

DRAMSKA TEHNIKA JOSIPA EUGENA TOMIĆA

Cvijeta Pavlović

Cilj je proučavanja dramskoga opusa i kazališnoga rada J. E. Tomića utvrditi tehniku i postupke koje autor, iz vlastitoga stvarateljskog iskustva i poznavanja europskog dramskog korpusa te bogate prakse prevođenja, adaptira prema uvjetima hrvatske kazališne stvarnosti posljednje trećine 19. stoljeća. Josip Eugen Tomić (1843.-1906.) četrdesetak je godina aktivno sudjelovao u kazališnom životu Zagreba i Hrvatske. Kao rođeni Požežanin dobro je poznavao štokavski govor, pa ga je već Šenoa kao dramaturg molio da ponovno prevede nekoliko drama Shakespeareovih, Schillerovih i Grillparzerovih, jer se nisu mogle prikazivati u slabom prijevodu Špire Dimitrovića.¹ “Od 1864., kada je objavio prijevod Schillerove drame *Djevica Orleanska*, do 1904. kada mu Matica tiska tragediju *Veronika Desinička*, Tomić je istaknuta ličnost u našoj kazališno-dramskoj kulturi i kao takva ne može se mimoići”.² U pogledu Tomićeva sudjelovanja u radu Hrvatskoga narodnog kazališta njega već 1872. nalazimo kao savjetnika za dramu. Od 1873. do 1879. djeluje kao dramaturg, zamijenivši na tome mjestu razočaranoga Šenou. Kratko vrijeme bio je upravnikom, a od 1880. kazališnim odbornikom. Tomić za kazalište prevodi drame s francuskog (veći broj djela Scribea, Sardoua itd.), njemačkog (Kotzebue, Rosen, Laube, Anzengruber) i slavenskih jezika (Kollâr, Fredro, Korzeniowski), operna i operetna libreta, priređuje drame za repertoar, piše libreta i izvorne komade, riječju, neumorni je radnik i u teatru i u borbi za njegovu modernizaciju u duhu Šenoinih ideja, a poslije i Miletićevih. Kao prevoditelj drama, a obavljajući funkciju savjetnika drame te dramaturga, izborom Shakespearea, Schillera, Fredra i nekih drugih, pokazao je i vlastite estetske

sklonosti.³ Nadovezuje se na Dimitrovića, Freudenreicha i Demetra kao najplodniji teatarski prevodilac. U isto je vrijeme kao dramaturg i odbornik zaslužan za brigu oko štokavštine na pozornici, oko ansambla (on je otkrio Fijana i angažirao Fallera), oko opće organizacije rada, te oko usmjeravanja repertoara, posebno prema slavenskim piscima:⁴ “Bio možda jedini čovjek u Hrvatskoj, koji je kroz dugi niz godina pratio kazališni život Slavena nastojeći da slavenske drame prevede ili predloži da ih netko prevede pa da se prikažu, kako je bilo s Gogoljevim *Revizorom*”.⁵ Ako se odbiju lakrdije, i ako se ne uzme za grijeh da je klasični repertoar bio slabo zastupan (*Otelo* je bio najavljen), tada se može uzeti da je taj repertoar u onim prilikama bio relativno dosta dobar i tu valja istaći požrtvovni Tomićev rad, koji je u teškim prilikama nastojao pozitivno djelovati, slušajući često Šenoine pametne savjete i privodeći njegove inicijative u djelo.⁶ Orijehtacija hrvatskog kazališta prema izrazitije francuskom, a ne njemačkom duhu, originalne drame, jedna prerada stare hrvatske drame, originalna libreta za opere, relativno dobri prijevodi 48 drama, 18 opernih i 8 operetnih libreta - ukupno 85 komada - uz onaj nezamjetljivi unutrašnji rad, veliki je prinos opstanku, jačanju i napretku hrvatskog kazališta, pa je ispravno prosudio Milan Grlović (*Narodne novine* 1906., 14. VII.) da je Tomić uz Demetra i Šenou bio jedan od najzaslužnijih radnika za prvi period razvitka hrvatskog kazališta. Ujedno valja istaći da su njegove komedije i pučke drame maksimum što je dala hrvatska drama na tom području u 19. stoljeću.⁷

Kao originalni dramski stvaralac Tomić se svojim suvremenici predstavio s nekoliko tekstova, i to u prilično širokom rasponu. Uz libreta za Zajčeve opere (*Lizinka*, *Pan Tvardovski*, *Gospođe i husari*), napisao je sedam izvornih komada: komedije u tri čina *Bračne ponude* (1873.), *Zatečeni ženik* (1878.), *Novi red* i *Gospodin tutor* (obje 1882.), pučke igrokaze *Barun Franjo Trenk* (1880.) i *Pastorak* (1892.), historijsku tragediju *Veronika Desinička* (1903.), te temeljitu preradu *Matijaša Grabancijaša dijaka* (1882.)⁸ Tituša Brezovačkoga u “glumu s pjevanjem”.⁹

Promjena kazališne ideologije promatrana kao smjena razdoblja ili stilskih formacija izvire iz klasnih stajališta. Osnova je nove dramaturgije, koja polazi od europske tradicije građanske drame, realizam ili, rečeno rječnikom Tomićevih europskih suvremenika, iluzionizam, tj. “shvaćanje prema kojemu dramsko-scenska slika ili prikaz svijeta na neki neobjašnjen, aksiomatski način izravno reproducira, odražava i zrcali predmetni vanjski svijet, čovjeka i njegovu okolinu”.¹⁰ Takve su se smjernice počele oblikovati sredinom 18. stoljeća poglavito u engleskoj drami

i francuskoj dramskoj teoriji, a “u razdoblju realističke dramaturgije, čvrstoća i plodnost [...] dvaju aksioma [individualističkog i iluzionističkog]” na svom su vrhuncu.

Stvaralaštvo se 1870-ih godina pučkog teatra u Zagrebu povlači pred dramaturgijom građanskoga realizma. Pučki će teatar, odražavajući sastav publike, ostati još neko vrijeme dominantan po broju izvedbi. No nove će drame u pravilu polaziti šenoinskim putovima građanskog teatra.¹¹ Autori, svjesni potrebe za tendencioznom književnošću, pokušavaju pogoditi ukus šire publike i privući je na predstave, a s druge strane postaviti strukturu novoga kazališta. O Tomiću su govorili Ogrizović (*Hrvatska smotra*, 1906.), A. Radić (*Glas Matice hrvatske*, 1907, 161), M. Dežman (*Vijenac* 1903, 678) i Georgijević (*Novija hrvatska komedija*, 38) da je romantik; Hranilović (*Letopis Matice srpske*, sv. 224, 30) ga je prikazao u duhu izraza “naive Realismus”; M. Savković (*L’Influence du réalisme français dans le roman Serbocroate*, 412) spomenuo je da je Tomić htio napisati nekoliko realističkih novela; Đuro Šurmin (*Vijenac*, 1900, 466) u kritici *Melite* vidio je u Tomiću čak naturalista i verista, ali prema svemu što je rečeno o neizrazitosti njegova idejnog svijeta i uopće književne fizionomije ne pripada Tomić nijednom literarnom pravcu, kako su predstavljeni u zapadnoj Europi. Emil Štampar tvrdi: “Neke crte Tomića kao čovjeka, promatranje realnog, savremenog života u komedijama, *Pastorku*, *Meliti* i u nekim drugim novelama i ideja vjerske tolerancije pokazuju, da je u Tomića bila gdjekoja realistička crta, ali kad su uzmu u račun: zanos za historiju, idealiziranje nacionalnih lica, a negativno iznošenje tuđinaca (većinom Nijemaca i Madžara), ljubavne sentimentalnosti, upotreba mnogih otmica i dvoboja, traženje tipičnih romantičnih motiva, omiljenih europskim romanticima i kad se promotre pisci, koji su utjecali na Tomića, dolazi se do zaključka da Tomić nije bio ni realist, ni naturalist, ni verist, već učenik naivnog literarnog romantizma.”¹² Pa ipak, realizmu je najbliži kao dramski pisac, i opet različito, s obzirom na različite uzore. Najveću su ulogu u oblikovanju Tomićeva autorskoga dramskog izraza imali u prvom redu dramatičari koje je i sâm prevodio: Ludwig Anzengruber, William Shakespeare, Victorien Sardou.

“Tomić se u posljednjoj trećini devetnaestog stoljeća nametnuo kao dominantan hrvatski dramatičar. Njegova se zasluga ponajprije očituje u stvaranju nove formule pučkoga komada što se, osim na iskustvima hrvatskih i drugih europskih autora, temelji i na modelima koje su razvili vodeći predstavnici bečkoga pučkog kazališta - Friedrich Kaiser i Ludwig Anzengruber.”¹³ U tragediji je bio

manje uspješan predstavivši se kao površni Shakespeareov epigon, a u veselim igrama nešto uspješniji provodnik francuske konverzacione drame.

Dobar poznavatelj različitih dramskih tehnika, Tomić gradi pojedine dramske vrste na temelju njihovih tradicijskih svojstava, odabirući prepoznatljive formalne i sadržajne značajke, i vlastitu ideologiju, što ih međusobno jasno razdvaja. Tomićeve su komedije međusobno srodne po odabiru sredine: Zagreb i Zagorje. “Za Tomićeve komedije može se reći da im je bitna karakteristika u vještom zapletu i raspletu radnje. Lica su skice većinom iz suvremena Tomićeva vremena, doduše više scenske figure i lutke negoli dublje motivirana i produbljena bića ljudska, ali su živahno komediografski povezana i često se nalaze u pravim komičnim situacijama.”¹⁴ Uz sve mane, kao što su nedostatak psihologije, neprirodnost, slabo crtanje karaktera, i uz činjenice da “Tomić nije pisao komedije iz unutrašnje potrebe, već s obzirom na publiku i iz težnje dramaturga da popuni oskudni nacionalni repertoar, a na poticaje prijatelja Šenoa i Markovića, Tomić je u svojim komedijama dao bolji dojam, nego njegovi prethodnici, ali se riječ talenat treba da uzme u značenje: kazališne vještine kao i u njegovim uzorima Scribeu, Sardouu i Kotzebueu”.

Kad je Mažuranićeva vlada godine 1878. raspisala natječaj za najbolji igrokaz, Tomić se nakon pohvala, koje je doživio komedijama (Šenoa je *Bračne ponude* i *Zatečenog ženika* proglasio najboljim hrvatskim komedijama), smatrao iz patriotske dužnosti pozvanim da piše i pučke igrokaze. Tu ga je “privlačilo slavonsko selo s kojim je osjećao više intimnosti i veza još iz mladih đačkih dana”¹⁵. “U nacionalnom, socijalnom, moralnom i literarno-historijskom pogledu te drame znače mnogo. Prikazivane od različitih pokretnih družina po mnogim selima u Hrvatskoj i Slavoniji, dale su seljacima duhovne zabave, a ujedno na lak i ugodan način poticale su ih na moralno poboljšanje, na pouzdanje u vlastitu snagu i međusobnu pomoć, na slogu, kojom će se oduprijeti najezdi tuđinaca i na rad... Bez obzira na to, što nemaju umjetničke vrijednosti, uzevši u obzir opće prilike, u kojima se nalazila hrvatska pučka drama, koliko ih je i kakvih je dotada bilo, Tomićevim pučkim dramama odmah raste važnost....U takovim prilikama, u tolikoj oskudici hrvatskih pučkih drama važnost je Tomićeva već u tome, što ih je napisao te time pridonio popunjenju nacionalnog repertoara.... Po građi iz *Pastorka* u Tomića se vidi bolji dar zapažanja, a njegovi su seljaci po svom mentalitetu bliži hrvatskim seljacima nego Freudreichovi u *Graničarima*....Premda je Tomić kadkad zapao i odviše u lokalne crte određenog kraja, ipak je iznio šire područje i više zahvatio u realni život.”¹⁶

Sličnu je patriotsku tendenciju, ali u drugačijem ruhu, pokušao oblikovati u historijsku tragediju, no tu je bio najmanje uspješan. "Kad se već držao legende, trebao je da bolje iskoristi građu, a ne da dojam glavnog junaka daje najprije Veronika, a onda glavnu akciju preuzima na sebe Fridrik, a pri koncu opet Veronika, dok Fridrika uopće nema u IV. činu na pozornici. Epizodično ili u aluzijama istakao je antifeudalnost, relativizam u ljudskom životu, slobodu čovjeka vrijedniju nego bogatstvo, ali sve je to kao slučajno nabačeno i neizrađeno, bez one unutarnje veze, koja spaja različite elemente u jasan idejni stav."¹⁷ No usprkos napadima kritike, tragedija je dobro primljena među pukom. Tomić je još jednom pogodio ukus publike.

Tomić dakle izabire nekoliko modela: pišući komedije, a nastavljajući na Šenou, pod utjecajem je aktualne i moderne realističke dramaturgije "à la française" (pièce bien faite). U nastojanju da djeluje izrazitije poučno, prosvjetiteljski, a prosvjetiteljstvo kao nakana bitno je odredilo hrvatsku književnost kroz čitavo 19. stoljeće, te možda i u želji da ponovi neponovljiv uspjeh Freudenreichovih *Graničara* (1857.), poseže za tradicionalnim modelom pučkog igrokaza s osloncem u bečkoj lakrdiji i comediji dell'arte. Kao pisac povijesne drame u nizu sličnih ostvarenja kakve je zadala klasicističko-romantička tragedija, postavljena kao konvencija u prvoj polovini stoljeća, priklonit će se pak izrazitije romantizmu, pritom uočljivo štjući jedino, čini se, Shakespearea. Raznovrsnost dramskih vrsta i njihovih predložaka ipak nije spriječila Tomića da u svim žanrovima ponudi čitateljima i gledateljima jedinstvene dramske odnose, formalne i strukturalne.

Nekoliko je postupaka nazočno u cjelokupnom opusu. Opreka selo-grad prilično je predvidljiva i uočljivo provedena, a inače općeprimjenljiva s obzirom na dominantno stilsko razdoblje u drugoj polovini 19. stoljeća u europskim omjerima. Grad je sinonim jedino za Zagreb, no ne znači uvijek izvorište zla i opasnost za život "poštenoga svijeta". Premda Gizela Dorner u *Gospodinu tutoru* dolazi iz Zagreba, a dobri Dobročajevi žive u Zagorju, premda vlastelin Plentaj u *Novom redu* dolazi sa sela u Zagreb gdje nalazi, uz ostalo, odnarođenu rodbinu, dok je selo neiskvareno, a seoske djevojke "dobre Hrvatice i kućanice", i za Zagreb ima nade. Optimizam unose studenti i crkvenjaci, što je odabir više ideološke prirode. U tragediji *Veronika Desinička* zagrebački je biskup npr. u funkciji pomagača tragičkih junaka, a u *Bračnim ponudama* odvjetnik u Zagrebu, Milan Budinić, dobit će ruku Ljudmile Dombajeve, plemkinje iz zagrebačke okolice, baš kao što će trgovkinja u Zagrebu Marija Vojnovićeva i njezina kći Zorica pripomoći

sretnom raspletu. Zabrepčanima Tomić omogućuje da budu pozitivni likovi kada ih natkriljuje druga snažna opreka: hrvatsko - tuđinsko. U *Veroniki Desinićkoj* opasnost su grofovi Celjski, a kroz razgovor Blagaja i Freda Contarinija Tomić otvoreno progovara protiv stranaca. U *Bračnim ponudama* likovi koji dolaze iz Zagreba neutralni su ili pozitivni - jedini negativni lik iz Zagreba zove se dr. Kočevski, što sugerira stranca, a u *Novom redu* središnji je problem drugoga čina prihvaćanje tuđih običaja - "njemački govori sav otmjeni svijet". U *Gospodinu tutoru* Olga poslužuje kulinarske novotarije (hladetinu od žabe = morska riba, konjsko meso i biftek na englesku pečen, i konačno rokforski sir), a ostali žale za onim "čega ima u našem kraju... i što se onako čestito po hrvatski priredi..." što će reći bošpor od purana, pržolica s kiselim krastavcima ili paprikom, sir raspuznjenac. U *Pastorku* seljaci smicalicama onemogućuju strancima da izreknu ponudu za kupnju imanja, a protiv tuđinaca otvoreno govore vijećnici i predstojnik. No Tomić za odnarođivanje ne optužuje samo drugu stranu, nego krivce pronalazi i među Hrvatima - takav je *Novi red*, tako Tomić opominje u *Pastorku* (IV. 11. - nakon neuspjelih pregovora stranci odlaze s pozornice: "Kad bi svi šokci bili kô ta dvojica, zlo bi nam išlo u toj zemlji...")

Tomićeva dramatika, bez obzira na dramsku vrstu, izrasta iz ljubavne fabule kojoj je "središnja vrijednost mlada patriotska djevojka"¹⁸ (s izuzetkom *Novog reda*), ali ljubavni zapleti u većini slučajeva samo su okosnica za isticanje njihove pozadine. U prvi plan izbijaju pomagači i antagonisti, tako se npr. nameće kao markantniji Dombaj u *Bračnim ponudama*, u *Pastorku* kroz par Marica - Nikola izbijaju u prednji plan Marko i Đukan, a u *Gospodinu tutoru* od Olge i Marcela mnogo je snažniji Tito, po kojemu je uostalom komedija i dobila ime. Jedino je *Zatečeni ženik* uspio prikazati lijepu i domišljatu Ksanda kao snažnu nositeljicu ljubavne fabule, protagonista koji sam kuje svoju sreću.

Nadalje, interpolacija pjesama ponegdje je odlika žanra, ali je Tomić primjenjuje i šire: u *Zatečenom ženiku* Ksanda pjevuši glumeći sluškinju, u *Barunu Franji Trenku* i *Pastorku*, pučkim igrokazima, očekivano su umetnute molitve, vojničke pjesme, plesovi, rugalice. Tomić na jednom mjestu čak napominje da se pjeva "napjev od Zajca", u *Novom redu* češki mužikaši izvode naručenu pjesmu zbog koje će završiti u tamnici, pa i u tragediji *Veronika Desinićka* Tomić omogućuje Talijanu Fredu Contariniju da deklamira baladu, a glumci i svirači pjevaju.

Konačno, koristi srodne izvore smijeha: elemente farse i lakrdije, prenemaganja, zamjene, komentare i upadice, igre riječima, sluge, svirače (u komediji, npr. kada u *Novom redu* iz gostione gosti izbacuju Uhodića, mužikaši mu sviraju tuš, pa čak i u tragediji, nesumnjivo iskustvom čitanja i štovanja Shakespearea kroz europski romantizam), humoristične tipove, uglavnom izvanjska sredstva komike. Upotrebljava katkada karikaturu, a obilato rječnik dvoličnih izraza, aluzija, prostih izraza kao “magarče”, “ludove”, “tupoglavče”, “mazgove” itd., zamjenu lica kao u *Zatečenom ženiku*, različite zabune, spletke, smetnje; mnogo se služio pismima kao pokretačima radnje pa same *Bračne ponude* imadu tri takva pisma, a u ostalim komedijama ima ih također dosta. Veliku ulogu ima deus ex machina i pojam “slučaj”, dakako, na štetu psihologije, zatim jezični paradoksi, jeftine filozofske sentencije i ironične refleksije u ustima lakrdijaških sluga.¹⁹

Fabularna okosnica, odnosi među likovima i postupci dramatizacije u Tomićevu su opusu izrazito srodni, što znači da su u njegovom univerzumu različite sredine, od Slavonije do Zagorja, izvorišta istih dramskih napetosti. Ni jedan Tomićev kazališni komad ne ponavlja prostorni okvir, ali ponavlja srodne sadržaje pa prostor ne nudi specifične značenjske elemente. On ostaje na razini dekora u funkciji varijacije na temu. Tomićev životni put i stvarno iskustvo ocrta se u odabiru mjesta radnje od brodske pukovnije, Pleternice, županije križevačke, preko Zagreba i njegove okolice, do Zagorja i Krapine. Realni prostor prema radnji se odnosi kao pasivni element, no Tomić veliku pažnju posvećuje njegovom opisu. Interijeri i eksterijeri potpuno su određeni sa zamjetnom sklonošću za izmjenom kulisa po činovima. Jedino se *Bračne ponude* i *Zatečeni ženik* odvijaju u neizmijenjenom prostoru, što je toliko neuobičajeno da Tomić na početku svakoga pojedinoga čina izrazito naglašava da se dekor ne mijenja. Prostorna pokretljivost uočljiva je također unutar opće sklonosti prema interijerima: u *Novom redu* to su gostiona, salon i ured policajnoga ravnatelja, u *Veroniki Desiničkoj* mala dvorana, blagovalište, soba, te sudna dvorana, ali se širi i na drastičnije skokove. Tomić se naime rado upušta u prizore u (uvjetno rečeno) otvorenim prostorima: *Barun Franjo Trenk* samo se u prvom činu odvija u interijeru, dok su ostala tri čina postavljena u eksterijer (šuma, čistina, trg). U obrnutom je odnosu prostor u *Pastorku*: prva tri čina odvijaju se u seoskim eksterijerima, a posljednji u interijeru (soba), dok *Gospodin tutor* počinje i završava u kući, a u središnjem činu izlazi u vrt. Tomić ne ostavlja nimalo prostora mašti uprizoravanja. Do tančina je opisana svaka

pojednost, naznačeno npr. kuda treba prolaziti staza u šumi, kako treba biti okićen paviljon, jesu li klupe drvene ili kamenite, s koje su strane vrata i prozori, pa čak i što stoji na stolu. Zanimljivo je kako se diskretno trudi unijeti neke različitosti u postojeće istosti (sveprisutan stol različit je u različitim prostorima: prekrit modrim suknom s bijelim resama, prostrt narodnim ćilimom, odulji, velik i eliptičan, okrugao, četverouglast s pločom od mozaika itd.).

Kategoriji vremena pristupa na srodan način. Unutar činova vrijeme radnje odgovara zatvorenom prostoru i stvarnom izvedbenom vremenu, dok su između činova dopušteni veći ili manji vremenski skokovi, najveći od dvije godine, u *Veroniki Desiničkoj* i *Pastorku*, a riješeni didaskalijama i nenametljivim oznakama vremena u pojedinim replikama (u *Barunu Franji Trenku* od poklada preko korizme, od prijave novih vojnika do dobro uvježbane vojske; u *Gospodinu tutoru* do odlaska do povratka Brigitte u lječilište, u *Bračnim ponudama* od ponuda do proslave zaruka, u *Zatečenom ženiku* od sudske odluke do svečane predaje nekretnina, u *Novom redu* od večeri do sljedećeg prijepodneva.

Tomić je dakle usvojio realistički kronotop. "Efektivno vrijeme radnje u realističkoj drami traje koliko bi trajalo i u životu, te se intervali neophodni za izbjegavanje potpune klasicističke krutosti moraju smjestiti između činova. Mjesto radnje je iluzionistički dekor prostorije, u pravilu sobe, a znatno rjeđe nekog otvorenog prostora - dvorišta, vrta, terase, čistine u šumi - koji je međutim omeđen i funkcionalno tretiran jednako kao i zatvorena prostorija. Mjesto i vrijeme vanjske okoline ujedinjeni su u društvenoj atmosferi. Ta se vanjska okolina odnosno društvena atmosfera u toj dramaturgiji estetski transponira kao dramska pozadina. Dramske situacije nisu više određene samo odnosom glavnih likova, već i - sve odlučnije i sudbonosnije - odnosom tih likova prema dramskoj pozadini. Dramski je razvoj sve presudnije određen osnovnom antagonističkom napetosti između protagonista i predstavnika takve amorfne pozadine. [...] Očitovanje pozadine u vremenskom toku i prostornoj zatvorenosti postaje jedan od najvažnijih strukturalnih elementata realističke dramaturgije."²⁰

Realizam bi mogao biti podloga i za posvemašnji nemar prema broju prizora neravnomjerno raspoređenih po činovima. Tako se Tomiću na nekoliko mjesta dogodilo da prethodni čin ima upola manje prizora od sljedećega, i obratno. Pri tome prizori prolaze a da ne pridonose dramaturgiji, ne sadrže fabularne elemente, nego osobe jednostavno ulaze i izlaze s pozornice, bez semantičkih pomaka. To je izrazito dinamično kazalište, ako je riječ o pokretljivosti osoba, no ona upravo

odmaže dinamiziranju radnje. Množe se mali prizori bez sadržaja, a konverzacija u njima ne pridonosi napredovanju. Velik broj osoba kreće se po pozornici. Mnogi su motivi suvišni, ponavljaju se prizori i gotovo istovjetni razgovori. Najizrazitiji je primjer “vesela igra” *Bračne ponude* kao krajnje nervozna i bučna predstava, u kojoj neprestano odjekuje lupa vratima. Tomić takvu izvedbu naglašuje didaskalijama (Ljudmila uđe brzo, Dombajeva uniđe brzo, Božidar uniđe brzo na desna vrata, ulete Ljudmila i Zorica, Božidar hrupi sav uzrujan, Dombaj hrupi na glavna vrata, Ljudmila, Zorica i Milan hrupe brzo na glavna vrata). Nosioци ove karakteristike su sve dramske vrste u kojima se Tomić okušao, bez obzira na uzorke po kojima su nastajale.

O svojoj dramaturgiji Tomić kaže u kritici na Miletićeva *Tomislava*, da je on “glede tehnike u drami” zapravo “konzervativan”, jer misli da je “koncentracija gradiva na podlozi jedinstva mjesta, vremena i radnje kadra uvećati dramatični efekt”. Ali u ovom pitanju Tomić je elastičan kad piše (a tako je postupio i u svojoj tragediji *Veronika Desinićka*) da ako “ta pravila smetaju materijalnoj strani drame nema razloga” da se ne napuste. Jer konačno, piše Tomić, to je već i Shakespeare “dokazao”.²¹

Dok kroz razvijanje drame Tomić gomila prizore, za početak i svršetak odabire prepoznatljivu i gotovo predvidljivu tehniku. U početnim prizorima predstavljene su u pravilu osobe iz pozadine, koje pripovijedanjem uvode gledatelja u početnu situaciju i postavljaju osnovne odnose. U okončanju drame uočljiva je Tomićeva sklonost izlasku osoba s pozornice. (*Bračne ponude*: svi odlaze u parovima na ples, *Zatečeni ženik*: svi odlaze na proslavu na susjedno imanje, *Barun Franjo Trenk*: Trenkova četa odlazi na bojno polje, *Gospodin tutor*: jedan po jedan odlaze s pozornice, *Veronika Desinićka*: odvođe junakinju na gubilište, *Novi red*: Plentaj uzima podbana ispod ruke i brzo s njim odlazi prema glavnom izlazu; jedino u *Pastorku* mladi par ostaje na pozornici grleći se, ali oni ostaju sami odlaskom Anice u tamnicu.)

Za izvedbu svojih dramskih djela Tomić nije ostavio puno mogućnosti ni glumcima niti redateljima, ukoliko se odluče poštovati izvorni tekst. Takav pristup djelu koje obiluje preciznim didaskalijama u Tomićevo doba nije djelovao kao kočnica, što bi eventualno mogli zamjeriti današnji majstori zanata, već kao velika pomoć koja uklanja pogrešne interpretacije, diletantizam i ignoranciju prema glumačkom zadatku. Osim jasnog prostora iluzionističkoga tipa, Tomić s pomoću

didaskalija točno određuje i kretanje glumaca u prostoru, njihov izgled i rekvizite - vojnici puše kratke lule, Vinko nosi pušku, Bariša dolazi s jednocijevkom na ramenu, Đukan drži u ruci malu staklenku žganice, stranci su odjeveni kao što se nose Nijemci u Banatu, pojedine se osobe nekoliko puta presvlače (npr. Barun Trenk, ili Jeaneta u *Novom redu*), određena im je dob (Tito 60, Plentaj 53), raspoloženje, izraz lica ("Unišav, grof Herman stane i upre ogorčeni pogled u Fridrika" - III. 10; "u sobu hrupi Veronika silno razjarena", III. 11; "Fridrik izlazi ponosito na vrata, za njim Soteščan. Grof Herman gleda za njima, u licu mu zloradi posmijeh pomiješan s gorčinom i boli." - III. 12.), što Tomićevu dramatikumu približava epskim, a udaljava od dramskih parametara.

Usprkos ograničenjima i nedostacima Tomićevih kazališnih komada, dva su bitna razloga zbog kojih je on nezaobilazno poglavlje povijesti hrvatskoga kazališta, odlučniji korak prema novim modelima i predstavnik "umjerenoga realizma". Prvo, jezik je u Tomića, koji je inače bio vrstan znalac hrvatskoga jezika, uvjerljiviji od Šenoina još pomalo arhaičnoga. Drugo, za povijest komedije od presudne je važnosti pojava njegova *Novog reda*, u kojem je Tomić, premda potčinjen isključivo rodoljubnim tendencijama o kojima je onda ovisna i struktura cijele drame, širom otvorio vrata novim sadržajima. "Osjećaj zemlje i spoznajna radoznalost, čovječnost i narodnosna misao općenito, a posebno prirodnost pričanja, osobitost lakog, poletnog i zabavnog stila i komponiranja nose ovo djelo."²² *Novi red* razlikuje se i od mladenačkih komedija *Bračne ponude* i *Zatečeni ženik*, a i od *Gospodina tutora*, kako izborom tematike i lokacije radnje, motivima i strukturom, karakterizacijama a i preokupacijama lica, te izvorištima i sredstvima ostvarivanja komike, tako i svojom izrazitom nacionalnom i političkom opredijeljenošću, ironičko-satiričkom usmjerenošću i aluzivnošću. Prva tri djela nastala su u duhu, a donekle i sa sluhom, francuskih kazališnih vještaka od Scribea do Sardoua i u njima su prepoznatljivi strani motivi, dok se u *Novom redu* autor kreće izvan manira i iskustva dramatičarskih škola i aktualnih dramaturških strujanja, te je posvema potčinjen sadržajno-idejnim tendencijama rodoljubne naravi o kojima umnogome ovisi i slijed zbivanja, a i njihovo oblikovanje i razvijenost."²³ Batušić međutim upozorava na neuvjerljiv okvir zbivanja, karakterološku insuficijentnost te izravnost političke primisli, ali ističe da je time politika ušla vrlo snažno u hrvatsku komediografiju.²⁴ Šicel pak zamijera neadekvatni odnos sadržaja i forme.²⁵ "Tomić točno odražava prosječni vladajući ukus već donekle formirane publike, koja više nije ni pretežno pučka ni

prigradska nego većinom sitno-buržoaska, činovničko-intelektualna. Njegova dramatika zato počinje snobovskim sentimentalizmom koji uživa u dovoljno bliskom, sitnijem i provincijalnom plemićkom ambijentu, i u plitkom ljubavnom zapletu. No ona se razvija u oba smjera klasne ljestvice: kako u populističke reminiscencije, koje su još dovoljno jake da stvore jedan makar nečisti pučki igrokaz kao *Trenka*, ali ubrzo prelaze u folklorizam i moralku, tako u pravcu građanskog realizma, koji u *Novom redu* kritički zahvaća čak vitalno značajan teren djelovanja apsolutizma na cjelinu međuljudskih odnosa, od javnih do najintimnijih. U vrijeme prelaza zagrebačke dramaturške norme na građanski, salonsko-kritički realizam, on vjerno izražava glavni smjer kao i kolebanja publike koja tu normu uvjetuje. Izrazivši bar s razmatrana dva scenska djela (*Barun Franjo Trenk* i *Novi red*), te razgibavanjem dramske rečenice i dijaloga u svojim najsretnijim prizorima, vrhunske domete klasnog ukusa svoje publike, on je značajna karika u tradiciji koja od Nemčića i Freudenreicha vodi do Vojnovića i dalje do Krleže. Tim smo razmatranjem mogli zaključiti da je Tomić čvorište prelaza sentimentalno-lakrdijskog ukusa doba Jurkovića (pa i *Ljubice*) na realistički ukus Miletićevog doba (koji je kao kritičar pripremio Tomićev uzor Šenoa).²⁶

Tomić je znao razlikovati dramske vrste, i svjestan različitosti oblika, njihovih podloga u hrvatskoj tradiciji i drugačijih europskih uzora, te osobito specifičnosti hrvatske književne zbilje u supostojanju ponekad oprečnih poetika, od klasicizma, preko romantizma do realizma, posizao je za odgovarajućim suvremenim modelima: za romantizmom historijskih tragedija šekspirijanskoga tipa, za vezivanjem društvenog angažmana s melodramatskom radnjom, dakle produkcijom socijalnokritičkog sentimentalnog pučkog komada po uzoru na bečki onodobni teatar, a u komedijama za francuskim parametrima građanskoga kazališta. Usprkos različitim fazama stvaralaštva i raznorodnim književnim uzorima, J. E. Tomić oblikovao je samosvojnu i prepoznatljivu dramatiku kao sintezu kazališnog znanja i iskustva, u nastojanju da gledateljstvu ponudi ono što ih je u tom trenutku najviše privlačilo u kazalište, i to u obliku koji će za gledateljstvo biti najprihvatljiviji, a osluškujući modna kretanja i imajući ipak pri tom neprestano na umu Horacijevu preporuku "docere et delectare". Različiti modeli za kojima je Tomić posizao realizirali su se tako kroz jedinstvenu dramsku tehniku.

LITERATURA

- Nikola Batušić: *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split 1986.
- Nikola Batušić: *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, PSHK 36, Zagreb 1973.
- Marijan Bobinac: *Prošlost i suvremenost u pučkom ruhu. Pučki komadi Josipa Eugena Tomića*, U: *Umjetnost riječi*, XLII (1998), br. 3-4 (141-246)
- Lada Čale-Feldman: *Slavonski folklor i pučki igrokaz: Jedno moguće (metodološko susretnište)*. U: *Krležini dani u Osijeku 1996.*, ur. Branko Hećimović i Boris Senker, Osijek-Zagreb, 1997.
- Branko Hećimović: *Pabirci o književno-kazališnoj djelatnosti Josipa Eugena Tomića*. U: *Dani Hvarskog kazališta*, knj. VI, Split 1979.
- Darko Suvin: *Dramatika Iva Vojnovića*, Dubrovnik XX, br. 5/6, 1973.
- Miroslav Šicel: *Josip Eugen Tomić*, PSHK, br. 45, Zora, Matica hrvatska, Zagreb 1970.
- Emil Štampar: *Josip Eugen Tomić*, disertacija, 1938. Arhiv Filozofskoga fakulteta u Zagrebu
- Šime Vučetić: *Josip Eugen Tomić, Djela*, I, ur. Slobodan Novak, Zora, Zagreb 1966.

BILJEŠKE

- ¹ Emil Štampar: *Josip Eugen Tomić*, disertacija, 1938, str. 41. Čuva se u Arhivu Filozofskoga fakulteta u Zagrebu pod brojem 546.
- ² Šime Vučetić: *Josip Eugen Tomić, Djela*, I, ur. Slobodan Novak, Zora, Zagreb 1966.
- ³ Miroslav Šicel: *Josip Eugen Tomić*, PSHK, br. 45, Zora, Matica hrvatska, Zagreb 1970.
- ⁴ Darko Suvin: *Dramatika Iva Vojnovića*, Dubrovnik XX, br. 5/6, 1973., str. 20.
- ⁵ Emil Štampar, *ibid*, str. 41.
- ⁶ Emil Štampar, *ibid*, str. 39.
- ⁷ Emil Štampar, *ibid*, str. 181.
- ⁸ Branko Hećimović: *Pabirci o književno-kazališnoj djelatnosti Josipa Eugena Tomića, Dani Hvarskog kazališta: XIX. stoljeće*, Čakavski sabor, Split 1979., str. 252-253.
- ⁹ Darko Suvin: *Dramatika Iva Vojnovića*, Dubrovnik, 5/6 - 77; Miroslav Šicel, predgovor: *Josip Eugen Tomić*, PSHK, br. 45; Emil Štampar: *Josip Eugen Tomić*, 1938.
- ¹⁰ Darko Suvin: *ibid*, str. 34.
- ¹¹ Darko Suvin: *ibid*, str. 17.
- ¹² Emil Štampar: *ibid*, str. 178/179.

- ¹³ Marijan Bobinac: *Prošlost i suvremenost u pučkom ruhu. Pučki komadi Josipa Eugena Tomića*, u *Umjetnost riječi*, XLII (1998), br. 3-4 (141-246), str. 183.
- ¹⁴ Šime Vučetić, *ibid.*, bilješka 2
- ¹⁵ Emil Štampar: *ibid.*, str. 67.
- ¹⁶ Emil Štampar: *ibid.*, str. 80-82.
- ¹⁷ Emil Štampar: *ibid.*, str. 87.
- ¹⁸ Darko Suvinić, *ibid.*, str. 40.
- ¹⁹ Emil Štampar: *ibid.*, str. 61.
- ²⁰ Darko Suvinić, *ibid.*, str. 34.
- ²¹ Šime Vučetić, *ibid.*, bilješka 2.
- ²² Šime Vučetić, *ibid.*, bilješka 2.
- ²³ Branko Hećimović: *ibid.*, bilješka 8, str. 242.
- ²⁴ Nikola Batušić: *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split 1986, str. 275-278; *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, PSHK 36, Zagreb 1973, str. 26.
- ²⁵ Miroslav Šicel, *ibid.*, bilješka 3
- ²⁶ Darko Suvinić, *ibid.*, str. 26-27.