

PET STOLJEĆA HRVATSKE DRAME

(UVOD U DISKUSIJU O SISTEMATIZACIJI I VALORIZACIJI NAŠE
DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI)

Marin Franičević

Već je naslov »pet stoljeća hrvatske drame« sporan. Ali problem nije nov. S njim smo se sreli u vrijeme osnivanja biblioteke *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, dakle, na području na kojemu je tih »pet stoljeća« još više sporno što neosporno dokazuje prva knjiga te kapitalne biblioteke u kojoj su, kako je poznato, objavljeni i tekstovi mnogo stariji od pet stoljeća. Prvi stihovi koji su ušli u to izdanje datirani su 1379. U jednom se zadarskom inventaru 1389. spominje i knjiga o Aleksandru (vjerojatno prva hrvatska aleksandrida) »in littera sclava«. Preko 500 godina ima i *Rumanac trojski*. A iz tog su vremena i pjesme: *Poj željno, Pisan Svetago Jurja, Svit se konča* koja i danas može ući u bilo koju antologiju, *Šibenska molitva* i druge pa čak i osmeračka *O Marija, božja mati*. Hrvatska je književnost, dakle, ako i ne uzmemo u obzir povijesno-pravne, biblijske i druge spise (apokrifne, legende) ipak stoljeće-dva starija. A odlučili smo se za pet a ne šest ili sedam ili čak devet stoljeća, koliko zapravo traje dokumentirani kontinuitet naše pismenosti, ne samo zato što prva stoljeća čine njen vrlo mali dio nego i zato što pred pet stoljeća završava razdoblje srednjovjekovne pismenosti da bi s renesansom započela novovjeka hrvatska književnost.

Prvi dramski tekst objavljen u spomenutoj biblioteci potječe iz Picićeve *Rapske pjesmarice* (C. Fisković: *Rapska pjesmarica*, Građa, knj. 24,

1953) iz 1471. godine. Iz tog je vremena i skazanje *Od rojenja Gospodina i Muka svete Margarite*. Iz kraja je XV stoljeća i prvi sačuvani svjetovni dramski tekst: *Radmio i Ljubmir* Đore Držića. U *Zborniku Nikše Ranjine* nalazimo i prepjev Riccove »pirne drame« nepoznatog autora i dijalošku pjesmu: razgovor između »putana« i »gorske vile«. Naravno, obredne su igre znatno starije. Znamo za bogojavljenku igru (*Tractus stellae*) iz pontifikalnog priručnika zagrebačkog (XII stoljeće). Znamo za još stariju latinsku liturgijsku igru iz kraja XI stoljeća. Obje je te misterije, francuskog porijekla, u Zagreb donio biskup Duh. U XIII se stoljeću bilježe i pučke igre (biranje »kralja«, »igra s mačevima«) u Trogiru (Barada, *Starohrvatska prosvjeta*, 1927). De *Diversis* 1440. spominje u Dubrovniku kazalište na otvorenom (kamena sjedišta pokrivena daskama). Prva naša »ljetna pozornica« za koju znamo stara je, dakle, nešto više od pet stoljeća. Ali se ipak može reći da kontinuitet hrvatske drame i teatra traje upravo pet stoljeća, a prvi je spomenuti dramski tekst samo tri godine stariji.

Mnogo je veći problem kako da uđemo u tu ogromnu građu, kako da je sistematiziramo, nađemo neku periodizaciju koja bi joj bila najbliža, koja bi je najmanje sakatila. U nekom bismo sumarnom pregledu mogli prihvatiti periodizaciju koje se drži ili pokušava držati povijest čitave hrvatske književnosti te bismo govorili o srednjovjekovnoj, renesansnoj, baroknoj drami, ili bismo bezbrižno išli od stoljeća do stoljeća i govorili o drami osamnaestog, devetnaestog, dvadesetog stoljeća. Ali naše su ambicije na početku ovog višegodišnjeg i ne baš skromnog programa svakako veće. Granice je na razmeđa stoljeća lako postaviti, ali one najčešće nemaju mnogo veze s razvojem literature pa ni posebno dramske. Renesansna književnost počinje u XV a završava početkom XVII stoljeća. Književnost baroka zadire i u XVIII stoljeće, novo počinje tek s Kačićem. Iduća granica je, ako je to granica, tek u četvrtom deceniju XIX stoljeća, a hrvatska moderna zahvata i XIX i XX. Nije slučajno Marijan Matković i u sumarnom pregledu kakav je tražila *Enciklopedija Jugoslavije* morao odstupiti od takve periodizacije. U njega je XV stoljeće, kao stoljeće prikazanja, odijeljeno od XVI, ali to je zapravo pokušaj odjeljivanja crkvene od svjetovne drame. Drugo razdoblje seže čak u tri stoljeća, a treće je razdoblje kajkavske drame. Teškoće su s takvom periodizacijom očite, ali bi teškoće stvarala i svaka druga moguća sistematizacija. Prikazanja zaista nastaju u XV stoljeću, ali cvatu u XVI i sežu u XVII, a u obliku pobožne tragedije, koja je to isto i ujedno nešto posve drugo, traje i dalje.

Betondić, npr., piše još u XVIII stoljeću. Osim toga u XV se stoljeću začine i svjetovna drama. Kajkavska je komedija zaista poglavlje za sebe. Ona se javlja u XVIII i nastavlja u XIX stoljeću. A u to vrijeme još traje makar i Molièreova komedija u Dubrovniku. To je vrijeme Stullija, Putice, Bruerovića. A podjela na XIX i XX stoljeće nemilosrdno siječe, ako ne hrvatsku modernu dramu, a ono svakako dramu hrvatske moderne.

Pokušajmo, dakle, još jednom. Pođimo od radne podjele na stariju, noviju i savremenu dramu. Starija, zna se, počinje u XV stoljeću a završava se, mada bi se moglo i drugačije, s narodnim preporodom. Obredne igre bile su prve. Klerici i bratimi prvi su izvođači. Sakralni tropi, laude, dijalozi, liturgijska drama. Misterije. Mirakuli. Pasionska i uskrсна tematika. Korijeni, čini se, sežu dublje, ali ih nalazimo u XV stoljeću: *Pláč Marijin* ili *Pláč Gospin*, *Muka Spasitelja našega*, *Mišterij vele lip*. To je i tip hrvatskog *Skazanja slimjenja s križa tila Isusova* (sačuvanog tek u prepisu iz XVII stoljeća). Zatim božićne i bogojavljenjske igre. *Od porojenja Gospodinova*, *Tri kralja*. Idemo do Vetranovićeve *Uskrsnuća Isukrstova*, do Mladinićeve ili Zadraninova *Navještenja Marijina* i do Kanavelovićeve *Muke Isukrstove* iz druge polovine XVII stoljeća koja više nije isto što i dva stoljeća starije pučko prikazanje.

Paralelno se javlja dramska obrada svetačke legende. Jedna od najzanimljivijih *Muka svete Margarite* sačuvana je u nekoliko latiničkih prepisa. Izvor je latinski tekst, ali je veza s našom pučkom poezijom očita. Prikazanje sv. Margarite i počinje pastoralnim stihovima »Trava reste cvate cvitak« koji će živo odjeknuti u Zoranićevim *Planinama*. Još 1957. je Carlo Verdiani (Ricerche slavistiche, V) pretpostavljao da bi tekst firentinskog rukopisa u kojem je i najstariji prepis *Muke svete Margarite* mogao biti Marulićev. U knjizi *O Marulićevu autorstvu firentinskog zbornika*, koju je 1973. objavila splitska katedra Čakavskog sabora, Verdiani tvrdi da je čitav kodeks Marulićev pa i *Muka svete Margarite* (kojoj nedostaje početak) te iznosi i neke nove argumente za svoju svakako vjerojatnu pretpostavku. Prihvatanje Verdianijeve teze izmijenilo bi donekle ionako već pokolebana ustaljena gledanja na prikazanja a i posebno na narodnu poeziju toga vremena. Ali pitanje je još otvoreno, a trebalo bi da ga riješi simpozij o prikazanjima.

Zanimljivo je i poznato hvarsko *Prikazanje života sv. Lovrinca* kojemu ne znamo autora. Teško je pretpostaviti da se u XVI stoljeću na

Hvaru moglo anonimno napisati takvo djelo. Možda je pogrešno vezivanje tog prikazanja za Hektorovića, s kojim po onome što danas znamo nema veze, i krivo je što se nije tragalo za pravim autorom, a danas je to već prilično kasno. Pobožne se drame s tematikom svetačkih legenda pišu do XVII stoljeća (Gazarović, Mladinić). Ali pučki teatar *Muke svete Margarite* (bio Marulićev ili ne) i *Prikazanja života sv. Lovrinca* nije isto što i pobožna drama Marina Gazarovića, Don Saba Mladinića i Jure Žuvetića, a pogotovu *Sveta Venefrida* Bartula Kašića, nazvana »duhovnom tragedijom« ili *Isukarst sudac* Josipa Betondića.

Posebno mjesto u ovoj klasifikaciji zauzimaju prikazanja s eshatološkim motivima kao što su *Govorenje sv. Bernarda od duše osujene* i *Skazanje od nevoljnoga dne od suda ognjenoga*. Bilo da su Marulićeva ili nekoga iz njegova kruga, ona se ipak vezuju na pučka prikazanja. Ovdje bi trebalo dodati i tekstove koje je Vjekoslav Štefanić nazvao »konturnim dramama za čitanje« kao što je vizija *Razgovor meštra Polikarpa sa smrću* ili *Karanje i prigovaranje kô čini anjel dobri s tilom u času smrti*, sačuvano u prepisu iz početka XVII stoljeća.

Biblijski su motivi u našu književnost također ušli veoma rano. Počelo je, čini se, s *Juditom* i *Suzanom* da bi se nastavilo s Vetranovićevim prikazanjima koja, međutim, čine novo razdoblje pobožne drame. Ona su, naime, nešto sasvim drugo nego što su pučka prikazanja prvog razdoblja. Sam ih Vetranović naziva »komedijama« a ne prikazanjima. Komedijska mu je čak i skazanje *Od uskrsnuća Isukrstova*, iako je ono, makar se đavli i zovu Vitorog, Krivorilo, Čemernik, Gadni Dah i Smrdilo, veoma daleko od komedije u današnjem smislu. To što đavli, tako reći, na ravnoj nozi diskutiraju s Isusom, a sam Lucifer kao da je neki pobožni isposnik govori protiv »zla zakona« i »nepravde proklete« približava taj Vetranovićev scenski tekst pučkom prikazanju, ali ima i nešto što ga od njega udaljuje. U svakom slučaju ostajemo još uvijek u strogom okviru »pobožne drame«. *Posvetilište Abrahamovo* (pisano u pet poznatih varijantata), *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa* i *Suzana čista* otvaraju novo. Oni su, naime, manje prikazanja a više »komedije«, naravno komedije u ondašnjem, vetranovićevskom smislu. Moralistički elementi ostaju zajedno s pastoralnim i nekim društvenim, ali te igre čini pučkim svojevrsni realizam detalja i priprosta komika. Prozno je djelo *Od poroda Jezusova* i pisano i prikazivano »po načinu od komedije«. A teško je reći radi li se tu o naivnom realizmu koji danas djeluje humorno ili je

Vetranović pod impresijom Držićevih tekstova zaista želio nasmijati gledaoca. Tako ili onako, Vetranovićevi tekstovi pripadaju drugom razdoblju naše pobožne drame. Treće će označiti vraćanje čistijoj liniji, ali ne i izrazu predrenesansnih prikazanja. Tu su Gazarović, Mladinić, Žuvelić, Kanavelović. Pobožnu ćemo dramu odnosno tragediju naći i u XVIII stoljeću. Isusovački i franjevački teatar po školama i sjemeništima ima na svom repertoaru latinske a zatim i njemačke, ali i hrvatske drame, tematikom vezane prvenstveno za svetačke i biblijske legende. Sjetimo se, npr., Ivana Velikanovića i njegove *Svete Margarite*, *Svete Terezije* i *Suzane* ili Čevapovićeve *Josipa sina Jakoba patrijarke* ili *Svetog Alekseja* Tituša Brezovačkog. Čini se da bi se moglo govoriti i o četvrtoj fazi pobožne drame, makar, npr., Ivan Velikanović nema ni približno ono značenje ni u povijesti drame ni u povijesti kazališta koje ima Vetranović pa čak i Gazarović. Vrijeme je takve drame već prošlo.

Izdvojivši prikazanja kao zasebnu povijesnu vrst moramo, dakle, voditi računa o razlikama koje izlaze iz tematike, jer makar tematika ni ovdje ne određuje dramski izraz, uvjetuje neke različitosti, pasionski su tekstovi po prirodi stvari drugačije tretirani od legenda ili rezonersko-moralističkih eshatoloških tekstova. A neko »rojenje Gospodinovo« iz XV stoljeća nije isto ni s Vetranovićevim ni s onim iz XVII stoljeća, kao što biblijska legenda ne može biti ista s nekom misterijom koja se rodila iz obreda. Očito je, dakle, da temeljita obrada traži jedan i drugi presjek.

Pastirska se igra u nas također začela u XV stoljeću. Ona će u raznim varijantama također trajati više od dva stoljeća. Spomenuli smo Đoru Držića i tekstove iz Ranjinina *Zbornika*. Mitološki elementi prisutni su od početka, a veza je s našom leutaškom poezijom očita ne samo u versifikaciji nego i u izrazu. Vetranović sa svoje tri nepotpuno sačuvane satirske odnosno mitološke scene nije po tome nov, on je nov, čak i u odnosu na gotovo tri decenija mlađeg Nalješkovića koji je u nekim igrama bliži konvencionalnom, po vezanosti za domaće tlo. On i tu slavi svoj Dubrovnik koji »u slavi« nadilazi ne samo ostale »Dalmate« nego i »sve Hrvate skupivši jednaga«. Slavi ali i kori i kudi za sada posebno zbog lakomosti. I koncepcija »Vlašića« je nova, da tako kažemo držićevska. A vetranovićevsko je posebno i unošenje elemenata svakodnevnog života, pa i, za razliku i od ondašnjih talijanskih tekstova i od izvora (mitologija, Vergilije i Ovidije), isticanje Euridike u prvi plan. Od sedam sačuvanih Nalješkovićevih »komedija« tri su pastirske ili mitološke. Ni u konvencionalnim scenama Nalješković kao Dubrovčanin i čovjek renesanse, ne

može uteći vremenu i prostoru. Uz »uzmožne« u njegovu igru ulaze i »obični« pastiri, a pohvale Dubravi nisu izostale ni u njega.

Što znači parstirsko-mitološka igra u dramskom stvaranju Marina Držića više je ili manje poznato, kao što je poznato da u *Tireni* postoje dva ista i posve različita svijeta, ostvarena prividno različitim izrazom, te da u *Pripovijesti o Veneri i Adonu* više nema pastira »uzmnožnijeh« i da Držića gotovo više zanimaju »svjedoci« od činilaca igre, da je *Grižula* ipak mnogo više *Grižula* nego *Plakir* u kojemu je kao u budućemu »snu ljetne noći« sve raspjevano i isprepletano te da je to igra Dijane i Kupidu, ali i vlaha i vlahinjica koje je »otkrio« Vetranović u prikazanjima, a scenski i literarno potpuno oživio Držić. Novo je nesumnjivo i to što se komedija »ne čini od njih« nego je oni »čine«. U *Noveli od Stanca* je već sve okrenuto, ali ona je »novela od pastira«, a ne pastirska igra.

Pastirsko-mitološku igru držićeuskog tipa nastavlja i Antun Bratosaljić Sasin. Ali on iz Stona djeluje pomalo »provincijski«, njegovi su pastiri opet »nobili«, ali su »vlasi« dani realističnije od pastira i vila.

Savko Gučetić Bendevišević i Dominko Zlatarić okreću se Tassu. Silvija će, istina, postati Raklica odnosno Dubravka. I dok će Bendevišević farsičkim umecima iznevjeriti original, Zlatarić će se već tu pokazati najboljim našim renesansnim prevodiocem. A to što je prvo izdanje njegova prepjeva izašlo godinu dana prije originala, a svega šest-sedam godina poslije praizvedbe u Ferrari govori o ažurnosti u odnosu prema talijanskoj književnosti, ali sam prijevod je svejedno i svjedočanstvo o intenzitetu naše domaće književne tradicije.

Na tu se tradiciju na svoj način naslanjaju i »razgovaranje morsko« *Murat gusar* te »razgovaranje pastirsko« *Ljubica* Marina Gazarovića. Moglo bi se naravno postaviti pitanje autorstva preradbe Aleardijeva *Arimantea* (Il corsaro Arimante), ali ne smijemo zaboraviti da prave granice između izvornog djela i prepjeva u tom razdoblju nije ni bilo. Moramo na koncu doći do zaključka da se poslije Vetranovića, Nalješковиća, Držića i Sasina već s Bendeviševićem (i bez obzira na *Dalidu*) i Zlatarićem nalazimo i u pastirsko-mitološkoj igri pred nečim novim. Novo predstavlja krajem XVI stoljeća i Guarinijeva »pastoralna tragikomedija« *Pastor fido*, pa je prema tome i njegov prevodilac Frano Lukarević Burina u toj novoj struji. Ne možemo ni alegorijskoj igri koja se zove *Dubravka* zaniijekati njezino pastoralno porijeklo. Ipak, priznajmo joj i s ovoga stajališta izuzetno mjesto u povijesti hrvatske drame. Ali Gundulić je i

u mladim godinama pisao pastirsko-mitološke igre. Što je bila izgubljena *Galatea* ili *Adon* ako ne isto ili slično što i sačuvana favoletta *Dijana* ili *Armida* ili dulja *Prozerpina ugrabljena* i *Arijadna* koja se uostalom sada zove »tražedija«, a zapravo je melodrama s mitološkim, pastoralnim i romantičko-viteškim motivima, Tassovim ili čijim drugim? Nisu li *Posvetište ljuveno* i *Koraljka od Šira* ipak pastirske igre, samo različite od onih iz XVI stoljeća? Rinuccini je dakako već prisutan, ne samo u *Arijadni* Ivana Gundulića i Paskoja Primovića Latinčića (uostalom motiv plača Arijadne za Tezejem nalazimo i prije u Saba Bobaljevića Glušca) nego više manje u svoj dramskoj odnosno melodramskoj produkciji onoga vremena. Bunićevi *Razgovori pastijerski* su ekloge, ali i one na svoj način odišu tim novim. Pastirska je igra još i Palmotićeva *Atalanta* (pisana 1629). Izuzmimo *Pavlimira* koji je pisan po domaćim izvorima, ali u Palmotića dominira mitološko: iz Ovidija, Vergilija ili romantičko iz Tassa, kao i prije, ali sada su to tragikomedije bez obzira na to zovu li se *Armida* i *Alčina* ili *Danica* i *Captislava*. Mitološku dramu (Io) piše i Ivan Gučetić, a pastirsku Ivan Šiškov Gundulić (Radmio) i tako sve do prevodioca libretiste Antuna Gleđevića (Ermiona) na kraju stoljeća.

Ukratko, ni pastoralno-mitološko-satirsku igru koja se nastavlja u melodrami i viteško-romantičkoj tragikomediji ne možemo tretirati kao jedinstvenu cjelinu. Vremenska je periodizacija baš s obzirom na izraz i ovdje nužna.

Lucićeva je *Robinja* osebujna pojava, pa je takvom mora promatrati i povijest drame. U renesansnom se razdoblju neće ponoviti, a neće se pojaviti ni nešto što bi išlo u isti rod. *Dubravka* i *Pavlimir* su drugo.

Komedija je doživjela svoj najveći uspon u renesansi. Začeta je već u prvoj polovici stoljeća s Nalješkovićem čije tri farse i jedna okrnjena komedija označavaju početak. Ali stoljeće pripada velikom Držiću o kojemu u ovom okviru i nije potrebno govoriti, jer su stvari oko njega ipak poznate. U vezi s Držićem opravdano se govori o plautovskoj, eruditnoj komediji. Ali trebalo bi još reći da je najbolji Držić izvan okvira »učene« plautovske komedije i da je on naročito u *Dundu Maroju* stvorio svoj tip kroz koji gledamo i ono što mu je makar i približno srodno tako da možemo govoriti o držićevskoj komediji u nas te poći od Nalješkovića i doći do Sasinove *Malahne komedije* i Benetovićeve *Hvarkinje*.

Drugo je razdoblje komedije slabije proučeno. Zahvaljujući Fotezovu izdanju u *Pet stoljeća hrvatske književnosti* učinjen je tek prvi korak.

Komedijama *Ljubovnici*, *Pijero Mazuvijer*, *Màda*, *Starac Klimoje*, koje su objavljene u spomenutom izdanju, kao i nekim drugima koje nisu: *Šimun Dundurilo*, *Jerko Škripalo*, *Beno Popleksija*, *Lukrecija*, *Džono Funkjelica* (Sin vjerenik jedne matere) te *Andro Stitikeca* ne znamo autore. A ni svim autorima za koje znamo da su pisali komedije, kao što su Kana-velović, Džanluka Antica, Frano Radaljević, Šiško Menčetić (sin Vladislava), Ivan Bunić Sarov, Ivan Đurđević i dr. ne znamo djela. I može nam se stoga dogoditi da ovu u stvari pučku komediografiju koja se ponešto vezuje i na komediju dell'arte precijenimo, ali i potcijenimo i kao literaturu i kao teatar koji ipak kontinuirano traje. I kad nije dovoljno originalna ona, i po pojedinim likovima i po izrazu, a često i po autentičnom i živom scenskom govoru, makar i fragmentarno, zaslužuje pažnju književne povijesti. A nju još uvijek čeka zadatak preciznije i argumentiranije valorizacije koja ne bi smjela biti sumarna.

Teatarski život u Dubrovniku nije prestao ni u XVIII stoljeću. U prvom je planu i dalje komedija pa makar i nije više bilo izvornih pisaca koji bi mogli zadovoljiti dubrovačku publiku. To je razdoblje velikoga francuskog kulturnog utjecaja na malu dubrovačku književnu republiku. Tako se dogodilo da je »frančezarija« u Dubrovnik donijela i Molièrea i to na takav način i u tolikoj mjeri da su njegove komedije godinama vladale dubrovačkom scenom. Molièrea počinje prevoditi već Frankopan (Georgea Dandina), a početkom XVIII stoljeća Petar Bošković prevodi Corneilleovog *Cida*. Nepoznati će Miho Gružanin prevoditi Brueysovu komediju *L'avocat Pathelin* (Parac Pokrinokat) koja se prikazivala u posljednjem deceniju. Mnogi Dubrovčani toga vremena znaju francuski, a uz pjesnike se potajno čitaju i enciklopedisti. Franatica Sorkočević prevodi Montesquieua (Duh zakona). Molière je u Dubrovnik ušao, dakle, na velika vrata. Mirko Deanović je, objavivši dvije knjige *Dubrovačkih preradba Molièreovih komedija* (SPH, knj. 27. i 28.), udario temelj proučavanju dubrovačkog teatra XVIII stoljeća. Među 23 preradbe Molièrovih tekstova je i nekoliko najpoznatijih djela kao što su *L'école des femmes* (Nauk od žena), *Le Tartuffe* (Tarto), *Don Juan* (Džono aliti Gos), *Le misanthrope* (Mizantrop), *L' avare* (Lakomac), *Le bourgeois gentil-homme* (Ilija Kuljaš), *Les femmes savantes* (Žene pametne), *Le malade imaginaire* (Nemoćnik u pameti), zatim od Frankopana započeti *George Dandin* (Ilija aliti Muž zabezoećen), pa *Sganarelle* (Jarac u pameti), *Le mariage forcé* (Ženidba usilovana), *Le médecin malgré lui* (Liječnik i za nevolju) itd. Prodor bi Molièrea na naše pozornice bio značajan i kada bi

bio samo scenski, teatarski a ne i direktan književni čin. Međutim, svi ti tekstovi »ponašeni« na poseban način, često i na štetu Molièrea, ulaze u kontinuirane tokove našeg dramskog izraza. Jer nisu »ponašena« imena i lokalno obojeni prizori jedina veza s domaćim tlom. Nepoznati prevodioci i obrađivači unose u te tekstove, naslanjajući se na našu komediografsku tradiciju, i fragmente domaćeg života i nešto od vlastitog izraza kojim obogaćuju naš scenski jezik. Ti tekstovi tek očekuju znanstvenu obradu i valorizaciju ne toliko prevođenja koliko obrade. Ni o piscima kao što su Marin Tudišević, Dživo Bunić, Jozo Betondić, Ivan Frantica Sorkočević koji Psyché prevodi u osmerce dubrovačkog tipa ne znamo dovoljno. A premalo znamo i o Molièreu u sjevernoj Hrvatskoj (školske predstave, gostovanja njemačkih družina). Ne smijemo zaboraviti ni izvornu komediografiju koja u Dubrovniku nije ni u razdoblju »francuzarije« mrtva. Istina, uz izuzetak Stulićeve »Kapuralice«, značajnih djela nema, ali pažnju književne historije zaslužuje i Antun Ferdinand Putica s dvije sačuvane komedije (od četiri) *Pir djece* i *Ciarlatano in moto* koje su na svoj način ipak okrenute suvremenom životu. Slično je, uza svu konvencionalnost motiva, i s komedijom *Vjera iznenada* Marka Bruerovića. A komedija *Kate Sukurica među vratima od peskarije* poznata kao *Kata Kapuralica* Vlaha Stulića nadmašuje sve što je u našoj starijoj dramskoj književnosti napisano poslije Držića. A ipak ta drama s »dna života«, pisana stoljeće prije Gorkoga, nije do najnovijeg vremena bila valorizirana. A ona je, i po izvornosti slikanja života, i po scenskom izrazu, i posebno po jeziku, kondenziranom i stiliziranom, makar je nastala izvan tradicije, mogla mnogo intenzivnije ući u glavne tokove dramske književnosti. Ovako anticipira nešto što će se javiti tek poslije mnogih decenija.

U okviru crkveno-đaćkog teatra koji u sjevernoj Hrvatskoj traje čitavo XVII i XVIII stoljeće izvedena je 1804. premijera *Matijaša grabančijaša dijaka* Tituša Brezovačkog. I kao što onaj stariji isusovački i kaptoleski i uopće školski teatar u kojemu se izvode predstave pretežno na latinskom i njemačkom, ali i na hrvatskom, u biskupskim sjemeništima, samostanskim školama i gimnazijskim plemićkim konviktima nema direktne veze ni s dubrovačkim teatrom na otvorenom koji u XV stoljeću spominje Ph. De Diversis, tako ni taj kajkavski koji je dao Brezovačkog nema mnogo veze s kazalištem u dubrovačkom brodogradilištu Orsan. Brezovački je suvremenik Stulićev, Gledevićev, nešto starijeg Putice i Bruerovića, ali oni djeluju čak i bez one povezanosti što, unutar jedne

literature koja egzistira u normalnim prilikama, uvijek, na ovaj ili onaj način postoji. Pa ipak ne smijemo zaboraviti da je komedija nepoznatog kajkavca *Čini baruna Tamburlana* lokalizirana baš »vu Raguzi« i da je to, makar i prilično udaljena, ipak adaptacija one iste Molièreove komedije koja se u Dubrovniku zove *Ilija Kuljaš*. A trebalo bi ispitati nema li neke daleke veze između izvorne *Misli — bolesnika iliti Hipokondrijakuša* (1803) i *Nemoćnika u pameti*. No upravo je nedovoljno proučeni đачki teatar rodio i kajkavsku komediju i samog Brezovačkog. A njemačke predstave i uopće utjecaj pisaca kao što su Kotzebue, Iffland i drugi ne smijemo precjenjivati ali ni ignorirati. I čini se da bi ne samo izvorne tekstove i preradbe nego i sačuvane prijevode trebalo objaviti i bolje osvijetliti djelovanje Mehanovića, Šota, Strehe i drugih sve do Lovrenčića, Vukotinovića i Rakovca. Tekstovi koje je objavio Miklošić (s talijanskog Jandrićev prijevod Goldonija: *Ljubmirović ili prijatelj pravi*, s njemačkog *Huta pri Savi ili ljubav za ljubav*, s francuskog *Lizimakuš* prijevod Josipa Županića Sibenegga) to samo potvrđuju. Djelo Brezovačkog, s kojim kajkavska komedija dostiže najveću zrelost, po prirodi je stvari najbolje i poznato, ali još uvijek nije smješteno u kontinuirane tokove naše komediografije koja je u svom trajanju od držićevske preko pučke komedije XVII stoljeća do molijerovske i izvorne komedije Stulićeva i njegovih suvremenika i do isto tako izvorne kajkavske komedije, koja se s Brezovačkim penje na sam vrh starije hrvatske dramske književnosti, također višeslojevita i traži i prostornu i vremensku sistematizaciju, a konačno i žanrovsku (Stulić, npr., živi na istom prostoru i u istom vremenu s prevodiocima Molièrea, s Puticom, s Bruerovićem).

Klasična tragedija počinje s Držićevom *Hekubom*. Kažem Držićevom, znajući naravno da je ona i Euripidova i Dolceova. No ona je bez sumnje i Držićeva. Prvi je put »arecitira« 1559. družina »od Bizara«. (Euripida i Dolcea i Držića će slijediti nešto kasnije i Miho Bunić Babulinov. Njegova je *Jokasta* prijevod odnosno prepjev *Feničanki*). U istom će stoljeću Savko Gučetić zvan Bendeviš pisati svoju *Dalidu*. Taj Oronte i Dalida imaju čvrstu vezu i s Grotom Giraldivem Cinthiom, ali se može reći da je razdoblje tragedije u Dubrovniku počelo. Slijedi Zlatarićeva odnosno Sofoklova *Elektra*, dok je *Atamante* Frana Lukarevića Burine prepjev Zop-pija. No već smo u XVII stoljeću melodrame. I tko će odrediti čvrstu granicu između onoga što se naziva tragedijom i onoga što ostaje pastirsko-mitološkom ili romantičko-viteškom dramom kad se sve to skupa javlja u novom melodramskom obliku? A tu je još i pobožna đачka tra-

gedija. I sve se to isprepliće i miješa, dodiruje i udaljava. Mrnavićevo odnosno Stefoniovo *Zalosno skazje Krispa Cezara* (koje prevodi i Miho Gradić), Kašićevu *Svetu Venefridu* ili Mrnavićevu *Osmanščicu* koja je više spjev nego tragedija, jednako je teško odrediti kao i Palmotićeve »tragikomedije«. Kamo s Dionorićevom *Didonom* (motiv iz *Eneide*), s *Andromedom* nepoznata autora? Ači i *Galatea* Đora Palmotića je, recimo, favola marittima. *Leo filozof* Điva Gučetića Mladeg nešto kao isusovačka drama, dok je *Io* jednako mitološka drama (pisana prema *Metamorfozama*) kao što je i melodrama, a *Sofronija i Olindo* Vice Pucića Soltanovića (motiv je iz Tassa) viteška drama. Palmotića slijede Pucić u *Ljubici* koja je, recimo, i historijska drama kao i Šiško Gundulić u *Sunčanici*. A to praktično znači da neka stroga podjela na melodramu i tragediju, pastirsku i vitešku igru nije ni moguća.

Za scensko izvođenje pisana je u tom razdoblju i maskerata. Na jednoj su strani cingareske, koje uza svu raznolikost, potječu u krajnjoj liniji od *Jejupke* Mikše Pelegrinovića (Savko Bobaljević Mišetić, nepoznati autor, pa i Horacije Mažibradić). Na drugoj su pokladne pjesme kojima začetke nalazimo već u Đore Držića i Marka Marulića i koje od Vetranovića, Nalješkovića i Sasina do Ignjata Đurđevića i Marka Bruerovića pišu mnogi Dubrovčani. Međutim, ovdje je ipak riječ o pet stoljeća hrvatske drame.

Mogli bismo, dakle, zaključiti da je unutar starije hrvatske drame potrebna nova klasifikacija. Ali kako se stvari isprepliću nije nam dovoljna, a ne bi bila ni adekvatna podjela na renesansno, barokno i prosvjetiteljsko razdoblje. Već smo vidjeli da ni dioba po stoljećima ne odgovara. Klasifikacija po dramskim vrstama također nije provediva do kraja, jer pravih granica ni tu nema, a pojedine se vrste u razdoblju od tri stoljeća temeljito mijenjaju. Ipak moramo posebno govoriti o prikazanjima, uzevši ih dakako mnogo šire, i vodeći računa o promjenama od pučkih skazanja do školske pobožne drame. Slično će biti i s pastirsko-mitološkom igrom koja se utapa u melodrami. Komedija također ima tri-četiri faze koje valja interpretirati posebno. Tragedija, barem ona u užem smislu, kao i izvorna domaća drama koja, iako malobrojna, zaslužuje poseban interes, također se mora promatrati za sebe. A valjat će voditi računa i o dosadašnjim uspjesima i neuspjesima književne povijesti i pokazati veće zanimanje za ono što je slabije proučeno, kao npr. naša komedija XVII stoljeća. Itd. Trajnija rješenja može dati jedino proučavanje građe i što valjanija valorizacija.

Vukotinović igrokazom *Golub* (1832) te »turobnom igrom« *Pervi i zadnji kip* nastalom »polest nemške balade od G. Seidla« (u rukopisu su ostale drame *Križari*, *Slijepci ili naplata*, komedija *Strah i ljubav* dok je *Gozba* prerađena u *Sastanak u Zrinju* izvođena u šestom deceniju), te prevodilac Kotzebua i Körnera, Rakovac »dramatičnom vitijom« zapravo alegorijom *Duh* (1832) kao kajkavci zatvaraju jedan krug (Kristijanovićev *Vladimir, kralj horvatski* ostao je neobjavljen), dok kao romantici otvaraju drugi koji počinje narodnim preporodom a završava realizmom odnosno hrvatskom modernom. Negdje na tom prelazu stoji i slabo poznat Pjerko Bunić Luković sa svojih tridesetak, većinom neobjavljenih komada, među kojima ima komedija, igrokaza i tragedija te drama iz narodnoga života (*Muhamed II u Bosni*, *Rat Stjepana Kotromanića*, *Rat dubrovački sa Stjepanom Kosačom* i dr.). Moglo bi se reći da je Bunić prvi naš dijalektalni pisac. On, naime, pošto je već prihvatio književnu normu, piše tri dramska teksta u dubrovačkom govornom jeziku (*Vrijedna domaćica*, *Jačinto hvastalo* i *Domaće ogledalo*). Bez obzira na vjerojatno opravdanu pretpostavku da se radi o minornom piscu, ne može se napisati temeljita povijest hrvatske drame a da se ne pročitaju i dramski tekstovi (barem ona tri koji je Gaj objavio u *Danici*) Pjerka Bunića.

Novija se hrvatska drama začinje u četvrtom deceniju XIX stoljeća. Početak se obično stavlja u 1839. kada je u Sisku prvi put izvedena Kukuljevićeva junačka igra *Juran i Sofija* i to je, koliko se zna, početak našega novijeg teatra. Međutim, Demetar svoja *Dramatička pokušnja* izdaje 1838. (Te iste godine datirana je i Vukotinovićeva drama *Slijepci ili naplata*. Prvi Demetrovi dramski tekstovi motivski su vezani sa starijim dubrovačkim (*Ljubav i dužnost* s Gleđevićevom *Zorislavom*, a *Krvna osveta* sa *Sunčanicom* Šiška Gundulića) i ta je veza, kao i Bunićeva suradnja u *Danici*, za povijest naše drame svakako značajnija od jedne godine. Iste, 1839, i Stjepan Marjanović objavljuje »žalosne igrokaze« *Pravdu* i *Nikolu Šubića Zrinskoga* (poslije će se pojaviti i drugi njegovi tekstovi kao *Razbojnici na gori Kulminskoj* i *Dobri dječak*) te bi trebalo još jednom pogledati kako zapravo stoji s tim preradbama i obradama Feketića odnosno Körnera. U petom se deceniju štampa drama Ivana Kukuljevića: *Stjepko Šubić* (po Kotzebuu), a kasnije i »žalosna igra« *Gusar* (prema Eyronovoj pjesmi) i prerada *Šubića* pod naslovom *Poraz Mongolah*. Nastupa i Đuro Matija Šporer. Istina, njegova drama *Kastriota Skenđerbeg* (po Kačiću, još jedna veza s književnim jugom) pisana je prije, ali je objavljena tek 1849. Dolazi *Lijek za obijesnu ženu*, *Edipos*, *Propast*

Dubrovačke Republike, Zagrepkinja i Turopoljac, Sadanji svijet itd., tekstovi koji ne ulaze u književnu baštinu, ali koji imaju svoje kulturno-historijsko značenje. Taj decenij pripada Demetru, zapravo njegovoj *Teuti*, koja se u vrijeme ilirizma prirodno smatra nacionalnom dramom te je dugo vremena, naročito poslije prerade, bila u centru književnih i kazališnih zbivanja. Ne treba preskočiti ni libreta za *Ljubav i zlobu* i *Porina* a ni Demetrov plodni prevodilački rad koji obuhvata široki raspon od Kotzebua i Nestroya do Goethea i od Sardoua do Sheridanana i koji, kako znamo, ima velik utjecaj na teatar onoga vremena.

Šesti decenij karakterizira igrokaz i komedija koji su se javili i mnogo prije. Igrokaz je i Vukotinovićev *Golub*, dok Jandrić i Goldonija prevodi kao igrokaz. Slično je i s komedijom. Pa ipak se može reći da novija komedija počinje s Nemčićevim *Kvasom bez kruha* (1854). Vukotinovićev *Strah i ljubav* nastaje prije, ali ostaje neobjavljen, a *Ženit se ili ne ženit* Ivana Kukuljičevića izvodi se godinu dana poslije, no da je ova Kukuljičeva komedija nastala i prije, Nemčićeva bi se vesela igra o »varmeđskoj konstituciji« ipak našla u središtu. I Starčevićev je *Selski prorok* datiran prije Freudenreichovih *Graničara* (1857), ali se igrokaz XIX stoljeća scenski afirmira s *Graničarima*. *Crna kraljica*, *Madžari u Hrvatskoj* i *Joco Udmanić* slijede *Graničare*. To je desetljeće vezano i za drame Mirka Bogovića. Redoslijed je *Frankopan*, pa *Stjepan, posljednji kralj bosanski*, zatim *Matija Gubec* (1859), ali Begović kao dramatičar traje samo po posljednjoj tragediji o seljačkoj buni. Ovdje treba spomenuti i Preradovićev dramatisirani ep o Kraljeviću Marku koji je ostao nedovršen te libreto *Vladimir i Kosara* (još jedna veza s Kačićem). U tom razdoblju Vežić prevodi Scribea ali i Chateaubrianda i Molièrea i Goethea. Ukratko, tu je već i komedija i tragedija pučki igrokaz i nacionalna drama, pa smo, evo, na raskršću. Možemo se i dalje kretati po stazi kronologije i ući u sedmi decenij u kojemu ćemo naći Janka Jurkovića, Iliju Okrugića Sremca (odnosno Srijemca, kako je on pisao), Josipa Eugena Tomića i druge. Janko Jurković se javio 1862. igrokazom *Zatočenici*. Iako će se njegovi dramski tekstovi prikazivati i objavljivati i poslije, možemo njegove vesele i žalosne historijske igre, njegov pučki igrokaz *Smiljana*, njegove komedije *Čarobna bilježnica*, *Kumovanje*, *Imenjaci*, *Izorani šaran*, historijski igrokaz *Posljednja noć* pa čak i nedovršenu *Komediju o izborima* i *Političku komediju* smjestiti u to razdoblje. Ako ne računamo drame *Sobjeski* i *Miroslava*, koje F. Malin stavlja u 1847, odnosno 1852, Okrugić se »izvornom šaljivom igrom s pjevanjem« *Saćurica*

i šubara ili sto za jedan (Osijek, 1864) pojavio poslije Jurkovićevih *Zatočenika*. Iste mu je godine u Novom Sadu izvedena i *Unjkava komedija*. Poslije će napisati *Grabancijaše*, *Šokicu* te *Piščevu kuburu* i *Varadinku Maru* koje će ostati u rukopisu. Šenoina komedija odnosno satirična drama *Ljubica* objavljena je 1867 (tragediju *Slavka* nije dovršio, štampan je samo prvi čin). U to razdoblje pada i Filipovićev rad na dječjem igrokazu. Josip Eugen Tomić tiska 1866. u *Naše gore listu* treći čin *Ostoje, kralja bosanskoga*, pa iako su sva njegova važnija djela nastala poslije 1870, pošto je 1872. ušao u kazalište komedije (*Bračne ponude*, *Zatečeni ženik*, *Gospodin tutor*, društvena drama *Novi red*, igrokazi *Barun Franjo Trenk* i *Pastorak*, historijska tragedija *Veronika Desinička*) pripadaju ovom vremenu. Tomić je osim toga i veoma plodan prevodilac dramskih tekstova te libretist, a njegov prevodilački rad direktno utječe na repertoarnu politiku na kojoj je i zasnovan.

Ali mogli smo poći i drugim putem i pratiti razvoj naše komedije, bila ona politička ili društvena (satire mnogo baš nema), od Vukotinovićeve *Straha i ljubavi* i Nemčićeve vesele igre do Jurkovića i Tomića ili takozvane historijsko-nationalne drame od Demetra i Kukuljevića i Bunića preko Šporera i Bogovića do Tomića i Franje Markovića koji je već prisutan (libreto za *Mislava* tiskan je 1870. *Karlo Drački* i *Benko Bot* izlaze 1872, zatim *Zvonimir* 1877). Zatim prijeći na pučki igrokaz svojstven baš tom razdoblju. Igrokaz, istina, datira od prije, ali pravu popularnost stiže s Freudenreichom, Okrugićem i Tomićem s kojima ta riječ i dobija današnje značenje. U početku je to pučka igra s pjevanjem, a poslije pučki dramski tekst koji nije ni izrazita drama ni prava komedija. Ne bi se moglo posve izostaviti ni igrokaze Hermine Tomić (*Kita cvijeća*, *Zabluda matere*, *Ljubav i sjaj*), Đure Estera, Ivana Vončine i tako dalje sve do Arnošta Grunda i Marije Jurić Zagorke. A negdje bi trebalo smjestiti i rukopisnu dramu Dragojle Jarnevićeve (*Marija, kraljica ugarsko-hrvatska*), Starčevićeva *Selskog proroka* (ostali njegovi tekstovi nisu sačuvani), Baštijanova *Zadnjeg kastavskog kapetana*. Itd. U razvoju dramske i teatarske kulture u ovom razdoblju ima neko značenje i domaća opera pa ne bi trebalo izostaviti ni libretiste kojih od Demetra do Tomića i Huga Badalića ima priličan broj. To isto važi i za prevodioce, naročito prevodioce klasika kojih je od Rakovca do Trnskog bilo mnogo.

Može se reći da je veći dio svih tih igrokaza i veselih igara, tragedija i dramskih prikaza potpuno mrtva historijska građa, ali u nekima od njih,

unatoč naivnom odnosu prema likovima pa čak i prema zapletu te siromaštvu izraza ipak, makar i fragmentarno, ima živih scena iz života i takve su bar za trenutak živjele u svome vremenu pa i danas zaslužuju pažnju kazališnog historičara. Marijan Matković je spomenuo Nemčićevu komediju, Tomićev *Novi red* i Šenoinu *Ljubicu*, ali bi se po kriterijima po kojima se obično piše povijest drame moglo spomenuti još pokoji tekst. Naivni nacionalni romantizam ne dopušta značajnija i trajnija ostvarenja, ali se ne može npr. poreći značenje *Teute*, *Matije Gupca* pa čak i *Karla Dračkog* za razdoblje u kojemu nastaje. U svakom slučaju i ta naša romantička drama treba da još jednom bude sistematizirana.

Razdoblje realizma ne obiluje dramskim tekstovima. Od 1881—1895. u dramskoj književnosti nema ni značajnijih prodora, ni izrazitih pisaca, pa čak ni nekog naglog zaokreta prema realizmu, tako da nam ovdje zapravo i ne treba granice. Ona je svakako izrazitija krajem stoljeća kada se začinje hrvatska moderna, no i tada je granicu teško postaviti, ne toliko zato što se pojedini pisci javljaju u jednom pa nastavljaju u drugom razdoblju, u kojem ponekad i ostvaruju konačnu fizionomiju, nego više zato što veći broj dramskih pisaca djeluje u razdoblju moderne, ali nekih čvršćih veza s njom zapravo i nema. Naravno i jedna je i druga pojava u određenoj mjeri prirodna, ali je ovdje ona mnogo izrazitija.

Od istaknutih realističkih pripovjedača dramske su tekstove pokušali pisati jedino Kumičić i Kozarac. Ali se Kumičić sa *Sestrama* i *Obiteljskom tajnom* a ni s *Petrom Zrinskim* nije približio svojoj prozi te nije ušao čak ni u tu me baš bogatu riznicu dramske književnosti svoga razdoblja. A tako je i s Kozarcem u kojega je raspon između *Tartuffova nauka* i *Tunje Benavila* i najboljih proza možda još i veći. Dramski tekstovi Marijana Derenčina pripadaju realizmu po razdoblju u kojem nastaju, ali i po nekim tendencijama zahvatanja u suvremeni život. Poznat i po neobjavljenim komedijama *Tri braka* i *Primadona*, te po političkoj satiri *Ministerijalni savjetnik* i tragediji *Slijepčeva žena* u povijest je hrvatske drame ušao komedijom *Ladanjska opozicija* koja je kao obračun s Frankom i frankovlukom i uopće jalovošću »ladanjske« zapravosaborske opozicije, izazvala mnogo polemike. Za dramu *Zadruga Malović* znamo tek po zabrani prikazivanja Julije Rorauer, drugi izrazit dramatičar realizma, iako preko dva decenija mlađi, pojavljuje se prije Derenčina od kojega je svakako vještiji, ali to je uglavnom sve. Njegovi prvi tekstovi *Maja* i *Olynta* a zatim i *Sirena* ostaju u okvirima sardouvske i augierovske građanske drame, pa on tek u *Našim ljudima* pokušava,

i to s krivih pozicija, zahvatiti i u društvenu problematiku. Svoj je dramski opus započeo u vrijeme realizma i Stjepan Miletić, nesumnjivo velika ličnost našega kazališnog života, ali sasvim osrednji dramatičar. Od satirične komedije *Diletanti* Miletić ide prema historijskoj drami što je u konkretnom slučaju bilo ujedno i vraćanje romantizmu (*Grof Palizna, Boleslav*). Od zamišljene pentalogije napisao je tek *Tomislava i Pribinu*. U vrijeme realizma dramske tekstove piše i pravni historičar i leksikograf Vladimir Mažuranić (igrokaz *Grof Ivan*, šaljiva igra *Anarhista*), ali književna se povijest nije našla ponukanom da se na njima makar i na tren zaustavi. Još jedan sin velikog oca, Milan Šenoa, piše dramske tekstove (*Kako vam drago, Kneginja Dora, Ban Pavao*) u kojima, međutim, nije stigao ni do našeg dramskog izraza XIX stoljeća. Ni komediografija Ise Velikanovića nije mnogo obogatila dramski izraz. Njegove bi komedije odnosno lakrdije (*Tulumović udaje svoju kćer, Prosci, Udovičin san i Posvatovci*) i u ovom okviru ipak trebalo barem pročitati. Drame pišu i neki glumci među kojima su Nikola Milan-Simeonović (*Đačke nezgode, Amanda, Nenadane radosti, Tvrdoглаvac*) i Ivka Kraljeva (*Divljanka, Vatrogasci*). A treba spomenuti i Julija Šenou, Stanka Tkalca, kritičara Dinka Politea s njegovom komedijom iz Staroga Grada i možda još koga. Prije hrvatske moderne prikazan je i popularni igrokaz Higina Dragošića *Posljednji Zrinski*, a napisan je i *Siget (Posljednji dani Katarine Zrinske* nastaju u XX stoljeću). Negdje na granici je i Ferdo Becić s manje poznatom *Persom* dok je poznatija vesela igra *Lajtmanuška deputacija* pisana u vrijeme hrvatske moderne. Ukratko, drama se iz razdoblja realizma sasvim dobro uklapa u dramu XIX stoljeća koju bi trebalo pročitati i u njezinom vremenskom toku i dati određenu klasifikaciju prema dramskim vrstama: komedija, igrokaz i historijsko-nacionalna drama.

Ivo Vojnović se kao pisac afirmirao u vrijeme realizma, *Geranium* je u *Vijencu* objavljen prije Šenoine smrti. Prvi dramski tekst komedija *Psiche* izlazi 1889. prikazala se u idućoj godini, ali njegov dramski rad po vremenu najintenzivnijeg djelovanja pripada hrvatskoj modernoj kojoj je bliži i po izrazu, pa se može reći da drama hrvatske moderne počinje Vojnovićem. *Ekvinocij, Dubrovačka trilogija, Smrt majke Jugovića, Gospođa sa suncokretom, Lazarevo vaskrsenje i Imperatrix* tiskaju se i prikazuju u tom razdoblju. *Maškerate ispod kuplja* nastale su čak i poslije (1922). Razdoblje hrvatske moderne, koje je i u drami neujednačeno, karakterizira, bez obzira na novoću izraza, relativno bogatstvo tekstova. Imena složena po kronologiji rođenja glase: Ferdo Ž. Miler,

Adalbert Kuzmanović, Ante Benešić, Krsto Pavletić, Vjekoslav Košćević, Ante Tresić Pavičić, Kamila Lucerna, Viktor Car Emin, Đuro Prejac, Stjepko Španić, Milivoj Dežman, Đuro Dimović, Vladimir Lunaček, Marija Jurić Zagorka, Antun Gustav Matoš, Srđan Tucić, Ida Fürst, Albert Weber, Milan Begović, Fran Hrčić, Zofka Kveder, Andrija Milčinić, Milan Ogrizović, Pecija Petrović, Ivan Krnic, Mihovil Nikolić. Joza Ivakić, Josip Kosor, Milan Marjanović, Adela Milčinović, Milo Mistra, Milutin Cihlar Nehajev, Mirko Dečak, Adam Kostelić, Božo Lovrić, Rudolf Kolarić Kišur, Janko Polić Kamov, Fran Galović, Karlo Häusler. A tu nisu nabrojani svi. Međutim, neki od spomenutih ni po duhu ni po izrazu ne pripadaju modernoj. Jedni su s obje noge u realizmu (po svim njegovim karakteristikama pa čak i po nacionalnom romantizmu i nekim idealizacijama karakterističnim za naš realizam). Drugi poput Begovića ili Kosora kao dramski pisci djeluju i između dva rata. Joza Ivakić npr. koji prozu piše u razdoblju moderne, dramske tekstove objavljuje poslije (od 1915—1931). Čak i Ogrizović piše *Vučinu* 1920. Slično je i s Dimovićem. Itd. I po književnom odnosno teatarskom je značenju ta lista veoma šarolika. Ona u prvom planu ide od Vojnovića i Tresića Pavičića preko Tucića i Begovića, Ogrizovića i Kosora do scenski još neostvarenog Polića Kamova. Tu je i veliki Matoš, ali sa skromnijim dramskim prilogom, tragedijom odnosno komedijom *Malo pa ništa* koja je premijeru doživjela tek 1970. i još dva-tri sačuvana kraća scenska teksta (aktovka *Pojutarje*, *Mudrost vrhova*, *Gospođa sa suncobranom*). Komediji *Suha grana*, koju je 1899. bio poslao redakciji Prosvjete, zameo se trag. A trebalo bi dodati možda i Cihlara Nehajeva. Njegova drama *Život* pripada, istina, modernoj, ali kao ni *Spasitelj* ne dostiže ostale tekstove Nehajeva prozaika i esejista. U drugom su planu dramatičari poput Pavletića ili Cara Emina. Ta lista ide nekako preko Dežmana, Hrčića, Krnica, Nikolića, Ivakića, Marjanovića do Dečaka, Kostelića, Lovrića i Galovića. Radi se nesumnjivo o imenima koja jesu u književnosti, jedni kao ideolozi moderne (Dežman, Marjanović), drugi kao pjesnici (Nikolić, Galović) ili pripovjedači (Car Emin, Ivakić), neki čak isključivo kao dramski pisci (Hrčić, Dečak). No i tu je raspon od Cara Emina i Galovića do Krnica, Kostelića ili Lovrića prilično velik. A kamo, npr., s Dimovićem, Lunačekom? Što je s Adelom Milčinović (i njezinom dramom »Bez sreće«), s Milom Mistrom, Kišurom, Häuslerom? I jesu li nešto značili u našoj pučkoj scenskoj kulturi Zagorka ili posve drugačiji Pecija? Idu li u povijest našeg teatra Müller, Kuzmanović, Prejac, Španić ili Weber?

Ukratko i takva bi kategorizacija na kraju posla morala biti mnogo pouzdanija. Takozvanu nacionalnu dramu pišu i Vojnović, i Tresić, i Pavlečić, a na svoj način i Car, pa i Zagorka. I dalje Ogrizović, Dimović, Miletić, Dragošić. No može li se govoriti o istom žanru kada se radi o Vojnoviću i o Zagorki (ne govorim o kvaliteti, uostalom Zagorka je redovito potcjenjivana)? Tresić i Pavlečić ni po žanru nisu isto kao ni Ogrizović i Miletić. Na folkloru grade i Vojnović, i Ogrizović, i Dimović, i Kuzmanović (dakako na posve drugi način) i Pecija, ali ih pod isti nazivnik možemo staviti samo po vremenu u kojem djeluju. Modernističku dramu pišu i Dežman, i Tucić, i Nehajev, a gdje ćemo svrstati Kosora s njegovim autentičnim požarima i pariškim pseudokozmizmima. Ovdje se otvara pitanje što je od svega toga mogla preuzeti suvremena drama i što je još živo danas. Na našim su scenama trajno prisutni Vojnović i Begović, od vremena do vremena se pojavljuju Ogrizović ili Kosor s *Požarom strasti* ili Ivakić. U literaturi ili bar njenoj povijesti žive, rekli smo, Tresić, Tucić, Nehajev, Kamov, Galović te Dežman, Marjanović, Nikolić dakako neki i bez veze s dramskim stvaranjem. Je li sve ostalo samo makulatura? Nema sumnje, neka je klasifikacija potrebna. No dramu je hrvatske moderne i iz današnje perspektive teško svesti u čvrsto uokvireni sistem. Možda će temeljito proučavanje ipak dati neki određeniji odgovor.

Ono što se u književnosti događa poslije 1914. nije ni vremenski definitivno razgraničeno. Povijesne prekretnice nisu isto što i literarne. A šest decenija nije moguće svrstati pod isti nazivnik pa makar i najsumarniji kao što je, napr., »suvremena književnost« ili »književnost XX stoljeća«. Problem je dakako otvoren i u dramskoj književnosti. Svrstavanje po vrstama i žanrovima nije više moguće. U našem slučaju ni po idejnim ili književnim smjerovima. Velika povijesna nije ni ovdje velika literarna granica. A neka je klasifikacija, barem vremenska, nužna. Ne ostaje nam drugo nego da sudbonosnu 1941. uzmemo, makar i privremeno, kao granicu i u povijesti drame. Nje ćemo se vjerojatno morati držati i u ovom našem proučavanju koje bi na kraju ipak moglo donijeti i neko adekvatnije rješenje.

U prvom razdoblju djeluje nekoliko autora koje, bez obzira na domet, možemo nazvati izrazito dramskim piscima. Osim Miroslava Krležu to su Tito Strozzi, Ahmed Muradbegović, Miroslav Feldman, Josip Kulundžić, Kalman Mesarić, Geno Senečić. A naći ćemo i dvadesetak poznatih ili manje poznatih pisaca koji su pisali uspješno ili manje uspješno i

dramske tekstove (među njima su, npr., Cesarec i Batušić). Evo njihovih imena: Marko Uvodić, Marin Bego, Niko Bartulović, Danko Anđelinović, Verka Škurla Ilijić, August Cesarec, Stanko Tomašić, Ulderiko Donadini, Zlata Kolarić Kišur, Josip Pavičić, Mila Miholjević, Mato Lovrak, Jakša Kušan, Božena Begović, Zlatko Gorjan, Stjepan Mihalić, Slavko Batušić, Sida Košutić, Ante Dean pa sve do Slavka Žimbreka, Srećka Diane, Rasima Filipovića i Nikole Bonifačića Rožina. Njima bismo mogli dodati još nekoliko u povijesti književnosti nepoznatih ili slabo poznatih imena kao što su Jerko Božić, Ernest Katić (Lukša s Orsana), Milivoj Blažeković, Petar Preradović ml., Antun Matasović, Habeduš Kategralis, Sonja Sever, Lora Klier itd. U nizovima tih imena nalazimo i Krležu i Antuna Matasovića ili Jerka Božića, i Cesarca, i Bartulovića. Naravno, Krleža koji predstavlja izuzetan domet u suvremenoj hrvatskoj, i ne samo suvremenoj i ne samo hrvatskoj drami dobit će posebno poglavlje i u ovom okviru, ali će problem ipak ostati otvorenim. Nikakvo ni idejno ni stilsko (sve se to isprepliće) svrstavanje ni nakon izuzimanja Krleže neće biti do kraja provedivo. A to znači da ćemo vjerojatno morati izdvojiti značajnija imena kao što su Kulundžić, Feldman, Cesarec, Donadini, Batušić koja nešto znače u našoj predratnoj književnosti odnosno dramaturgiji, te govoreći o teatarskoj svakodnevnici posebno se osvrnuti na pisce koji su se u tom razdoblju bili uselili na naše veće i manje scene i tamo ne samo egzistirali nego na svoj način i živjeli. To su Strozzi, Mesarić, Senečić itd. sve do Rasima Filipovića. Ali prije svega treba još jednom pregledati sve te tekstove i tek onda brisati iz popisa imena koja u nj ne spadaju i argumentirano valorizirati s našega današnjeg stajališta (svako će vrijeme to činiti iznova) one koji zaslužuju makar i skromno mjesto u dramskoj književnosti, istina, malog naroda, ali ipak u književnosti koja, davši Držića i Krležu, otvara put i otkriva velike mogućnosti talentiranin, a pooštrava kriterije i zatvara sve prolaze nedarovitim. Jedan će dio navedenih imena ponovo pokriti prašina, ali na startu ovakvog pothvata ne smijemo dopustiti da se to dogodi zbog nepoznavanja i nemarnosti.

U ovom se razdoblju pojavljuju i dramatičari koji će svoj pravi nivo dostići tek poslije rata, kao Marinković i Matković. Poslije 1941. dramske će tekstove pisati i neki već prije afirmirani pisci, kao Kolar i Gervais. Bez pretenzija na to da ostvarimo konačan popis, a uzevši u obzir prvenstveno pisce starijih generacija s potpunijim fizionomijama, dolazimo do ovih imena: Slavko Kolar, Ervin Šinko, Hranko Smodlaka, Ive Čaće,

Jelena Loboda Zrinski, Drago Gervais, Vladan Desnica, Drago Ivanišević, Ivan Dončević, Grgo Gamulin, Ivo Ladika, Mirjana Matić Halle, Ranko Marinković, Joža Horvat, Marijan Matković, Marko Fotez, Ivan Supek, Braslav Borozan, Pero Budak, Mirko Božić, Jure Kaštelan, Ante Kesić, Ivan Raos, Bogdan Stopar, Fadil Hadžić, Vesna Parun, Duško Roksandić, Slobodan Novak, Stjepan Perović, Zvonimir Bajsić, Višnja Stahuljak, Vojislav Kuzmanović, Krsto Špoljar, Anton Šoljan, Ivan Kušan, Ivica Ivanac, Nedjeljko Fabrio itd. A mogli bismo odmah dodati i druga iz teatarski izuzetno zanimljivog enobeovskog razdoblja kao Šime Šimatović ili Joža Gregorin poslije rata od Radovana Wolfa itd. do Ante Krmpotića, Vanče Kljakovića i do Ive Brešana, Milana Grgića, Tomislava Bakarića, Slobodana Šembere i Slobodana Šnajdera, Kreše Novosela i Dubravka Jelačića Bužimskog ili Vučkovića i Bakmaza itd. Tu su, dakle, izraziti dramatičari i oni drugi, prozaici, romanopisci, novelisti, pjesnici koji su pisali i drame. Najpoznatija imena naše suvremene književnosti kao i ona manje poznata i ona bar do danas gotovo sasvim nepoznata. Oni u kojih je dramski rad na sporednom kolosijeku (Kolar, Šinko, Desnica, Ivanišević, Dončević, Kaštelan, V. Parun, Slobodan Novak) i oni u kojih svakako znači više (Gervais, Matić Halle, Horvat, Raos, Šoljan) i oni koji su, iako nisu samo to, izraziti dramatičari (Marinković, Matković, Božić) i konačno oni za koje u književnosti znamo jedino po dramskim tekstovima (Budak, Hadžić, Roksandić, Ivanac, Brešan). Većina od njih još čeka sud književne historije. Za njima slijede novi koji stječu pravo na našu punu pažnju, ali ne još i na konačan sud povijesti. Nadamo se da će nam se mnogi od njih nametnuti još prije nego završimo ovaj naš ciklus.

Posebno bi poglavlje trebalo posvetiti televizijskoj i radio-drami. Ako su, nazovimo ih tako, scenski elementi tu drugi, pa prema tome i kriteriji scenske valorizacije osnovni estetski kriteriji ostaju isti. Osim nekih imena koja smo već spomenuli ovdje će se javiti i posve nova, da spomenemo samo neka: Beretin, Šibl, Golob, Nada Iveljić, Mađer, Matočec, Milačić, Prica, Sabljak, Irena Vrkljan Štivičić itd. Mislim da se ne bi mogla napraviti valjana bilanca suvremene drame bez uvida u te tekstove.

Književna historija nije ni dotakla filmsku scenaristiku. Jedan filmski scenarij ne mora imati baš mnogo veze s literaturom. I često je tako. Ali ako tekst pisan za film jest književno djelo, onda ni po čemu nije

manje vrijedno djelo od bilo kojega drugog. Potpuna povijest dramske književnosti mora misliti na to.

I konačno kritika, dramska i kazališna kritika od Vraza i Demetra, od Šenoe i Matoša do danas, organski je dio našeg kazališnog života. Otvoreno je jedino pitanje treba li je proučavati po razdobljima paralelno s dramskom književnošću ili posebno i u cjelini.

Završavajući ovaj uvod u diskusiju o višegodišnjem sistematskom proučavanju prošlosti i sadašnjosti hrvatske drame i teatra upozorio bih na još jedno pitanje koje traži rješenje. U pripremnim je razgovorima govoreno i dogovoreno da se paralelno s historijom svake godine proučava i suvremena drama i suvremeni teatar, a to dakako znači teatar uopće i naša drama, naš teatar posebno. Kada je riječ o teatru stvar je jednostavnija. Suvremeni je teatar u širem smislu poslijeratni teatar, a užem teatar posljednjeg decenija. Ali gdje da postavimo granicu našoj suvremenoj drami? Ona organski počinje Krležom, ali suvremenom se dramom može nazvati i samo ona poslijeratna, pa čak i još užega razdoblja. Argumenata i protuargumenata ima i za jedno i za drugo. A ipak granica treba da se odredi a zatim i sistematizacija.

Ukratko, kao što je i moralo biti, mnogo je toga ostavljeno diskusiji koja, nadam se, neće samo riješiti neka postavljena pitanja nego i otvoriti nova kako bismo ovaj naš zaisla veliki program započeli sa što više sistema i jasnoće.