

# NEKI PROBLEMI HRVATSKE DRAME DEVETNAESTOG STOLJEĆA

*Miroslav Šicel*

Ovaj napis treba shvatiti tek kao svojevrsan uvod u jednu detaljniju, analitičniju i metodološki književno-povijesnu razradu čitavog niza problema, što bi, pošto se niz takvih istraživanja izvrši, na kraju moglo rezultirati i jednom znanstvenom poviješću dramske književnosti 19. stoljeća, ukomponirane, dakako u širi kontekst cjelokupne nacionalne povijesti te vrste literature od njenih početaka do naših dana.

Upravo u tom smislu, kao dio svojevrsne predradnje za takav posao, i treba shvatiti ovaj napis. Dva su temeljna pitanja koja nas u ovom trenutku interesiraju: to je u prvom redu potreba da se jednostavno označi ono najvažnije što je dosad napisano istodobno i kako je napisano na tu temu u našoj književnoj kritici, te drugo da se naznače, fiksiraju određeni problemi koji karakteriziraju dramsko književno stvaralaštvo navedenog perioda, odnosno da se odrede neka bitna obilježja pojedinih cjelina tog razdoblja u njihovim razvojnim tokovima, kao i u odnosu prema sličnim, ali ne i — da odmah ustvrdim — istovetnim procesima kod ostalih književnih žanrova i vrsta.

Opće je poznata činjenica da najveći dio onoga što je dosad pisano o hrvatskoj dramskoj književnosti 19. stoljeća ima karakter općih ili sintetičkih napisa s manje-više paušalnim ocjenama vrijednosti toga stva-

ralaštva. Od Miroslava Krleže i njegova poznatog govora osječkim gimnazijalcima 1928, u kojemu je jasno naglasio kako od Demetra, Markovića, Tresića, Miletića i drugih »(. . .) ne može nitko naučiti ništa, pa ni jedan gimnazijalac početnik«, i novih varijacija te teze što ih je Krleža nastavio dvadesetak godina kasnije u radu »O našem dramskom repertoaru«. (»Djelo«, br. 1, 1948. Zagreb), kada je ustvrdio kako su »(. . .) Nesumnjivo (su) scenski mrtvi: Ban, Subotić, Demeter, Kukuljević, Miletić, Kumičić, Franjo Marković etc.«, dodavši na kraju: — »Bogovićeve slučaj s Matijom Gupcem je poučan: takve se stvari jedva podnose kao kulturno-historijski kuriozum« — od tih, dakle, decidiranih stavova Krležinih do dana današnjega nije se, zapravo, ništa u našoj književnoj kritici promijenilo kad je riječ o općoj ocjeni vrijednosti dramske književnosti 19. stoljeća. I Marijan Matković — koji je zapravo jedini dosad pokušao ostvariti jedan veći analitičko-sintetički rad o hrvatskoj drami 19. stoljeća (Dramaturški eseji, Zagreb, MH 1949) ustvrdio je nakon svih analiza gotovo isto što i Krleža, to jest: — »Sve ono što se zbivalo od ilirskog vremena do 1895. na planu naše građanske dramaturgije važan je kulturno-historijski materijal, ali nije umjetnost«. Dodajmo tome, konačno, i usputnu misao Branka Hećimovića koji, govoreći o »(. . .) ne baš originalno hrvatskoj dramskoj književnosti XIX stoljeća« ustvrđuje kako se ona »uglavnom oslanjala na narodnu poeziju i historijske motive« (Hrvatska dramska književnost između dva rata, Rad, br. 353, Zagreb, 1968) pa smo zaokružili ono bitno što se o našoj dramskoj produkciji 19. stoljeća, kad je riječ o općem utisku i o općoj ocjeni — misli.

Iz svih tih ocjena, međutim, jedna se činjenica posve očigledno nameće: naime, svi ti negativni sudovi naše kritike proizlaze, moglo bi se reći, gotovo isključivo iz ocjene jednog određenog tipa drame, odnosno, da budem još konkretniji, iz ocjene naše tzv. herojske tragedije. I Krleža, kad piše svoj nekrolog našoj drami 19. stoljeća, a spominjući pisce od Demetra i Bogovića do Markovića i Miletića, očito ima u vidu upravo taj tip drame. I Matković, kad govori o kulturno-povijesnoj građi kao najvišem vrijednosnom dometu tadašnje drame, u prvom redu misli na tu istu patetično-herojsku tragediju, što i jasno ističe: — »Našim tragičarima, osim parola i tirada, koje su u istoj stilizaciji ti isti dramski autori mnogo bolje i impresivnije govorili na saborskim debatama i u polemičkim sitima, nije pošlo za rukom napisati ni jednu scenu kroz koju bismo posredno upoznali njihovo vrijeme. Ništa. Nijedan odnos, ni jedan dijalog nije dramski živ. Sve je papir, a i historijska laž.«

Da bi se u potpunosti ili djelomično potvrdila ili, možda, demantirala takva generalna ocjena dramskog stvaralaštva u 19. stoljeću, što i jest naš zadatak — ne danas, ali u budućim istraživanjima — trebat će učiniti još mnogo predradnji, ali na prvom mjestu, mislim, trebalo bi izraditi jasnu i određenu periodizaciju toga razdoblja i to po stilsko-formacijskim obilježjima što dosada nije još učinio nitko: u dosadašnjim pokušajima periodizacije gotovo su svi kritičari polazili od kriterija koji nisu, u krajnjoj liniji, bili literarni. Kao što se tradicionalna drama do 19. stoljeća periodizirala u tri kruga terminima: crkvena prikazanja, zatim dubrovačko-dalmatinska pučko-renesansna 17. stoljeća i barokno-aristokratska drama 18. stoljeća, tako je nastao i usvojen i termin građanska drama, koji neki kritičari primjenjuju već na treći krug, na kajkavsku dramaturgiju 18. stoljeća, uzimajući kao jednu cjelinu razdoblje od polovice 18. do polovice 19. stoljeća (Šime Vučetić, na primjer, govori o prehistoriji kazališta do 1860 godine, a tu godinu uvažavaju i neki drugi suvremeni kritičari kao stvaran početak novije hrvatske, dakle nacionalne građanske drame). Nasuprot tome opet drugi neki kritičari termin građanska drama primjenjuju na dramsko stvaralaštvo od 1840, dakle od početka ilirizma, odnosno od trenutka prihvaćanja štokavštine kao književnog i scenskog jezika i pojave Kukuljevićeve drame »Juran i Sofija«, čime i obilježavamo početak razdoblja novije hrvatske dramske književnosti.

I podjela te građanske drame na tri značajna podrazdoblja u 19. stoljeću: na razdoblje ilirsko od 1840—1860, ili Demetrovo razdoblje, na razdoblje od 1860-1880, ili Šenoino razdoblje, te na razdoblje od 1880 do 1895, ili razdoblje građanske salonske drame — po svojoj terminologiji također ne govori zapravo ništa o stvarnim stilskim obilježjima te dramaturgije, već je u biti pokušaj da se dramski razvojni procesi promatraju u sklopu određenih razvojnih procesa karakterističnih za razvojnu liniju proze i poezije.

Krenemo li, međutim, u analizu od tipa drame koji prevladava u određenom razdoblju, a koji, posve sigurno, uključuje automatski i određeni stil, dakle gdje tema uvjetuje scenski izraz — dobit ćemo posve drugačiju podjelu i karakteristiku razvojnih procesa drame u 19. stoljeću.

Činjenica je da i tematske i stilske karakteristike toga četvrtog kruga dakle građanske dramaturgije, koji započinje razdobljem hrvatskog književnog preporoda pokazuju jednu vrlo interesantnu pojavu: dramsko

stvaralaštvo u toku čitavog 19. stoljeća ne poklapa se s već poznatom i standardnom periodizacijom hrvatske književnosti s obzirom na ostale književne vrste.

Dok u poeziji i prozi ipak možemo prilično jasno utvrditi razdoblje u kojemu, na primjer, nije dominantna ni jedna stilaska formacija, pa ni romantizam, već ga karakterizira spoj različitih stilova, često vrlo divergentnih (sentimentalizma, klasicizma, predromantizma, romantizma), dok iza toga slijedi već određeni razdoblje predrealizma i realizma, te zatim moderne (u smislu dezintegracije realizma, pojave impresionizma itd.) — u razvoju naše dramske književnosti očite su izrazito romantičarske stilске karakteristike, snažno prisutne u dramskim djelima od već spomenutog Kukuljevićeva teksta pa sve do završetka tzv. Miletićeve ere u kazalištu, dakle do kraja 19. stoljeća, pa i dalje. Drugim riječima, dok u prozi i poeziji pravog romantizma i nemamo, u dramskoj književnoj produkciji romantizam odnosno pseudoromantizam kao stilaska formacija najočitiiji je i najčešći, i to ne samo u okviru jednog određenog perioda od dvadesetak godina (koliko u prosjeku jedan literarni period traje) — već u toku čitavog stoljeća.

Dokaze za tu tezu nije teško pronaći. Pogledamo li samo tematski o kojim su problemima najznačajniji pisci dramski u toku 19. stoljeća pisali, vidjet ćemo da je to pretežno historijska problematika kreirana ponajviše u obliku herojske tragedije. Demeter će nas tako darovati svojom »Teutom«, Mirko Bogović »Matijom Gupcem«, »Stjepanom, posljednjim kraljem bosanskim« i »Frankopanom«, Franjo Marković »Benkom Botom« i »Karlom Dračkim«, Josip Eugen Tomić posegnut će za toliko eksploativnom temom Veronike Desiničke, a zatim će doći, na kraju stoljeća, još jedan val historijske tragedije, inspiriran prije svega Schillerovom romantičnom dramom, kojoj će najizrazitiji predstavnici biti Stjepan Miletić, Ante Tresić Pavičić i Milan Šenoa.

Nikakvo, dakle, čudo što su svi oni koji su u općim crtama i u pano-ramskim zahvatima pisali o drami 19. stoljeća mogli steći utisak kako je naše dramsko stvaralaštvo u cjelini u tom razdoblju takvo kakva je upravo ta historijska tragedija sa svojim pseudoromantičnim i sentimentalističkim stilskim karakteristikama bila, jer je ona, moglo bi se reći, dominantna kroz sva tri naznačena razdoblja 19. stoljeća.

Koji su razlozi prevlasti upravo te tematike i istodobno koji su razlozi što je ta drama ostala zaista interesantna kao literarno-povijesna i kulturna građa ali ne i umjetnost?

O tom se problemu najviše i pisalo u nas, a na nama je samo da upozorimo na neke probleme.

Budući da se herojska tragedija javlja u trenutku koji je istovetan s početkom naših ilirskih zanosa i s procesima početaka konstituiranja moderne hrvatske nacije koja je svoju prvu javnu potvrdu dobila upravo usvajanjem štokavštine kao književnog jezika, što je u biti — taj problem književnog jezika — postalo osnovnim problemom čitavog našeg 19. stoljeća, to jest, praktično usvajanje štokavštine, budući da vrlo dobro znamo kako su nosioci kulturnog i uopće javnog života bili pretežno kajkavci ili čakavci — onda će nam biti posve razumljivo što će u takvoj situaciji kazalište odnosno drama kao scenski izraz dobiti privilegirano mjesto u nastojanjima da se to »štokaviziranje« provede u direktnom kontaktu s teatarskom publikom.

Književna nam povijest dovoljno jasno pokazuje kako je hrvatski književni jezik mukotrpno savladavao ne samo čitalac nego i naš stvaralac, umjetnik, kroz čitavo 19. stoljeće, pa se to, dakako, i te kako odrazilo i u teatru kojemu je upravo unapređenje kulture govora postalo jednom od osnovnih funkcija ili je bar to trebao biti: od Demetra, koji je još 1840. pisao kako je jedna od osnovnih vrednota kazališta u tome što se »š njega književni jezik najlaglje i najbrže i najopćenitije rasprostraniti (se) može« do Stjepana Miletića koji će već pri kraju stoljeća (1889) izreći nešto slično, to jest, kako je glavni umjetnički cilj »jedan jedinstveni pozorišni jezik« — ta je tendencija i ta je osnovna misao smisla teatra do kraja stoljeća očigledna.

Međutim, uz jezik teatru je bila više nego i jednoj drugoj književnoj vrsti — upravo zbog mogućnosti neposrednog kontakta sa širim društvenim čitalačkim slojevima — namijenjena i još jedna značajna funkcija: prosvjetiteljsko-odgojna, nacionalno-probuditeljska u prvom redu. Shvatimo li, međutim, činjenicu da se u svemu tome nastojanju počinje bez jezične tradicije, pa se zbog toga plaća dug jeziku narodne poezije štokavskog tipa i njegovim arhaičnim deseteračkim strukturama, te da se, dalje, povijesna tematika sve više pretvara u legendu i mit, a sve se manje ima osjećaja za realno sagledavanje te nacionalne prošlosti, možemo u potpunosti usvojiti misao Krležinu kad kaže da se »Historijska drama pret-

vorila u malograđansku maglenu tiradu, ad hoc, bez konkretnog političkog i kulturnog programa, i ta retorika u vakuumu austro-ugarske salonske valcer-civilizacije djelovala je tokom decenija na razvoj naše narodne misli u posljednjoj konsekvenciji negativno. Pozorište je postalo govornicom, glumci su recitovali kao agitatori, a agitacija bila je u rukama malograđanskih književno-političkih faktora koji se nijesu snalazili i u prostoru i u vremenu. Kosova i Zrinski, Sigeti, Lazari, Obilići, i majke Jugovića, Uroš Peti i Turci pod Siskom, Tomislav i Teuta, Ljudovit Posavski i Simoneoni, Paližne, Šubići i Frankopani, Svačići i Zvonimiri, ta slavna viteška povorka kretala se našom zemljom kao svečanost za čitava pokoljenja...«

I sve to zaista vrijedi za cjelokupnu našu dramsku produkciju na temu povijesne tragedije i unatoč pokušajima nekih, kao Franje Markovića, na primjer, da se u svojim dramama oslobodi arhaičnog deseterca uvodeći čiljevski svojevrсни jampski pentametar i pokušavajući se u jednom trenutku izdići iz uskog nacionalnog provincijalizma do nathistorijskih etičkih vrednota.

S druge strane, iako je već Šenoa programski i teoretski počeo odlučan pohod za rušenje dotadašnjih utjecaja trećorazredne njemačke romantičarske dramaturgije na našu nacionalnu dramu, pokušaja realističkog teatra u smislu salonske drame tipa francuskog teatra jednog Scribea, Sardoua, Augiera, i drugih, nema kod nas sve do osamdesetih godina — dakle do poslije Šenoine smrti. Pa i tu možemo govoriti samo o pokušajima novih tematsko-realističkih, ali nikako stilsko-realističkih usmjerenja.

Jer, romantičarska retorika i tirade i dalje su vrlo uočljive i prisutne kao stilske dominante i u našoj rorauerovskoj — derenčinovskoj drami osamdesetih godina, koja se po svojim stilskim obilježjima, bez obzira na tematsku usmjerenost u biti direktno nadovezuje na patetiku i »uzvišeni« stil herojske tragedije: uostalom, i u tim osamdesetim godinama ta tragedija i dalje cvate u našoj dramskoj literaturi.

Međutim, unutar tih razvojnih procesa što se odvijaju na liniji herojska tragedija — salonska drama, koji mjereni stilsko-kompleksnim kriterijima imaju mnogo zajedničkih crta, na žalost u negativnom smislu, crta koje se, istina, ne mogu opravdavati ali se mogu tumačiti činjenicom pre naglašenih i gotovo ropskih utjecaja njemačko-francuske drugorazredne i

trećorazredne drame, i to tematski i strukturalno, te s druge strane nimalo laganim ni jednostavnim problemom savlađivanja književnog jezika, što je i te kako važno za scenski govor, za dramski dijalog — postoji u tom 19. stoljeću i jedna druga linija, drugi tip dramskog stvaralaštva o kojem bi trebalo mnogo više govoriti nego što se dosad govorilo i pisalo: riječ je, dakako, o tzv. pučkome igrokazu, odnosno društveno-političkoj komediji.

Kad je Marijan Matković u već spomenutom radu proglasio našu građansku dramaturgiju samo kulturno-historijskim materijalom, on je ipak ostavio otvorena vrata za buduća razmišljanja, iznoseći misao kako bi »( . . . ) bilo pretjerano negirati veliku važnost svih tih pokušaja čiji bilans čine hiljade stranica napisanih u formi drame u pet decenija za stvaranje originalnog našeg dramskog izraza. Kroz zablude, heterogene utjecaje, nevjeste feljtonističke dijaloge, samo skicirane odnose i likove probijala se želja da se književno-dramski odlikuje naš razgovorni jezik, oživi isječak stvarnog života na pozornici.«

Upravo ta posljednja rečenica upućuje na značajan problem pred koji nas postavlja pučki igrokaz ili komedija.

O fenomenu pučkog igrokaza, njegovoj pojavi i značenju u kontekstu hrvatske dramaturgije u 19. stoljeću u najnovije vrijeme naj potpunije je pisao Nikola Batušić (Pučki igrokazi XIX stoljeća, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 36, 1973). pokazavši, mislim, vrlo uvjerljivo kako je komedija, politička i društvena, zapravo samo dio jednog tipa drame koji se kod nas razvija na liniji od Starčevića, Freudenreicha i Nemčića, preko Šenoe i Jurkovića do Okrugića, Tomića i drugih.

Treba odmah reći da je u većini dosadašnjih osvrta na tzv. pučki igrokaz koji se obično poistovećuje s Freudenreichovim »Graničarima« kao prototipom takve vrste drame — bilo mnogo suzdržanosti u ocjeni vrijednosti pučkog igrokaza: već od Šenoe pa sve do suvremenih osvrta provlači se tumačenje kako je i naš pučki igrokaz i opet samo kopija bečke komedije, kako je u biti trivijalan, sentimentalistički, vodviljsko-melodramski i zabavljачko-burleskni, a tek zatim se, pomalo stidljivo, spominje da se taj tip drame zasniva na prisnom dodiru s publikom, što je moguće samo onda ako takva drama govori toj publici njenim vlastitim jezikom iz svakodnevnog govora, i tematikom koja joj je bliska, što u krajnjoj liniji znači da se u tim dramama radi o posve drugim tendencijama negoli su one »uzvišene« i »patetične« u herojskoj tragediji.

Odakle to relativno omalovažavanje našeg pučkog igrokaza? Rekao bih da ono dolazi od toga što smo dosad posve pogrešno vrlo često dijelili pučki igrokaz od komedije. A oni po čitavom nizu obilježja imaju mnogo zajedničkoga: na prvom mjestu tendenciju da prikažu suvremeni život — dakle izrazito realističku tendenciju. A upravo je to područje, posebno komedija, dosad najslabije obrađeno, ili samo djelomično točno okarakterizirano i valorizirano. Jer, bez obzira na točnost primjedbi o određenim povodnjima za bečkom komedijom, činjenica je, nedovoljno dosad naglašena, da se upravo pučkom igrom i komedijom pisci vraćaju svojoj vlastitoj autohtonosti u smislu izrazite tendencije da prikažu suvremeni narodni život u kojemu kao glavni akteri dominiraju — ne izmišljeni i zamišljeni i mitologizirani povijesni junaci, već obični, svakodnevni naš čovjek — seljak i malograđanin u prvom redu. I to je bilo dovoljno da u takvu »igru«, u takav igrokaz umjesto uzvišene i lažne, patetične geste prodre narodni govor, štokavština obogaćena dijalektalnim elementima, dakle svakodnevni govorni jezik koji je omogućio da i pored promašaja, zabluda i nesnalažljivosti, jednom riječi i diletantizma, dobijemo na relaciji od Nemčića i Šenoe do Derenčina i poneku scenu punu životne i scenske uvjerljivosti.

Očigledno je, dakle, da drama 19. stoljeća, od početka do kraja, ima dva posve različita paralelna toka ako se polazi od stilskog kompleksa: jedan romantičarski, izražen prvenstveno u formi herojske tragedije, koji zakašnjelo traje sve do kraja stoljeća, pa i nešto preko njega, završno s Vojnovićem, iz razloga koje dobro znamo (prosvjetiteljsko-nacionalno-odgojne funkcije), te onaj drugi izražen komedijom i pučkim igrokazom, naglašenom realističkom tendencijom već od samog početka dramskog stvaralaštva na štokavštini od pedesetih godina, i opet s određenom tendencijom, to jest da se ostvari direktan jezični kontakt s malograđanskom publikom: i jedno i drugo, dakle, u atipičnom razvoju prema razvoju ostalih književnih vrsta: poezije i proze na prvom mjestu.

I na kraju ovog u o d a u analitičniju razradu problema drame 19. stoljeća mislim da bismo u slijedećim našim ispitivanjima morali prvenstveno više pažnje obratiti komediji, pozabaviti se ozbiljno pitanjem periodizacije kao i problemom jezika naše dramske književnosti 19. stoljeća. Konačno, preostaje da se još ispita i rad pojedinih pisaca. Ne zaboravimo, na primjer, da se o Franji Markoviću pisalo mnogo više kao

o piscu idiličnih epova i estetičaru, negoli kao piscu drama, jednako kao što se o Nemčiću pisalo više kao o putopiscu negoli komediografu. Možda ćemo, kad jednoga dana čitav niz takvih radova bude dovršen, dobiti i drugačiju sliku o vrijednosti naše dramske književnosti 19. stoljeća, negoli je ona kakvu imamo danas.