

ULOGA VICTORA HUGOA U STVARANJU HRVATSKOG INSTITUCIONALNOG KAZALIŠTA

Mirko Tomasović

U povijesti pojedinoga nacionalnog glumišta, osobito ako je ta povijest imala osjetljiv i vrludav tok kako je bilo u Hrvatskoj, važnu i mobilizirajuću ulogu dobijaju susretaji s velikim, čuvenim dramskim autorima. Victor Hugo (1802—1885) stjecajem okolnosti, a i vrlinom svojih komada, postao je legendom romantičarskoga kazališnog pokreta, te su se sredinom prošloga stoljeća razne teatarske kulture i izvan Francuske određivale prema njegovim scenskim poticajima. U frekvenciji Hugoove polustoljetne goleme popularnosti dramski dio stvaralačkog opusa u nekoliko navrata izbija u prvi plan: teorijskom objavom novih težnji s glasovitim predgovorom drami *Cromwell*, cenzorskom zabranom prikazivanja *Marion de Lorme*, spektakularnom izvedbom *Hernanija* (25. veljače g. 1830; taj se datum pamti), uspješnom *Ruy Blasa*, pa i Verdijevim odabirom za libretističku podlogu *Rigoletta*. Promotrimo li kakva je bila recepcija Hugoove dramske literature kod nas, paralelno s njezinim evropskim odjekom, tj. za vrijeme romantičarskoga konstituiranja »domorodnoga« i »zemaljskog« kazališta, uvidjet ćemo da je ta recepcija, s obzirom na difuzno političko i kulturno stanje u Hrvatskoj, tekla dosta ažurno i da je proizvela svoj nezanemariv učinak. Držim da taj komparatistički aspekt našeg glumišta valja uvažavati po kriteriju

njegove akomodacije na evropska teatarska strujanja te da nije nipošto marginalan. Sama činjenica što je više Hugoovih komada glumljeno i prevedeno (neki su prijevodi i tiskani) pokazuje nam razinu kulturne svijesti i interesa u razdoblju hrvatskog romantizma, koji je imao više faza, što smo ih skloni brkati i omalovažavati. U tom kontekstu veze s **Hugoovim scenskim ostvarenjima** zaslužuju pomnu analizu, pa i nešto drugačiji vrijednosni predznak, od onoga koji mu je dao Branko Dža kula u dragocjenoj, akribičnoj disertaciji *La Fortune de Victor Hugo en Croatie*.¹

Hugo se pojavio na zagrebačkoj pozornici s famom znamenitoga suvremenog pisca u značajnom trenutku naše novije povijesti, u prvoj dekadi nacionalnog preporoda. U sveopćoj obnovi »ilirci« su, dakako, nastojali utemeljiti razne funkcije i manifestacije kulturnog života, kakve su imali drugi »izobraženi« narodi. Teatar je u njihovim zamislima dobivao zamamno, gotovo mitsko poslanje. Karakteristično je razmišljanje D. Demetera, najodanijega i najkonkretnijeg kazališnog djelatnika prve faze hrvatskog romantizma, koji u uspostavi teatarske institucije vidi pretpostavke za »rasprostranjivanje našega književnog jezika, raspirivanje narodne samosvijesti i raširivanje ćudorednosti...« Štoviše, Demeter tvrdi: »Djelokrug kazališta rasprostire se dalje od djelokruga knjige«, dakle scensku umjetnost pretpostavlja literaturi, jerbo »obogaćuje« ljudski um, »i — potičući ga na razna razmatranja — raširuje mu duševni vidokrug, te — uznoseći mu čuvstva plemenitim primjerima — oplemenjuje mu srce.«² Sukladno toj zanosnoj koncepciji teatra kao hrama narodnosti, ćudorednosti, prosvjete i odgoja preporoditelji su počeli otklanjati prepreke do zamišljenog cilja entuzijazmom, mladenačkom neustrašivošću i prodornošću, koja je bila samo njima svojstvena.

Godina 1840. na stanovit je način prijelomna budući da su »ilirski« pregaoci uspjeli stvoriti organizacione i financijalne preduvjete, da bi se u Zagrebu održavale predstave na »domorodnomu« jeziku. Od 24. siječnja 1840, kada je na zasjedanju Čitaonice ilirske Dimitrija Demeter zadužen za utemeljenje glumišta, do 10. lipnja iste godine, kada je izvedbene poteškoće moglo se, naime, prevladati poletom i zauzetošću, funkcioniranje nove institucije (propaganda, prostor, novčana sredstva, glumačka družina), ali je s repertoarom išlo dosta teško.³ Tehničke i izvedbene poteškoće moglo se, naime, prevladati poletom i zauzetošću, novčane mecenatstvom, dok se nedostatak izvornih suvremenih domaćih dramskih tekstova preko noći nije mogao popuniti. Vrijedna kaza-

lišna baština hrvatske renesanse i baroka u trenutku, o kojem je govor, bila je još uvijek dosta nepoznata, a afinitet prema nacionalnoj kulturnoj tradiciji tek se oblikovao. Zagrebačkoj publici njemačke družine nudile su komade prema ukusu tog vremena, te glume na hrvatskom jeziku nisu smjele zaostajati za njima. Uglavnom, razmjerno skućen broj tekstova stajao je na raspolaganju potencijalnim izvoditeljima, pa u *Danici* iz g. 1842. nailazimo na konstataciju: »Što se komadah tiče, broj dobrih je suviše malen; najbolji su oni koji su iz drugih jezika prevedeni: Grizelda, Hernani, Padovanski tiran, Strelci...«⁴ Od četiriju apostrofiranih stranih drama dvije su, dakle, Hugoove. Možemo se složiti s prof. Džakulom: »U času, kad dramska produkcija u Hrvatskoj skoro nije postojala Hugoovi komadi i drugi prijevodi nadomještali su nedostatak domaćeg repertoira.«⁵ Francuski dramatik postao je tako movensom teatra, popuna evidentne praznine kako je to bio Molière početkom XVIII. stoljeća, uza sve komparacijske ograde, a u okviru perspektive hrvatskog teatra to opredjeljenje možemo tumačiti za vrijedan recepcijski signal, jer su oba pisca, Molière i Hugo u naznačenim razdobljima predstavljali stimulativnu evropsku orijentaciju. Otklon od talijanske kulturne sfere preko Molièrea u XVIII. stoljeću baš kao i otklon od germanske preko Hugoa u XIX. stoljeću također ima svoje značenje i sa stajališta nedostatno uočenoga prožimanja i kontinuiteta hrvatsko-francuskih književnih veza i sa stajališta progresije adaptibilnosti naše scenske tradicije. Posebno valja naglasiti taj faktor za rano preporodno doba naspram uvriježenih predodžaba o pukomu diletantizmu, amaterizmu i samoukosti njegovih protagonista. Držim da nije prekomjerno tvrditi da i usvajanje Hugoa govori o kulturnom dignitetu Gajeva naraštaja. On je četrdesetih godina uživao povlašteno mjesto u razmjerno oskudnom programu kazališnih događanja u Hrvatskoj, a to je bilo upravo vrijeme njegove ekspanzije kao dramskoga pisca diljem Evrope, kada je bio prisutan na pozornicama i u opernim verzijama Donizettija i Verdija.

Kako je tekao proces upoznavanja Hugoova dramskog opusa? Jedna njemačka kazališna trupa, voditelj koje je bio dr Chiolich von Löwenberg, davala je u Zagrebu g. 1837. adaptaciju Hugoova romana *Notre-Dame de Paris*. Trupa se na neki način bila specijalizirala za Hugoa, jer je na svojem repertoaru imala još dva njegova komada (drame *Angelo*, *Marie Tudor*). Predstava je davana više puta, što znamo po sačuvanom programu jedne reprize. Zagrebačkoj publici francuski pisac

nije bio nepoznat, jer je kulturni sloj čitao vijesti o njemu u njemačkim novinama. Viđeniji su intelektualci pratili (A. Nemčić⁶) ili bili pretplačeni na francusku periodiku (T. Blažek). Ključna animatorska ličnost toga doba, Ljudevit Gaj, posjedovao je u svojoj knjižnici njemački prijevod romana *Notre-Dame*,⁷ iste te godine kada je družina Chiolich von Löwensberg po prvi put u Zagrebu izvodila Hugoa, *Ilirske narodne novine* (1. VIII. 1837) donose informaciju o tiskanju nove njegove pjesničke zbirke. Nakon te adaptacije, a tri godine poslije (1840), daje se, opet na njemačkom jeziku, Hugoova drama *Angelo, tyran de Padoue* (u njemačkoj verziji: *Angelo, Tyran von Padua*) na programu »varoškoga teatra« na čijem je čelu stajao Heinnich Börnstein. Börnstein, podrijetlom inače Čeh, zdušno je podupirao nastojanja hrvatskih preporoditelja, pa je kao stručnjak napisao znamenit članak *O utemeljenju ilirskog narodnog kazališta*.⁸

U međuvremenu je, naime, ostvarena zamisao »iliraca« o osnivanju kazališne grupe, koja bi glumila na hrvatskom jeziku, te je g. 1841. u Zagrebu sa znatnim uspjehom i odzivom prikazan Hugoov *Angelo* u prijevodu Jakova Užarevića. Te godine prijevod je objavljen i u zasebnoj knjižici niza *Izbor igrokazah ilirskoga kazališta*.⁹ Upliv Börnsteinova repertoara očividno je preodredio izbor iz Hugoova opusa, koji je do tada napisao devet dramskih djela: *Cromwell* (g. 1827), *Amy Robsart* (g. 1828), *Marion de Lorme* (g. 1829), *Hernani* (g. 1830), *Le Roi s'amuse* (g. 1832), *Lucrece Borgia* (g. 1833), *Marie Tudor* (g. 1833), *Ruy Blas* (g. 1838). *Angelo* je igran po prvi put 28. travnja 1835. (Comédie-Française); ta prozna Hugoova tročinska drama prevedena je na hrvatski četiri godine nakon proizvodbe, budući da je zagrebačka premijera *Angela* održana na početku g. 1841. Stjecajem, dakle, programskih okolnosti ili čak potencijalne konkurencije s njemačkim glumcima *Angelo* je prva drama Victora Hugoa izvedena na našem jeziku u Zagrebu, makar nije spadala među »udarne«, čuvene njegove komade, niti je imala senzacionalan odjek. Zapravo *Angelo* je uz *Lucrece Borgia* i *Marie Tudor* (sve tri drame u proznom obliku) bio suzdržano primljen od kritike. Govorilo se čak i o dekadansi u odnosu na *Hernanija*, te je veoma osjetljivi Hugo odbacio prozni koncept, vratio se lirskoj patetici i emfatičnom stilu te hispanskoj egzotici (*Ruy Blas*), što je zadovoljilo publiku.

Za hrvatsku verziju *Angela* angažiran je Jakov Užarević, doktor medicine Bečkog sveučilišta, koji se svojom strukom izgleda uopće nije bavio. Užarević je nasuprot bio vrlo djelatan u književnim poslovima,

ali je njegov doprinos pao u zaborav. Antun ga Barac u monografiji *Hrvatska književnost I* (Zagreb 1964) jedva spominje. Autor je zajedno s I. Mažuranićem vrijednoga *Njemačko-ilirskog slovara* iz g. 1842, preuzeo je iste godine uređivanje *Ilirskih narodnih novina*. Nakon g. 1850. odlazi na rad u Beč, gdje u odgovarajućem ministarstvu prevodi s njemačkoga na hrvatski službene dokumente i pravi uspješnu činovničku karijeru do ranga carskog savjetnika. Zadnja tri desetljeća života nije prisutan u našoj književnosti i to je vjerojatno razlog što se izgubio s »ilirskog« obzora, makar je od 1840. do 1850. napravio dosta, osobito kao renomirani prevodilac kazališnih komada. Njemu je stoga bila povjerena zadaća »ponašivanja« Hugoove drame neposredno pošto ju je u Zagrebu prikazala njemačka družina. Užarević je iskoristio njemački prijevod von Friedricha Seybolda,¹⁰ kako je utvrdio B. Džakula. U njega kao i kod njegova njemačkog posrednika izostaje Hugoov *Proslav*, u kojem autor objašnjava poruku i ideju drame insistirajući na njezinu učinku na gledatelje: »La curiosité, l'intérêt, l'amusement, le rire, les larmes, l'observation perpétuelle de tout ce qui est nature, l'enveloppe merveilleuse du style, le drame doit avoir tout cela, sans quoi il ne perait pas le drame; mais pour être complet, il faut qu'il ait aussi la volonté d'enseigner, en meme temps qu'il a la volonté de plaire (...). Dans le beau drame, il doit toujours y avoir une idée sévère, comme dans la plus belle femme il y a un squelette.«¹¹ Hugo, nadalje, s elokventnim nabojem ističe demokratizaciju umjetnosti završavajući predgovor sa čuvenom formulom: »Nekada je pjesnik govorio: publika, danas pjesnik kaže: puk«. Te su riječi, dakako, emanacija Hugoove teorije romantičarske drame s karakterističnom inklinacijom, za ovu njegovu fazu, prema tendencioznoj socijalnoj katarzi i nešto pojednostavnjenoj dramaturgiji u proznom obliku, što je trebalo omogućiti dodir sa svim slojevima gledateljstva. Kako *Angelo povijesni* »la couleur locale« kombinira s parametrima aktuelnosti i pučkom komponentom bio je pogodan za »ilirske« koncepcije teatra, te je šteta što je Užarević izostavio, silom prilika, Hugoov uvod. A inače je prijevod u nekom smislu adaptacija. Samim time što je iz druge ruke, a i po postupku pojednostavnjenja i pokraćivanja. U drugome činu, četvrti prizor, Rodolfo se Catarini javlja omiljenom pjesmom, primjerice, koja je u našem prijevodu potpuno slobodno prepjevana, odnosno zamijenjena drugim ljubavnim sastavkom:

Rodolfo, du balcon où il est caché. Il chante

Mon âme a ton coeur s'est donnée,

Je n'existe qu'à ton côté;

Car une même destinée

Nous joint d'un lien enchanté;

Toi l'harmonie et moi la lyre,

Moi l'arbuste et toi le zéphyre,

Moi la lèvre et toi le sourire,

Moi l'amour et toi la beauté!

Catarina, laissant tomber la guitare. — Ciel!

Rodolfo, continuant. Toujours caché.

Tandis que l'heure

S'en va fuyant,

Mon chant qui pleure

Dans l'ombre effleure

Ton front riant!¹²

RODOLFO

(s doksata, gdě je skriven, pěva:)

Angjeo s nebi, za te grije

Plam ljuveni pàrsi moje.

Ah! mē bitje noćca krije

Bez ljubavi, gospo, tvoje.

Kog angjeoski pogled snubi

očiuh tvojih — duše tvoje —

U sjajnosti obiuh — gubi

Sama sebe — sve pokoje.

KATARINA

(pusti gitaru iz ruke)

O Bože!

RODOLFO

(nastavi pēsmu bez da se pokaže:)

Čuj, izvoru, sve blagosti

Vapaj tužno pēvajućeg,

Vapaj taj je od radosti,

Od ljubavi vapijućeg.¹³

Zanimljivo je da je Užarević galantne stihove protkao prepoznatljivim izrazima hrvatske renesansne petrarkističke poezije, jer u suvremenoj književnosti nije baš imao modela za takvu vrstu lirike. To je vjerojatno uvjetovalo i toliko odmak od originalnog teksta.

S druge strane, moramo naglasiti da je u cjelini prevoditelj revno slijedio prizore i dijaloge *Angela*, te da nijedan bitan sastojak nije miomoiden. Njegova je transpozicija jezično i stilski iznenađujuće svježja i čitka, te bi se slobodno i danas mogla koristiti uz male preinake. Vidimo po ovom prijevodu da je Užarević s pravom uvažavao glas jezičnog znalca i da je naš prozni iskaz već u prvotnoj »ilirskoj« fazi komunikativniji nego nam se obično čini. Kazališni Užarevićeви prijevodi na žalost su ostali izvan domašaja proučavatelja i tumača prošlostoljetne književne baštine.

Angelo je u »domorodnom« teatru igran s velikim uspjehom. Premijera je održana 29. ožujka, a četiri dana poslije 3. travnja 1841. *Danica*¹⁴ donosi pohvalan prikaz, iz kojeg se nazire da je komad publika oduševljeno primila. Hugo je u ovoj tragediji zaista namjerice nastojao uzibitati emocije gledatelja: Padova sredinom XVI. stoljeća poprište je triju ljubavnih trokuta, velikih strasti i grozovitih ljubomora, u optičaju su otrovi (lažni i pravi), bodeži, uhode, znakoviti predmeti prepoznavanja. Radnja se događa u noćnoj atmosferi u renesansnoj palači s tajnim prolazima, sobama, dok cijelom dramom dominira lik jedne preplemenite glumice (La Tisbe) neuzvrćene ljubavi, koja umire u ubojstvu, što ga je sama iznudila, da bi njezin ljubljeni mogao živjeti sa ženom svojeg života, koju opet La Tisbe spašava od sigurne smrti... Dvije godine prije nastanka *Angela* Hugo je, naime, susreo glumicu izvanredne ljepote Juliette Drouet, što će mu biti odana punih pedeset godina. Ako je to bio jedan od pokretača drame, drugi je svakako autorovo političko sazrijevanje, ovdje materijalizirano u vehementnu obračunu s prisilom, uhođarstvom zavojevačkih vlasti: Padova je potčinjena Mlecima, one svoju dominaciju održavaju tiranima, posvemašnjom prismotrom, fizičkim likvidacijama, bezakonjem. Otuda i naslov *Angelo, padovanski tiran*, premda u biti Angelo nije glavni lik u konstrukciji drame. Jean Louis Barrault koji je nakon duge stanke inscenirao *Angela*, i to s neočekivanim uspjehom, nazreo je u toj komponenti komada (špijuniranje, represija) korespondencije s modernitetom kao i poticajnu razradbu ljubavne žrtve i oslobođenja u njegovoj završnici.¹⁵

Zagrebačkoga gledatelja iz g. 1841. mogli su zaintrigirati melodramatski naboji (možda ne toliko apoteoza samozatajne glumice uzvišenih osjećaja), to više što su mu se patriotski mogli javiti prisjećaji na mletački sindrom. U *Daničinu* izvješću nema nagovještaja prepoznavanja tog sindroma, ali je zato apostrofirani prizor otkrivanja krvnikove sjekire pokraj kreveta, što je u strukturi Hugoove tragedije zaista trebao biti jedan od užasavajućih trenutaka. Ponajviše se hvali gluma gdje Vagi (ona je igrala Catarina, a ne La Tisbeu!): »Obćina je živahnim pleskanjem i čestim izazivanjem njezinu lěpu igru nagradila, nu i ostalim više putah svoju naklonost pokazala...« *Angelo* je u svibnju gostovao u Karlovcu, te se ponovno u Zagrebu izvodio tri puta. Ćini se da su glumci bili sve bolji, predstava sve uigranija. Kritičar periodika *Croatia* oduševljeno pozdravlja zadnju reprizu.¹⁶

Jednom riječju, ta je predstava postala »hit sezone«, ako tako smijemo kazati. Hugoov prvi dolazak na hrvatsku pozornicu oćevidno je naišao na disponirane primatelje. Bio je to pogodan trenutak, trenutak usvajanja romantićarskih tendencija. Francuskog pisca ponaosob je pratila reputacija promotora novoga književnog pokreta, prevratnog romantizma. *Angelo* je potvrđivao tu predodžbu.

Valja svratiti pozornost da autor spomenutoga zapisa o izvedbi Hugoove drame ćitateljima *Danice* predstavlja komad na ovaj naćin: »To dćelo broji se pravom meću najboljimi proizvodi genialnog utemeljitelja romantićke škole...« Već g. 1841. kod preporoditelja je, dakle, postojala svijest o romantizmu i njegovim prvacima, što je rezultiralo dovođenjem Hugoa na kazališni repertoar. Još ranije paće u jednom ćlanku iz *Danice*,¹⁷ gdje se kritizira tragedija *Svatopluk* Madžara Josipa Gaala, nalazimo tvrdnju da je pisac pogriješio što nije »za primćer odabrao« suvremenike »francezke romantike kao Huga i Dumasa«. Mišlim da je izbor i recepcija Hugoove dramske produkcije jedan od nepobitnih pokazatelja romantićarske atmosfere »ilirskoga« programa nacionalne akulturacije.

Jer nakon prijevoda *Angela*, Užarević se laća i Hernania. Prijevod te najćuvenije Hugoove drame objavljen je g. 1842. pod naslovom *Smćertni rog*,¹⁸ prema indikaciji iz raspleta njezine radnje. Užarević, suoćen sa dosta složenom dramaturgijom komada i versifikatorskim zahtjevima, pribjegava simplifikaciji. Izbacuje neke likove, pokraćuje dijaloge i monologe, zanemaruje Hugoov poetski patos i koristi se govornom prozom. Tako je Hugo ovaj put u *Izboru igrokazah ilirskoga kaza-*

lišta dosta okljaštren. Predvoditelj se također služio njemačkom verzijom *Hernania* Ph. Külba,¹⁹ premda bilježi na naslovnici knjižice »polag francezkoga«. U izvornom komadu postoje 24 lika, u Užarevićevoj prilagodbi samo ih je deset. Redukcija likova svakako je bila nametnuta nevelikim brojem raspoloživih glumaca i izvedbenim mogućnostima teatra općenito. Užarević je pratio izvornu intrigu u glavnim obrisima, a izostavljene dionice prepričavao je kadšto u didaskalijama. Kanio se uglavnom svega što je »suvišno«, dobrano osiromašivši i Hugoovu dramaturgiju i Hugoovu literarnu podlogu. U odnosu na *Angela, Smèrtni rog* nije integralna verzija. Na primjer Don Carlosov monolog nad grobom Karla Velikog (IV, 2) od gotovo 170 aleksandrinaca sažet je u svega tridesetak rečenica. I izveden je tek 1849, jer je glumačka družina, kojoj je bio namijenjen, u međuvremenu ostala bez prihoda, pa je otišla trbukom za kruhom u Beograd. Prva predstava *Hernania* u Zagrebu nije imala bog zna kakvog odjeka (27. IV). Hrvatska je bila u previranju, još je Jelačić vojevao sa svojim četama. Režiser predstave dalje je kratio i Užarevićevu verziju. Na Novu godinu 1850, kada je ratno stanje već okončano, daje se repriza *Smèrtnog roga*, koju manje ili više pohvalno ocjenjuju ondašnje novine.²⁰

Paralelno s hrvatskim izvedbama Hugo je ponovo u Zagrebu davan na njemačkom. Godine 1843. gostovao je *Ruy Blas* (s podnaslovom *Tiger und Lowe*) pet godina poslije uspješne pariške praižvedbe, koja je označila povratak stare slave. Slava dugo nije potrajala, jer je nova drama *Les Burgraves u Comédie-Française* (7. III 1843), blago rečeno, dočekana suzdržano. Karijera dramskog pisca bila je za Hugoa u Francuskoj uglavnom završena, dok su mu se prethodni komadi glumili diljem Evrope. Sredinom g. 1855, u razdoblju germanizatorskog centralističkog Bachova režima zagrebačkoj publici ponuđen je *Hernani* i na njemačkom jeziku. Kritičari njemačkih listova nisu bili blagonakloni prema predstavi, koja je bila pripravljena neozbiljno i na brzinu (vatromet na kraju, nediskretan šaptač).²¹

Napravimo malu rekapitulaciju: u Zagrebu od 1837. do 1855. igrana su četiri Hugoova komada na njemačkom jeziku (adaptacija romana *Notre-Dame*, 1837; *Angelo*, 1840; *Ruy Blas*, 1843; *Hernani* 1855) i dva na hrvatskomu (*Angelo*, 1841; *Hernani*, 1849, 1850). Budući da je kazališno općinstvo odreda poznavalo oba jezika, možemo ustvrditi da je u prvoj fazi hrvatskog romantizma Hugo bio privlačan i zahvalan dramski autor. Očevidno je imao pozitivnu ulogu u stvaranju teatarske atmosfere

re četrdesetih godina. *Croatia Angela* svrstava među najuspjelije komade izvedene u Zagrebu.²² *Angelo* je, kako rekosmo, prikazan i u Karlovcu uz veliko odobravanje gledatelja, što je također svjedočanstvo Hugoove teatarske animacije u Hrvatskoj. Scenska riječ tog pisca, ideologa i fanatika romantičarske drame naspram razine onodobne naše kazališne svijesti i zatečena kulturnog stanja zadobila je specifične konotacije u prevladavanju raskoraka prema aktualnim strujanjima, koja su pod zaštitnim znakom »romantizma« proizvodila progresivne pomake u perifernim kulturama, kakva je bila i hrvatska.

Bachovim apsolutizmom nipošto ne okončava historijat Hugoove nazočnosti na zagrebačkim pozornicama. Padom germanizatorske vladavine sazreli su uvjeti za oživotvorenje sna »iliraca«, te se u Zagrebu radi na normalizaciji kazališnog života i uspostavljanju institucije nacionalnoga središnjeg glumišta. »Mladano društvo« iz »ilirskih vremena« pretvorilo se g. 1861. odlukom Sabora, a ponajviše inicijativom D. Demetera, u *Hrvatsko narodno kazalište* sa čvrstim i zakonom sankcioniranim ustrojstvom. Uslijedio je i onaj povijesni izgon njemačkih glumaca 24. studenoga 1861. Zanimljivo je da se nova sezona hrvatskog teatra otvara Hugoovom dramom *Marie Tudor* (3. XI 1861), koja se dugo održava na repertoaru i započinje seriju drugih njegovih komada (*Hernani* 1864; dramatisacija romana *Notre-Dame* 1866; iznova *Angelo* 1870; *Lucrèce Borgia* 1871), izvođenih šezdesetih godina. Preveden je uz to *Kralj se zabavlja*, te *Angelo* po drugi put. Interes za Hugoa i njegove drame valja tumačiti ugledom, koji je francuski pisac stekao svojim političkim i humanitarnim stavovima i akcijama kao i sporim osposobljavanjem hrvatske dramske literature. I u ovom važnom razdoblju hrvatskog glumišta Hugo je bio poželjan izbor. No, javile su se postupno i dileme. Nova generacija kazališnih djelatnika modernijih nazora na čelu s Augustom Šenoom, a u dosluhu s proturomantičarskom pobunom u evropskom teatru, dovodi u pitanje takav izbor. Ponajprije su na udaru diletantski prijevodi, preforsirani način glume, dok Šenoa napokon nije oprezno upozorio da je Victor Hugo kao dramski autor *démodé*, pretpostavljajući mu predstavnike građanske komedije poput E. Augiera i V. Sardoua.²³ Hugo prestaje, dakle, biti poticajnim dramatikom za naše kazalište usporedno s kontestacijom njegovih komada u Francuskoj u okviru prevage novog ukusa i senzibiliteta. On je, međutim, jače od bilo kojega svojeg suvremenika, više od triju desetljeća, sa šest prevedenih i pet glumljenih komada,

višestruko ispunjavao teatarsko poslanje u jednoj sredini, koja se uzdizala do vlastita kulturnog identiteta preko evropskih impulsa. Sudbina Hugoove dramaturgije u Hrvatskoj čini mi se među najuzbudljivijim (možda i najintenzivnijim) njezinim refleksima izvan Francuske, makar je nama nedostavno predočena, a inozemnim stručnjacima potpuno nepoznata. Stoga vrijedi na nju upozoriti, navlastito u prigodi Hugoove stote obljetnice smrti, čijem se obilježavanju pridružuju mnogi narodi, i u času kada dolazi do reafirmacije scenske životnosti pojedinih njegovih drama, što nam, primjerice, Barraultov *Angelo* bjelodano sugerira.

BILJEŠKE

¹ Disertacija je objavljena u francuskoj verziji u izdanju Instituta français de Zagreb, 1949. U skraćenom obliku na hrvatskom jeziku tiskana je u časopisu *Izvor*, broj 6, Zagreb 1948, str. 342—351. Dio njezin pojavio se kao brošura *Victor Hugo u hrvatskoj književnosti prije Senoe* (Zagreb 1948). Pri citiranju koristim se izdanjem Francuskog instituta u Zagrebu.

² *Narodno kazalište kao zemaljski zavod*, citat prema PSHK 31, str. 41.

³ Historijat toga važnog pothvata dobro je poznat iz literature, od koje navodim: Jakša Ravlić, *Ustanove i društva kulture u vrijeme hrvatskog narodnog preporoda*, *Kolo*, broj 8—10, Zagreb 1966; Milorad Živančević, *Kazalište i dramska književnost u »Danici«*, DHK, Split 1979; Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978; HNK, Zbornik o stogodišnjici 1860—1960, Zagreb 1960; što se tiče francuskog repertoara, osim Džakule, navodim još: Slavko Batušić: *Le répertoire français du Théâtre national de Zagreb*, *Annales de L'Institut français de Zagreb*, Nos 20-21-22-23, Zagreb 1942—1943, pp. 20—62; dr. Ivo Hergešić, *Francuski pisac na hrvatskoj pozornici u Zagrebu* (1840—1934), *Hrvatsko kolo*, Zagreb 1933, str. 284—296.

⁴ *Danica ilirska*, VII, broj 35, Zagreb 1942, str. 140.

⁵ O. c., p. 20.

⁶ Vidi M. Tomasović, *Tragom literarnih podsjećaja u Nemčićevim »Puto-sitnicama«*, Zbornik za slavistiku, MS, broj 22, Novi Sad 1982, str. 59—83.

⁷ Vidi V. Gaj, *Knjižnica Gajeva*, Zagreb 1875, str. 66.

⁸ *Danica ilirska*, V, broj 46, Zagreb 1939, str. 181—182.

⁹ *Angelo Padovanski okrutnik*, *Tragedia od Viktora Huga*, Zagreb 1841.

¹⁰ Vidi B. Džakula, o. c., p. 13—14.

¹¹ Victor Hugo, *Théâtre complet*, Paris, J. Hetzel, 1872, *Angelo*, p. 2.

¹² O. c. u prethodnoj bilješki, p. 12.

¹³ O. c. (bilješka 9), str. 36.

¹⁴ *Danica ilirska*, god. VII, broj 14, Zagreb 1841, str. 55. Riječ je o sintetičkom članku *Ilirsko kazalište u Zagrebu*.

- ¹⁵ Jean-Louis Barrault, *Hugo, un amore perduto e ritrovato*, *Corriere della Sera*, martedì 10 gennaio 1984, p. 22.
- ¹⁶ U broju 63, g. 1841.
- ¹⁷ *Danica ilirska*, V, br. 14, Zagreb 1839, str. 55.
- ¹⁸ *Smèrtni rog, Drama u 5 aktah polag francezkoga*, Zagreb 1842.
- ¹⁹ Vidi B. Džakula, o. c., str. 15—16.
- ²⁰ Isp. B. Džakula, o. c., str. 18—19.
- ²¹ Ibidem.
- ²² O. c. (bilješka 16).
- ²³ B. Džakula, o. c., str. 39.

BILJEŠKE

1. "Hrvatska se odvojila od Austrije u Hrvatskoj vojsci i odavno imala svoj...
 2. "U Zagrebu 1841. V. str. 14. Zagreb 1839, str. 55. Zagreb 1842.
 3. "Danica ilirska, V, br. 14, Zagreb 1839, str. 55.
 4. "Smèrtni rog, Drama u 5 aktah polag francezkoga, Zagreb 1842.
 5. "Vidi B. Džakula, o. c., str. 15—16.
 6. "Isp. B. Džakula, o. c., str. 18—19.
 7. "Ibidem.
 8. "O. c. (bilješka 16).
 9. "B. Džakula, o. c., str. 39.