančesko de' Milesi (pokazuje na portret) — bastard!« Za komični tijek zbivanja presudan je kontrast između bogatstva bivših slugu koji sve što žele nastoje kupiti, i siro-

maštva bivših gospodara, neradnika okruženih prezirom puka (voćarice Jako kojoj su dužni), izloženih lihvi »božjih slugu« (don Vice), pa spremnih da prodaju i mrtvog »falšnog« pretka i živog potomka, mladog kotea Keka koji više ne želi biti poput njih socijalni »fantom, ni sjena, ni apsurd«. Mogućnost operetsko-filmskog svršetka svoje komedije Begović unosi u dijalog bivšeg sluge, sada Mistera Tudora i njegove kćeri:

MR. TUDOR: Ja te uistinu ne razumejim, Phoebe. Ti si uvijek nastojala da budeš originalna, mrzila si banalnost, bježala od kiča. A sada hoćeš da udešiš svoj život kao kakav najobičniji film. Siromašni konte — bogata dolarska princesa... mjesečina, sere-nada. No, gotova opereta u tom filmu.

PHOEBE: Pa to danas privlači čitav svijet.

Mr. TUDOR: Mene ne...

PHOEBE: Ali što ćeš kad je takav život! Ja ga volim što je takav! Inače bi bio literatura... A protiv toga bi se još više bunio... toga danas nema ni u teatru...²⁴

Takvom mogućem svršetku adekvatan je kontesin scenski san o povratku izgubljenog blagostanja i ugleda (u intermezzu, s elementima groteske); ali Begović ne slijedi shemu »siromašni konte — bogata dolarska princesa«, već se odlučuje za alternativu, uzimajući u obzir solidarizaciju društvenih slojeva koja još postoji u komediji na početku tridesetih godina. Kako su bivši sluge zahvalni pa se novčano, s kamatama odužuju za nekadašnji humani gest, zaboravljajući sve ostale, ispunjava se ljubavni san male radišne, samoprijegorne krojačice Đidete perspektivom udaje za mladog kotea, čime je nagrađena njezina odanost i materijalna potpora propalim aristokratima.

Poput Begovićeve Đidete, komična je tek po svojoj ljubomori Vicencica, mala činovnica riječke agencije nacionalnog parobrodarskog društva u likvidaciji. Kao i Đideta što je privržena propalaj aristokraciji, i Vicencica je odana svojem starom propalom poslodavcu, u 1933. izvedenoj na sceni HNK u Zagrebu a 1934. objavljenj komediji u tri čina *Vicencica* Viktora Cara Emina. Temi ekonomskog siromašenja Car dodaje aktualnu potku nacionalnog propadanja i socijalne bijede. Njegov barba Serafin, nezaposleni, odsluženi mornar prisiljen je prihvatiti mjesto crkvenog zvonara, a »teško je to za mornara, kome cijeli život nisu na ustima bile nego sotone i Madone«.²⁵ Na slični polukomično-aluzivni način Serafin zaključuje, upotrebljavajući bez komična izvrtanja takve riječi kao inven-

tar, sekvestar, likvidacija, da »kuda se god sve latinske besjede uvuku, zlo i naopako za siromaha«. Likovima koji nose biljeg nacionalno-socijalnog Poštenja suprotstavljen je prevarant, nacionalno-socijalni disident Del Rovere, rođenim prezimenom Hrast, i njegove intrige koje ipak neće spriječiti perspektivu sretnog svršetka u znaku nacionalne nade i privremeno dolarima zahvalne Amerikanke riješene ekonomske situacije poštenih Riječana, kao ni svadbu Vicencice i mladog, srčanog kapetana Žiža, oklevetanog kao ženskara.

Poslije Begovićeve Splita i Careve Rijeke u ranim tridesetim, postat će u komedijama dvojica mlađih hrvatskih komediografa Zagreb mjesto zbivanja na temu suvremenih urbanih društvenih odnosa.

God. 1934. komedijom u tri čina *I u našem gradu* Kalman Mesarić iz kritičko-satiričkog aspekta otkriva moralno naličje ekonomskog uspona i društvenog ugleda građanskog sloja burzovnih spekulanata. Takvih poput doktora Šikuša koji kao fizički lik ne sudjeluje u scenskoj radnji, ali su niti njegove moći vidljive u njezinu tijeku i ishodu. Prisutan je i kao predmet narativno-ideoloških dijaloga svojih namještenika u advokatskoj kancelariji koja mu služi tek kao poslovna krinka i »čuva staleški dekorum«. Kao realni lik, predstavnica je moralno-etičke pokvarenosti tog sloja milostiva Šikuš, bezobzirna i frivolna kradljivica američkih čekova, a njoj je moralno blizak, socijalna prišipetlja tom sloju, ženskar i vjetrogonja doktor Klek, advokatski koncipijent i ujedno centar ljubavnog četverokuta. S druge strane tog sloja i autorove satire likovi su poštenih i komičnih »malih ljudi«: listonoša, emocionalni idealist koji iako zna da »ne odlučuje dobrota u svijetu, već kako se ono veli: novac pokreće svijet«²⁶ vjeruje u sreću pa izaziva komični ljubavno-socijalni zaplet; i prodavačica u konfekciji, »priprosta i prirodna djevojka« (gradska srodnica Strozijeve provincijske glumice). Svršetak komedije lišen je stereotipa sreće: prodavačica ostaje bez posla, a zaljubljena tipkačica-»intelektualka« bez ikakva izgleda na brak s vjetrogonjom, kojeg za krađu dolara ne prijavljuje sudu s etičko-relativiziranim objašnjenjem: »Je li važno da bude upravo on kažnjen? Neka je kralo! (...) Ta kralo je ukradeno«.²⁷

God. 1936. u *Gospodskom djetetu*, i do poslijeratnih današnjih dana popularnoj komediji u tri čina, Mesarić suprotstavljanjem govora potkrepljuje socijalni kontrast i društveni sukob na relaciji grad-selo (Zagreb i prigradske Šestine). Etički lažne temelje ugleda građanskog sloja (patrioti-

zam, dobrotvornost) karikira u likovima papučara i bivšeg zavodnika glupavo-komičnog odvjetnika pl. Majura i njegove snobovske žene Irme. Njihova je štokavština isprepletena licemjernim društvenim krilaticama povlaštenih, bogatih i utjecajnih o privrženosti »rodnoj grudici«, salonskim eufemizmima tipa »dijete ljubavi« za fačuka, latinskim nazivljem za potvrde ljubavničko-griješne odvjetnikove prošlosti, poput »corpus delicti« ili »to je dijete prekrasan egzemplar«. S njima se sukobljuju svojom izvornom kajkavštinom, mentalitetom tipičnim za povijesno uvjetovani kajkavski fatalizam — »Nekak vre bu, kajti *nikak* još *nigdar* nije bilo«²⁸ — individualizirani tipovi iz siromašnog seljačkog sloja. Vođena svojim socijalno motiviranim pa zato relativiziranim shvaćanjem Poštenja, Mesarićeva stara Jaga ne samo što o malim zaradama seljaka koji zakonski ilegalno pale ugljen rezonira: »Kad bi človek na se to pazil i sega se vruga bojal, nigdar ne bi došel do falačeka kruha«, nego svojim seljačkim lukavstvom u namjeri da istjera socijalnu Pravdu, provocira komični sukob. U sretnom raspletu ostaju ipak svi zadovoljni i nagrađeni po komediografskoj zaslugi: klasni ponos i poštenje ozbiljnim i deklarativnim oblikom muški će izraziti jedini nekomični lik u *Gospodskom djetetu*, stari Šimun Trpotec; brak seljačkog para omogućen je materijalnom satisfakcijom socijalnih grešnika, a njihovo pseudodobrotvorstvo nagrađeno je pravim potomkom, lijenim i uvijek gladnim »gospodskim djetetom« Jožekom. Prvi u hrvatskoj komediografiji međuratnog razdoblja Mesarić unosi u jezičnu komiku dijalektalne pogrde. U seljačkom sloju Jožekova je gospodska lijenost obasipana izrazima »jesi nesnaga«, »vušivec ti nijedni«, »sediš na ti leni riti«, »posranec fakinski i tolvajski«, isto kao što bi ozbiljni stari Šimun gradske milostive »z gustušom odrapil po debeli starki«.

Zanimljiv i kao dijakroni humorni i ironični osvrt na rezultate nastojanja hrvatskog narodnog kazališta da privuče seljačku publiku, i kao autorov sinkroni osvrt na utjecaj gradskih masovnih medija, dijalog je bistre i svom sloju odane Marice s Valentom, odvjetnikovim sollicitatorom, uzaludnim lovcem na pretpostavljenu bogatu nasljednicu koju pita da li joj je drago:

VALENT (značajno): Da ćete večeras u kazalište.

MARICA (indiferentno): Ah, to je meni tak sejeno.

VALENT (fiksira je zavodnički): Sigurno još nikad niste bili u kazalištu?

MARICA: Nisem. V cirkusu sem bila, ali v kazališču ne. (Sjedne.)

VALENT (tonom i gestom »stručnjaka«): Ali molim vas! Cirkus i kazalište ne može se uopće uspoređivati. Kazalište nije pod šatorom, već zidana kuća.

MARICA: No je, tak bedasta pa nis. Em znam kak zgledi kazališče z vana. Kak i kino.

VALENT (nestrpljivo i poučno): Ma kino je opet nešto drugo.

MARICA (s apsolutnim omalovažavanjem): Ah, v kinu mi je dolgočasno.

VALENT: A u kinu ste već bili? (Sjedne do Marice.)

MARICA (dosadno joj je i pričati o tom): Pelali su me. Ščera i prekščera. Nekaj pripovedaju na gramofon kaj se ne razme, nekaj piše kaj se ne dospe prečitati, a kipci pak samo tancaju po plahti sim pak tam. Em človeka samo oči zaboliju.

VALENT (superiorno): Vi to ne razumijete, draga moja. To bi vam trebalo sve rastumačiti. (Primakne joj se bliže. Intimno) Kad bi se našla neka zgoda da počete katkad sa mnom u kino, ja bih vam točno objasnio svu tu modernu tehniku. (Položi ruku, kao slučajno, na njeno koljeno.)²⁹

Iste godine 1936, kad i Mesarićevo *Gospodsko dijete*, izveden je u zagrebačkom HNK prvi put *Ferdinand*, komedija u tri čina Gene Senečića, mlađeg od te dvojice autora koji su svojim djelima sličnih stilskih karakteristika obilježili hrvatsku komediografiju u drugoj periodu međuratnog razdoblja.

Naslovni Senečićev lik ujedinjuje u sebi crte onog što je Mesarić nazvao »kolektivni tip čovjeka«, sa crtama tradicionalno komične ali novim, suvremenim kulturno-socijalnim motivacijama određene figure naivca. Ferdinand je kvalificirani tokar sa zagrebačke proletherske periferije Trešnjevke, koji u nemogućnosti da nađe posao u svojoj struci zarađuje za život kao »točilac kave« u iličkom kafiću »Quissisana«, automatskom buffetu popularnom među siromašnijim Zagrepčanima u godinama prije drugog svjetskog rata. Ujedno, Ferdinand je i suvremeni mladić zanesen sanjarijama filmskog tipa: »Joj kak sam si ja navek želel biti fino oblečen, med gospodom se špancirati i onak fino ž njima se spominjati, kak se to gleda v kinu. (...) A ženske? Kaj vi mislite kakve su istom ženske tam?«³⁰ Njegovim karakternim osobinama primjeren je i suvremeni oblik komediografskog slučaja (glavni zgoditak u na-

gradnoj igri) koji mu omogućava ispunjenje sna »jen kedom živeti bez brige kak gospon«. Dospjevši iz pučke »Quissisane« u luksuzni svijet zagrebačkog i evropskog high-lifea bogatih, pokvarenih ali uglednih i moćnih u bledskom hotelu, Ferdinand očekuje bar privremenu situaciju društvenu ravnopravnost. Kolikogod bistar i samouvjeren zbog svojih »salonskih« sposobnosti, kao što je plesanje tanga prema kojem je »pokojni Rudolf Valentino... nula«, Ferdinand odudara od tog »finog i preštimanog« sloja ne samo etičkim postupcima (plemenitost) već i svojom kajkavštinom (zagrebačko-urbanog tipa, s natruhama agramerskih germanizama kao hauptrefer, šnešue, štolc i sl.). Društveno šikaniran, ismijan, novčano iskorišten, iznevjeren u svojoj iluzornoj ljubavi prema »hipersavremenoj ljepotici« iz nedostižnog socijalnog sloja kojoj tepa izrazima kao »dragi moj mišek«, »kokica moja«, »zeček moj mali«, a za uzvrat je shvaćen samo kao jednokratni flirt — Ferdinand se zajedno sa svojom mamom, »Gospođom ispred onih vratiju« (»klozetfrau«) otrežnjen od svojih socijalnih snova vraća u zbilju realnih društvenih odnosa.

Dok je Ivakić pustio da ga vlastiti lik u *Vrzinom kolu* spomene kao »auktora«, Senečić je unio u dijalog (tekst) prezime karakternog komičara za kojeg je napisao i koji je igrao rolu Ferdinanda. U »Quissisani«, u trenutku dobitničkog trijumfa August Cilić — Ferdinand uzvikuje: »Pazi mama i moj kipec je v novinama. (. .) Ti mama gleč, kaj ne zgledim van kak onaj zmotani Cilić iz tijatra?«³¹

Koliko se krajem tridesetih godina vrijednosno relativizirao problem mjesta komediografskih oblika u hijerarhiji nacionalnih pozornica, i kako se u shvaćanju »rudimentarnih kolektiva« — publike promijenila i radikalizirala autorska svijest, ilustrira Senečićeva *Opaska autora*, kojom je popratio tiskovnu pojavu svoje komedije *Radnički dol* (1938, kad je i prvi put izvedena na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu):

Ova komedija, iako zagrebačka, nije nipošto lokalna, jer su i njen motiv i tipovi općeljudski. Paradoks savremenog grada, nisku kućicu kraj moderne peterokatnice, taj problem urbanistički, i što je još važnije, u odnosu prema ljudima socijalni, nalazimo danas svuda.

Manje pozornice i dobrovoljačka društva, koja ne raspolažu većim tehničkim mogućnostima, imat će posebno lagan zadatak kod izvedbe te komedije. Za prvi i treći čin dostatan je dio niske kućice, komadić plota i dvorišni stol s klupom. Drugi je čin obična

uredska soba, gdje su pisaci stol i mali stolic jedini rekviziti. Stakleni zid prema atelieru u pozadini i aparat sa crnom reklamnom plohom nije dakako potrebno graditi, nego se sav tekst u vezi s time ispušta.

U ulozi češkog violiniste neka se ispusti češki tekst ako ne bi radi nepoznavanja jezika bilo moguće donijeti ulogu potpuno seriozno.³²

Senečićeva *Opaska autora* izaziva nekoliko zaključaka. Krajem dvadesetih godina Nehajev je ismijao znakovne mogućnosti scenske tehnike, krajem tridesetih Senečić se upravo njima služi da bi potcrtao problem otuđenosti i mehanizma najamnog rada. Istovremeno, spreman je odreći se takvog znakovlja pa i vlastitog autorskog teksta — u svrhu širenja publike, kakvo omogućuju izvedbe na periferijskim pozornicama. A nije voljan riskirati da jezična karakterizacija ispadne komična u slučaju lika koji je »potpuno seriozno« nosilac autorove, »češke« nade i vjere u kolektivnu društvenu snagu solidarnih siromašnih i potlačenih. (Češkom violinistu sličan je po nekomičnosti i ozbiljnosti svojih ideja o poštenju i socijalnoj pravdi Mesarićev stari seljak Šimun u *Gospodskom djetetu*.) Drukčije koncipiranim jezičnim osobinama razlikuju se ostali deklasirani stanovnici kućice u Radničkom dolu. Nezaposleni slikar Dalmatinac pjeva pripit »U plavem trnaci«, a muzikant iz noćnog lokala »San Sebastian« mladić »vjetrenjastog izgleda« Šlagverk parodira jezik opernih libreta poput »La Bohème« i kraj »toga se ponaša kao na pozornici«! Element autorove referencije na film, masovni medij koji je osiguravao publiku i hrvatskoj komediji, pokazuje Šlagverkovo rezoniranje u situaciji neminovne deložacije:

Hja, sve vam je to relativno. Za našu teticu, čitava je stvar tragedija. Za vas, kad umjesto svojih, obučete moje hlače, bit će sve komedija. U kazalištu, reklo bi se dakle tome slučaju: tragi-komedija. Najbolje bi to igrao Charlie Chaplin. (Meće na glavu polucilinder u Chaplinovoj maniri, i imitira Chaplinov hod, obilazeći oko otomana i pjevušeći poznatu Chaplinovu parodiju iz »Modernih vremena«): Je cherche après Titine...³³

Kad je društveno-politička zbilja postala preteška i preozbiljna kao tematski predložak hrvatskoj socijalnoj komediji, Senečić se laća modernih oblika tragikomedije. 1939. u tragikomičnom događaju u šest slika

Neobičan čovjek satiričkim će sredstvima oblikovati apsurd apsolutnog Poštenja, u socijalnom smislu naivnog i za potlačene slojeve štetnog.

Društvenom komedijom, tematikom i tipovima iz suvremenih gradskih sredina, čak i komedijom karaktera, kako mutatis mutandis možemo smatrati *Ferdinanda*, Mesarić i Senečić dali su svoj obol odgovoru na pitanje »što je to komedija« koje je na početku razdoblja vehementno postavio A. B. Šimić, a da se nisu odrekli žanrovske svrhe da na svakoj, središnjoj i perifernoj pozornici služe i »zabavi« svoje publike. Univerzalnosti erotsko-seksualnog ljudskog odnosa dominantnoj u tipu komedije oko braka i ljubakanja, dodali su univerzalnost socijalno-društvenih aktualnih međuljudskih odnosa. A da se modernizirao i Pecija Petrović, pokazuje njegova komedija *Teško mi je* kojom 1941. kronološki završava razdoblje što u književnoj povijesti nosi naziv međuratno. Gramofonska ploča s pjesmom koja je dala i naslov komediji, podloga je zapleta i bračnih sumnji u vjernost žena ličke seoske elite (načelnik, bilježnik, narednik, gostioničar, etc.).

Naš smo pristup hrvatskoj međuratnoj komediografiji namjerno lišili čvrsto određenog vrijednosnog kriterija koji bi uključio bilo svojedobne kritičke normative bilo današnja estetska mjerila. Takav nas kriterij ionako ne bi doveo mnogo dalje od očigledne i banalne spoznaje da u tom razdoblju nismo imali komediografa tipa Držića ili Nušića, Pirandella ili Brechta. Nismo, dakle, imali autora koji bi opsegom i dometom svog opusa stao ravnopravno uz bok, recimo, Krležinu dramskom stvaralaštvu.

Ne smeta; svi nam ostali, u prvom redu književnopovijesni kriteriji omogućuju rekonstrukciju značenja i funkcije naše međuratne komediografije. Štoviše, njezina obilježja mogu pokazati svoju relevantnost u tvorbi tradicije na kojoj se kasnije mogao razviti ne samo komizam u okviru partizanskog kazališta, nego i svi oni komediografski oblici kojima su nas, poslijeratnu najširu publiku, obrazovanu i manje obrazovanu, nasmijavali s različitih pozornica svojim humorističko-satiričkim viđenjem društvene i pojedinačne zbilje, autori od Jože Horvata, Drage Gervaisa i Pere Budaka do Fadila Hodžića i drugih naših suvremenika.

¹ Šimićeva recenzija *U naviljcima Petra Petrovića* («Novine», 1916) sadrži i zanimljivu komparaciju: »U naviljcima može se u iznošenju pikanterija i niskih strasti uzivanja usporediti mirne duše s *Reigen-om* bečljije Schnitzlera. Samo što kod Schnitzlera lica govore fino i izdaleka se tek može naslutiti, što žele, dok kod Petrovića lica otvoreno kažu, šta misle i ne ustručavaju se reći najgore. Ipak je Petrović veći umjetnik i dramatičar negoli čuveni bečlija, kojega i naša pozornica iznese ove sezone pred publiku. Da Petrović nije zašao ovako daleko, zapravo ovako nisko, on bi nam dao mnogo bolje stvari.« Cit. prema A. B. Šimić, *Sabrana djela*, knj. III, Proza II, Zagreb 1960, str. 366; i u tekstu: str. 362, 363.

² Cit. iz didaskalija šala *U naviljcima*, Savremeni hrvatski pisci, knj. 37, Naklada Društva hrvatskih književnika, Zagreb 1916. — Primjer secesionističkog ali scenski potpuno nefunkcionalnog opisa noći jest i didaskalija na str. 5: »Lagodna, čudna i nekako daleka al' lijepa strast kipti u natoplom zraku i poplavljuje sve...«

³ U studiji *Hrvatska komediografija od Nalješkovića i Držića do naših dana i Brešana*, objavljeno u knjizi *Dramaturški triptihon*, Zagreb 1979, Branko Hećimović na str. 56—57 kaže: »Protagonist tog prosvjeda, kojem se pridružio i Ivo Andrić, bijaše mladi Miroslav Krleža. (...) Taj svoj prosvjedni istup, do kojeg dolazi u doba kad on bezuspješno pokušava prodrijeti na zagrebačku scenu sa svojim legendama, Krleža će objasniti jedanaest godina kasnije u polemičkom napisu *Slučaj direktora drame gospodina Bacha*, (...) No Krležin prosvjedni istup, dosta sporan u svom naknadnom tumačenju jer Petrovićevo poistovjećivanje s vrlo raznorodnom secesionističkom književnosti ne djeluje nimalo uvjerljivo, nije imao nikakav vidniji utjecaj na daljnju književničku orijentaciju i sudbinu autora *Vragolija*.«

⁴ A. B. Šimić: *Pljusak*. («Glas Slovenaca, Hrvata i Srba», 1918), cit. prema SD, III, Proza II, Zagreb 1960, str. 413—414.

⁵ Petrovićev *Pljusak* izveden je u doba kad je samo gledanost i odziv publike bio egzistencijalni uzrok izvedaba pojedinih popularnih komedija — trideset i tri puta, kako svjedoči *Repertoire Hrvat, zem. kazališta Nikole Fallera*, vidi »Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju«, IV, br. 9—10, Zagreb 1978, str. 132.

⁶ Milan Begović: *Cvjetna cesta*. Male komedije, Pozorišna biblioteka, knj. 1, Zagreb 1921. — Zgodno i smiješno kako se kod Petrovića i Begovića ponavlja sintagma »naivan« odnosno »naivna do blesavosti«.

⁷ Joza Ivakić: *Samoborski kolodvor*. Šala u jednom činu. Kazališna biblioteka, br. (74), Zagreb s. a. (1925). Cit. str. 18.

⁸ Gjuro pl. Hondrey: *100.000 žigosanih*. Lakrdija iz zagrebačkih mores ex anno 1919. U tri čina (4 slike). Hrvatska kazališna biblioteka, br. 59. Cit. str. 68.

⁹ D. T. Vragoba (Dinko Chudoba): *Zagrebački tramvaj*. Vaudevillski tercet u nacionalnoj opremi. Tisak i naklada »Satira« (Kugli), Zagreb (1921). Cit. str. 8.

¹⁰ *Djela Milutina Nehajeva*, sv. 3: *Drame*. HIBZ, Zagreb 1944. *Klupa na mjesečini*. Komedija u tri čina. Cit. str. 182.

¹¹ Nehajevljevi intervjui »Hrvatskom borcu«, 11. 11. 1928. Cit. prema *Napomenama*, isto kao bilješka 10, str. 221—222.

¹² Dubravko Jelčić: *Josip Kulundžić*. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Knj. 106: Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić, MH, Zagreb 1965, str. 80.

¹³ Josip Kulundžić: *Gabrijelovo lice*. Komedija u tri čina. »Savremenik«, XXI, br. 1, str. 19—20, Zagreb, siječanj 1928.

¹⁴ Nikola Batušić: *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978. Cit. str. 353.

¹⁵ Ljubomir Maraković: *Seljačka književnost*. Pokušaj ocjene njenih uspjeha i problema. Cit. prema Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 86: Halter, Kombol, Gavella, Maraković, str. 509.

¹⁶ Josip Kulundžić: *Jedno pitanje Upravi Hrvatskog kazališta*. »Književnik«, I, br. 5, str. 176—178; Zagreb, kolovoz 1929. Cit. str. 178.

¹⁷ Milan Begović: *Dvije povrijeđene male veličine*. Nekoliko riječi odgovora g. Josipu Kulundžiću, bivšem tajniku direktora drame na zagrebačkom kazalištu, autoru »Gabrijelova lica« ect. i g. Ahmedu Muradbegoviću, kazališnom kritičaru n. r., autoru neprikazane drame »Čovjek«, ect.). »Savremenik«, XXI, br. 8—9, cit. str. 399; Zagreb, kolovoz—rujan 1928.

¹⁸ Milan Begović: *Hrvatski Diogenes*. Historička komedija iz polovice XVIII. vijeka u pet činova. Prema romanu Augusta Šenoa. »Savremeni hrvatski pisci«, knj. 55. Zagreb, listopad 1928. — Cit. str. 110.

¹⁹ M. Nehajev: *Aforizmi o budućoj umjetnosti*. »Hrvatska revija«, II, br. 7, cit. 414; Zagreb 1929.

²⁰ Ka Mesarić: *Smjerovi moderne umjetnosti*. Informativna razmatranja edicije »Socijalne misli«, knj. 1. Zagreb 1929. cit. str. 43.

²¹ Branko Gavella: *Režija, kritika i publika*. (»Danas«, I/1934, knj. I, br. 1, Beograd), cit. prema knjizi *Glumac i kazalište*. Biblioteka Sterijinog pozorja. Dramaturški spisi III, Novi Sad 1967, str. 15.

²² Joza Ivakić: *Vrzino kolo*. Zagreb 1931. Cit. iz rukopisa u Arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, str. 2.

²³ *Komedija na stubištu*. U tri čina. Napisao De Tis (Tito Strozzi). Cit. prema rukopisu u Arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, str. 22.

²⁴ Milan Begović: *Amerikanska jahta u splitskoj luci*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 75: Milan Begović I. Zagreb 1964. Cit. str. 200.

²⁵ Viktor Car Emin: *Vicencica*. Komedija u tri čina, Sušak 1934. Cit. str. 16. i 17.

²⁶ Ka Mesarić: *I u našem gradu*. Komedija o ljubavi i novcu. Cit. prema knjizi *Među nama*, Binoza, Zagreb 1937, str. 152.

- ²⁷ Ibid., str. 178.
- ²⁸ Kalman Mesarić: *Gospodsko dijete*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 106. Cit. str. 323 i 335.
- ²⁹ Ibid., str. 367—368.
- ³⁰ Geno R. Senečić: *Ferdinand*. Rukopis u Zavodu za književnost i teatrologiju JAZU. Cit. str. 8—9.
- ³¹ Ibid., str. 4.
- ³² Geno R. Senečić: *Radnički dol*. Komedija u tri čina. Zagreb 1938. Cit. str. 2.
- ³³ Ibid., str. 69.