

# ČEŠKO-HRVATSKI KAZALIŠNI DODIRI U DOBA MODERNE

(UVODNE PRIPOMENE)

*Borislav Mrkšić*

Neposredno poslije rata, točnije u jesen 1946. godine, bio sam svjedokom teatarski zanimljivom prizoru. U praškom kazalištu »Na vinohrad« probala se drama, a po nekima satira, »Troilo i Cresida« Williama Shakespearea. Ostarjelog i gotovo poluslijepog redatelja »Troila i Creside« vodio je ispod ruke na scenu češki avangardni režiser, tada već srednjih godina, znani Jiří Frejka. Svog davnašnjeg kazališnog učitelja Frejka je, po dobrom češkom običaju, zvao »mistře«, a glumci su se za vrijeme pokusa odnosili prema redatelju, koji se kretao i govorio teško, umorno i polako, s punim poštovanjem. Bio je to, u svojoj sedamdeset i devetoj godini, Jaroslav Kvapil (1868—1950), režiser i pjesnik, pisac zbirki pjesama: »Zvijezde koje padaju« (»Padající hvězdy«) i »Ružin grm« (»Ružovy keř«); drama: »Krijesnica« (»Bludička«) i »Princeza Pampeliška«, libreta za najmaštovitiju slavensku operu »Rusalka« Antonína Dvořáka te prevodilac Ibsena.

Kao subjektivistički pjesnik rafiniranih dojmova i sljedbenik Jaroslava Vrchlickog spadao je među začetnike češke književne moderne na prijelmu stoljeća, a kao impresionistički redatelj među sudionike »češkog modernog kazališta« između dvaju ratova. I taj pjesnik scene, Jaroslav

Kvapil, na češku je pozornicu postavio gotovo sva dramska djela hrvatske moderne koja su igrana u Pragu. Štoviše, jedno od njih, Kosorova drama »Žena«, u njegovoj je režiji u Pragu doživjela svoju praiizvedbu 1913. godine.

Već iz ovog najjasnijeg primjera slijedi da dodiri između hrvatskog i češkog teatra nisu bili samo kulturni dodiri dvaju slavenskih naroda koji su živjeli u Habsburškoj Monarhiji, već dviju mladih i ambicioznih kultura s tada već tradicionalnim vezama i tradicionalnom uzajamnosti. Jer ono što 1909. u svom najznačajnijem djelu »Moderní česká literatura« (»Moderna češka književnost«) piše kritičar širokih vidika František Xaver Šalda vrijedi i za hrvatsku dramsku književnost toga doba: »Kaže se da je naš književni preporod završen«, veli Šalda. »Ne vjeruj u to: upravo sada, u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća, odlučit će se hoćemo li imati literaturu u višem smislu. I to literaturu ne kao slučajnost i iznimku, već kao red i metodu, kao kulturni oblik i cjeloviti organizam.«

On dalje ističe, i ne samo on, da je u češkoj književnosti na prijelomu stoljeća s jedne strane postojala tzv. narodna a s druge tzv. kozmopolitiska škola. Narodna se držala rodoljubne romantike, rodne grude i domaće tradicije, zanimao ju je život slavenskih naroda, a na planu politike je manifestirala pučkodemokratske tendencije. Nasuprot njoj tzv. kozmopolitisku školu je zanimala svjetska književnost, tada većinom romanska. Ona je koristila sve oblike evropske klasične i romantične, a osobito moderne književnosti i crpila svoje estetske ideale iz različitih i protuvurječnih znanstvenih, religijskih i drugih ideoloških izvora.

U odnosu prema svojim gledaocima teatar se i tada, po ne znam koji put u novijoj povijesti, jasnije podijelio na tzv. niži, zabavni i u tom smislu konvencionalni, i na viši, umjetnički, i u tom smislu nekonvencionalni.

Bez obzira na specifične razlike tako je bilo i u Pragu i u Zagrebu. Ali, i u jednoj i drugoj kulturnoj sredini kulturni ideal je bio estetski. U potrazi za estetskim idealom i u Pragu i u Zagrebu se trčalo za Evropom. Bez obzira na to što je srce tadašnje kulturne Evrope bio Pariz, dramski pisci koji su utjecali na stvaranje modela tada novog kazališta bili su: Henrik Ibsen (1828—1906), August Strindberg (1849—1912), Lav Nikolajevič Tolstoj (1828—1910), Emil Verhaeren (1855—1916), Frank Wedekind (1864—1918), Stanislaw Przybyszewski (1868—1927) i Maurice Maeterlinck (1862—1949).

Kao i uvijek, i u tom modernom kod nas, a i u Pragu, bilo je i pomodnog. Tzv. trčanje za Evropom imalo je, naravno, i svoju negativnu stranu: eklekticismam i epigonstvo.

Važnu značajku češko-hrvatskih kazališnih dodira u to doba možemo vidjeti u tome što nisu bili uzajamno opterećeni sličnim kompleksima, bez obzira na, kako bi rekao Branko Gavella, češku razvijeniju glumstvenost, solidnost u prihvaćanju novog i neposredniji utjecaj njemačkog teatra u tehnici i metodi insceniranja dramskih djela ili, skraćeno rečeno, režiji, i to počevši od prvog profesionalnog redatelja u povijesti češkog kazališta, spomenutog Jaroslava Kvapila, koji je postavio gotovo sva značajnija djela repertoara praških kazališta od 1900. do 1929, pa preko Karela Huga Hilara sve do kasnije avangardne režiserske trojke: Jindřicha Honzla, Jiří Frejke i Emila Františka Buriana. Nije onda ni čudno da je većinu dijela naše moderne na prašku scenu postavio naš prijatelj Jaroslav Kvapil.

Zanimljivo je opet, s druge strane, da je gotovo sva djela češke moderne, pa i većinu najznačajnijih djela naše moderne, na zagrebačku pozornicu postavio ponekad s nepravom potcjenjivani nekadašnji čak Miletićeve glumačke škole, redatelj Josip Bach.

Od čeških dramskih djela onog vremena, osim drame »Oblaci« (»Oblaka«) Jaroslava Kvapila u prijevodu naše glumice češkog porijekla Nine Vávre, najviše su na zagrebačkoj sceni igrana djela češkog pjesnika dualizma čovjeka i svemira, misli i materije, čežnje i stvarnosti, i pjesnika duhovne očaranosti — Jaroslava Vrchlickog. Usprkos tome, kao tipičan kozmopolita u smislu dobrog Evropljanina imao je Vrchlický (pravim imenom Emil Bohuslav Frída) i razvijen smisao za optimizam zdravih osjećanja i za racionalističku vjeru u ovaj svijet. Od velikog pjesničkog opusa od 50 tomova prikazivan je kod nas prvi dio trilogije »Prosidba Pelopova« (»Námluvy Pelopovy«), koji nosi naslov »Hippodamia«, bez drugog dijela pod naslovom »Tantalovo pomirenje« (»Smír Tantaluvov«) i trećeg pod naslovom »Hippodamijina smrt« (»Smrt Hippodamie«). To je melodrama u višem smislu, koja je nastala u suradnji sa skladateljem Zdeněkom Fibichom, pa ne pripada samo modernoj češkoj dramskoj književnosti, već i modernoj češkoj glazbi.

Treba napomenuti da je Vrchlický i pisac vrijedne knjige »Breviř moderního čověka« (»Brevijar modernog čovjeka«), napisane 1892, a epilog te knjige »Moderní majáky« (»Moderni svjetionici«) kao da nastavlja Baudelaireove pjesme »Les Phares«; među moderne svjetionike ubraja:

Hugoa, Wagnera, Renana, Goethea, Darwina, Edisona, Pasteura, Ibsena i Tolstoja. Od tog modernog svjetionika češke književnosti prikazivan je kod nas u prijevodu Kriste Rückove i Milana Šenoe 1906. godine još i historijski komad u tri čina »Na Karlštejnu«, a koji je prvi put prikazan u »Narodnom divadlu« (»Narodnom kazalištu«) u Pragu pod naslovom »Noc na Karlštejně«. U njemu je prikazan dobri češki vladar Karlo IV u svoj svojoj veličajnosti i dobroti, zajedno sa svim sjajnim življenjem njegova dvora, pa se i dan-danas prikazuje svake godine u zamku Karlštejnu nedaleko od Praga.

U vezi s nekim kasnijim paralelama nije zgorega istaći da su i češki dramatičari dvadesetih godina uzimali teme svojih drama iz strane povijesti. Osobito je u tom smislu zanimljiv Jaroslav Hilbert, koji je npr. napisao grotesknu komediju u kojoj je glavno lice tašti, slavohlepni i koristoljubivi »Kolumbo« s aurelom otkrivača i Jaroslav Maria (ili Jaroslav Mayer) s dramama »Lucrezia Borgia«, »Torquatto Tasso« i »Michelangelo Buonarotti«.

Čini se da su našim prilikama na sceni odgovarali tada i grublji tonovi i oštrije konfrontacije, i psihološke i društvene (da spomenem od naših samo Srđana Tucića), koje su kazivale o neminovnoj moralnoj i fizičkoj propasti starog društva. Teorijskim zastupnikom naturalizma u češkoj književnosti bio je Vilém Mrštík (1863—1912). Zajedno sa starijim bratom Aloisom (1861—1925) napisao je tragediju iz moravskog seljačkog života »Maryša«, dramu u kojoj se sukobljuje sirova i energična faktura likova s idilom starog tipa. »Maryša« je nakon praiizvedbe u Pragu 1894. prikazivana u Ljubljani (1901), a onda 1914. u prijevodu Milana Vrbanića u Zagrebu.

Budući da su Česi još od svojih preporodnih komediografa Václava Klicpere i Josefa Kajetana Tyla imali posebnog smisla za komediju i za teatar kao zabavu bez tzv. literarnih pretenzija, i našu kazališnu blagajnu u to doba punile su vesele igre poput onih Božene Vikové Kunětické, kao što je »Perčín« (»Cop«) u prijevodu Nikole S. Polovine 1907. godine i »Teret« (»Přítěž«) u prijevodu Josipa Lakatoša 1908. godine.

Međutim, ono što se čini najvažnijim u češko-hrvatskim kazališnim dodirima tih godina jest činjenica da je praški kazališni život svojim intenzitetom i svojom bujnošću danomice odgovarao na pitanje: postoji li moderna drama? Ako postoji, kako je postala moderna? Kakav joj je stil? i kako je nastao? Na ovo praktično pitanje odgovaralo se u Pragu

praksom dobrog teatra. A to je tada značilo u prvom redu praksom pri-mjerene režije, što opet znači teatarske forme! To je značilo ujedno i odgovarati na pitanja svoga vremena, jer u dramskoj književnosti, kako kaže Đerđ Lukač u svojoj, kod nas tek nedavno prevedenoj, knjizi »Isto-rija razvoja moderne drame«: »Forma je psihička stvarnost, živi sudionik živog psihičkog života.«

A tu je novu formu češki režiser Hugo Hilar u svojoj knjizi zapisaka, dojmova i ideja pod naslovom »Divadelní promenady« (»Kazališne šet-nje«) nazvao početkom dramatične ere, o kojoj s emfazom kaže: »Iz sis-tema novih filozofa, sa platna novih slikara odjekuje jedinstveni strasni pjev, u kojemu, slušate li ga izbliza, čujete odjek svoje vlastite čežnje i čežnje drugih, u kojemu čujete kako drhti višestruka duša cijele epohe.

Novi romantizam. Nova renesansa. Novi klasicizam. Novi spirituali-zam. Novi evolucionizam. Pragmatizam. Dinamizam. Dramatska era. Tako glase Nova gesla.

Novi smjerovi umjetnosti i filozofije se miješaju, bogatstvo obnov-ljenih dojmova raste! A što će biti poslije? Izražavaju li svi oni samo istu plodnu čežnju? Plamte li samo gorućim patosom novog vrednovanja, no-vog ovladavanja životom?«

Kao kazališni čovjek, govoreći o Maxu Reinhardt, Hilar i dalje pita: »Zašto izvoditi scenski pjesnička djela u višem smislu? Zašto nije dovolj-no čitati Romea i Juliju, Peleása i Melisandu, Rosmersholma ili gradi-telja Solnesa kao subjektivni san za subjektivnu estetsku potrebu i do-jam kao npr. Platonove ili Renanove dijaloge, ili one dramske pjesni koje imaju dijaloški oblik a koje nikada nisu bile mišljene za pozornicu i koje vrijede kao isključiva književna djela?

Zato jer su to pjesnička djela koja za svoj općeniti dojam trebaju milje, intenzitet sredine u kojoj su mišljena!?»

I dalje odgovara: »Dijaloško djelo traži scenu uvijek onda kad mu je svrha više jedinstvo nego što je jedinstvo subjektivnog doživljaja; uvijek onda kada nosi u sebi neminovni uvjet svog djelovanja i uvijek onda kad nosi u sebi neminovni skup dojmova koje ne želi prepustiti samovolji pojedinačne mašte, a da ne govorimo o tome da cjelovito scen-sko izvođenje znači olakšanje i ubrzanje pojedine moći predočavanja, a što će reći da je to najkolektivnijom formom predvođenje ideja i raspolo-ženja — dvaju istovjetnih rezultata, onoga u osjećajnom i onoga u inte-lektualnom nizu. Uvijek će biti jasno da je to milje, sredina sa stajališta

mišljenja, atmosfera sa stajališta osjećaja, a što čini temelj i zasebnu osnovu scenske reprodukcije i umjetnosti insceniranja.«

A ta je teatarska atmosfera bila u najmanju ruku privlačna našim pis-cima koji su početkom stoljeća vidjeli svoje dramske tekstove na češkim pozornicama, i koji su od Vojnovića do Pecije Petrovića bili prevedeni na češki i izvođeni poslije domaćih praižvedbi. To se najbolje može pra-titi na kronologiji čeških premijera Vojnovićevih djela: »Ekvinoc« (1897), »Dubrovnická trilogije« (1910), »Smrt matky Jugoviče« (1912), »Paní soslunečnici«, »Sen benátske noci« (1920) i »Maškeráti z podkřovi« (1925).

Pecijin »Pljusak« ili češki »Liják« imao sam prilike gledati u Pragu još 1948. godine, a znam iz osobnog iskustva da su neke Begovićeve dra-me bile po nekoliko puta inscenirane na raznim češkim pozornicama.

Odnos naših pisaca prema češkim predstavama svojih djela, prema glumcima, redateljima i publici bio je tada gotovo prisan. U Vojnovića do te mjere npr. da je na jednom hrvatskom izdanju »Maškarata ipod kuplja« napisao posvetu »Praze, mé milénce«, a što će reći »Pragu, lju-bavi mojoj«.

Da se nije radilo samo o manifestaciji slavenske uzajamnosti, doka-zuje vrlo značajna činjenica da je prvu cjelovitu povijest hrvatske i srp-ske drame od prvih početaka do dvadesetih godina našega stoljeća na-pisao češki slavist Frank Wolman. Ona je izašla u Bratislavi 1924. g. pod naslovom »Srbocharvatské drama«, a zajedno s pregledom povijesti slo-venske i bugarske drame pod naslovom »Dramataika slovanského jihu« 1930. u Pragu.

Već na temelju ovih i ovakvih naznaka o češko-hrvatskim kazališnim dodirima i uvodnih pripomena na temu češko-hrvatskih kazališnih uza-jamnosti u doba moderne, može se zaključiti da je moderna najplodotvor-nije razdoblje u inače razumljivim oscilantnim češko-hrvatskim teatar-skim prožimanjima i da se u interesu i hrvatskog i češkog teatra tim raz-dobljem vrijedno detaljnije pozabaviti.