

Ivan Ćurković

Muzička akademija
Sveučilište u Zagrebu

Komedije-baleti Molièrea na hrvatskim pozornicama i mogućnosti povijesno obaviještenog pristupa njihovoj interpretaciji

Znatni dio Molièreova opusa obilježava suradnja sa skladateljima u hibridnoj glazbeno-scenskoj vrsti komedije-baleta. Po opsegu i ambicioznosti izdvajaju se kasna djela *Građanin plemić* (1670., glazba Jean-Baptistea Lullyja) i *Umišljeni bolesnik* (1673., glazba Marc-Antoina Charpentiera) te se ona razmjerno često i na različite način izvodila od nastanka do danas, pa i u Hrvatskoj. Pritom su se izvorne glazbene i plesne točke često izostavljale ili nadomještale drugima, ali ne uvijek. U vrijeme kada se brojni glazbeni ansambli posvećuju povijesno obaviještenoj interpretaciji rane glazbe, pokušavajući rekonstruirati ne samo glazbene instrumente već i način na koji su se glazbena djela izvodila u prošlosti, pojedina kazališta te specijalizirani festivali idu za takvim tipom obnove i na planu kazališnog izričaja, katkada i u slučaju Molièreovih komedija-baleta, težeći vjernosti vremenu nastanka kako na glazbenom (stari instrumenti i njihove replike, sviračke i pjevačke tehnike, ali i interpretacijski pristupi iz prošlosti) tako i na kazališnom planu (scenografija, kostimografija, oblikovanje svjetla, gluma i ples, katkad čak i scenska tehnika bliska vremenu nastanka).

Namjera je istraživanja utvrditi koliko je u bogatoj recepciji Molièrea u hrvatskome kazalištu bilo tragova takvoga pristupa. Izvedba *Građanina plemića* na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 2009. godine pod ravnanjem Saše Britvića i u režiji Krešimira Dolencića, uz sudjelovanje Hrvatskog baroknog ansambla, najrecentniji je primjer toj težnji “autentičnosti”, no nikako ne i jedini. Uz dva spomenuta djela na hrvatskim pozornicama izvodila se i komedija-balet *George Dandin* (1668., s glazbom Jean-Baptistea Lullyja), te je taj pristup najučestaliji bio dvadesetih godina 20. stoljeća. Nakon osvrta na kontekst nastanka i predstavljanja specifičnosti triju djela,

članak će se osvrnuti na njihove dokumentirane izvedbe u rasponu od 1922. do 2009. u Zagrebu i Osijeku, nastojeći putem recepcije u periodici i očuvanih snimaka ispitati postoji li kontinuitet povijesno obaviještenih izvedbenih tendencija.

Ključne riječi: Molière, Jean-Baptiste Lully, komedija-balet, povijesno obaviještena izvedba, hrvatsko kazalište

.....

Kritika je dugo zanemarivala Molièreove komedije s baletom, gledajući u njima samo ustupak kraljevoj ćudi i modi, zaboravljajući da je Molière u toj oblasti inicijator, da je pridavao veliki značaj ovom obliku svog stvaralaštva, maštajući da ostvari, kao nekada u Atini i Rimu, spajanje, stapanje umetnosti. Ovaj novi dramski oblik proširio je shvatanje komičnog pozorišta. Ono služi pesniku da s vremena na vreme pobjegne od realizma. Dramska među-igra obuhvata i sadrži zabave i zadovoljstva očiju, ušiju i duha, jer u njoj sarađuju poezija, glazba, pesma i igra. [...] Molière na kojeg obično mislimo, to je buržuj zauzet posmatranjem i ispitivanjem društvenog života, dok je pravi Molière umetnik i pesnik. (Milačić, 1973: 218–219)

U izvedbenoj praksi klasične glazbe povijesno obaviješteni pristup podrazumijeva rekonstrukciju izvedbenih konvencija prošlosti. Obuhvaća sviranje na glazbenim instrumentima za koje je glazba izvorno pisana, oponašanje načina na koji se izvodila, rad na povijesnim notnim izvorima, potragu za koncertnim prostorima sličnim prostorima prvotne izvedbe, a u mjeri koliko je to moguće potiče se da publika, tj. slušatelji budu svjesni svega toga i tako se barem donekle približe povijesno osviještenoj recepciji.¹ Usporedno, i u povijesti kazališta

¹ Za više o problematici povijesno obaviještene izvedbe rane, tj. glazbe nastale do c. 1800. u Hrvatskoj v. Čizmić Grbić; Čurković, 2023.

pratimo historicističke tendencije za oživljavanjem ranijih inscenacijskih praksi, pa nije neobično da se kod uprizorenja glazbeno-scenskih žanrova slični naponi u dvama umjetničkim poljima katkada susreću, premda to nije uvijek slučaj.

Kako europsko glazbeno kazalište u znatnoj mjeri potječe iz 17. stoljeća, a glazba nastala u razdoblju baroka čini važan dio repertoara velikog broja glazbenih sastava specijaliziranih za povijesno obaviještenu izvedbu, nije neobično da je težnja takvom pristupu posebno plodno tlo pronašla na polju barokne opere. U opernoj praksi 20. i 21. stoljeća, kao i u kazališnom životu općenito, prevladavalo je tzv. redateljsko kazalište te je ono vodeća tendencija u inscenacijama baroknih opera čak i kada je pristup glazbenom aspektu izvedbe strogo povijesno obaviješten. S obzirom na to da je barokni teatar imao široki utjecaj na glazbeno kazalište Zapada na elementarnoj razini, a čemu je Christoph Deshoulière posvetio cijelu knjigu, ne iznenađuje da su česti pristupi koji na povijesno obaviješteni način dotiču sve aspekte kazališne izvedbe baroknih opera: scenografiju, kostimografiju, oblikovanje svjetla, glumu i ples, a katkad čak i scensku tehniku blisku vremenu nastanka u malobrojnim baroknim kazalištima u kojima je ona očuvana.

Deshoulière očekivano veliku pozornost pridaje i specifičnoj francuskoj struji baroknog glazbenog kazališta (v. Deshoulière, 2000: 767–843) čijim se vrhovnim predstavnikom u glazbenohistoriografskoj literaturi najčešće smatra *tragédie en musique* kao punopravni ekvivalent talijanskoj operi, a utemeljitelj joj je Jean-Baptiste Lully (1632. – 1687.). No ta nova glazbeno-scenska vrsta nastala je tek nakon bogate suradnje Lullyja s Molièreom u žanru tzv. *comédie-ballet*, koji ću u ostatku ove studije prevoditi kao “komedija-balet” premda bi i “baletna komedija” bila legitimna istoznačnica.² Nakon razilaženja s

2 U prijevodu glazbenopovijesnoga priručnika *Glazba baroka* Claudea V. Palisce Stanislav Tuksar koristi se inačicom “baletna komedija” (Palisca, 2005: 208), što je uspio prijevod. No kako se u izvornom francuskom pojmu koristi spojni-

Lullyjem Molière je nastavio suradnju s Marc-Antoineom Charpentierom (1643. – 1704.) u *Umišljenom bolesniku*, posljednjoj komediji-baletu nastaloj prije komediografove smrti. Unatoč eminentnim umjetničkim dosezima, u muzikološkoj, a u manjoj mjeri i u književnopovijesnoj literaturi komedija-balet ostala je zbog “graničnog” karaktera na razmeđu između dramskog i glazbenog teatra u sjeni *tragédie en musique* kao “prave” opere te nekih od Molièreovih ranijih “čistih” komedija kao što su *Tartuffe*, *Don Juan* ili *Mizantrop*.

Deshoulièreov popis izvedbi baroknih opera u 20. stoljeću (v. Deshoulière, 2000: 853, 869–870) te internetska stranica koja uz one u prošlom stoljeću popisuje i snimke i izvedbe baroknih glazbeno-scenskih djela iz 21. stoljeća, premda ne i one najrecentnije (v. Brennac, 1999), svjedoče da je interes za scenske izvedbe djela Lullyja i Charpentiera češće usmjeren na njihove opere u punom smislu riječi, a manje na plodove suradnje s Molièreom. U Hrvatskoj je situacija pak posve suprotna: dok ne postoje tragovi cjelovite izvedbe ijedne opere dvojice spomenutih baroknih skladatelja, već i samo pretraživanje *Repertoara hrvatskih kazališta* pokazalo je da su se Molièreove komedije izvodile s izvornom Lullyjevom i Charpentierovom glazbom mnogo prije – već od 1922.! – a također mnogo češće nego što bi se očekivalo (usp. Hećimović, 1990). Stoga će ova studija ispitati koliko je u bogatoj recepciji Molièrea u hrvatskome kazalištu bilo tragova povijesno obaviještenog pristupa.

Izvedba *Građanina plemića* na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 2009. u kojoj je, uz ansambl Drame HNK-a sudjelovao muški zbor Opere HNK-a, četvero članova Baleta HNK-a, vokalni solisti (među kojima je bilo članova ansambla Opere HNK-a, ali i gostiju) te Hrvatski barokni ansambl kao tada jedini hrvatski ansambl specijaliziran za povijesno obaviještenu izvedbu barokne glazbe pod ravnanjem Saše Britvića najrecentniji je i – zbog postojanja videosnim-

ca, a ne genitivna konstrukcija, odlučio sam se za usvajanje ortografije “komedija-balet”.

ke³ – najbolje dokumentirani primjer toj težnji “izvornosti” (usp. Ivić, 2009). Ona je također jedina koja odgovara svim današnjim kriterijima povijesno obaviještenog pristupa glazbenoj interpretaciji, te se starije izvedbe, pogotovo one koje su nastale prije Drugog svjetskog rata, ne mogu mjeriti s tim nastojanjima za postizanjem izvornoga zvuka starih instrumenata i povijesno obaviještenih izvedbenih tehnika. Međutim, sve izvedbe kojima ću posvetiti pozornost istaknule su se težnjom za povijesnom obaviještenošću već samim time što su odabrale uvrstiti glazbene i plesne točke izvornih komedija-baleta. Naime, opredjeljenje za dramaturgiju komedije-baleta i Lullyjevu, odnosno Charpentierovu glazbu sa sobom je obično nosilo i neke elemente povijesno obaviještenog uprizorenja na sceni.

Ipak, to nije ni jedini ni vodeći pristup uprizorenju. Mnoge se izvedbe, i u Hrvatskoj i na globalnoj razini i dan-danas opredjeljuju za izostavljanje intermedija (fr. *intermèdes*), tj. glazbenih odnosno plesnih umetaka u svaki od činova, pogotovo u onim komadima gdje ih je Molière koncipirao kao dramaturški relativno neovisne o glavnoj radnji. O tim stupnjevima povezanosti “komedije” i “baleta” u pojedinim djelima bit će još riječi u ovoj studiji, a zasad je dovoljno ustanoviti da se čak i u slučaju djela poput *Građanina plemića* gdje je taj stupanj dramaturške međuovisnosti možda i najveći, bilo mnogo primjera “zamjene” izvorne, barokne glazbe suvremenijim izrazom. Supstitucija glazbenih i plesnih točaka znala je posegnuti i za drugim glazbeno-plesnim žanrovima, pa je tako, primjerice, 3. studenoga 1966. u produkciji HNK-a u Zagrebu na Radničkom sveučilištu *Moša Pijade* ta komedija-balet premijerno izvedena u adaptaciji i režiji Mladena Škiljana, s glazbom Nikice Kalogjere (v. Hećimović, 1990, knj. 1: 174), a u njoj je nastupao i Kvartet 4M te je do 1968. izvođena čak 52 puta. Posredno možemo zaključiti da predstava nije išla za historicizmom,

3 Zahvaljujem Lauri Vadjon i Pavlu Mašiću što su mi ustupili snimku koja je korištena za uvježbavanje reprizne izvedbe u HNK-u u Zagrebu.

već za transpozicijom radnje u današnjicu.⁴ Premda, dakako, i ona zavređuju pozornost, ova se studija neće baviti takvim uprizorenjima komedija-baleta u Hrvatskoj.

Komedije-baleti u kontekstu svoga vremena

Prije nego se pozabavimo uprizorenjima s elementima povijesno obaviještenog pristupa, treba detaljnije predstaviti glazbeno-dramaturšku strukturu i kontekst nastanka samih djela. Budući da su u Hrvatskoj na povijesno obaviješten način izvedene svega tri komedije-baleti, i to *George Dandin ili Nasamareni muž*, tj. *Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu ili Versailleska svečanost* (1668., s Lullyjevom glazbom),⁵ *Građanin plemić* (1670., s Lullyjevom glazbom) i *Umišljeni bolesnik* (1673., s Charpentierovom glazbom), studije slučaja odnosit će se na njihova uprizorenja, pa ću pozornost u cijelosti posvetiti njima i karakteristike vrste prikazati na tim trima primjerima. Kao svojevrstne komedije s glazbenim i plesnim točkama, Molièreove komedije-baleti iz današnje se perspektive mogu činiti hibridnim žanrom, no kao što je rečeno, nastale su prije “izuma” *tragédie en musique*, tj. francuske barokne opere te u vrijeme praizvedbe nisu djelovale “drugotno” u odnosu na neki “čišći” žanr. Također, nepoznavanje baroknih tradicija moglo bi navesti čitatelje naviknute na pantomimski balet nastao u 18. stoljeću (a koji je predodredio razvoj klasičnog baleta u 19. st.), da od baletnih točaka u komedijama-baletima očekuju isključivo instrumentalnu glazbu i ples, što bi bila nemala zabluda. Važno je u startu naglasiti da dvorski balet 16. stoljeća i njegove žanrovske izvedenice u 17. stoljeću u Francuskoj – među koje spadaju i komedije-baleti – podrazumijevaju vokalno-instrumentalne točke, tj. uglazbljenje teksta. Zato se u *Gra-*

4 U Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a dostupne su fotografije predstave. Zahvaljujem Jasni Đurđević na dostupnosti primarne građe potrebne za ovo istraživanje.

5 Premda ću poslije u tekstu objasniti prirodu ovog dugačkog naslova, radi jednostavnosti u ostatku članka koristit ću se kraćom inačicom (*George Dandin*).

đaninu plemiću prije izvedbe *Baleta nacija* dijele “knjižice”, tj. libreta (Molière, 2010b: 220). Dakle, unatoč tome što većina glazbenih i plesnih točaka funkcionira kao intermediji, tj. umeci (a istovjetnu ulogu u *tragédie en musique* imaju tzv. divertissementsi, svojevrsna “razonoda” od glavne, ozbiljne radnje), njihov je tekst koncipiran s “glavnim”, nepjevanim tekstom kao jedna cjelina. Uostalom, imaju i istog autora u osobi Jean-Baptistea Poquelina znanog kao Molière! Skoro trećina Molièreova sveukupnog dramskoga stvaralaštva sadrži glazbu i ples te je njihova uloga najistaknutija upravo u komedijama-baletima, pogotovo kasnima kao što su *Građanin plemić* i *Umišljeni bolesnik*. Također, nakon što je obustavio suradnju s Lullyjem, Molière je nastavio raditi na osnaživanju glazbe ne samo u djelima koja su već sadržavala glazbu već i u onima koja na prvim izvedbama nisu, dok se Lully komponirajući “prave” opere koristio ne samo iskustvom skladanja dvorskih baleta i komedija-baleti nego i “posuđivao” pojedine točke iz starijih djela i uvrštavao ih u novija (usp. Tiersot, 1922: 99).

Prema povjesničaru glazbe Manfredu Bukofzeru komedije-baleti su predstavnici “druge faze” u Lullyjevu glazbeno-scenskom stvaralaštvu i “žanr kojeg je Molière izumio kako bi pojačao dramu razonodom baleta i povratio izvorni dramatski značaj baleta” (Bukofzer, 1948: 152). Romanistica Helen Purkis upućuje na to da je u svakom od tih djela “Molière na drugačiji način pristupio problemu veze između intermedija i komedije. Nikada se nije zadovoljio ponavljanjem rješenja koje je već bio pronašao.” (Purkis, 1972: 1). Unatoč tomu, Purkis smatra da su povjesničari književnosti često zanemarivali intermedije doživljavajući ih kao svojevrsnu dekoraciju, dok su se muzikolozi poput Friedricha Böttgera usredotočili upravo isključivo na njih, i to posebno na one pastoralne, s obzirom na važnost te bogate barokne glazbene tradicije. Razmatrajući strukturu *Georgea Dandina*, Böttger ide toliko daleko da u potpunosti obrće perspektivu, pa “govorene” odlomke komedije smatra *intermezzima* u odnosu na glazbene točke, i to po logici umetanja komičnih prizora (*intermezza*) u ozbiljnu, tj. *operu seriu* (usp. Böttger, 1979: 119).

Kao što ćemo vidjeti u nekima od kritika hrvatskih izvedbi, u izvedbenoj praksi i u kazališnoj kritici glazbene i plesne točke u komedijama-baletima često se također smatralo pukom dekoracijom, a želju za njihovom izvedbenom rekonstrukcijom historicističkom pedanterijom koja može imati isključivo muzejsku vrijednost. Primjerice, u eksplikaciji dramaturškog koncepta *Građanina plemića* u zagrebačkom HNK-u 2009. godine, Ana Tonković Dolenčić tvrdi: “Povremeno postavljane i bilježene kao rekonstrukcija, takve su inscenacije *Građanina plemića* bile više muzejsko-povijesnog nego suvremenog značenja čime je problematika komada svedena na nedužnu zabavu garniranu pripadajućom baroknom glazbom.” (Tonković Dolenčić, 2009: 26–27). Treba uzeti u obzir da ta teza ponajprije služi kao argument za Dolenčićevu redateljsku subverziju sretnoga završetka kraćenjem i prekidanjem tzv. Baleta nacija kojim komedija-balet inače završava, no o tom potom. Kako to ističe Robert McBride:

Temi baleta u Molièreovu kazalištu pridalo se mnogo manje pozornosti u odnosu na druge aspekte njegovih komada. [...] Komedije koje uključuju balet mogu se na prvi pogled činiti slabim i nevažnim u dramaturškom smislu. Ideja o komičkom geniju kojeg u želji da stvara komična remek-djela neprestano koči potreba da osigura – i to u kratkom roku – nezahtjevnu dvorsku zabavu za kralja umire teško. (McBride, 1984: 3–4)

Premda se mišljenja o prirodi međudjelovanja komedije te glazbenih i plesnih točaka razlikuju, u novije su vrijeme češća čitanja koja naglašavaju da su oni punopravni i integralni, a po nekim mišljenjima i centralni dio komedija-baleta.

Zanimljivo je kako međusobno vrlo različiti autori poput romanista Claudea Abrahama i muzikologinje Wendy Heller prepoznaju subverzivnost glazbenih i plesnih točaka već u vrijeme njihova nastanka. Heller tako naglašava burleskni karakter plesnih točaka (usp. Heller, 2014: 123), dok Abraham smatra da kombinacija plesa i slepstik-komike vodi u završne karnevaleskne točke kao što su Turska ceremo-

nija u *Građaninu plemiću* te Burleskna ceremonija promocije doktora medicine u *Umišljenom bolesniku* (usp. Abraham, 1988: 173). Moguće je dakle promatrati glazbu i ples kao nešto što intenzivira komična nastojanja i učinke, no prema Stephenu Flecku i kao nešto što ih potkopava, odnosno čak poništava u “transcendentno svečanom spoju užitka i slavlja” (Fleck, 1997: 4). Bit će zanimljivo razmotriti – u mjeri u kojoj nam to dopuštaju sačuvani izvori – kako se neka od konkretnih scenskih čitanja triju Molièreovih komedija-baleta referiraju na pitanje odnosa glazbenih i plesnih točaka prema glavnoj komičkoj radnji.

U *Georgeu Dandinu* dramski sukob proizlazi iz želje naslovnog lika za društvenim usponom s pomoću ženidbe plemkinjom, no neuspjeh toga braka pokazuje se komičnim jer Dandina kontinuirano nadmudruju supruga, njezini roditelji i njezin ljubavnik. U tu, iz komedio-grafske perspektive “glavnu” radnju upleten je niz pastoralnih intermedija. Komedija-balet započinje Prologom, u kojemu dva pastira udvaraju dvjema pastircama te ih one isprva odbijaju, na što mladići najavljuju da će se iz očaja utopiti. U prvome intermediju kojim završava prvi čin jedna od pastirica pjeva tužaljku nad pastirom za kojeg smatra da je preminuo. Drugi intermedij na kraju drugoga čina svodi se na Ulazni ples lađara (*Entrée des Bateliers*, v. Lully, Molière, 2013: 170), iz kojeg saznajemo da su utopljenici spašeni. Nakon što George Dandin u posljednjoj replici završnoga, trećeg čina zaključuje da mu ne preostaje ništa osim utapanja – a iz čega možemo zaključiti da je pratio zbivanja intermedija koji su poput metateatra uvijek upućeni njemu – slijedi opsežni, završni treći intermedij. Po raskoši plesnog i vokalno-instrumentalnog aparata (Lully, Molière, 2013: 179–233) on nije ničim manje spektakularan od završnih intermedija *Građanina plemića* i *Umišljenog bolesnika*. Dramatizacijom sukoba pastira kao poklonika Amora (među koje sada spadaju i pastirice iz Prologa!) i poklonika Bakha te njihovim konačnim razrješenjem zaključkom da oba božanstva zaslužuju podjednake počasti, on također predstavlja karnevaleskno razrješenje dramskih napetosti oko naslovnog lika. Komedija-balet nastala je, kako to podnaslov jasno naznačuje,

kao *Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu* za visoke uzvanike u dvorskim vrtovima 18. srpnja 1668., u povodu pobjede Luja XIV. nad Španjolskom. Kada ju je Molièreova družina poslije izvodila u Palais-Royal, tj. kazalištu u sklopu pariške kraljevske palače, glazbene i plesne točke izostavljene su te je i u kasnijoj povijesti recepcije toga djela izvorna povezanost, odnosno međudjelovanje komedije i baleta osporavana, nailazeći na mnoga kontrastna čitanja.

Premda smatra da je u tom komadu “smijeh gorak” (Tiersot, 1922: 97) te da komedija i glazbene i plesne točke nemaju ništa zajedničko, Julien Tiersot ipak opravdava intermedije činjenicom da je i mjesto radnje pastoralno, tj. francusko selo, no u konačnici u *Georgeu Dandinu* prepoznaje početak razbijanja ravnoteže između dviju žanrovskih sastavnica koje čine komedije-balete. Robert Goldsby pak u djelu vidi “brutalnu farsu [...] koju se naziva Komedijom” (Goldsby, 2021: 128), te zaključuje da bi – premda je spomenuti kontrast ekstremno – bez intermedija djelo bilo upitno kao komedija jer je odveć okrutno prema naslovnome liku. John S. Powell pak smatra da je unatoč stilskoj oprečnosti zajednička tema komedije i baleta “neprekidna borba spolova” (Powell, 2000: 177), s čime se neizravno slaže Helen Purkis, no samoga Dandina smatra najvećim krivcem za vlastite bračne probleme, s obzirom na njegovo sklapanje isključivo iz želje za društvenim usponom te egoistični tretman supruge Angélique (usp. Purkis 1972: 3–4), otkrivajući licemjerje prijašnjih interpretacija koje sadržaj smatraju “nemoralnim” zbog trijumfa bračne nevjere.

George Dandin s ostalim dvama primjerima komedija-baleta koje ćemo razmatrati, ali i mnogim drugima dijeli neuglađenog i obmanutog protagonista kojeg se na efektan i nedvojbeno komičan način može suprotstaviti otmjenosti glazbe i plesa koju on ili ne želi ili ne može razumjeti, te je po tome srodan Gospodinu Jourdainu, naslovnom junaku *Građanina plemića*. Kao i u drugim komedijama-baletima, glazba i ples imaju istaknutiju ulogu na početku i osobito na samom kraju komada, kada dramaturgija kulminira u “transcendentno svečanom spoju užitka i slavlja” (Fleck, 1997: 4). U kritičkome izdanju te komedije-ba-

leta vidljiv je popis pozamašnog izvođačkog aparata koji je praižvedba zahtijevala (Lully; Molière, 2013: 134). Uključuje: veći plesачki korpus koji bi se, doduše, u skromnijim uvjetima lako mogao svesti na osam do deset plesačica i plesača, šesteroglasni zbor koji radi suprotstavljanja Amorove i Bakhove sljedbe zahtijeva više od jednog pjevača po dionici te sedam solističkih pjevačkih uloga (Climène, Cloris, Tircis, Philène, Sljedbenik Bakhove družine, Drugi sljedbenik Bakhove družine, Pastir) koje, sudeći po navedenim opsezima glasova, može tumačiti i manji broj od pet ili šest vokalnih solista, a pojedini od njih mogu figurirati i kao članovi zbora. Najzahtjevnija je sopranska uloga Climène, a posebno “opernim” momentom pokazuje se solistička tužaljka u prvom intermediju. Orkestralni sastav, uz specifični francuski korpus gudačkih instrumenata uključuje i dvije flaute različitih ugodbi i obou.

Komedije-balete nećemo razmotriti kronološkim redom nastanka, nego redosljedom kojim ćemo se osvrnuti na povijest njihovih izvedbi u Hrvatskoj. U *Umišljenom bolesniku*, kao i u *Georgeu Dandinu*, glazbene i plesne točke ispočetka su u suprotnosti s glavnom radnjom, posebice u mitološkom prologu, no kod trećeg intermedija (Burleskna ceremonija promocije doktora medicine, usp. Molière, 2003: 266–274) možemo povući jasne paralele sa završnim intermedijima u trima komedijama-baletima koji su predmet razmatranja ove studije. On također omogućuje sretan završetak te zappleće Argana u svijet vlastitih iluzija u kvaziobrednom primanju u liječničku profesiju, u kojem makaron-ska mješavina francuskog i latinskog parira lažnom turskom diskursu iz Turske ceremonije. Fleck suprotstavlja integraciju glazbenih i plesnih točaka u dramaturgiju *Građanina plemića* s viđenjem da su “sva komična zbivanja u *Bolesniku* oštro relativizirana uvjerljivom i eksplisitnom upotrebom iluzije, prerušavanja, kazališta” (Fleck, 1997: 5). Doista, a iznimkom završne liječničke ceremonije, intermediji u *Umišljenom bolesniku* ne samo da su razmjerno neovisni od glavne radnje već su i međusobno prilično različiti, gotovo kontrastni.

No čak i glavni dramski sukob – Arganova želja da kćer Angélique uda za mladoga liječnika Thomasa Diafoirusa umjesto za odabranika

njezina srca Cléantea – razriješen je već Cléanteovim pristankom na Arganov iznenadni zahtjev da postane liječnikom kako bi dobio pristanak na brak. Ako imamo na umu da je odustajanju od dogovorenog braka kćeri s Diafoirusom mlađim prethodilo uvjerenje u ljubav, ali i lojalnost Angélique nasuprot raskrinkanoj prijetvornosti maćehe Béline kao reakciji na Arganovo hinjenje vlastite smrti, možemo taj obrat čitati kao trenutak – doduše, kratak – Arganove lucidnosti, odnosno gubitka iluzija. Međutim, i Gospodinu Jourdainu i Arganu zajedničko je da “moraju mijenjati svoje svjetove – a time, dakako, i identitete – kako bi mogli zadovoljiti svoje manije” (Fleck, 1997: 7), a posve je drugo pitanje u kolikoj su mjeri oni svjesni vlastite potrebe za samoobmanjivanjem. Zanimljivo je da na ideju o Arganovoj pseudoinicijaciji u liječničku profesiju kao alternativni mogućnosti da Cléante postane liječnikom dolazi njegov brat Béralde (ironično, tipični predstavnik “zdravog razuma” u Molièreovim djelima), bez ikakvog htijenja da se prikrije nevjerodostojnost tog obreda te na Arganov bespogovorni pristanak, što ide u prilog tezi o svjesnom nijekanju stvarnosti, dok se taj aspekt kod Gospodina Jourdaina da uvjerljivo tumačiti na različite načine.

Kako je to vidljivo i iz kritičkoga izdanja cjelokupnog doprinosa Marc-Antoinea Charpentiera Molièreovim komedijama u izdanju renomiranog Centra za baroknu glazbu u Versaillesu (koje donosi i integralne Molièreove tekstove), glazbene i plesne točke za *Umišljenog bolesnika* postoje u brojnim različitim inačicama među kojima ćemo se za potrebe ovoga članka usredotočiti na onu izvornu, u Charpentierovu autografu označenu s “dans sa splendeur” (u svojoj raskoši, usp. Charpentier; Molière, 2019: 40–194). Kako to drugdje ističe Catherine Cessac, Charpentier se morao prilagoditi Lullyjevoj koncepciji udjela glazbe i plesa u komedijama-baletima, što je uzrokovalo mnoge revizije, uvjetovane između ostalog i činjenicom da je praizvedba bila planirana u Versaillesu, no u konačnici se dogodila u Palais-Royal (usp. Cessac, 1988: 62–72). Izvorna dvorska inačica sadržavala je opsežni, mitološko-alegorijski prolog u kojemu Flora poziva pastire da se za srca pastirica natječu hvaleći Luja XIV., no Pan ih nagovara da

ga umjesto toga družina “razvedri šalom” (Molière, 2003: 147), a ta će šala biti upravo komedija o hipohondru Arganu koja slijedi.⁶

Prolog, koji nosi naslov Ekloga, najdulja je glazbeno-plesna točka koja angažira plesače, pjevače i, dakako, standardni francuski orkestar onoga vremena, vrlo sličan onomu koji je nastupio u *Georgu Dandinu*. Intermedij prvoga čina u potpunosti je u znaku komedije dell’arte, čiji se standardni lik Pulcinella ovdje pojavljuje u francuskoj inačici kao “stari lihvar” Polichinelle, za kojeg Toinette tvrdi da je njezin udvarač te će ga iskoristiti da pošalje Cléanteu vijest o dogovorenom braku Angélique za Diafoirusa mlađeg. Polichinelleov glumački nastup nema nikakve veze s glavnom radnjom, štoviše on se ne pojavljuje na sceni s Toinette ni ikada poslije u komadu. Potpomognut Molièreovim burlesknim monolozima, Charpentier komični učinak intenzivira pomalo apsurdnom interakcijom, tj. neuspješnom komunikacijom onih koji ne muziciraju, tj. glumca (koji tumači Polichinellea) i glazbenika, isprva gudačkoga komornog sastava na pozornici koji ometa Polichinellea u njegovoj pseudoglazbenoj serenadi, a poslije i pjevača i plesača koji predstavljaju noćne stražare te ga kažnjavaju fizičkim udarcima uz zvuke udaraljki u orkestru zbog svojevrsnog remećenja javnog reda i mira.

Budući da su uloge glumaca s jedne strane te glazbenika i plesača s druge u komedijama-baletima uglavnom jasno odvojene, iznenađuje kada u drugom činu Angélique i Cléante, tj. glumci koji tumače njihove uloge neočekivano pjevaju tzv. *petit opéra impromptu* (u Škiljanovu prijevodu: mala operna improvizacija, Molière, 2003: 206). Razlozi su dramaturški, jer je to jedini način da komuniciraju i jedno drugome izraze osjećaje, s obzirom na to da je Cléante u Arganov dom ušao pod krinkom Angéliqueina učitelja glazbe te par nema privatnost. U odgovarajućoj izvedbi taj prizor može djelovati posebno nepatvoreno i dirljivo, kao što je to po mome mišljenju slučaj u jednoj od prvih integralnih scenskih izvedbi te komedije-baleta 1990. godine u pariškom

6 Hrvatski prijevod Mladena Škiljana uz ovaj donosi i mnogo jednostavniji Drugi prolog izveden u Palais-Royal.

Théâtre du Châtelet, uz sudjelovanje Les Arts Florissants, jednog od najpoznatijih vokalno-instrumentalnih ansambala specijaliziranih za povijesno obaviještenu izvedbu barokne glazbe (osobito francuske) i pod ravnanjem njihova utemeljitelja Williama Christiea, te u režiji Jean-Mariea Villégiera, koji je također nastupio u ulozi Argana (usp. Molière; Charpentier, 1990).

Treći intermedij ili Burleskna ceremonija doktora medicine (Charpentier; Molière, 2019: 147–194) nastavlja započeti trend isprepletanja glumačkoga govora, pjevanja i plesa karakterističnog za tu komediju-balet te ih dovodi do vrhunca komičke složenosti. Uz plesače u ulozi dekoratera svečane dvorane u kojoj će se odviti Arganova promocija, u njoj sudjeluju i brojni glumci s razmjerno velikom količinom verbalno deklamiranog teksta: predsjednik povjerenstva (Praeses), čak pet liječnika (Primus, Secundus, Tertius, Quartus i Quintus doctor) te Argan kao Bachelierus,⁷ dok kao vokalni solisti nastupaju tek dva kirurga (Chirurgus primus i Chirurgus secundus). Uz Molièreove jezične bravure “latiniziranog” francuskog, publiku razvedruje i Arganovo ponavljanje istog odgovora na svako od pitanja članova povjerenstva kao i uporne zborske aklamacije “Bene, bene, respondere” kojim ga se hvali. Cessac smatra da je ceremonija u *Umišljenom bolesniku* čista društvena satira, a ona u *Građaninu plemiću* burleska (usp. Cessac, 1988: 71), no premda doista jesu dramaturški različite, razlikuju se, kao što ćemo vidjeti, i u pristupu skladatelja. U odnosu na druge dvije studije slučaja ne razlikuje se spomenuti veliki izvođački aparat: premda je zbog velikog broja likova teško izračunati točan broj plesača i pjevača, jer su pojedini solisti zacijelo nastupali u više uloga, treba poći od barem sedam vokalnih solista i peteroglasnog zbora.

Kao što je dobro poznato, povod za nastanak *Građanina plemića* bio je posjet turskoga izaslanstva dvoru Luja XIV., koji je poslužio kao nadahnuće i ishodište za ono što će postati četvrtim intermedijem sa

⁷ Škiljanov prijevod nastao je prije uvođenja bolonjske reforme te je stoga Bachelierus postao Candidatus.

svojom lažnom, komičnom turskom “obrednom glazbom”, a tek nakon toga za cijelu komediju-balet. Glazba i ples u tome komadu imaju možda još važniju ulogu u odnosu na ostale dvije komedije-baleta zbog vrlo izražene metateatarske dimenzije. Gospodin Jourdain, dobrostojeći trgovac koji bezuspješno oponaša sve što smatra karakterističnim za plemstvo naime u okviru same dramske radnje u svome kućanstvu zapošljava učitelja glazbe i plesa te glazbenike i plesače. Böttger naglašava da je s obzirom na visoka očekivanja Luja XIV. od svojih dvorjana na polju umjetničkoga izraza upravo komedija-balet bio jedini primjereni žanr za obradu teme skorojevića te ističe da su u tome djelu Lully i Molière sintetizirali sve dotadašnje inovacije, čime ono predstavlja “vrhunac žanra” (Böttger, 1979: 131). “Partitura *Građanina plemića* je neka vrsta antologije, enciklopedije francuske glazbe u osvit osnutka Opere” (Tiersot, 1922: 107), o čemu svjedoči i pojašnjenje Učitelja glazbe o tome koliko je instrumenata potrebno za priređivanje koncerata u domu Gospodina Jourdaina.⁸ Autoreferencijalnost je doista jedna od glavnih karakteristika glazbenih i plesnih točaka te komedije-baleta u kojoj se neprestano govori o glazbi i plesu, ali ih se i demonstrira protagonistu. Završna “krunidba” Gospodina Jourdaina u lažnog turskog plemića Mamamouchija stoga nije tek vrhunac integriranja glazbe i plesa u radnju radi razrješenja dramskih napetosti, već i njegov konačni “ulazak” u (pseudo-)otmjeni svijet glazbe i plesa.

Prilog 1 donosi popis glazbenih i plesnih točaka u *Građaninu plemiću*⁹ po dvama dostupnim notnim izdanjima te indikatore njihove mo-

8 Navedenih osam izvođača, troje pjevača (*dessus, haute-contre, basse*), basovska viola da gamba, teorba i čembalo za izvedbu *bassa continua* te dvije violine za instrumentalne međustavke ili *ritornella* realističan su pokazatelj izvedbene prakse onoga vremena. Zahtjevom za glazbalom na hrvatskom jeziku poznatim kao *tromba marina* Gospodin Jourdain se u krugu glazbenih znalaca pokazuje smiješnim zbog nezgrapnosti toga zastarjelog, srednjovjekovnog instrumenta u 17. stoljeću.

9 Kao i u slučaju drugih dvaju djela, za potrebe istraživanja korišteno je kritičko izdanje ove komedije-baleta (Lully; Molière, 2006), no zbog potrebe za

guće prisutnosti u predstavama koje će činiti najbolje dokumentirane studije slučaja u trećemu dijelu ove studije, a to su izvedbe u HNK-u u Zagrebu 1922. i 2009. U ovome ćemo trenutku podastrijeti tek kratki pregled tih točaka s obzirom na to da ćemo se na njihove izvedbene mogućnosti osvrnuti poslije. Nakon uvertire prvome činu prethodi prvi vokalni glazbeni broj komedije-baleta “Je languis nuit et jour”, u kojemu se oponaša proces kojim Učenik učitelja glazbe sklada kratki *air* istoga teksta koji će Pjevačica poslije izvesti za Gospodina Jourdaina, a koji će pak, neimpresioniran onime što je čuo, pružiti nemuštu izvedbu jednostavne pjesmice o ovci “Je croyais Jeanneton” kao alternativu koja mu se više dopada. U toj je komediji-baletu još više glazbenih i plesnih točaka koje su utkane u strukturu samih činova te nisu nužno izdvojene u intermedije, primjerice podulji Uglazbljeni dijalog (*Dialogue en musique*) za tri pastoralna lica, koji funkcionira kao mali igrokaz koji Učitelj glazbe priređuje za Gospodina Jourdaina. U skladu s baroknom estetikom, pjevači u ulogama Pastirice, Prvog i Drugog pastira glazbom izražavaju različite strasti: dok pastirica hvali slobodu od ljubavi, prvi pastir vjeruje da ljubav donosi radost, a drugi izražava sumnju u žensku vjernost. Konačno, čin zaključuje Prvi intermedij koji se sastoji od niza plesova kojim i Učitelj plesa pokazuje umijeće svojih učenika. Udio glazbe u narednim činovima nešto je niži te se u drugome činu svodi na propali pokušaj Učitelja plesa da naslovnog junaka pouči menuetu, što je svojevrsan pandan fijasku s pokušajem pjevanja u prvome činu, te Drugi intermedij kojeg sačinjavaju dva plesa krojačkih pomoćnika kojima Gospodin Jourdain daje izdašnu napojnicu. Dva čitava čina prošla su prije nego smo imali prilike upoznati bilo koje od brojnih “glavnih” dramskih likova ključnih za odvijanje zapleta, kao što su članovi Jourdainove obitelji, njegove sluge te plemići kojima se želi približiti, a to će

uvidom u izvedbenu praksu prije njegova nastanka konzultiran je i klavirski izvadak (Lully; Wekerlin, ?) nastao najvjerojatnije u 19. ili početkom 20. stoljeća te, radi detaljnijeg uvida u notnu građu, digitalno neslužbeno izdanje dostupno u otvorenom pristupu (Lully, 2014).

se nadoknaditi iznimno dugačkim i za dramsku radnju ključnim trećim činom, koji je svejedno zaključen kratkim Trećim intermedijem u obliku plesa kuhara. Gastronomskim i enološkim kompetencijama Gospodina Jourdaina posvećene su i dvije napitnice, tj. *chansons à boire* kao dio njegova banketa za markizu Dorimène u četvrtom činu koja, zahvaljujući prepredenom osiromašenom plemiću i Jourdainovu hinjenom prijatelju Doranteu, nije ni svjesna toga da joj Gospodin Jourdain nevjesto udvara jer njegove zasluge prisvaja Dorante.

Udio, opseg, ali i inovativnost, pa i spektakularnost glazbenih i plesnih točaka nanovo raste u Četvrtom i Petom intermediju. Već više puta spomenutu Tursku ceremoniju moguće je raščlaniti na četiri prizora i čak osamnaest kratkih brojeva, koje čini pet plesnih stavaka – među njima i glasovita Koračnica za turski obred, jedna od najpoznatijih Lullyjevih kompozicija – od kojih se jedan i ponavlja, te brza izmjena vokalnih odsječaka u kojima skladatelj i komediograf kombiniraju muški zbor i vokalnog solista basa u insceniranju lažnog obreda inicijacije u turskog dostojanstvenika uz simulaciju “orijentalnog” uz pomoć iskvarenog talijanskog jezika i pojedinih ključnih riječi, ali i niza neartikuliranih usklika, što – čini se – jedino Gospodin Jourdain ne može ili ne želi prozreti. Premda nisu specificirani ni u kojem izvoru, specifičnosti ugođaja zacijelo je pridonijelo i “više turskih instrumenata” (*plusieurs instruments à la turquesque*, Lully; Molière, 2006: 116) koji su, sudeći po primarnim izvorima, uz veliki orkestar proširen i oboama i fagotima, također sudjelovali u izvedbi.

Konačno, u petom činu, nakon raspleta u kojemu Gospodin Jourdain pristaje na udaju svoje kćeri za građanina uvjeren da je posrijedi sin turskoga sultana, komad zaključuje *Balet nacija*. Ta skupina točaka s ponajprije dekorativnom, a ne dramaturškom funkcijom sastoji se od šest *entrées* u cijelosti pisanih za pjevačke i plesačke uloge u trajanju od otprilike pola sata:¹⁰

10 Mladen Škiljan je taj pojam preveo kao “nastup”, što je u općenitom značenju korektno, no s obzirom na to da je u francuskom baroknom glazbenom

- 1) **Dijalog za ljude koji zahtijevaju libreta** – metateatarski igrokaz o publici koja se priprema za izvedbu, a ismijava likove Starog brbljavog građanina i Stare brbljave građanke koji evidentno asociraju na Gospodina Jourdain i Gospođu Jourdain
- 2) **Entrée** trojice Nametljivaca – sastoji se od tek jednog plesa
- 3) **Španjolski entrée** – o temi ljubavi u cijelosti na španjolskom jeziku pjevaju muški vokalni solisti, kako pojedinačno tako i u tropjevima, a ispresijecano plesovima
- 4) Talijanski **entrée** – u njemu sopranistica i tenor na talijanskom pjevaju o ljubavi pojedinačno i u dvopjevu, a između se javljaju plesovi u talijanskom stilu na koji plešu plesači kostimirani kao pojedini likovi komedije dell'arte
- 5) Francuski **entrée** – menueti kao francuski plesovi izmjenjuju se s nastupima dvoje solista koji predstavljaju “provincijalce” iz regije Poitou u pastoralnim tonovima
- 6) Završni **entrée** u kojem se pojavljuju sve “nacije”

Najduljima i u glazbeno-plesnom smislu najatraktivnijima pokazuju se španjolski i talijanski *entrée*. U slučaju *Građanina plemića* najteže je procijeniti točan broj vokalnih i solista i pjevača potrebnih za izvedbu s obzirom na mogućnost da neke od brojnih uloga izvode isti pjevači i plesači. Po mojoj procjeni, s obzirom na činjenicu da su neke od brojnih, ali kratkih i ne pretjerano zahtjevnih uloga u *Dijalogu za ljude koji zahtijevaju libreta* mogli tumačiti članovi zbora ili čak pjevački potkovani glumci, za čak 21 pojedinačnih pjevanih uloga – većina kojih se pojavljuje u Baletu nacija – potrebno je minimalno šest-sedam vokalnih solista, a vjerojatno i više, ako uzmemo u obzir da bi pojedini tipovi glasova morali nastupiti u različitim ulogama – i kostimima – u više *entrées*.¹¹ U detaljnom popisu uloga koje su tumačili članovi zbora i plesači u kritičkome izdanju komedije-baleta specificirano je čak

kazalištu *entrée* zadobio specifičnije značenje, zadržat ćemo izvornik.

11 Važnu i razmjerno veliku sporednu ulogu Muftije u Četvrtom intermediju tumačio je sam skladatelj!

47 izvođača (Lully; Molière, 2006: 116), što također otežava procjene o broju plesača koje bi integralna i povijesno obaviještena izvedba trebala uključivati. No daleko najveći broj glumačkih uloga u *Gradaninu plemiću* također svjedoči o tome da je praiizvedba u dvorcu Chambord bila grandiozna po veličini izvođačkog aparata te da će poslije izvedbe koje joj žele ostati vjerne zacijelo nastojati držati korak s tom izvedbenom raskoši i grandioznosti.

Komedije-baleti u Hrvatskoj

Iz kazališne cedulje premijere *Georgea Dandina* u HNK-u u Zagrebu 4. veljače 1928. (Molière; Lully, Jean-Baptiste, 1928., v. Prilog 2) te *Repertoara hrvatskih kazališta* moguće je saznati imena većine izvođača. Režiju potpisuje Ivo Raić (Zagreb, 1881. – 1931.),¹² a glavne uloge tumačili su Josip Maričić (Šarengrad, 1884. – Zagreb, 1959., u ulozi Georgea Dandina),¹³ Eva Hafner-Gjermanović (Angélique) i Dubravko Dujšin (Clitandre). Kao vokalni solisti nastupili su Vilma Nožinić (sopran), Ludmila Radoboj (sopran), Nikša Stefanini (tenor), Drago Zupan (bas) te Anatol Manoševski i Fjodor Sahnó. Od plesača se navode samo Olga Orlova (Kijev, 1903. – Rijeka, 1991.)¹⁴ i Valentin Froman (Moskva, 1906. – Costa Mesa, SAD, 1987.),¹⁵ koji je i “uvježbao plesove” te “baletni zbor”. Scenografiju je izradio Marijan Trepše koji “donekle stilizira i osuvremenjuje rekonstrukciju rokoko dekora” (Bogner-Šaban, 2018: 283), a orkestrom i zborom ravnao je Oskar Jozefović (Karlovac, 1890.

12 Hrvatski glumac i redatelj. Nakon mladenačke karijere u inozemstvu, od 1909. aktivan je kao glumac i redatelj u HNK-u u Zagrebu, gdje je uz profinjene glumačke kreacije radio na modernizaciji dramske i operne režije.

13 Hrvatski glumac, od 1920. član HNK-a u Zagrebu. Istaknuo se realističkim stilom glume.

14 Balerina, koreografkinja i pedagoginja ruskoga podrijetla, od 1921. članica HNK-a u Zagrebu.

15 Baletni plesač i koreograf ruskoga podrijetla, u razdoblju 1921. – 1928. član HNK-a u Zagrebu.

– Split, 1941.).¹⁶ Iz stadija u kojima su se nalazile karijere vokalnih solista u vrijeme premijere (usp. Kovačević, 1984) može se zaključiti da su uz Nožinić i Radoboj kao jedine pjevačice, u ulogama pastira iz Prologa s velikom vjerojatnošću nastupili Stefanini i Zupan, dok su ostala dvojica pjevača najvjerojatnije tumačili sporedne uloge u kasnijim intermedijima. Predstava po svemu sudeći nije uživala veliku popularnost jer je igrana tek četiri puta, da bi poslije bila obnovljena i do 21. prosinca 1931. izvedena još sedam puta.

Od svih tih imena kao aktere prethodne obljetničarske predstave *Građanina plemića* 1922. u istome kazalištu prepoznajemo dirigenta Jozefovića, glumce Evu Hafner-Gjermanović (koja je tada tumačila Lucille, mladu kćer naslovnoga lika), Milicu Mihičić (u *Georgeu Dandinu* Gospođa de Sotenville, u *Građaninu plemiću* Gospođa Jourdain), Strahinju Petrovića (u *Georgea Dandinu* sluga Lubin, u *Građaninu plemiću* Cléonte, odabranik Lucille) te Ivu Raića u ulozi Luja XIV. o kojoj će biti riječi poslije, ali i Dubravka Dujšina u ulozi Učenika učitelja muzike. Ipak je evidentan manji broj pjevača i plesača koji su nastupili u *Georgeu Dandinu* u odnosu na *Građanina plemića*, no angažirani ansambl (“baletni i operni zbor”) te imena vokalnih solista sugeriraju integralnu izvedbu koja je i time mogla pretendirati određenom stupnju povijesne obaviještenosti. Također, Ivo Raić je u vrijeme nastanka te predstave bio već iskusni i priznati redatelj, između ostaloga i u glazbenome kazalištu. U svojoj monumentalnoj monografiji Antonija Bogner-Šaban pozornost posvećuje i njegovoj režiji *Georgea Dandina*. Prepoznaje da Raićeva režija, kao što ćemo poslije vidjeti, “sociološku i psihološku analizu ljudske naravi podređuje glumačkom umijeću”, no za legitimitet ove studije još je važnija njezina teza da Raića “formalni izraz komedije upućuje na interpoliranje dramaturški neophodnog divertissementa” (Bogner-Šaban, 2018: 283), tj. da su za redatelja glazbene i plesne točke integralni dio komedije-baleta te da su tako i

16 Hrvatski skladatelj i dirigent. U razdoblju 1921. – 1940. bio je dirigent HNK-a u Zagrebu.

inscenirane, unatoč u literaturi o Molièreu izraženoj skepsi o njihovu svrsishodnosti.

Šest podosta različitih kazališnih kritika¹⁷ *Georgea Dandina* u zagrebačkom tisku pronađenih putem *Repertoara hrvatskog kazališta* i direktnim uvidom u periodiku s jedne, a pregledavanjem Hemeroteke Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a s druge strane sugerira da je riječ o predstavi koja je primljena pretežito pozitivno, no čiji su se pojedini elementi tumačili na dijametralno suprotne načine. Koplja su se ponajviše lomila oko nastupa Josipa Maričića u naslovnoj ulozi te oko odnosa te glumačke kreacije i Raićeve režije u cjelini. Svi su kritičari prepoznali da je Georgeu Dandinu Maričić pristupio kao dramskoj, a ne komičnoj ulozi, što je žanrovsko određenje komada odvelo u smjeru tragikomedije ili čak tragedije. Pojedini, no ne svi među njima, to dovode u vezu s autobiografskim tumačenjem djela, tj. povlačenjem paralela s bračnim problemima samog Molièrea i njegove supruge Armande Béjart, koji su na praizvedbi tumačili Dandina i Angélique.

Ton kritike često uvelike ovisi o prethodno formiranim stavovima o djelu. Kritičar *Jutarnjeg lista* Josip Horvat zadatku je pristupio s pozitivnim predznakom, smatrajući da komad omogućava “literarnim i kazališnim sladokuscima... da se živo prenesu u čarno doba kralja Sunca, da dahnu nepatvorenu atmosferu vrhunca klasične francuske komedije” (usp. Horvat, 1928), drugim riječima svojevrsnu vremensku transpoziciju u vrijeme nastanka djela. Kao što ćemo poslije vidjeti, možda je i zbog toga u daljnjem tijeku kritike taj autor bio blaži prema pojedinim nedostacima izvedbe.

Kao jedna od najpozitivnijih kritika izdvaja se ona Stanka Tomašića u časopisu *Riječ*. Premda komad naziva “starom i naivnom

17 Na specifične glazbene kritike izvedbi nisam naišao. Premda kazališni kritičari nisu mnogo pozornosti posvećivali glazbenim i plesnim točkama, u kritikama *Georgea Dandina* prije se može naći kakav elementarni kritički osvrt na plesnu nego na glazbenu komponentu.

komedijom”, izražava zadovoljstvo predstavom jer su jednostavnost, lakoća i zabavnost predložka došli do izražaja “stilski vjernom” izvedbom, čemu su pak dodatno pridonijele i glazbene i plesne točke:

Ovaj puta iznesen je “Georg Dandin” u potpunom originalu, onako kao što je prikazivan u svoje vrijeme kao svečana predstava pred francuskim dvorom. Izveden je u svim partovima, jednako u glumačkim, plesnim i pjevačkim, sa jednom laganom i nenametljivom noblesom, otmjeno i za oko i za uho, jednostavno i dražesno. (Tomašić, 1928: 3)

Osim što iz tih rečenica sa sigurnošću doznajemo da je izvedba pretendirala na integralni karakter, tj. povijesnu obaviještenost, ostatak kritike zasluge za njezinu uspješnost pored pojedinačnih glumačkih izvedbi cijeloga ansambla pripisuje Raićevoj režiji te glumačku međugru opisuje uz pomoć glazbenih pojmova kao što su “puna harmonija”, “dionica”, i “scherzo” (Tomašić, 1928: 3), “živ i logičan tempo” i “duet” (Tomašić, 1928: 4).

Ipak, čak i Tomašić prepoznaje da je Maričićevo tumačenje Dandina na trenutke bilo “iz pretvrdog materijala” i “preteško”. Horvat pak Maričićevu izvedbu drži uspjelom za sebe, no ona ipak tvori “prigušenu notu disharmonije” (usp. Horvat, 1928) u odnosu na ostatak predstave. Kritičar *Obzora* Rudolf Maixner glavnu odgovornost za Maričićevo odveć “ozbiljno” i “patetično” tumačenje naslovnoga lika ipak pripisuje redatelju, smatrajući da je “romantičnim shvaćanjem” Molièreovih junaka Raić ugrozio žanrovske temelje komedije, ponajprije zbog toga što je odveć odudarao od nedvosmisleno komičnoga glumačkoga registra ostatka ansambla. Autor(ica) teksta u *Narodnom valu* čiji je identitet nepoznat (usp. s. n., 1928) daje možda ponajviše jednostrano kritičko viđenje predstave. Primjerice, tvrdi da je kontrast između Maričićeve izvedbe i ostatka ansambla svjestan i ciljan s obzirom na to da redatelj želi da simpatiziramo Dandina i osuđujemo ostale likove.

Prema kritici objavljenoj u *Narodnom valu* glazbene i plesne točke, čini se, ne utječu na vrednovanje režije ni predstave u cjelini, tj. ona ih

ne problematizira kao neke od kritika koje slijede već se zadovoljava činjeničnim opisom i načelnom pozitivnom ocjenom: “Na kraju, te između činova pod ravnanjem orkestra Josefoviča izvođeni su plesovi, koje je uvježbao Valentin Froman, s poznatom preciznošću i dotjeranošću.” (usp. s. n., 1928). Pored citiranog pozitivnog osvrta, Tomašić donosi i zamjerku baletnim solistima Froman i Orlovoj kojima se ne bi “smjelo dogoditi da na kraju svog dueta ‘kiksaju” (Tomašić, 1928: 4). I Eustahije Jurkas ističe “neuvježbanost” baleta (usp. Jurkas, 1928). Nasuprot njima, Horvat je mišljenja je da je Froman baletni divertissement uvježbao “lijepo i ukusno, premda se u pojedinim momentima osjećala nešto slabija harmonija i jednoličnost ritma” (usp. Horvat, 1928). S obzirom na specifičnost tih zamjerki, one djeluju razmjerno plauzibilno.

Posebno je zanimljivo kako Maixner vidi ulogu glazbenih i plesnih točaka u cjelini predstave te ih smatra prilogom želji za povijesno obaviještenim pristupom izvedbi:

Ova komedija još je uvijek vitalna, a bez baletnog i pjevanog umetka i više nego sa njima. “Divertissement” ovdje nosi čisto prigodni karakter, pa zato lako otpada, za razliku od “Umišljenog bolesnika” gdje je burleskna promocija sastavni dio komedije. G. Raić iznio je komediju zajedno sa prigodnim baletom i pastirskim pjesmama, što jamačno znači, da je htio stilski vjernu rekonstrukciju. I taj cilj mu je sigurno uspio, kod svih interpreta osim kod g. Maričića. (Maixner, 1928: 2)

Maixner očito ima specifičnu predodžbu o funkciji glazbenih i plesnih točaka u tumačenju dramskoga teksta jer inače ne bi ustanovio da “lako otpadaju” ni da Maričićeva izvedba odudara od takve koncepcije, bila ona zamišljena kao integralni dio same režije ili ne. Tom nesuglasju između različitih izvedbenih i interpretacijskih elemenata pojedini su kritičari također pristupili na različite načine. Poput nekih prije razmotrenih tekstova, primjerice onog objavljenog u *Obzoru*, Jurkas je Maričiću zamjerio realističnu glumu unatoč tome što su

kostimi bili nadahnuti komedijom dell'arte, što je za njega također bio znak da je Raićeva "profinjena režija" predstavu željela voditi u posve drugom smjeru.

Po Jurkasu bi bilo bolje da se predstava u potpunosti priklonila komičnome pristupu s obzirom na to da je komad "neznatna stvarca koja danas može služiti samo kao okosnica za novu izvornu kreaciju" (Jurkas, 1928). Autora dodatno izdvaja mišljenje o nepoželjnosti, ali i posvemašnjoj nemogućnosti izvedbene "transpozicije", tj. rekonstrukcije vremena i konteksta praizvedbe:

Nesretna je pomisao bila iznijeti balet s pastirima, pastircama i bakantima onako, kako se tobož izvodio u svoje vrijeme pred kraljem. A uz to još nedostatno uvježban. George Dandin sa svojim intermedima se ne može danas davati kao vjerna slika prošlosti. To bi bilo dosadno, kad bi uopće moguće bilo. A ovako nesvjesno iskrivljeno, još je dosadnije. Moramo si biti svijesni, da prošlost gledamo uvijek samo svojim očima i svojim osjećajem. Dakle, da je nužno iskrivljeno. Iskrivljujmo zato u umjetnosti svijesno, pa se nećemo dosađivati! A to znači, da nas scene Climene – Chloris ne mogu više ganuti. Nama je ta sladunjava pastirska ljubav smiješna, pa je onda tako i prikažimo. (Jurkas, 1928).

Premda Jurkasa vjerojatno u tim stavovima pokreće negativna reakcija na izvedbu Prologa i Prvog intermedija, on podsjeća na skepsu s kojom je dio publike i stručne javnosti primao nastojanja za povijesno obaviještenom izvedbom rane glazbe tijekom 20. stoljeća. Skeptici su naime također smatrali da se naponi ne isplate s obzirom na zapreke koje stoje pred spoznajama o tome kako se glazba prošlosti izvodila te još više nemogućnost da se rekonstruiraju recepcijske, tj. slušateljske navike.

Druga kritika koja se izdašnije referira na aspekte povijesne obaviještenosti inscenacije *Georgea Dandina* kritika je A. Muradbegovića objavljena u *Novostima*. Riječ je o jedinom osvrtu koji ne vidi nikakav problem u Maričićevu tragičnom tumačenju Dandina kojemu pokri-

će također traži u autobiografskom čitanju. Štoviše, smatra da se ono uklapa u Raićevu režiju: s obzirom na to “da je g. Raić dao ulogu Dandina dramskom glumcu, a ne komičaru dokazuje njegovo ispravno literarno shvatanje”. Cjelinu predstave opisuje glazbenim pojmovima: “predstava je vanjskom i unutarnjom harmonijom djelovala kao muzika”. S Jurkasom ga povezuje negativna percepcija izvornoga konteksta nastanka i izvedbe komedije-baleta: “Forma je izrazito francuska. Kićenost, napirlitanost, blještavost, koja zasljepljuje oči da ne vide u mračne dubine pjesnikova bola.” Ipak, unatoč donekle površnom karakteru predložka, “erudicija režiserova nam je oživila prošlost i mi smo imali vrlo bliz kontakt sa njezinim duhom i njezinim prilikama. Detalji koje je režija izradila su puni invencije, rafinmana i duha” (Muradbegović, 1928).

Neka će pitanja o zagrebačkoj predstavi *George Dandin* iz 1928. morati ostati neodgovorena. Budući da kazališna cedulja, za razliku od one za *Građanina plemića* iz 1922., ne donosi detaljne podatke o glazbenim i plesnim točkama, teško možemo zaključiti je li bilo dramaturških intervencija te je li primjerice završni, treći Intermedij izveden u cijelosti, a s obzirom na to da on mogući tragični završetak premeće u komični, mogao je bitno utjecati na kritičarske dojmove. Međutim, već sama činjenica da je komedija-balet izvedena s izvornim glazbenim i baletnim točkama, a lako je mogla biti izvedena bez njih, kao što se to događalo u nebrojeno navrata u bogatoj povijesti izvedbe tog djela u Hrvatskoj (usp. Hećimović, 1990), svjedoči o težnji uprave i redatelja povijesnoj obaviještenosti.

Unatoč slabijoj dostupnosti primarne građe za istraživanje, tj. crpljenju podataka isključivo iz *Repertoara hrvatskog kazališta*, može se sa sigurnošću zaključiti da je jedina dosad poznata izvedba *Umišljenog bolesnika* u Hrvatskoj koja može pretendirati na povijesnu obaviještenost upotrebom manje-više izvornih glazbenih i plesnih točaka ona koja je premijerno izvedena u HNK-u u Osijeku 3. travnja 1936. Predstavu je režirao Aleksandar Gavrilović, scenografiju izradio Đorđe Petrović, a u naslovnoj ulozi Argana Tošo Stojković proslavio je 45.

godišnjicu umjetničkoga rada. Od ostalih glumaca možemo identificirati Amanda Alligera (Pardubice [Češka], 1904. – Zagreb, 1990., kao Cléante),¹⁸ Stjepana Dobrića, Asju Gligo (Angélique), gđu. Martinčević (Toinette), Nivesu Novy (Béline) i Eugena Petrovića. Predstava je igrana petnaest puta. Iz parcijalnih podataka o izvedbi izvučenih iz jedine pronađene kritike objavljene 5. travnja u *Hrvatskom listu* Ernesta Dirnbacha (Dirnbach, 1936: 15–16) može se međutim vrlo lako zaključiti da je komedija-balet izvedena u krnjem obliku.

Veliki dio teksta posvećen je proslavi Stojkovićeve obljetnice na sceni HNK-a neposredno prije izvedbe, a izbor komada da se prije protumačiti željom da glumac u nešto starijoj dobi briljira u paradnoj komičnoj ulozi nego težnjom za povijesnom obaviještenošću. Kao i u slučaju *Georgea Dandina* 1922., redatelj je nastojao povući paralele s likovima i dramaturgijom komedije dell'arte, no to mu, čini se, nije u potpunosti uspjelo jer “ansambl nije udešen za potpuniju izvedbu klasičnih djela”. Kritičar vrednuje pojedinačne glumačke izvedbe po dvostrukom ključu: s jedne je strane kriterij vjernosti (dramskom) stilu, a s druge dojam uvjerljivosti i realističnosti. Stoga su se u sporednim ulogama Dobrić i Petrović “približili karikaturi”, dok je Alliger kao Cléante bio previše “deklamatoričan”, “izvještačen, a često i suviše patetičan”. Čini se dakle da je interpretacija u kazališnome pogledu ipak pretendirala na određeni stupanj povijesne obaviještenosti:

Za naše prilike prikazao se “Umišljeni bolesnik” relativno dobro. Kod toga se misli na teškoće, kojima se imaju boriti provincijalna kazališta, kada iznose djela u stilu. Kazališta obično ne raspolažu stilskim dekorom. Isto tako nije lako zaobliti jedan heterogeni ansambl, koji čas igra operetu, dramu ili pučke komade. Za prikazivanje u svojim česticama potreban je odgoj, poznavanje raznih kulturnih i društvenih epoha, običaja, manira, tona, izgovora i t. d.

18 Glumac, operni pjevač i redatelj češkoga podrijetla. Bio je član ansambla HNK-a u Zagrebu i HNK-a u Osijeku, u prvom redu kao glumac, no tumačio je i pjevačke uloge u operetama te operama.

Dakako, da se sve to nije moglo tražiti od našeg ansambla, i zato smo se morali zadovoljiti i s klasikom en miniature, s torzom Moliera, onako kako se to pod našim okolnostima može najbolje izvesti. (Dirnbach, 1936: 15–16)

Posebno iznenađuje završni spomen “baleta operetnih girlsa, koji je po instrukciji g. Vražića izveo tri dopadljiva plesa na glazbu J. B. Lullyja” (Dirnbach, 1936: 16).

Teško je reći zbunjuje li više to što su se glazbene i plesne točke svele na tri broja ili što je spomenut krivi skladatelj, no taj podatak dade se tumačiti na dva različita načina. Možda je umjesto Charpentierove doista izvedena Lullyjeva glazba, a ako je bilo tako, najplauzibilnijim se čini objašnjenje da kazalištu nisu bili na raspolaganju odgovarajući notni materijali, dok se do glazbe Lullyjevih “dopadljivih” plesova možda lakše moglo doći, po mogućnosti čak i posudbom materijala za predstavu *Građanina plemića* ili *Georgea Dandina* iz HNK-a u Zagrebu. Vjerojatnost da je za izvedbu svega triju plesova angažiran orkestar gotovo je nikakva, s obzirom na to da HNK u Osijeku nije imao na raspolaganju stalni orkestralni ansambl. No dok su se operetne predstave ipak redovito priređivale, baleta u to vrijeme u Osijeku uopće nije bilo (usp. Bogner-Šaban, 1997), pa su za potrebe *Umišljenog bolesnika* očito angažirane plesačice koje su nastupale u operetnim predstavama. Plesna pratnja mogla je biti izvedena i iz klavirskog izvotka, vrste notnog izdanja koje reducira instrumentalne dionice na klavirski slog. U to vrijeme na tržištu su muzikalija bila dostupni klavirski izvaci i za Lullyjevu glazbu za *Građanina plemića* i za Charpentierovu glazbu za *Umišljenog bolesnika*, a oba su izdali, tj. adaptirali francuskih izdavači i urednici još u 19. st. (usp. Charpentier; Saint-Saëns, 1892. i Lully; Werkerlin).¹⁹

Jedini od poznatih izvođača koji su se profesionalno bavili pjevanjem bio je Amand Alliger (usp. Batušić; Vaupotić, 1983), a on kao

19 Oba su klavirska izvotka dostupna u otvorenom pristupu (v. bibliografiju).

Cléante uz Angélique pripada jedinim glumačkim ulogama od kojih se očekivalo pjevanje u prije spomenutoj “maloj opernoj improvizaciji”. Možemo zaključiti da bi Alliger možda bio nastupio u nekoj od “punokrvnih” pjevačkih uloga u predstavi da su one doista izvedene, tj. da je lako moguće da operni pjevači za potrebe *Umišljenoga bolesnika* u Osijeku 1936. nisu ni angažirani. Imamo li dakle na umu redukciju na svega tri plesa te promotrimo li još jednom Molièreov tekst, posebice glazbene i plesne točke u ovoj komediji-baletu te dostupni klavirski izvadak, zaključit ćemo da su Prvi i Drugi intermedij vrlo lako mogli biti izostavljeni iz osječke izvedbe.²⁰ Malu opernu improvizaciju teško je u potpunosti zaobići, eventualno je se može zamijeniti nekim drugačijim uglazbljenjem, pa je vjerovati da su je Alliger i Gligo ipak otpjevali u nekom obliku. Izbor triju plesova koje su “opretne girls” izvele teško možemo identificirati, no s obzirom na rečeno u kritici, zamislivo bi bilo da su bili ravnomjerno raspoređeni u predstavi, možda baš na mjestima intermedija, tj. između činova ili na završetku predstave. To nas dovodi do pitanja Trećeg intermedija, tj. Burleskne promocije doktora medicine koja je ključna za dramaturgiju komedije-baleta i bez koje bi predstava ostala bez vrhunaca komičnosti, a Stojković bez bravurnog glumačkoga finala svoje jubilarne uloge. Je li moguće da su članovi glumačkoga ansambla ipak sami izveli Treći intermedij, s glazbenim točkama u reduciranom ili izmijenjenom obliku? Kao što je rečeno, u tom intermediju Charpentier velik dio teksta nije uglazbio, već je komičnost prepustio interakciji glumačkih i glazbenih izvedbenih snaga. Promotrimo li vokalne dionice u Trećem intermediju, pogotovo u Saint-Saënsovoj redakciji klavirskoga izvotka, možemo zaključiti da ni dionice peteroglasnog zbora, pogotovo one koje se odnose na ključne aklamacije “Bene, bene, respondere”, ni solističke dionice Prvog i Drugog kirurga nisu

20 Prisjetimo se da glazbeni izvori za Charpentierovo uglazbljenje Prologa u vrijeme nastanka predstave nisu ni bili poznati, pa on nije mogao biti ni izveden ni izbačen.

u toj mjeri zahtjevne da ih ne bi mogli otpjevati glazbeno potkovani pjevači amateri, pogotovo ako su imali vještijeg kolegu poput Alligera (usp. Charpentier; Saint-Saëns, 1892: 36–48). Dakle, u slučaju da je osječko kazalište posjedovalo taj klavirski izvadak, nije nemoguće da je publika mogla uživati u Trećem intermediju u barem djelomične izvornom obliku. No to ne objašnjava zašto je Dirnbach umjesto Charpentiera spomenuo Lullyja, te bi u slučaju da se izvodila samo Lullyjeva glazba bilo malo vjerojatno da je Burleskna ceremonija zazvučala na povijesno obaviješteni način.

U ostatku članka posvetio bih se glavnoj studiji slučaja, *Građaninu plemiću*. Predstavu premijerno izvedenu u HNK-u u Zagrebu 15. siječnja 1922. režirao je Aleksandar Vereščagin, scenografiju i kostimografiju potpisuje Tomislav Krizman, dok je koreografkinja tog puta bila Margarita Froman (Moskva, 1896. – Boston, 1970.),²¹ a izvedbom je ravnao Oskar Jozefović. Iscrpan način na koji su na kazališnoj cedulji navedene sve pjevačke i plesačke uloge, najčešće redoslijedom njihova pojavljivanja u komediji-baletu, svjedoči ne samo o raskoši izvođačkog aparata već i o želji za povijesnom obaviještenosti već na razini pripreme za predstavu podjelom uloga (usp. Prilog 3 i Molière; Lully, 1922). Glumački ansambl je uz tumače čak 17 Molièreovih uloga – kao najvažnije spomenimo Arnošta Grunda (Gospodin Jourdain), navedene glumce koji su sudjelovali i u izvedbi *Georgea Dandina* 1928. te Franju Sotošeka (Dorante), Vilku Podgorsku (Dorimène) i Ljerku Trauttner (Nicole) – uključivao i “glumce u međučinovima” u ulogama Luja XIV. (Ivo Raić), Molièrea (Tito Strozzi) i Lullyja (Stjepan Šulentić) i drugih, koji su izvedbu promatrali iz lože, pridonoseći iluziji rekonstrukcije. Uz njih, u izvedbi je sudjelovalo čak deset pjevača i 19 plesača! Kao prvi, naveden je Josip Križaj (Vevče, Slovenija, 1887. – Zagreb, 1968.,

21 Balerina, koreografkinja i redateljica ruskoga podrijetla, od 1921. ravnateljica baletnog ansambla i primabalerina u HNK-u u Zagrebu. 1955. odlazi u SAD, gdje djeluje kao baletna pedagoginja.

kao Muftija),²² što svjedoči o određenom statusu toga prvaka HNK-a, a zatim pjevači pa plesači, slijedom glazbenih i plesnih točaka u predstavi. Kao troje pjevača u pastoralnom Uglazbljenom dijalogu nastupili su Paula Trauttner-Križaj, Zlata Gjungenac i Edudja Gormanov, a kao Prvi, Drugi i Treći pjevač u III. činu Joco Cvijanović, Milan Šepec i Edudja Gormanov, što jasno sugerira da su te uloge metateatarske i neindividualizirane. Očito je numeracija činova bila drugačija nego u izvorniku, u kojem tri muška solista nastupaju u napitnicama u IV. činu, a tome u prilog govori i smještanje Talijanskog *entréea* iz Baleta nacija u IV. čin iz V. čina, gdje se izvorno nalazio. Navedeni su sljedeći solisti koji su nastupili u Baletu nacija: “Prva talijanska pjevačica u IV. činu” (Štefica Sestrić), “Druga talijanska pjevačica u IV. činu” (Zlata Gjungenac) te Jelena Morozova i Milan Šepec, koji “pjevaju Scène des Poitevins” iz Francuskog *entréea*. Spomenuti su još i “Zbor derviša, Turaka; pratnja”, iz čega se na prvi pogled ne da zaključiti je li to jedina točka u kojoj je sudjelovao zbor ili su možda zbarske točke povjerene solistima. Plesači su navedeni pojedinačno, po točkama iz intermedija.²³ Iz na prvi pogled nepoznatog razloga na samom kraju cedulje navedeno je da “Kvartet između II. i III. čina pjevaju Štefa Sestrić, Jelena Morozova, Mihajil Lebedjev i Nikola Abramović”.²⁴

22 Operni pjevač (bas) slovenskoga podrijetla. Od 1908. do 1957. nastupa u HNK-u u Zagrebu, gdje je stekao status opernoga prvaka s više od stotinu uloga i oko 3000 nastupa.

23 Dodatni detalji nepotrebno bi opteretili članak, pa je dovoljno navesti da su u kazališnoj cedulji nabrojane sve važnije plesne točke (“Menuet I. i V. čina”, “Ples krojačkih šegrta”, “Ples kuharskih šegrta”), odnosno plesne uloge iz Baleta nacija (Kolombina, Harlekin, Pierrot, Komedijaši). Sa svega jednim plesačem, Oskarom Harmošem, i u “muškim” ulogama pretežu plesačice te protivno očekivanjima nema alternacija u pojedinim plesnim ulogama već su svaku tumačili zasebni plesači, što bi moglo sugerirati da su posrijedi polaznice baletne škole.

24 Od svih navedenih vokalnih solista u predstavi jedino su Križaju, Trauttner-Križaj, Gjungenac, Cvijanoviću i Šepecu posvećeni članci u *Enciklopediji jugoslavenske muzike*, stoga je moguće da su ostali bili članovi zbora.

Ruski glumac, kazališni i filmski redatelj Aleksandar Vereščagin (Moskva, 1885. –Chicago, 1965.) bio je izrazito aktivan na prostori- ma bivše Jugoslavije, najprije u Beogradu, a od 1922. u Zagrebu, gdje je također predavao na Državnoj glumačkoj školi. Kao sudionik re- formskih zbivanja u europskome kazalištu, “zajedno s drugim ruskim emigrantskim umjetnicima zaslužan je za profesionalizaciju kazali- šta između dva rata” (Lukšić, 2013: 12). Režirao je i u BiH, Crnoj Gori i Makedoniji, pri čemu *Građanina plemića* barem još triput: u listopadu 1922. u Sarajevu, 1923. u Osijeku i 1925. u Beogradu. Kritika sarajevske izvedbe otkriva da je predstavu prilagođavao mogućnostima lokalno- ga ansambla (usp. s. n. 1922c: 2), no uz zadržani režijski koncept koji je eksplicirao u tekstu objavljenom u *Kazališnom listu* u povodu osječke premijere 1923. “Intencije režije *Građanina plemića* upravljene su na to da ožive stil pozorišta Luja XIV” (Vereščagin, 1923: 7), nakon čega redatelj detaljno razlaže razloge i načine postizanja toga cilja. S Rai- ćevom inscenacijom *Georgea Dandina* Vereščagin dijeli inspiraciju ko- medijom dell’arte. Redateljske poteze rušenja četvrtoga zida postav- ljanjem spomenutog “okvira” u kojem glumci utjelovljuju Luja XIV., Molièrea i Lullyja opravdava upravo time da je na Molièrea utjecala komedija dell’arte, u kojoj se glumci također kreću po gledalištu, a publika sudjeluje u zbivanjima. Vereščagin revitalizira žanrovsku au- tentičnost komedije-baleta u kojoj je “i glumčev način izražavanja bio ritmičan i situacije slične s ritmičnošću plesa”.

Na pitanje kako da se uskrсне ova starina, a da ne izgubi ništa od svojih oblika i stila. Redatelj [...] mora da sačuva međučinove, ali da ih dovede u vezu sa samim sižeom komedija, jer publika XX. veka traži celinu. [...] “Građanin plemić” ne spada u okvir realističke in- terpretacije, pa je stoga reditelj mora da stilistički restaurira da bi, donekle, sačuvarao draž starine. (Vereščagin, 1923: 8)

Vereščaginova očitovanja, čini se, sugeriraju promišljenu redatelj- sku poetiku, no teško je ustanoviti je li povezivanje glazbenih i plesnih točaka s komedijom te postizanje kontinuiteta sa sobom nosilo i ka-

kve dramaturške intervencije. Kao što je već rečeno, *Građanin plemić* izdvaja se među komedijama-baletima jakim dramaturškim vezama između glazbenih i plesnih točaka i glavne radnje komedije, s iznimkom završnoga Baleta nacija, pa dramaturške intervencije – ako ih je uopće bilo – najvjerojatnije možemo očekivati samo u njegovu slučaju.

Promotrimo neke od kritika zagrebačke izvedbe. Tekst u *Agramer Tagblattu* izrazito je afirmativan ne samo prema Vereščaginovoj želji za povijesnom autentičnošću nego i na zanatskoj razini pozitivno vrednuje glumu, pjevače, plesače, kostimografiju, atmosferu i uvježbanost predstave, nalazeći za nju glazbene metafore poput harmonije te *crescenda* i *decrescenda* (usp. lim., 1922). Milan Ogrizović u *Domu i svietu* još više inzistira na povijesnoj obaviještenosti kao kriteriju vrednovanja predstave, pogotovo njezinih glumačkih izvedbi te smatra “osobitom čari” predstave “imitaciju historije”, zbog čega je “današnji gledalac imao iluziju prošlosti” (Ogrizović, 1922: 58). Dio motivacije za afirmativnost sigurno je u svečanom činu obilježavanja 300. obljetnice Molièreova rođenja u HNK-u kojoj je “na čast da služi našem kazalištu”. Ogrizović ne upućuje kritike različitim stilovima glume kod pojedinih likova kao što su to činili neki kritičari *Georgea Dandina* te hvali “naše prve pjevačke sile” Trauttner-Križaj, Križaja, Gjungjenac i Gormanova. U časopisu *Pokret* objavljena je i jedina specifična glazbena kritika predstave perom Aleksandra Vidaka, vjerojatno kao nadopuna kazališnoj kritici izašloj dva dana prije. Zadovoljava se generičkim pohvalama plesu i glazbi (koja “ima ljupkosti i svježina” te je “ugodna, gdjegod i snažna”, Vidak, 1922: 3), poimence ističući postignuća većine pjevača redosljedom kojim su navedeni na kazališnoj cedulji. Kod plesača ističe talente gđica. Redel, Orlove i Miklaševskaje, no dodaje da u izvedbi učenika Margarete Froman uvijek “nešto hramlje”, što podsjeća na slične zamjerke plesačima u *Georgeu Dandinu*. Vidak je jedini kritičar koji spominje “vokalni kvartet između drugoga i trećega čina” kojeg nema u kritičkom izdanju, no zato pogled na već spomenuti Prilog 1 otkriva da se u klavirskom izvatku J.-B. Wekerlina (koji je u vrijeme predstave zacijelo bio dostupan na europskom tržištu) negdje na

sredini komedije-baleta, tj. između Drugog intermedija i napitnica iz Četvrtog čina, a vjerojatno umjesto Trećeg intermedija koji se izvorno sastojao od Plesa kuhara nalazi vokalni kvartet sa sopranom solo naziva *Final*, čiji incipit glasi “Soyez fidèle” i na idealiziran način progovara o ljubavi (Lully; Wekerlin: 32–38).²⁵ Premda nije nemoguće ni da je posrijedi premještanje jednoga od izostavljenih ulomaka Baleta nacija, možda baš iz *Dijaloga za ljude koji zahtijevaju libreta*, koji nije naveden među glazbenim i plesnim točkama na kazališnoj cedulji, a s namjerom postizanja Vereščaginova “unutarnjeg kontinuiteta”, čini mi se vjerojatnijim da je izvedba iz 1922. jednostavno slijedila Wekerlinovo izdanje i na odgovarajućem mjestu izvela “Soyez fidèle”, možda baš uoči stanke predstave – za koju je lako moguće da se igrala u dva dijela – kao svojevrsni “prvi finale”.

Nepoznati kritičar *Jutarnjeg lista* pak spominje “lijepu ljubavničku scenu (kvartet gdje. Hafner i Trauttner, gg. Papić i Petrović) sa sjajno pogodnom sredinom između govora i plesa” (s. n., 1922a). Podudarnost između spomena tog glumačkog “kvarteta”, koji je očito dojmljivo tumačio briljantno napisanu ljubavničku svađu dvaju parova, gospodara (Lucille i Cléonte) i slugu (Nicole i Covielle) vođenu u tri ma scenama (III. 8–10) na dvjema lingvističko-stilskim razinama te Vidakova spomena pjevačkoga “kvarteta između II. i III. čina” možda je slučajna jer je, dakako, posrijedi četvero zasebnih izvođača, glumaca i pjevača. No razmišljajući o mogućem dramaturškom položaju pjevačkoga kvarteta “Soyez fidèle” u sklopu komedije-baleta u cjelini uz uvid u tematiku teksta, a s obzirom na to da numeracija činova na kazališnoj cedulji očividno odudara od Molièreove, hipoteza da je “Soyez fidèle” izveden upravo nakon izmirenja dvaju parova u III. 8, nakon čega je lako mogla uslijediti i stanika, dobiva na plauzibilnosti.

25 Riječ je o tekstu Lullyjeva opernog libretista Philippea Quinaulta (*Chanson de la galanterie*), kojeg je skladatelj uglazbio u okviru maskerate *Karneval (Le carnaval, 1668)*, no, nažalost, nisam uspio naći notni izvor koji bi to dokazao.

Neovisno o tome pitanju, u tekstu objavljenom u *Jutarnjem listu* naziremo tragove problematizacije hibridnosti žanra komedije-baleta koju će neki drugi kritičari razraditi u smjeru negativnijeg suda. “Molière je u ‘Građaninu plemiću’ povezaao sve umjetnosti svog vremena – ali njegova šala ostala je ipak lakrdijom, u kojoj muzika, balet i cirkuska ceremonija imaju veću ulogu nego ono što bismo mi danas nazvali komedijom.” (s. n., 1922a). Bliskost komediji dell’arte može se promatrati kao nedostatak, nešto što će priječiti da komad shvatimo ozbiljno, jer stilskom rekonstrukcijom “večer dobiva karakter maskeratski”, pri čemu će “lošije proći satiričar Molière”. Međutim, kritika ipak hvali dosljednost Vereščaginove režije, premda joj zamjera sporiji tempo scenskih zbivanja u prvoj polovici predstave, ali donekle žali i za nesavršenostima glazbene izvedbe koja bi trebala biti “stilski vjernija”. Sličnoga stava bio je i Vidak.

Milan Begović u *Novostima* donosi osvrt s jasnim kritičkim pristupom, no također se ne ustručava iznijeti diferencirane sudove o pojedinim aspektima predstave bez straha od optužbi za nedosljednost ili proturječje. Stava je da je Molièreova obljetnica mogla biti obilježena važnijim umjesto “jednom od najslabijih djela”, farsom s “tankim sadržajem” koja svjedoči samo o “smislu za lakrdiju i njegovoj sposobnosti kao zabavljača Ljudevita XIV” (Begović, 1922: 4). Kao i kritičar *Jutarnjeg lista*, predstavi zamjera spor tempo te je unatoč činjenici da je “Vereščagin vanredno skladno postavio komad [...] njegov ‘esprit’ hladan, njegova dosjetka bez spontanosti, njegov humor malko umoran”. Nakon toga razmatra pojedinačna glumačka ostvarenja i većinu ocjenjuje pozitivno ili čak superlativima, te ustanovljuje da je “nježnost i mekoća Lulli-jeve muzike našla vrsne interpretatore”, dok je “balet pojedinačno ugodan za oko”, no, kao i drugi kritičari, dodaje da “nedostaje preciznosti i usklađenosti u baletnom ansamblu”.

Izraženiji se kritički tonovi pak provlače kazališnim kritikama u *Hrvatu*, *Novostima* i *Slobodnoj tribini*. Nakon opsežnog i uzvišeno refleksivnog portreta Molièrea kao “autora Tartifa i Mizantropa” (N., 1922: 2), I. A. N. u *Pokretu* ustanovljuje da njegovi “komadi prigodnog ka-

raktera” poput *Građanina plemića* “nemaju pretenzija”, tj. posjeduju “samo historijsku vrijednost” te dotično djelo naziva “običnom historijskom slikom”, “komadom bez ikakove dramatike” te čak i “lošom komedijom” (N., 1922: 2). No pomalo je nejasno zašto toliko prostora posvećuje vrednovanju glumačkih izvedbi prema “stilskim” kriterijima, pri čemu se njihovom najvećom manom pokazuje da se “ne moguše odmaknuti od danas”. Ako je riječ o prigodnom djelu bez ikakve vrijednosti za današnju publiku, ne bi li onda stilski iskorak Arnošta Grunda u registar Nušićevih komedija trebalo vrednovati pozitivno? Ističe se i nesuglasje između Vereščaginove režije i Krizmanove scenografije, a zanimljivo je da su rijetke riječi hvale posvećene Ivi Raiću koji “nas je kao kralj jedini mogao do konca uvjeriti, da se igra Molièreev komad (a možda to i nije njegova zasluga)”, što možda objašnjava i Raićev kasniji odabir za redatelja *Georgea Dandina*.

Tekst u *Slobodnoj tribini* kritizira nejedinstvenost dramaturgije zbog epizodičnosti konstrukcije činova u koje se umeću “predasi” za glumce, pri čemu mu promiče da je upravo to bit komedije-baleta. U radnji prepoznaje potencijal bezvremenosti likova naslijeđenih od Plauta, no oni u većini glumačkih kreacija ne dobivaju dubinu, ponajprije zbog toga što “cijela komedija služi tome, da na osnovu jedne mršave groteskne maskerate razvije sav luksuzni sjaj baleta kralja Sunca”, pa radnja postaje tek “literarno historijski kuriozum. [...] Da smo mogli da razvijemo sjaj baleta i inscenacije kao čudo neko, onda bi još imala stvar neki dublji razlog. Tako da ne možemo da shvatimo čemu je uprava kazališta htjela da baletom slavi Moliera.” (s. n. 1922b). No autor(ica) smatra da je uz veću scensku raskoš i bolju izvedbu glazbenih točaka sveukupni dojam mogao biti bolji: “Niti smo uživali komediju, niti vidjeli ozbiljan balet, a ni muzika nije u svim dijelovima svojim bila, kako bi lahko mogla da bude.” Također, režija je podložna kritici ne nužno zbog neadekvatne koncepcije, nego zbog manjkavosti rada s glumačkim ansamblom.

Eustahije Jurkas nije ništa manje osuđujući u sudovima nego je to bio 1928. Još je zanimljivije da obećanje HNK-u da će se komedija-

-balet na scenu postaviti vjerno prema tradicijama Comédie-Française ne smatra nikakvom prednošću:

Promašeno je htjeti iznijeti neko staro djelo onako, kako su ga gledali savremenici autora. [...] Djelo je napisano zbog baleta i glazbenih umetaka, pa je posve neumjesno htjeti unositi u djelo čega ni sam pisac nije htio unijeti. [...] Radi se tek o zabavi, buffoneriji, u kojoj ima premalo Molièrea. [...] To djelo ne znači nikakovo obogaćenje repertoira, a ne nagrađuje niti trud ni trošak. (Jurkas, 1922)

Međutim, ta je kritika dragocjeni prilog povijesti recepcije jer rasvjetljava razloge zašto neki drugi kritičari pojedina glumačka ostvarenja vrednuju pozitivno, a cjelinu ne. Prema Jurkasu, razlog je u manjku discipline i djelovanja glumačkog ansambla kao “jednog jedinstvenog snažnog tijela”, zbog čega je Vereščaginovo burleskno čitanje u pojedinim glumačkim kreacijama bilo neuvjerljivo, a kod nekih “neukusno”. Na razbijanje četvrtog zida osvrće se pak ironično: “prave komunikacije između scene i općinstva nije bilo, unatoč stubama kojima se animo imao u publiku da skotrlja”.

Građanin plemić, naš suvremenik

Iz predstavljenih osvrtâ vidljivo je da je kriterij vjernosti “stilu” na planu scenografije, kostimografije, glumačkih izvedbi, a donekle i glazbe i plesa bio važan kriterij vrednovanja predstava Molièreovih komedija-baleta dvadesetih godina 20. stoljeća, neovisno o tome smatraju li se sami komadi inferiornima ili ne. Premda je većina kritičara u pozitivnom svjetlu istaknula glazbene i plesne točke kao obol težnjama za izvornošću i restauracijom, čini se da one nisu uvijek imale presudnu ulogu u formiranju kritičkoga suda o predstavi u cjelini. U slučaju *Georgea Dandina* služile su kao kontrast glavnoj dramskoj fabuli, te je njihovo vrednovanje uglavnom slijedilo pozitivno ili negativno tumačenje drugih faktora uspješnosti, kao što su gluma i režija. U svijesti tadašnje publike i kritike pripadnost komedije-baleta dramskome ka-

zalištu ipak je bila neupitna, pa su ih tako i sudili, a to je djelomice vrijedilo i za predstavu *Građanina plemića* u HNK-u u Zagrebu 2009. Dakako, izvedbe 1920-ih i 1930-ih nisu mogle pretendirati na bilo kakav oblik povijesne obaviještenosti u pogledu glazbene izvedbe u današnjem smislu (povijesni instrumenti ili njihove replike, izvedbene konvencije prošlosti), niti su mogle imati povijesnu svijest koja se u međuvremenu razvila zahvaljujući romanistima i muzikolozima, a koji su se – kao što smo vidjeli na početku ove studije – pobliže pozabavili tim aspektom Molièreova stvaralaštva i upozorili na specifičnosti. Kritičari dvadesetih godina 20. stoljeća vidjeli su interakciju komedije s glazbom i plesom manje kao kolaborativnu, a više kao rivalsku, te su ili doživljavali glazbu i ples kao estetički dekor ili kao nešto što “smeta” uvjerljivijem uprizorenju komedije kao drame, primjerice ozbiljnijem shvaćanju “autora *Tartifa* i *Mizantropa*” ili jasnijem očitovanju burleske, satire ili Molièreovih korijena u komediji dell’arte. S druge strane, osječka predstava *Umišljenog bolesnika* zbog produkcijskih je uvjeta glazbene i plesne točke vjerojatno rekonstruirala tek u minimalnoj mjeri, stoga hrvatska javnost i dalje čeka na integralnu i povijesno obaviještenu izvedbu te komedije-baleta. *Građanin plemić* i *George Dandin* su 1920-ih godina u zagrebačkom HNK-u prikazani s vjerojatno za ono vrijeme najvećim mogućim stupnjem povijesne obaviještenosti i unatoč djelomice negativnom vrednovanju kritike, predstavljaju znatan obol hrvatskoj izvedbenoj tradiciji ne samo komedije-baleta već i Molièreova opusa u cjelini.

Može se učiniti neobičnim što je od 1928. do 2009. prošla 81 godina do sljedeće izvedbe jedne Molièreove komedije-baleta s izvornim glazbenim i plesnim točkama u hrvatskoj metropoli, no s druge strane, sagledamo li tu činjenicu u kontekstu svoga vremena, uvrštavanje *Građanina plemića* na repertoar 2009. godine ipak ne iznenađuje. Desetak godina nakon osnutka Hrvatskog baroknog ansambla 1999. sazrelo je vrijeme za sudjelovanjem tog ansambla u glazbeno-scenskim projektima, a prema globalnom modelu gostovanja ansambala specijaliziranih za izvedbu barokne glazbe u nacionalnim kazalištima na

mjestu njihovih matičnih orkestara za izvedbe baroknih opera. Nakon prve scenske izvedbe Monteverdijeva *Orfeja* u Hrvatskoj u HNK-u u Zagrebu 2008., također za vrijeme mandata Branka Mihanovića kao ravnatelja Opere koji je i inače obilježen težnjom za proširenjem repertoara, *Građanin plemić* bio je drugi po redu plod suradnje između Hrvatskog baroknog ansambla i HNK-a, te je za razliku od Monteverdijeve opere ta predstava obnovljena, što svjedoči o svojevrsnom većem uspjehu.

Uz već navedene podatke (usp. Prilog 4), specificirajmo da su na premijeri glumačke uloge tumačili Siniša Popović (Gospodin Jourdain), Alma Prica (Gospođa Jourdain), Dora Lipovčan (Lucille), Zrinka Cvitešić (Nicole), Nikša Kušelj (Cléonte), Alen Šalinović (Covielle), Damir Markovina (Dorante), Barbara Vicković (Dorimène), Dušan Bućan (Učitelj glazbe), Livio Badurina (Učitelj plesa), Kristijan Potočki (Učitelj mačevanja) i Zijad Gračić kao Učitelj filozofije. Iz podjele pjevačkih uloga – svega pet vokalnih solista: Ivana Lazar, Domagoj Dorotić, Alen Ruško, Ozren Bilušić i Ivica Trubić – te svega četiri muška člana Baleta HNK-a u predstavi je bjelodana stanovita redukcija izvornih glazbenih i baletnih sadržaja. To iznenađuje ako imamo na umu očitu naklonjenost uprave HNK-a i ravnatelja Opere povijesno obaviještenom pristupu, no s druge strane ne čudi s obzirom na dominaciju redateljskog kazališta i u hrvatskome opernom životu. Stoga je usprkos historijskoj rekonstrukciji u glazbenome dijelu izvedbe pod vodstvom dirigenta Saše Britvića, pseudohistorijskoj kostimografiji Ane Savić Gecan, razigranoj scenografiji Dinke Jeričević i baroknoj koreografiji Mary Collins, redatelj Krešimir Dolenčić ponajprije želio pronaći odgovore na pitanja o relevantnosti burleske o Gospodinu Jourdainu u suvremenome hrvatskom društvu. Kao i izvedbe iz 1920-ih, i ta se predstava odlikovala određenom napetošću među pojedinim sastavnicama kazališnoga izričaja, što ne mora nužno biti negativno vrednovano.²⁶

26 Ova je studija prigoda da se vratim i vlastitoj kritici na predstavu iz 2009. te nijansiram neke stavove izražene u njoj. Za početak treba ispraviti netočno

Kao što smo već vidjeli, dramaturginja Tonković Dolenčić u tekstu objavljenom u programskoj knjižici distancira se od scenskih čitanja *Građanina plemića* kao “dvorske zabave”, sugerirajući da Dolenčićeva režija želi ponuditi nešto više. Povlačeći paralelu sa subverzivnom ulogom glazbenih i baletnih točaka u odnosu na glavnu komičnu radnju i obratno, a o čemu se govori u znanstvenoj literaturi, za Dolenčića pojedini režijski postupci mogu pridonijeti subverziji “ukrasne” uloge glazbe i plesa u predstavi.

Promotrimo sada izvedbu *Građanina plemića* u HNK-u u Zagrebu 2009. godine upravo kroz prizmu glazbenih i plesnih točaka i njihova udjela u predstavi, pri čemu će nam ponovno poslužiti Prilog 1 s popisom brojeva iz različitih notnih izdanja, sa zorno prikazanim dramaturškim intervencijama Sanje Ivić i Ane Tonković Dolenčić.²⁷ Uloga Učitelja glazbe i Učitelja plesa na početku Dolenčićeve predstave razmjerno je velika, pa oni i dočekuju publiku pri ulazu u gledalište uz podignuti kazališni zastor. Umjesto “Je croyais Jeanneton”, Gospodin Jourdain pjeva stiliziranu pjesmu “dinarskoga” prizvuka o kozi Rozi kao svojevrsnu aktualiziranu i lokaliziranu suprotnost Lullyjevoj glazbi. Učitelj glazbe u tumačenju Dušana Bućana ne samo da “ravna” glazbenim zbivanjima već ih neprekidnim verbalnim dopunama prilagođava Jourdainovoj recepciji, primjerice kontinuiranim govorom za vrijeme trajanja integralno izvedenog Uglazbljenog dijaloga, s namjerno banaliziranim i vulgariziranim “prijevodom” izvornog pastoralnog teksta. Dolenčić je time naglasio svjesno pristajanje glazbenih i plesnih umjetnika u Jourdainovoj službi na instrumentalizaciju, učinivši pastoralu gotovo nečujnom usprkos tome što je izvedena u

identificiran naglasak kojim je Siniša Popović utjelovio Gospodina Jourdaina: identificirao sam ga kao “slavonskog” (Čurković, 2009), no asistentica redateljica Frana Marija Vranković uputila je na to da je riječ o imotskom naglasku, na čemu joj srdačno zahvaljujem.

27 Nisam išao za time da ustanovim kakvim se notnim izdanjem Hrvatski barokni ansambl koristio za predstavu premijerno izvedenu 2009. jer velika količina rezova to pitanje čini manje relevantnim.

cijelosti. No taj potez legitimno je izazvao jednog kritičara na pitanje zašto onda uopće izvoditi tu glazbenu točku ako je od Bućanovih komentara jedva možemo jasno čuti (usp. Ćurković, 2009).

Izuzmemo li kratki Treći intermedij (Ples kuhara) kojeg u izvedbi nema, obje napitnice i Četvrti intermedij, tj. Turski obred izvedeni su također u cijelosti. U drugoj polovici Turskog obreda bilježimo ono što bi kritičari 1920-ih nazvali “odmakom od stila”: plesači i koreografija M. Collins izostaju te pratnju Muftije sačinjava tek muški zbor u crnim odijelima i s fesovima koji se poslije presvlači u nogometne dresove. Pored niza parodija “orijentalizama” u oči upada izostanak komičnog batinanja Gospodina Jourdaina palicama, te on upravo suprotno očekivanjima poslije poprima pojedina agresivna obilježja tih “Turaka”. Dakle, turska barokna maskerata podvrgnuta je nekoj vrsti scenske subverzije, što bi redatelj i dramaturginja lako mogli opravdati tezom da je ona već u samom startu lakrdija bez ikakve “barokne” izvornosti.

Najveći su rezovi bili na djelu u Baletu nacija. Ne može se čak ni reći da su izbačeni Prvi, Drugi, Treći, Peti i Šesti *entrées*, jer od Četvrtog, talijanskog *entrées* publika ima priliku čuti samo dva kratka ulomka iz dvaju brojeva specificiranih u Prilogu 1, i to nedugo jedan za drugim jer ih Gospodin Jourdain u više navrata prekida udarcima palice o pod, poduprt spomenutim zborom, te predstavu zaključuje pomalo zloslutnom izvedbom pjesme o kozi, ostavljajući ostale likove da šutke jedu pripremljenu gozbu. Pored kontinuirane satire submisivnosti umjetnika koji brinu samo za svoj želudac, Popovićeve glumačka izvedba ostavlja otvorenim pitanjem je li možda Gospodin Jourdain shvatio obmanu te je zloslutno lupanje izraz njegova gnjeva, ali i nadmoći. Takvo viđenje proturječilo bi prethodnim tezama romanista i muzikologa o Jourdainovoj zarobljenosti u svijetu vlastitih iluzija. Subverzivnost sretnog završetka ostavlja gorak okus u ustima, jer je moguće zaključiti da je Gospodin Jourdain prelaskom u izvitoperenog Mamamouchija zapravo prozreo obmanu te prerastao potrebu da teži svijetu kulture i umjetnosti koji asocira s aristokracijom. (Dakako, završetak predstave ostavlja i mogućnost drugačijih tumačenja.) Uvijek je moguće i da su

rezovima u Baletu nacija ravnali više pragmatični nego estetski razlozi, primjerice vjerovanje da bi uz integralnije izveden Balet nacija predstava bila predugačka ili dosadna. Činjenica je da je polusatnim trajanjem i dekorativnom prirodom Balet nacija teško uklopiti u pristup Dolenčićeva redateljskog kazališta, što, dakako, ne znači da u nekoj drugoj suvremenoj režiji on ne bi pronašao svoje mjesto.

Kao primjer dijametralno suprotnog pristupa može poslužiti krajnje dosljedno i minuciozno pripremljena povijesno obaviještena scen-ska izvedba *Građanina plemića* u kazalištu Le trianon u Parizu u režiji Benjamina Lazar i Cécile Roussat (intermediji), dok je članovima ansambala Musica Florea i Poème armonique ravnao Vincent Dumestre (usp. Molière; Lully, 2005). Ta predstava u doslovce svim aspektima rekonstruirala kazališni izričaj 17. stoljeća u širem i Molièrea užem smislu riječi, počevši od same deklamacije Molièreeva teksta u govornoj maniri vremena nastanka, preko scenografije i kostimografije, šminke, gestičnosti i stiliziranosti glumačkoga izraza, a o cizeliranim glazbenim i plesnim izvedbama da i ne govorimo. Olivier Martin Salvan u naslovnoj je ulozi našao finu mjeru između komike i burleske te, za razliku od završetka Dolenčićeve predstave, do kraja uspio zadržati gledateljske simpatije za Gospodina Jourdaina. U efektne redateljske poteze ulazi i tumačenje Gospođe Jourdain sa strane glumca. Razina komičnosti kontinuirano je visoka tijekom cijele predstave te se uvlači i u mjesta u intermedijima gdje to ne očekujemo, primjerice u Španjolski *entrée* u Baletu nacija, koji je bio izostavljen i iz izvedbe 1922. premda spada među najljepše stranice partiture. Samorazumljivo je da je izvedba iz Le trianona u potpunosti integralna što se tiče svih glazbenih i baletnih točaka. U teoriji se taj pristup može činiti suhoparnim, no zahvaljujući izvođačima i intimnosti scene karikaturalne figure djeluju životno, pa čak, po mojem mišljenju, i bezvremenski.

Dvije izvedbe *Umišljenoga bolesnika* koje sam konzultirao uz težnje povijesnoj obaviještenosti ne pokazuju toliku visoku razinu estetske samostalnosti. Izvedbu u organizaciji Théâtre Molière Sorbonne (Molière; Charpentier, 2022) odlikuje visoka doza povijesne

obaviještenosti u pogledu izbora glazbenih instrumenata i usvajanja glazbenih i plesnih stilskih zakonitosti, kao i u režijskom i glumačkom stilu, no također manji broj rezova zahtjevnijih glazbenih točaka te određeni izvedbeni amaterizam jer je posrijedi studentski ansambl. Zrelost i postojanost humora te pogotovo postojano reagiranje na izvedbe ostalih članova ansambla koje je karakteriziralo Salvanovu kreaciju Gospodina Jourdaina, ovdje u potpunosti izostaje. S druge pak strane, izvedba eminentnog ansambla Les Arts Florissants iz 1990., na koju sam se već referirao, odlikuje možda odveć izrazita monumentalnost scenografije, kostimografije i masivnog izvođačkog aparata (Molière; Charpentier, 1990), u suprotnosti s komornim ozračjem u *Gradaninu plemiću* iz 2005. Pojedini prizori komedije pak dobivaju ozbiljnu, čak i mračnu dimenziju jer Villégier Arganov lik osim kroz podsmijeh predstavlja i kao vrijednog žaljenja.

Povijesno obaviješteni pristup izvedbama Molièreovih komedija-baleta kakav je u stanovitoj mjeri cijenila, a čini se i tražila i kritika i publika još od vremena velike obljetnice 1922. godine očito nisu u kontradikciji s mogućnošću kritičkih čitanja. No prisjetimo se Milačićeva citata kojim je, poput svojevrsnog mota započela ova studija: struka je još od vremena nastanka podcjenjivala komedije-balete kao ustupke kontekstu nastanka, zaboravljajući na inovativnost miješanja i međudjelovanja različitih žanrova i umjetnosti koju su Molière i Lully, a poslije i Charpentier – uz brojne suradnike uključene u komedije-balete – zajedno ostvarili. Taj spoj nije bez (izvedbenih) izazova jer dijalog ne teče uvijek glatko, no svakako proširuje našu percepciju Molièrea komediografa u Molièrea “umetnika i pesnika” (Milačić, 1973: 219) te se samo možemo nadati da neće proći još 81 godina prije nego na hrvatskim pozornicama ugledamo uprizorenje komedija-baleta s izvornim glazbenim i plesnim točkama.

Prilog 1.

Popis glazbenih i plesnih točaka u komediji-baletu Građanin plemić
te njihova prisutnost u izvedbama u HNK-u u Zagrebu

Čin Broj	Kritičko izdanje	Klavirski izvadak	Izvedba	
			1922.	2009.
I.1	Uvertira	+	+	+
I.2	Je languis nuit et jour (× 2)	++	? ²⁸ +	+ ²⁹ +
I.3	Je croyais Jeanneton	+		Koza Roza
I.4	Uglazbljeni dijalog	+	+	+
	Prvi intermedij	+	?	+
II.1	Menuet (Gospodin Jourdain)	+	? ³⁰	–
	Drugi intermedij	+	+	+
	Treći intermedij	Kvartet ³¹	++ ³²	–
ulomak iz Četvrtog <i>entréa</i> ³³				
IV.1	Dvije napitnice	+	+	+
	Četvrti intermedij	+	+	+
V.	BALET NACIJA:			
V.1	Prvi <i>entrée</i>	skraćen	?	samo početak, prekinut
V.2	Drugi <i>entrée</i>	–	–	–
V.3	Treći <i>entrée</i>	–	–	–

V.4	Četvrti <i>entr�ee</i>	skraćen ³⁴	+ ³⁵	dva broja započeta pa prekinuta ³⁶
V.5	Peti <i>entr�ee</i>	+	+	–
V.6	Šesti <i>entr�ee</i>	+		–
				Koza Roza

28 Učenika učitelja muzike utjelovio je glumac Dubravko Dujšin, no nije isključeno da je pjevao “Je languis”.

29 Pjeva ga Prvi pjevač (Domagoj Dorotić), jer Učenika učitelja muzike uopće nema u podjeli uloga.

30 Prema kazališnoj cedulji, “Menuet I. i V. čina plešu...”, no osim u V., menuet ne nalazimo u I., već u II. činu.

31 Dok se u Kritičkom izdanju Treći intermedij sastoji od Plesa kuhara, klavirski izvadak donosi kvartet na tekst “Soyez fidèle”, u kojem se homofoni četveroglasni odlomci izmjenjuju sa sopranom solo. Može ga izvesti kvartet vokalnih solista, ali i mješoviti zbor uz sopran solo.

32 Kritike spominju “kvartet između II. i III. čina”, no na kazališnoj cedulji naveden je i “Ples kuharskih šegrta”, pa nije nemoguće da su 1922. izvedena oba broja.

33 U predstavi iz 2009. ovdje je prije početka banketa za Dorimène izveden *Entr ee des Scaramouches, Trivelins et Arlequin*, ujedno jedan od najpopularnijih plesova iz *Građanina plemića*. Moguće da je iz Baleta nacija prebačen ovamo kako ne bi morao biti izostavljen zbog kraćenja.

34 Neznatno: izostavljena je samo arija Talijanske pjevačice “Di rigori armata il seno”.

35 Umjesto Talijanskog pjevača (B) i Talijanske pjevačice (S) iz kritičkog notnog izdanja izvornog Lullyjeva teksta, klavirski izvadak donosi dvije dionice u sopranskom registru, a činjenica da su na kazališnoj cedulji navedene dvije talijanske pjevačice potvrđuje tezu da se 1922. u Zagrebu koristilo Wekerlinovim izdanjem.

36 Gospodin Jourdain prekida tek započet duet za Talijanskog pjevača i Talijansku pjevačicu (“Bel tempo che vola”) i *Chaconne des Scaramouches, Trivelins et Arlequin*.

Prilog 2

NARODNO KAZALIŠTE
TRG KRALJA ALEKSANDRA

Zagreb, subota 4. veljače 1928. *četvrti put* Predstava 213. I. 24.
Nanovo uvježbano

GEORGE DANDIN

ili Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu
Komedija u tri čina. Napisao MOLIÈRE. Preveo Jovan M. Jovanović. Muzika J. B. LULLYA.

Redatelj: IVO RAIČ. *ab 1/2 1912*

L I C A:

George Dandin, bogati seljak	Josip Maričić	Clitandre, ljubavnik Angélique	Dubravko Dujšin
Angélique, njegova žena, kći gospođina de Sotenville	E. Hafner-Gjermanović	Claudine, služavka Angélique	Nada Babić
Gospodin de Sotenville, plemić	Franjo Sotošek	Lubin, seljak, sluga Clitandra	Strahinja Petrović
Epizoda de Sotenville, njegova žena Milica Mihčić		Colin, sluga Georga Dandina	Predrag Milanov

Divertissementu sudjeluju: Branko Tepavac, Nikša Stefanini, Ludmila Radoboj, Vilma Nožinić, Drago Zupan, Fjedor Sahnó, Anatol Manošeovski, Olga Orlova, Valentin Froman, baletni i operni zbor.

Muzički dio uvježbao OSKAR JOZEFHOVIĆ. — Plasova uvježbao VALENTIN FROMAN.

Duža pauza iza drugog čina. *Kucanija Trupa!*

Prodaja ulaznica: Gramofonski salon Edison-Bell Penkala, Ilica 5. Oktogon (Telefon 21-67) i trgovina muzikalija R. Roskamp, Strossmayerova ul. 10. (Telefon br. 64.)

5. veljače 1928. prije podne MATINEJA ZAGREBAČKE FILHARMONIJE
popodne NOVI RED. Popularna predstava.
na večer NIKOLA ŠUBIĆ ZRINSKI Popularna predstava.

6. veljače 1928. ZLATAREVO ZLATO. Popularna predstava.
7. veljače 1928. MEDVEDGRADSKA KRALJICA. C 22.

BLAZNE CIJENE: LOŽE: Mezzanin i za strance D 130.—, I. kat D 100.—, II. kat D 50.—, CERCLE I i II. red D 30.—, II. red D 25.—, III.—X. red D 20.—, XI.—XII. red D 15.—, BALKON: I. red D 20.—, II. red D 15.—, III.—IX. red D 10.—, DJACI: D 2.—, GALERIJA: D 2.—.

Blagajna se otvara u 7^{1/2}, početak u 8, a svršetak oko 10 sati.

Slika 17. Kazališna cedulja izvedbe komedije-baleta *George Dandin* u Narodnom kazalištu u Zagrebu 4. veljače 1928.

Prilog 3

**NARODNO KAZALIŠTE
U ZAGREBU**

Noćinja, 15. januara 1922. Predstava 167. Izvan predbrojke

*Svečana predstava u slavu tri stote godišnjice
Molierova rođenja ab 23. 1921.*

GRADJANIN PLEMIĆ
(Le Bourgeois Gentilhomme)

*Komedija s baletom u pet činova Napisao Molière
Preveo Simo Matavulj Glazba Jean-Baptista Lully-a
Redatelj: Aleksandar Vereščagin*

LICA U KOMEDIJI

<p><i>Jourdain Madame Jourdain Lestib Cibote Graf Dorante Marinka Durand Cecilia, Ciboteva sluga Nicole, služkinja</i></p>	<p><i>Arnold Grand Mila Mihalić Ela Hofner-Gjermanović Strahinja Petrović Franjo Satelet Vilka Podgoraka Josip Popić Ljilka Travnar Dragi sluga</i></p>	<p><i>Ljilkić muškar Njegov otac Ljilkić plesa Ljilkić muškarinja Ljilkić ženski Krajač Njegov pomoćnik Prvi sluga Gjuro Bilić</i></p>	<p><i>Aleksandar Bilić Dubravko Dušić Gjuro Frejač Borivoj Rešković Stjepan Špančić Zvonimir Tadić Zlatko Eicher Viktor Lejsek</i></p>
--	---	--	--

LICA U UMETCIMA

<p><i>Marija Pjevačica Prvi pijavac Dragi pijavac</i> a I. čina</p>	<p><i>Josip Krilić Paula Travnar-Krilić Zlata Gvajngjenc Eduja Gormanov Draga talijanska pjevačica u IV. čina Zbor dječica, Turaka; pratnja</i></p>	<p><i>Prvi pijavac Dragi pijavac Tret pijavac Prva talijanska pjevačica u IV. čina Zlata Gvajngjenc</i> a III. čina</p>	<p><i>Joco Cvijanović Milan Šepc Eduja Gormanov Stefica Sestrić</i> a IV. čina</p>
---	---	---	--

*Scena des Patois u V. čina pjevači: Jelena Marozova i Mila Šepc
Monsi i I. čina pješa: Paula Hanić, Katica Vikić, Zlata Lennić, Olga Postahova
Ples krojačkih sluga u II. čina pješa: Stjepa Ušić, Stjepa Vuković, Ivka Pivnik, Ksenija Grundtova
Ples katarskih kupa pješa: Zora Vurbić, Anka Vurbić, Dora Neman, Oskar Horvat
Kolombina: Ana Rudić
Harlekin: Olga Orlova
Pijavac: Natalija Mladinskaja
Komedijanti: Olga Prastić, Marija Gubinskić, Vilma Ambrožić, Stava Šarac
Plesove je upriličila Margareta Franca*

LICA U MEDJUČINIMA

<p><i>Laj XIV. Molire Lafly</i></p>	<p><i>Ivo Halić Tito Strojil Stjepan Špančić Pratnja krojčeva, gosti, sluga</i></p>	<p><i>Mejdan Prvi sluga Dragi sluga</i></p>	<p><i>Emil Karlaš Borivoj Matijević Josip Krameršić</i></p>
---	---	---	---


*Kvartir izmještu II. i III. čina pjevači: Stjepa Sestrić, Jelena Marozova, Mihajlo Lebedjević, Nikola Abramović
Nove dekoracije, po nacrtima prof. T. Križmana, izradio kazališni slikar E. Lenz
Nove kostime, po nacrtima prof. T. Križmana, izradio kosturderer R. Kichl*

*Ulazne cijene: Loka sa strane i mezzano K 400; I. kat K 300; II. K 100. Circle I—II. red K 100. Parket I. red K 80;
II.—IV. red K 70; V.—X. red K 60; XI.—XII. red K 50. Balkon I. red K 50; II. red K 40; III.—V. red K 35;
VI.—IX. red K 25. Dječji parket K 8. Galerija K 8.*

*Na ove cijene naplaćuje se još 10% -tni državni porez,
Blagajna se otvara u 7½, početak u 8, a svrjetak oko 11 sati*

Slika 18. Kazališna cedulja izvedbe komedije-baleta *Gradjanin plemić* u Narodnom kazalištu u Zagrebu 15. siječnja 1922.

Prilog 4



HRVATSKO
NARODNO
KAZALIŠTE
U ZAGREBU

PREMIJERA

Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully

GRAĐANIN PLEMIĆ

LE BOURGEOIS
GENTILHOMME

Prijevod MLADEN ŠKILJAN

Redatelj KREŠIMIR DOLENCIĆ

Dirigent SAŠA BRITVIĆ

Dramaturginje SANJA IVIĆ, ANA TONKOVIĆ DOLENCIĆ

Scenografkinja DINKA JERIČEVIĆ

Kostimografkinja ANA SAVIĆ GECAN

Koreografkinja MARY COLLINS

Oblikovatelj svjetla DENI ŠESNIĆ

Asistent dirigenta i zborovođa IVAN JOSIP SKENDER

Učitelj mačevanja SANJIN KOVAČIĆ

Jezična savjetnica ĐURĐA ŠKAVIĆ

Asistentica redatelja FRANA MARIJA VRANKOVIĆ

Asistentica scenografkinje PETRA HELD

**Asistentice kostimografkinje PETRA DANČEVIĆ,
MORANA CEROVEC (volonterka)**

Asistentica koreografkinje MAJA MARJANČIĆ

Asistentica oblikovatelja svjetla ŽELJKA FABIJANIĆ (volonterka)

Korepetitorica HELENA BOROVIĆ

Početak predstave u 19,30 sati
Stanka nakon prvog dijela
Završetak oko 22,00 sata

149. sezona | 2009./2010. | Petak, 20. studenoga 2009.
53. izvedba | Predstava 52.

IV. 2009. 2010. DRAMA

Slika 19. Kazališna cedulja izvedbe komedije-baleta *Građanin plemić* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 20. studenoga 2009.

Literatura

- s. n. (1922a), “Slava Molierova”, *Jutarnji list*, Zagreb, 17. siječnja 1922. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- s. n. (1922b), “Feuilleton. Molierova slava. Tristogodišnjica njegovog rođenja u Narodnom kazalištu u Zagrebu”, *Slobodna tribina*, 17. siječnja 1922. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- s. n. (1922c), “Narodno pozorište. Molierov: Građanin plemić”, *Večernja pošta*, Sarajevo, br. 379, 6. listopada 1922., str. 2.
- s. n. (1928), “George Dandin ili veliki kraljevski divertissement u Versaillesu”, *Narodni val*, Zagreb, g. 2, br. 39, 16. veljače 1928., str. 6.
- Abraham, Claude (1988), “Farce and Ballet: Le Bourgeois Revisited”, *Cahiers du dix-septième*, g. II, br. 1, str. 171–179.
- Batušić, Nikola; Vaupotić, Miroslav (1983), “Alliger, Amand”, *Hrvatski biografski leksikon*, ur. Nikša Lučić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=484> (19. lipnja 2023.)
- Begović, Milan (1922), “Kazalište: Proslava Molierove 300. godišnjice (18. I. 1922.)”, *Novosti*, Zagreb, g. 16, br. 16, 17. siječnja 1922., str. 4.
- Bogner-Šaban, Antonija (1997), *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb.
- Bogner-Šaban, Antonija (2018), *Ivo Raić – hrvatski i europski glumac i redatelj*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Böttger, Friedrich (1979), *Die “Comédie-Ballet” von Molière-Lully*, Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- Brennac, Jean-Claude (1999), *Le Magazine de l’opéra baroque*. <https://operabaroque.fr/> (13. travnja 2023.)
- Bukofzer, Manfred (1947), *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*, Norton & Company, New York.
- Cessac, Catherine (1988), *Marc-Antoine Charpentier*, engl. prijevod E. Thomas Glasow, Amadeus Press, Portland (OR).
- Čizmić Grbić, Ana; Čurković, Ivan (2023), “Rana glazba u srednjošk-

- skoj i visokoškolskoj nastavi povijesti glazbe”, *Glazbena pedagogija u svjetlu današnjih i budućih promjena 8: Glazba i dobrobit u obrazovanju i umjetnosti. Zbornik radova Osmog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga*, ur. Sabina Vidulin, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli – Muzička akademija u Puli, Pula, str. 191–209.
- Ćurković, Ivan (2009), “Između historicizma i aktualizacije. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully, *Građanin plemić*, red. Krešimir Dolencić, dir. Saša Britvić”, *Kazalište.hr*, 17. studenoga 2009. <https://www.kazalište.hr/index.php?p=article&id=1061> (12. lipnja 2023.)
- Dirnbach, Ernest (1936), “Proslava g. Toše Stojkovića. 45 godina glumačkog rada – Jubilarni nastup u Molierovom *Umišljenom bolesniku*”, *Hrvatski list*, Osijek, g. 17, br. 96, 5. travnja 1936., str. 15–16.
- Deshoulières, Christophe (2000), *L’Opéra baroque et la scène moderne*, Fayard, Paris.
- Fleck, Stephen (1997), “Enjoyment and subversion in the comedy-ballets”, *Cahiers du dix-septième*, g. 7, br. 1, str. 1–9. https://earlymodernfrance.org/files/01.FLECK_.pdf (11. svibnja 2023.)
- Goldsby, Robert W. (2012), *Molière on Stage. What’s So Funny*, Anthem Press, London.
- Hećimović, Branko (ur.) (1990), *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840-1860-1980*, knj. 1 & 2, Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Horvat, Josip (1928), “Uspjelo Molierovo veče. George Dandin”, *Jutarnji list*, 6. veljače 1928. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- Jurkas, Eustahije (1922), “Molierova 300. godišnjica rođenja (15. 1.)”, *Hrvat*, Zagreb, 17. siječnja 1922. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- Jurkas, Eustahije (1928), “Hrvatsko kazalište. Velika svečanost u vrtovima Versaillesa”, *Hrvat*, 7. veljače 1928. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- lim. (1922), “Die Moliere-Feier unseres Theaters”, *Agramer Tagblatt*,

- Zagreb, g. 37, br. 15, 17. 1. 1922., str. 2–3.
- Lukšić, Irena (2013), “Aleksandar Vereščagin: poetika vremena”, *Književna smotra*, Zagreb, br. 169–170, str. 141–142.
- Heller, Wendy (2014), *Music in the Baroque*, W. W. Norton & Company, New York.
- Kovačević, Krešimir (ur.) (1984), *Leksikon jugoslavenske muzike. 1 A – Ma; 2 Me – Ž*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Maixner, Rudolf (1928), “Hrvatsko narodno kazalište. Moliere: George Dandin. Na novo uvježbano”, *Obzor*, Zagreb, g. 69, br. 36, 6. veljače 1928., str. 2.
- Milačić, Dušan (1973), *Večni Molijer*, Slovo Ljubve, Beograd.
- McBride, Robert (1984), “Ballet: A Neglected Key to Molière’s Theatre”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, g. 2, br. 1 (Proljeće, 1984.), str. 3–18.
- Muradbegović, A. (1928), “Narodno kazalište. George Dandin”, *Novosti*, br. 39, 8. veljače 1928. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)
- Molière (2003), *Škrtac; Umišljeni bolesnik; Mizantrop; Versailleska improvizacija*, prev. Radovan Ivšić, prir. Nikola Batušić, Školska Knjiga, Zagreb.
- Molière (2010b), *Škrtac; Građanin plemić*, prev. Višnja Machiedo i Mladen Škiljan, Mozaik Knjiga, Zagreb.
- N., I. A. (1922), “Jean Baptiste Poquelin-Moliere. Zagrebačka proslava tristogodišnjice uz premieru *Građanin plemić*”, *Pokret*, Zagreb, g. 2, br. 13, 16. siječnja 1922., str. 2–3.
- Ogrizović, Milan (1922), “Proslava Molièreove tristogodišnjice u zagrebačkom Narodnom kazalištu”, *Dom i svijet*, Zagreb, br. 3 (1. veljače 1922.), str. 58–59.
- Powell, John S. (2000), “‘Pourquoi toujours des bergers?’ Molière, Lully, and the pastoral divertissement”, *Lully Studies*, ur. John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, str. 166–198.
- Tonković Dolenčić, Ana (2009), “Komedijska tragičnosti osobnosti”,

- Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully: Građanin plemić* (programska knjižica), prir. Sanja Ivić, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, str. 26–30.
- Palisca, Claude V. (2005), *Barokna glazba*, prev. Stanislav Tuksar, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb.
- Purkis, Helen (1972), “Les intermèdes musicaux de George Dandin”, *Baroque*, g. 5, <https://journals.openedition.org/baroque/379> (23. svibnja 2023.)
- Tiersot, Julien (1922), *La musique dans la comédie de Molière*, La renaissance du livre, Paris.
- Tomašić, Stanko (1928), “George Dandin. Nanovo uvježbana Molière-ova komedija u tri čina sa muzikom J. B. Lullyja, u režiji Ive Rajića, 4. februara”, *Riječ*, Zagreb, g. 24, br. 30, 7. veljače 1928., str. 3–4.
- Vereščagin, Aleksandar (1923), “O Molieru: Prigodom premijere Građanina plemića”, *Kazališni list*, Osijek, g. I, br. 21, 27. veljače 1923., str. 5–8.
- Vidak, Aleksandar (1922), “Narodno kazalište. Jean-Babtiste Lully: Prigodom svečane predstave Molierovog Građanina plemića”, *Pokret*, Zagreb, g. 2, br. 15, 18. siječnja 1922., str. 2–3.

Notna izdanja

- Charpentier, Marc-Antoine; Saint-Saëns, Camille (1892), *Le malade imaginaire. Comédie-Ballet en 3 Actes de Molière*, prir. C. Saint-Saëns; G. Marie, A. Durand & Fils, Paris. (klavirski izvadak) [https://imslp.org/wiki/Le_malade_imaginaire%2C_H.495_\(Charpentier%2C_Marc-Antoine\)](https://imslp.org/wiki/Le_malade_imaginaire%2C_H.495_(Charpentier%2C_Marc-Antoine)) (21. svibnja 2023.)
- Charpentier, Marc-Antoine; Molière (2019), *Musique pour les comédies de Molière: La Comtesse d’Escarbagnas - Le Mariage forcé [H. 494]; Le Malade imaginaire [H. 495, 495a, 495b]; Le Sicilien [H. 497]; Le Dépit amoureux [H. 498]*, prir. C. Cessac; Versailles, Le centre de musique baroque de Versailles. (kritičko izdanje)
- Lully, Jean-Baptiste; Wekerlin, Jean-Baptiste (?), *Le bourgeois gentil-*

- homme. Comédie-ballet en 5 actes de Molière. Partition pour chant et piano réduite par J.-B. Wekerlin*, prir. J.-B. Wekerlin, A. Durand, Paris. (klavirski izvadak) [https://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme%2C_LWV_43_\(Lully%2C_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme%2C_LWV_43_(Lully%2C_Jean-Baptiste)) (17. travnja 2023.)
- Lully, Jean-Baptiste; Molière (2006), *Monsieur de Pourceaugnac (Le Divertissement de Chambord)*; *Le Bourgeois gentilhomme: Comédie-ballet*, prir. J. de La Gorce; H. Schneider; M.-C. Canova-Green; Ph. Hourcade, Georg Olms Verlag, Hildesheim. (kritičko izdanje)
- Lully, Jean-Baptiste; Molière (2013), *Les plaisirs de l'Île enchantée (La Princesse d'Élide)*; *George Dandin ou Le mari confondu (Le Grand Divertissement royal de Versailles ou La Fête de Versailles)*, prir. C. Cessac, Georg Olms Verlag, Hildesheim. (kritičko izdanje)
- Lully, Jean-Baptiste (2014), *Le bourgeois gentilhomme (1670)*, prir. NicolasSceaux, [https://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme%2C_LWV_43_\(Lully%2C_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme%2C_LWV_43_(Lully%2C_Jean-Baptiste)) (17. travnja 2023.)

Kazališne cedulje

- Molière; Lully, Jean-Baptiste (1922), *Narodno kazalište u Zagrebu: Nedjelja 15. januara 1922.; Predstava 164; Izvan predbrojke. Svečana predstava u slavu tri stote godišnjice Molièreova rođenja: Gradjanin plemić (Le Bourgeois Gentilhomme). Komedijska s baletom u pet činova: Napisao Molière; Preveo Simo Matavulj; Glazba Jean-Baptista Lully-a; Redatelj: Aleksandar Vereščagin* (kazališna cedulja), Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.
- Molière; Lully, Jean-Baptiste (1928), *Narodno kazalište, Trg Kralja Aleksandra: Zagreb, subota 4. veljače 1928; Predstava 213 I. 24.; Nanovo uvježbano. George Dandin ili Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu: Napisao MOLIÈRE; Preveo Jovan M. Jovanović; Muzika J. B. LULLYA; Redatelj IVO RAIĆ* (kazališna cedulja), Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

Videosnimke kazališnih predstava

Molière; Charpentier, Marc-Antoine (1990), *Le Malade Imaginaire (Charpentier-Molière) Paris 1990 Christie*. <https://www.operaonvideo.com/le-malade-imaginaire-charpentier-moliere-paris-1990-christie/> (1. svibnja 2023.)

Molière; Charpentier, Marc-Antoine (2022), *Le Malade Imaginaire (1673) de Molière & Marc-Antoine Charpentier: Théâtre Molière Sorbonne. Captation enregistrée les 29 et 30 mars 2022 à l'Opéra royal du Chateau de Versailles* (videosnimka predstave). https://www.youtube.com/watch?v=h4-5CZpMK2M&ab_channel=SorbonneUniversit%C3%A9 (23. lipnja 2023.)

Molière; Lully, Jean-Baptiste (2009), *Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully: Građanin plemić: Redatelj Krešimir Dolenčić; dirigent Saša Britvić* (arhivska video snimka predstave), Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Molière; Lully, Jean-Baptiste (2005), *Lully's Le bourgeois gentilhomme: Benjamin Lazar (stage director), Vincent Dumestre (conductor) – With Arnaud Marzorati, Claire Lefilliâtre, François-Nicolas Geslot* (video snimka predstave). <https://www.medici.tv/en/operas/le-bourgeois-lully-lazar-dumestre> (24. srpnja 2023.)

Molière's *comédie-ballets* on the Croatian stage and the possibilities of a historically informed approach to their interpretation

A significant part of Molière's opus is distinguished by his cooperation with composers in the hybrid musical-dramatic genre of the *comédie-ballet* (ballet comedy). In terms of scope and ambition the late works *The Bourgeois Gentleman* (1670, music by Jean-Baptiste Lully) and *The Imaginary Invalid* (1673, music by Marc-Antoine Charpentier) stand out. They have been performed relatively frequently and in different ways from the time of their creation to the present time, even in Croatia. In doing so, the original musical and dance numbers were often omitted or replaced by other kinds of music

and dance, although not always. At a time when numerous musical ensembles are devoting themselves to historically informed performance of early music, attempting to reconstruct not only the musical instruments, but also the manners in which the musical works were performed in the past, certain theatres and specialized festivals go for this kind of revival in terms of theatrical performance, occasionally also in the case of Molière's ballet comedies. They strive to be faithful to the period when they were conceived in musical terms (period instruments and their replicas, instrumental and vocal techniques, but also approaches to interpretation from the past) and theatrical terms (set design, costume design, lighting, acting and dance, sometimes even the stage machinery close to the time of creation).

The goal of this research is to establish how many traces of this approach are present in the rich reception of Molière in Croatian theatre. The performance of *The Bourgeois Gentleman* on the stage of the Croatian National Theatre in Zagreb in 2009 under the baton of Saša Britvić and in a production by Krešimir Dolenčić, with the participation of the Croatian Baroque Ensemble, is the most recent example of this striving for „authenticity“, but by no means the only one. In addition to the two aforementioned works, the ballet comedy *George Dandin* (1668, with music by Jean-Baptiste Lully) was also performed on the Croatian stage, and this kind of approach was the most common in the 1920s.. After examining the context of the creation and presenting the specifics of these three works, the article will refer to their documented performances in the period from 1922 to 2009 in Zagreb and Osijek. With the help of reception in the press and the preserved recordings, it will be attempted to establish whether a continuity of historically informed performance tendencies is present.

Keywords: Molière, Jean-Baptiste Lully, comédie-ballet, historically informed performance, Croatian theater