

STIH I STROFA U ČEVAPOVIĆEVU *JOSIPU, SINU JAKOBA PATRIJARKE*

Pavao Pavličić

1.

Fra Grguru Čevapoviću¹ — a osobito njegovoj drami *Josip, sin Jakoba patrijarke* — posvećena je posljednjih godina u našoj znanosti prilična pozornost, pa bi se tako moglo reći da je tom vukovarskom franjevcu jedan decenij vratio ono što mu je uskratilo prethodnih stotinu i pedeset godina.² Ta je pozornost bila i široka i temeljita, pa bi se u nekom smislu moglo kazati da je o Čevapovićevu djelu, a osobito o njegovoj slavnoj drami, danas poznato uglavnom sve što treba znati. Proučeni su razni aspekti toga teksta, od jezičnog do glazbenog, dok je o teatarskoj strani djela rečena možda i definitivna kompetentna riječ.³ Može se zato činiti kako je ostalo malo onoga što bi se o drami još moglo kazati.

Ipak, nešto jest ostalo: čini se da metrički aspekt toga teksta još očekuje svoje podrobnije objašnjenje. I o njemu je, doduše, već u studijama nastalim posljednjih godina bilo riječi.⁴ Naši su filolozi tako zapazili da je drama pretežno pisana desetercem koji se bitno ne razlikuje od narodnoga, i da su deseterci mjestimice prošarani drugim stihovima, i da su ti stihovi prilično različiti između sebe, a notirali su i koliko se puta takva odstupanja od temeljnog stiha događaju: u drami ima ravno 23 glazbena umetka (ako brojimo i prolog), pa u tim slučajevima deseterac i biva zamijenjen nekim drugim stihom. A ipak, onaj kome je u središtu interesa metrika — a osobito metrika u dramskom tekstu — i nakon svega toga osjeća potrebu za dodatnim objašnjenjima: čini se, naime, da stihovi u Čevapovićevu djelu

znače više nego što je to inače slučaj, pa da bi nam zato mogli pružiti i više informacija o smislu teksta i o njegovoj poetičkoj poziciji. Razloga za takav osjećaj ima više.

Prvi među njima leži u šarenilu upotrijebljenih stihova. To, naime, ne samo da nije uobičajeno (pogotovu ne u vrijeme i u kulturnom ambijentu u kojem Čevapović stvara), nego kao da je prožeto i nekom naročitom intencijom. Mnogobrojnost upotrijebljenih stihova i strofa, doista, zacijelo svjedoči da se takvo bogatstvo varijacija namjerno nastojalo postići; zato se postavlja pitanje što je iza te intencije stajalo. Pri tome može biti zanimljivo kakvo je porijeklo upotrijebljenih stihova, kakav je njihov status u hrvatskoj književnosti onoga doba (jesu li poznati ili nepoznati, uobičajeni ili rijetki, nose li svi sa sobom i neko značenje kao što ga nesumnjivo nosi narodni deseterac), te tako opet može biti važno upitati se što se tim stihovima i oblicima uopće htjelo. Isto je tako zanimljivo i pitanje je li bogatstvo metričkih varijacija tu samo zato da se postigne šarenilo, ili se i upotrebi svakoga od stihova pridaje nekakvo značenje. Napokon, nije bez značenja ni način upotrebe stihova, pogotovo ako se uzme u obzir da su oni povezani s glazbom, i da je drama namijenjena publici koja nema nikakva osobita kazališnog, a naravno ni književnog iskustva.

Drugo, sve je to utoliko zanimljivije zato što je Čevapović imao — čini se — prilično izgrađene stavove o metrici. Ponekad se spominje kako on nije odobravao Katančićeve eksperimente s kvantitativnim stihom; o tome nam je vukovarski fratar ostavio i donekle enigmatično svjedočanstvo u tekstu drame koja nas ovdje zanima: značajno zvuče stihovi iz prologa u kojima se kaže:

Po ilirski složno zapivajte
mi za članke ne marimo, znajte.

Osobina je tih stihova, međutim, da više skrivaju nego što otkrivaju, pogotovo ako se baci pogled na ostatak teksta u drami. Nije, naime, posve jasno što bi se imalo podrazumijevati pod člancima. Sigurno je da Čevapović ne misli na rascjepkanost našega nacionalnog prostora, kako su tumačili ilirci,⁵ kao što je sigurno i to da ne misli na ono što će Slamnig u našem stoljeću nazvati člancima kad govori o člankovitom karakteru našega stiha.⁶ Moglo bi, dakle, biti da Čevapović aludira na kvantitativnu metriku; ali, tome proturječi zapažanje da se u njegovu tekstu na više mjesta javljaju strofe koje su nesumnjiva imitacija kitica

antičkoga porijekla, npr. safičke strofe. Postavlja se, zato, pitanje, kakvi su zapravo Ćevapovićevi stavovi o metrici i kako su oni u njegovoj drami došli do riječi.

To pak spada u domenu poetike, i upravo je poetika treći razlog zbog kojega nam je metrička strana *Josipa* ovdje zanimljiva. Jer, preko upotrebe stiha dolaze do izražaja oni autorovi stavovi koji neposredno svjedoče o tome kakvu je on ulogu svome tekstu namijenio, kako ga je vidio kao književno djelo i kakvih se principa pri tome držao. Valja znati da upotreba stiha u drami nije u Ćevapovićevo vrijeme kodificirana, niti tradicija automatski sugerira kakva rješenja; varijacija stihova je pak prije izuzetak nego pravilo. Doda li se tome još i sprega s glazbom, bit će očito da je Ćevapović morao imati neku predodžbu o generičkoj pripadnosti svoga teksta, o tradiciji na koju se želi nadovezati i o pravilima dotičnog žanra (što znači i o stupnju do kojega ta pravila mora poštovati i do kojega u upotrebi nekih elemenata, pa i stiha, mora biti dosljedan). Stih se tako pokazuje kao ključ za kritičku i povijesnu interpretaciju teksta.

Upravo će ta pitanja odrediti i stupnjeve ove analize. U njoj će se najprije popisati i opisati upotrijebljeni stihovi, progovorit će se potom o njihovu porijeklu i njihovoj vezi s glazbom, a na kraju će biti riječi o poetičkim implikacijama koje iz svega toga slijede.

2.

Već i površan pogled na metričku situaciju u *Josipu* otkriva jednu bitnu karakteristiku Ćevapovićeve služenja stihom; ta je karakteristika dosljednost. Ona načela koja je sebi zadao, on svagda striktno poštuje, pa se po tome vidi da je stihu u svome djelu pridavao i neku dublju i dalekosežniju važnost. Najvažnije je opet među tim načelima ono koje traži da se govor metrički razlikuje od pjevanja; od toga pravila nije Ćevapović nijednom odstupio.

Doista, ono što u njegovoj drami likovi govore onda kad djeluju — kad, dakle, prikazuju radnju — svagda je u desetercima. Ti su deseterci po svemu nalik na narodne, osim što su parno rimovani i što su nešto slobodniji utoliko što ne poštuju kvantitativnu klauzulu; ti su deseterci, k tome, i organizirani stihički. Drugi stihovi — i drugačije strofičke organizacije tih stihova — javljaju se u drami redovito izvan radnje: najprije u njezinu dvostrukom prologu, a onda i na početku svakoga *ulaza* (tako Ćevapović naziva činove ili slike), i još po jedanput unutar svakoga

od tih blokova. Nevezanost takvih stihovanih umetaka uz radnju, njihova uloga statičkog motiva, odnosno komentara, naglašena je na dva načina: jednom tako što te stihove govore osobe koje inače ne sudjeluju u radnji — kao npr. Glas otajni, ili Josipova žena Asenet — a drugi put tako što ih likovi koji u radnji inače sudjeluju govore izvan radnje, kao komentar toj radnji i kao njezinu ilustraciju. Naravno, ta je osobita uloga stiha naglašena i njegovom vezom s glazbom, o čemu će ovdje biti riječi poslije.

Naoko, situacija je posve jednostavna: temeljni tekst — radnja drame — donijet je u stihičkim, parno rimovanim desetercima, dok su umeci — koji su simetrični i još k tome uglazbljeni — napisani u drugim stihovima. A ipak, takva konstatacija nije dovoljna kao opis metričke situacije u Ćevapovićevu djelu, i to upravo zbog dosljednosti i principijelnosti s kojom se naš pisac stihom služi: reklo bi se, doista, da on upotrebom stiha nastoji nešto osobito kazati, pa bi se valjalo potruditi oko dešifriranja te poruke.

Da ona doista postoji, vidi se već i po prolozima. Dva prologa (a oba ih skupa Ćevapović naziva Uvodom) očito leže na dva različita značenjska nivoa i operiraju različitim stupnjem doslovnosti. Prvi od njih, doista, govore Izvodioci: premda su u tom času zacijelo već i kostimirani, ti Izvodioci još nemaju identiteta kao likovi, te se zato može pretpostaviti kako ono što izgovaraju predstavlja njihove vlastite, ili možda autorove riječi. To je utoliko važnije zato što se tu govori o načinu pjevanja na narodnom jeziku, o starosti i slavi naroda kojem ti Izvodioci pripadaju i o ulozi umjetnosti u toj povijesti. Drugi prolog pak izgovaraju dvije vile, Dalmatinka i Srimka, premda se one kao likovi u komadu inače ne javljaju. Očito je da sadržaj što ga one govore nema istu komunikacijsku funkciju kao prvi dio Uvoda: taj sadržaj je jače stiliziran, on je već fikcija, literatura; nisu to više autorove riječi, nego riječi nekakvih muza. Te muze pak — što nije ništa manje važno — govore o vezi naših krajeva sa svjetskom literaturom, dajući i poneki — pomalo uvijeni — poetički iskaz. U takvoj situaciji, očito, upotreba stiha ne može biti ni slučajna ni proizvoljna.

I doista, ona to ovdje nipošto nije. Prvi prolog — onaj što ga govore Izvodioci — pisan je u epskim desetercima, parno rimovanim i organiziranima u distihe. To je primjereno mladim glumcima, za koje publika znade da su njihovi sugrađani, djeca iz franjevačke škole: jedino desetercem Izvodioci mogu govoriti u svoje i u autorovo ime. Zato se, uostalom, oni i mogu zalagati za pjevanje na narodnom

jeziku i za gradnju stihova po narodnim principima, polemizirajući s onima koji misle drugačije. Drugi prolog, nasuprot tome, koristi se jednom varijantom safičke strofe, sastavljene od jedanaesteraca (5+6) i peteraca, s rimom *aabc*. To je opet također logično, ponajprije zato što su dvije vile, Dalmatinka i Srimka, zapravo muze, koje hvale naše krajeve i interpretiraju dramu što slijedi kao pohvalu tim krajevima (sva književnost, smatra Čevapović, zapravo tome služi); ako su pak muze, onda vile imaju zapravo klasično porijeklo, te je i logično da se posluže klasičnom strofom.

Nije, naravno, bez značenja ni spoj toga dvoga: deseterac kao narodni stih i safička strofa kao klasični oblik (k tome ovdje sastavljen od jedanaesteraca, dakle stihova koji u usmenoj književnosti nisu uobičajeni) zapravo izjednačuju klasično i domaće, uvodeći čak i nekakav preplet: u narodnim desetercima pjeva se o jednoj načelnoj, prastaraj književnoj temi, to jest o načinu gradnje stihova; u klasičnoj strofi se pak pjeva o našim krajevima i njihovoj slavi. Na taj se način, dakako, izjednačuju klasično i domaće, svjetska tradicija i domaći književni pokušaji, dok se dva medija — narodni i klasični stih — stavljaju na istu razinu i izjednačavaju.

Nešto se slično — moguće je već ovdje reći — zbiva i u ostatku komada. Jer, uporaba stiha tu stvara vrlo zanimljivu značenjsku mrežu: biblijska je priča ispričana u narodnim desetercima, pa je time usvojena, ponašena, učinjena primjenljivom ovdje i sada, dok je to zbivanje komentirano stihovima koji nisu domaći niti narodni (ili to nisu uvijek), te je tako tome temeljnom narodnom pričanju pridodat komentar koji ga uzdiže do klasičnih visina, i to još u sprezi s glazbom. Pri izboru stiha za pjevane umetke Čevapović kao da se osobito trudio postići dva cilja, koji će ovdje poslije dobiti svoj komentar: prvo, nastojao je uvesti što širi repertoar stihova i strofa, kao da je time nastojao pokazati vještinu u raznim medijima, ili širinu mogućnosti našega jezika; drugo, trudio se i da se uvedeni stihovi i oblici što više razlikuju između sebe, pa ako je i ponovio koji oblik ili strofu, onda je varirao stihove unutar njih. Dobro se to vidi iz kratkog pregleda upotrijebljenih stihova i strofa.

U prvom *ulazu* javljaju se na početku katreni načinjeni od osmeraca i sedmeraca, gdje se po inzistiranju na daktilskim dočecima može zaključiti da je porijeklo strofe u latinskoj poeziji koja ide još od srednjeg vijeka i model su joj mnoge nabožne i svjetovne pjesme.⁷ Kod Čevapovića to ovako zvuči:

Lijepa narav sve uredi:
šume, gore, lugove
gdino pastir stada gleda
veseleći drugove.

U sredini *ulaza* dolaze katreni načinjeni od osmeraca i deseteraca, s tim što su deseterci zapravo pripjev («Oha, opsa, ho! Gdi si sad, Zoro»), dok su osmerci rimovani *aaa*.

U drugom ulazu imamo najprije parno rimovane osmeračke distihe (4+4), a potom varijaciju safičke strofe: kitice su načinjene od po tri deseterca i jednog peterca (*aabc*), s tim što su deseterci 4+6.

U trećem *ulazu* nalazimo najprije parno rimovane trinaesterce (8+5), koji možda žele nekako podsjetiti na heksametar, a potom opet smjenu osmeraca i sedmeraca nalik onoj u prvom *ulazu*.

U četvrtom *ulazu* dolaze najprije safičke strofe od deseteraca i peteraca kao i u trećem *ulazu*, a potom parno rimovani distisi od epskih deseteraca, za koje je možda važno spomenuti da ih pjevaju svi skupa (braća, a zapravo Izvodiodi), što je očito opet nastojanje da se stih dovede u relaciju s karakterom lika, jer prethodne pjevane replike (osobito one u safičkim strofama) pripadale su bilo Josipu, bilo kojem drugom istaknutom liku.

U petom *ulazu* javljaju se na početku pomalo neobični trinaesterci (8+5); manje su oni čudni po svojoj građi (bilo ih je u drami i prije), a više po strofičkoj organizaciji: rimovani su parno i složeni u katrene; govore ih Madianci. U sredini tog *ulaza* dolazi po prvi put strofa koja će se još javiti u komadu, a zaslužila je osobitu pažnju: to je *sesta rima* (*ababcc*) sastavljena od osmeraca i sedmeraca (8,7,8,7,7,7). Premda je i ovdje očito inzistiranje na daktilskim dočecima (koje ukazuje na latinsko podrijetlo stiha), ta je strofa svjedočanstvo da je Čevapović — možda preko Kanižlića, a možda i izravno, jer u jednoj bilješci spominje Palmotića — upoznao metričke tekovine južne komponente hrvatske književnosti: *sesta rima* je ondje osobito čest oblik otkako ga je Gundulić u *Suzama* kodificirao svojim autoritetom.

I u šestom *ulazu* pojavljuju se sestine, samo s drugačijom shemom rimovanja: sastavljene su od osmeraca i rimuju *aabbc*; govori ih Glas otajni. U sredini toga *ulaza* rabi Čevapović opet safičku strofu, samo sad bližu klasičnoj, sastavljenu od tri jedanaesterca i jednog peterca, s rimom *aabc*. To pjeva Telar.

U sedmom *ulazu* dolazi najprije jedna posve obična strofa, naime, osmerački katren s parnim rimama, a potom možda najneobičnija kitica koja se u drami uopće javlja: u njoj najprije dolazi deveterac (6+3), potom asimetrični osmerac (5+3 ili 3+5), pa opet deveterac, pa simetrični osmerac, pa napokon šesterac (3+3) u ulozu pripjeva. Rime su *aabba*, a kitica bi, po svemu, trebala biti neka varijanta alkejske strofe.

Osmi *ulaz* također donosi neke metričke novosti. Najprije se javljaju osmeračke strofe od pet stihova (*aabbc*), a potom katreni od osmeraca i sedmeraca, ali sad kombiniranih drugačije nego prije: raspored je 8, 8, 8, 7, rima *aabc*, dok način pisanja sugerira poseban identitet strofe, kao što se i inače ponekad događa: sedmerac je nešto uvučen udesno.

Ni deveti *ulaz* ne ponavlja nešto već viđeno. Na njegovu početku nalazimo dugu strofu sastavljenu od peteraca i šesteraca, s ovakvim rasporedom: 6,6,6,6,5,5,6,6,6,6, s tim što su peterci zapravo katalektički šesteri (muški dođeci), dok su rime parne. U sredini *ulaza* javlja se katren od osmeraca i šesteraca s rasporedom 8,6,8,6 i rimom *abab*.

Varijaciju stihova nalazimo i u posljednjem, desetom *ulazu*, opet u *sesta rimi*; variraju se osmerci i sedmerci, a njihov je karakter sličan kao i u prethodnom slučaju upotrebe te kitice. Ovaj put je, međutim, riječ o izuzetno dugoj pjesmi (ima ona dvanaest strofa, dok u svim drugim ovakvim umecima obično nalazimo između dvije i pet kitica), što možda također upućuje na to da je Čevapović znao za dubrovačke narativne spjevove (*plačeve*) koji se tom strofom služe. Posljednja upotreba stiha u komadu opet je varijacija safičke strofe, ovaj put načinjena od deveteraca i peteraca; deveterci su građeni po segmentaciji 4+5, a rima je *aabc*.

Tri nam stvari ovaj pregled situacije pokazuje, i to, reklo bi se, prilično nedvojbeno.

Prvo, Čevapović koristi stihove i oblike svjesno i namjerno, oni mu ne dolaze pod pero slučajno, što se vidi već po grafičkom aranžmanu stihova, nad kojim je, nesumnjivo, autor imao kontrolu. Jer, onda kad se koristi stihovima usmenog porijekla (ili stihovima za koje mu se čini da imaju neku tradiciju u nas), naš autor ih piše tako da reci počinju točno jedan ispod drugoga; takav je slučaj s desetercima, osmercima, a i s onim trinaestercima koji su možda narodnog porijekla. U drugim slučajevima, međutim, kad ti isti stihovi ulaze kao građivni materijal u kakav novi oblik (recimo, safičku strofu), on ih piše drugačije: tako da neke od stihova malo uvuče udesno. Isto vrijedi i za one slučajeve kad stihovi koji u nas imaju neku

tradiciju (osmerci i sedmerci) čine građu za novu strofu: sedmerci su uvijek malo uvučeni. Po tome se vidi da je Ćevapović svjestan inovativnosti vlastitog posla, a vidi se i neka osobita intencija.

Drugo, treba zapaziti i porijeklo novih oblika. Izvora su najmanje tri: jedno su klasični oblici poput safičke i alkejske strofe, drugo su stihovi i strofe latinskog podrijetla (crkvena poezija), a treće narodni. Ako Ćevapović klasične oblike i nije preuzeo izravno od Grka, barem je htio da se tako misli, jer u prvom prologu hvali grčku poeziju i tvrdi da je naša s njom povezana. Latinske oblike preuzeo je možda po automatizmu iz crkvene poezije, ali opet tako da je istakao sva njihova bitna metrička obilježja. Narodne oblike pak također je sačuvao u njihovu izvornom obliku, posve u skladu s onim o čemu u predgovoru pjeva i s načelima za koja se inače zalaže.

Treće, reklo bi se da je Ćevapović takvome svom postupanju namijenio i neku osobitu funkciju. U ovom se času čini da tih funkcija ima bar dvije. Jedna je od njih uže dramaturška i na ovom je stupnju analize od drugorazrednog značenja: očito je, naime, da je za strukturu komada bitno da se pjevani stihovi i metrički razlikuju od govorenih. Ipak, točnu predodžbu o njihovu metričkom izgledu mogla je publika u gledalištu teško dobiti, a čini se da taj metrički izgled nije ni našim novijim proučavaocima bio osobito važan, premda su oni radili s tiskanim tekstom. Drugo je pak poetička funkcija: po svemu se vidi da je Ćevapović u cijelom tom poslu postupao sustavno i da ni izvore iz kojih će uzeti stihove nije slučajno izabrao, koliko god da je — bar u početku — pravio predstavu za jednokratnu izvedbu, i za publiku koja većinom nema velike naobrazbe. Očito je od početka kanio djelo tiskati, pa je i takvom uporabom stiha želio nešto signalizirati.

Upravo zato, bit će ovdje na sljedećem koraku riječi o njegovim načelnim stavovima o metrici, onoliko koliko su ti stavovi vidljivi iz teksta *Josipa, sina Jakoba patrijarke*.

3.

Načelnim stavovima o metrici posvećen je cijeli prvi dio Uvoda drame. Upravo to pokazuje da je tekst od samoga početka zamišljen i za čitanje (dakle, pripremljen za tisak): teško je pretpostaviti da su se ona važna načela što ih je Ćevapović tu izložio mogla razabrati prateći igru na pozornici, a još je teže pretpostaviti da je

itko na taj način mogao uočiti i nijanse koje u izlaganju tih načela nesumnjivo postoje. Osim toga, važan dio autorovih ideja izložen je u bilješkama kojima je tekst opremljen, pa i to pokazuje da je upravo do Uvoda Čevapović mnogo držao. Pokazuje to, uostalom, i činjenica da je inzistirao na tome da i to načelno razmatranje ipak bude dijelom drame i da se s pozornice izgovori (a da je doista izgovoreno, ili, točnije, otpjevano, vidi se po zabilježenim notama): očito je bio svjestan kako time čini demonstrativnu gestu kojom se opredjeljuje za jedan način pjevanja a odbacuje drugi, pri čemu je zacijelo računao na one malobrojne gledaoce (i mnogobrojnije čitatelje) koji će razumjeti koliko su dalekosežne implikacije onih načela što ih on u tom prologu stavlja u usta svojim Izvodiocima. Jer, Čevapović je na tome, najjačem mjestu u komadu — još i prije njegova početka — progovorio o dvjema stvarima koje su mu se učinile najvažnijima za naš stih, i to ne samo za njegovu uporabu u *Josipu, sinu Jakoba patrijarke*, nego i uopće i uvijek. Progovorio je, naime, s jedne strane o principima gradnje našeg stiha, a s druge strane o njegovu porijeklu.

Učinio je to, doduše, u prilično zbijenu obliku, a ponegdje i ne posve jasno; po tome se, možda vidi kako su poruke u tom dijelu teksta zapravo upućene znalcima, koji poznaju literarnu situaciju, dok ostale recipijente one eventualno mogu galvanizirati tako da se oni opredijele za jedno ili drugo stajalište (Čevapović se, dakako, nada da će se opredijeliti za njegovo). Riječ je tu, ukratko, o polemici, u kojoj upućeni znaju o čemu se radi, dok se današnji čitatelj mora potruditi da ono što je ukratko rečeno raščlani i da raspredje sve niti implikacija koje odatle slijede. Upravo to će se sad ovdje ukratko učiniti.

O principima gradnje našega stiha i o njegovu porijeklu govori Čevapović istodobno, ne odvajajući jedno od drugoga; temeljno je njegovo stajalište, doista, da principi našega stiha proizlaze iz njegova porijekla; ili obratno: po principima se vidi i kakvo je porijeklo toga stiha. Zato — kad se odbaci ono što je u tome prvom prologu tek pohvala južnoslavenskih krajeva — naš autor uvijek u istom dahu spominje i porijeklo i principe, izvodeći jedno iz drugoga. To se zbiva već na prvom koraku. Pjesma započinje tvrdnjom kako su 1819. godine (kad je i drama prvi put izvođena u Vukovaru) zapjevale dvije vile, Srimka i Dalmatinka (ta će pjesma uslijediti potom), a kako su im se pridružili i stanovnici drugih naših pokrajina. Evo zašto vile uzeše pjevati:

da kušaju slast pivanja novog
po ilirski; učnog vika ovog.

Što no jednoć od starinski Traka
Pripivaše Vile od Mletaka:

S otim narod ilirički diče
Premda svatko na njeg krivo viče.⁸

Nekoliko stvari treba u tim stihovima zapaziti. Najprije, to je Čevapovićeva svijest o inovativnosti vlastitoga metričkog pristupa. Ono *ilirski* u početku toga ulomka ne odnosi se, mislim, toliko na jezik i na zemlju, koliko upravo na metričke principe: ta *slast pivanja novog* zapravo proizlazi iz novih načela; a ta načela, naravno, jesu u nekakvoj vezi s jezikom i zemljom, i proizlaze iz njihove naravi. Drugo, ni onaj *učni vik* neće biti da se tu našao slučajno: Čevapović zacijelo misli na doba prosvijećenosti i na procvat literatura na narodnim jezicima u Evropi. Time se on očito suprotstavlja nekim drugim principima pjevanja koje zagovara netko drugi; taj drugi opet — poznato je iz literature — ne može biti nitko nego samo Katančić sa svojim pokušajima gradnje kvantitativnog stiha.⁹ Jednadžba je, dakle, ovakva: drama pred kojom prolog stoji napisana je u stihovima građenima na novim principima; ti su principi s jedne strane plod novoga vijeka, kad se i drugdje u Evropi tako postupa, dok su s druge strane u skladu s narodnim tradicijama, s narodnim stihom uopće. Stihovi što slijede, dakle — kako će se dalje vidjeti da Čevapović i eksplicitno kaže — nisu nasilje nad jezikom, nego proizlaze iz same njegove naravi, pa su i po tome u skladu s tekovinama *učnog vika*.

Nešto je teže razabrati što se želi kazati drugim od ovdje citiranih distiha (onim u kojem se spominju vile od Mletaka), jer stvari ni sintaktički nisu jasne: ipak, reklo bi se da je smisao zapravo ovaj: način na koji pjevaju vile Srimka i Dalmatinka u skladu je s tekovinama *učnog vika* i ujedno se oslanja na one iste principe po kojem su pjevale Vile od Mletaka, držeći se pri tome tradicija koje potječu još od *starinski Traka*. Drugim riječima, naše vile samo nastavljaju ono što su činile njihove prethodnice, talijanske muze, koje su se opet oslanjale na starogrčku poeziju. Da bi se moglo raditi o upravo takvom slijedu zaključivanja, vidi se poslije, u bilješci uz završne stihove ovog prologa, gdje se autor još jednom navraća na stare Grke i izražava svoju volju da upravo njih nasljeduje u svome pjevanju.¹⁰ Zaključak je, dakle, ovakav: novo pjevanje, za koje se Čevapović odlučuje, opravdano je svojim skladom s jezikom na jednoj strani, a svojom usklađenošću s principima starih literatura na drugoj.

Upravo o tome govori se na sljedećem koraku, jer sad autor stupa u polemiku s fiktivnim sugovornikom, koji našem narodu i jeziku želi osporiti pravo i sposobnost da pjevaju po takvim načelima.

Pisat smie inostranac niki
za uskratit iliričkoj diki

Da naš narod nema slast slovljenja
Niti ima s t a r o g govorenja.

Zanimljiviji je tu, dakako, drugi distih. Očito je da svaka riječ u njemu ima zapravo težinu termina. *Slast slovljenja*, tako, neće biti ništa drugo nego sposobnost da se grade stihovi, odnosno, sposobnost jezika da neki tip stihova načini, *slovljenje* bi, dakle, samo po sebi bilo verzifikacija, ili možda čak silabička verzifikacija. To se još bolje objašnjava sljedećim stihom, gdje je Čevapović sam spacionirao riječ *starog* naglašavajući tako da se radi o terminu i da se pod tim nešto naročito misli. A misli se, očigledno, na antičke stihove, odnosno na antičke metričke principe. Hoće se zapravo reći kako je velika zabluda toga *inostranca* koji pomišlja da onaj način na koji mi gradimo stihove nije onaj isti na koji se to radilo u starini, dakle, u toliko poštovanoj antičkoj književnosti.

Odmah zatim, Čevapović se laća i argumentacije, pa starost jezika i metrike dokazuje starošću naroda, te pita zar stanovnici onih naših pokrajina koje nabraja

Nisu bili u starini g l a s n i
Pismom, ričjom, mačem, virom jasni?

Spacionirana riječ u ovom slučaju opet je termin, i znači — nagađam — glasovitost, odnosno slavu; podrazumijeva se pak da je ta slava bila pohranjena u stihovima građenima na onom istom principu po kojem i sam Čevapović kani pjevati.

Nakon što je starost i slavu našega naroda i jezika potkrijepio još i primjerom Panonije, koja da je darovala svijetu sedam careva, Čevapović smatra kako je time dokazni postupak završen, pa ovako zaključuje:

Ne ludite, indi, učne vile,
Ostavite zagonetke mile

Ilirički prosto¹¹ zapivajte
mi za članke ne marimo, znajte.

Vile su, dakle, opet učene, one su prave muze, o tome ne može biti sumnje, pa tako i ono što će one reći dobiva na težini. Svi su prigovori tako otklonjeni i može se prijeći na pjevanje (što se doista domala i događa). Posljednji su stihovi, tako, oproštaj s tom problematikom, ili makar — kao što će se dalje vidjeti — prividan oproštaj.

Nego, svoj gnjev na članke zaželio je Čevapović i poblíže obrazložiti, te je tako pridružio posljednjim stihovima i bilješku. Iz nje se vidi i što se zapravo pod člancima misli, i zašto se drži da bi ih trebalo napustiti. Kaže on: »ne marimo za članke koji vlastitost jezika silovati čine; ali ljubimo članke *uporedne*, po naravi grčkoga jezika: od koga slast slično—ričnog govorenja ilirci naučiše«. ¹²

I ta kratka bilješka vrvi terminima, te je najprije potrebno izvidjeti što se pod njima razumijeva. Najprije udara u oči riječ koju je sam Čevapović stavio u kurziv, jer se upravo iz nje razabire i što se podrazumijeva pod člancima. Postoje, dakle, članci koju su *uporedni* i članci koji to nisu; ako je pak tako, onda je očito da su jedni od njih građeni na jednom principu, a drugi na drugom. Što bi dakle mogla biti *uporednost*? Po svoj prilici, ništa drugo nego paralelnost, sumjerljivost: članci su po nečemu međusobno slični, oni usporedo teku, ili su možda međusobno usporedivi. Sad smo već bliže rješenju: ako pod člancima razumijemo stope, onda je jasno da su *uporedni* članci mjera za nešto što je sumjerljivo, jednako, paralelno, za razliku od nekih članaka koji su građeni na neki drugačiji način. Drugačije su pak građene upravo kvantitativne stope, jer one nisu *uporedne*, nego je svaka od njih podvrgnuta nekom unaprijed zadatom načelu, čime one *narav jezika silovati čine*. Čini se, tako, da Čevapović za temeljnu mjeru — koju naziva člankom — jednom uzima stopu, a drugi put stih; po tome bi onda *uporedne* stope bile one kod kojih se pravilnost vidi tek kad se stihovi međusobno usporede, dok bi one druge, koje nisu *uporedne* bile one koje tu pravilnost zasnivaju na samoj svojoj građi, gdje je svaka stopa samostalna jedinica. A pravilnost koja se zasniva na međusobnoj sumjerljivosti stihova karakteristična je za silabičku verzifikaciju, dok je kod kvantitativne neka pravilnost vidljiva i iz samo jednoga retka. Ukratko, Čevapović se zalaže za silabički stih nasuprot kvantitativnom, jer smatra da silabički stih ima potvrdu i u tradiciji i u naravi jezika, dok kvantitativni stih takve potvrde nema.

Drugo je, dakako, pitanje zašto Ćevapović misli da su taj princip naši ljudi naslijedili upravo od Grka, i da su se toga držali i Talijani (vile od Mletaka). Od neke pomoći mogao bi nam tu biti drugi termin što ga autor spominje u bilješki: to je termin *slično–rično*. Termin, dakako, nije izvorno njegov, nego najpoznatiju njegovu upotrebu nalazimo kod Ivanošića: poznato se njegovo djelo, doista, zove *Sličnorični nadpis groba Zvekanovoga*. No, ondje jedva da je to otvaralo ikakav problem: s obzirom da je riječ o šestercima narodnog podrijetla, jasno je da *sličnorično* (kod Ivanošića bez crtice) ne može značiti ništa drugo nego rimovano, ili možda tek stihovano. Kod Ćevapovića je, naravno, stvar nešto složenija, pa se može pretpostaviti jedno od dvoga: ili *slično–rično* i njemu znači rimovano, ili mu možda znači silabično, pa, dakle, upozorava da su tu članci *uporedni*. Treća je mogućnost, uostalom, da mu znači i jedno i drugo. Problem je samo u tome što grčka poezija (naime starogrčka) također nije bila silabička nego kvantitativna.

Ali, lako je moguće da Ćevapović i nema na umu samu starogrčku poeziju, nego da zapravo govori o ispravnom načinu da se ta poezija nasljeduje: proizlazi, naime, da bi po njegovu mišljenju to trebalo činiti tako da stih ostane u skladu s jezikom na kojem je pisan, i da će tek tada doći u suglasje i sa svojim uzorom, naime, s grčkom poezijom, s obzirom da je i ona proizašla iz prirode jezika na kojem je pisana. Ne radi se tu nipošto o domišljanju; da je Ćevapović morao upravo tako zaključivati, vidi se po bilješki uz tekst koja upravo citiranoj prethodi, a povezana je uz one stihove što smo ih ovdje prve naveli (gdje se govori o tome kako svojim pjevanjem vile »narod ilirički diče«). Ondje, naime, Ćevapović citira Palmotića (kojeg zove Đuro), i govori upravo o principima pjevanja što proizlaze iz same prirode jezika. Taj citat ovako glasi: *Jezik je ilirički lip, mnogim ričima starinskima pun i u načinu slovljenja visokom govorenju prikladan. Jošter (što češ ritko u drugima nači) svoji riči slaganje brez članaka samim govorenja priokretanjem razlučuje (...)*. Ćevapović je taj citat stavio u kuziv, što svakako znači da i prijašnje kurzive treba u nekom smislu shvatiti kao citate, dakle, kao termine koji su od nekoga preuzeti.

Premda bi pažnju mogli privući i oni *načini slovljenja* (a taj se termin, mislim, ovdje odnosi na stilske mogućnosti našega jezika), najzanimljivija je za metrički aspekt stvari rečenica u kojoj se spominju članci, i to zato što se u njezinu daljem toku objašnjava što članci nisu. Članaka dakle, nema u onom načinu slaganja stihova gdje se *riči slaganje razlučuje* — što zacijelo znači razabire, ističe, stavlja u prvi plan; stih se, dakle, tako gradi — samim *govorenja priokretanjem*, a ne uz

pomoć članaka. A to može značiti samo jedno: stih se tu gradi na temelju svojstava jezika, rasporedom riječi, a ne uz pomoć neke izvanjske kategorije kakva su članci. Ukratko, opet proizlazi da to moraju biti stihovi silabički a ne kvantitativni.

Slično–ričnost je, dakle, najšire uzeto eufonija, a u užem smislu silabičnost, dok je *slast slično–ričnog govorenja* zapravo silabički princip gradnje stiha. Za taj princip Čevapović misli da je najbolji jer je našem jeziku najprimjereniji, a k tome ima i potvrdu u tradiciji i u skladu je s klasičnim uzorima. Svoju argumentaciju on dalje ne proširuje, što mu zacijelo nije bilo ni potrebno: oni koji su trebali razumjeti što je htio reći, ti su i razumjeli. Točnije, ne proširuje Čevapović tu argumentaciju eksplicitno; implicitno je ona, međutim, prisutna u načinu na koji se on stihom služi, a osobito u načinu na koji rukuje strofama i oblicima. Upravo o tome aspektu njegove drame bit će sada riječi.

4.

Kao uvod u razmatranje o ulozi oblika u Čevapovićevu komadu moglo bi poslužiti pitanje što ga otvaraju posljednji stihovi prvoga prologa. Ondje se, podsjećam, pozivaju vile — Dalmatinka i Srimka — da uvaže one argumente što su prije iznijeti za *slast pivanja novog*, i to ovako:

ne ludite, indi, učne vile,
ostavite zagonetke mile.

Po ilirski složno zapivajte,
mi za članke ne marimo, znajte.

Pitanje o kojem je riječ ne tiče se termina *zagonetke*, premda bi i to bilo zanimljivo ispitati s terminološke strane (mislim, zapravo, da se ta riječ odnosi na ono o čemu je Uvod govorio prije, dakle, na prijemor oko pjevanja na ilirskom jeziku, te da, zato, ne govori ono što danas nama riječ *zagonetka* znači); pitanje se tiče druge sfere značenja, i glasi: tko je taj tko ne mari za članke?

Nije to pitanje važno zato što bi na njega bilo teško odgovoriti, nego zato što otvara pogled na jednu novu dimenziju Čevapovićeva djela. Jer, reklo bi se da tu izjavu daju Izvodiodci, oni koji i govore u toj replici. Oni, dakle, za sebe tvrde kako ne mare za članke, i kako bi pjevati po člancima — ili uopće razbijati sebi glavu

takvim pitanjem — u njihovim očima značilo ludovati. Pri tome, Izvodioci u isto vrijeme govore i kao tvorci i kao recipijenti stihova. Jer, oni, na jednoj strani — zato što u toj replici nastupaju kao osobe koje će komad izvoditi — tvrde da im nije drago izgovarati stihove koji u sebi sadrže članke. S druge strane, oni se na tome mjestu — u Uvodu — još nisu sasvim pretvorili u likove, pa su, dakle, i učenici vukovarske franjevačke škole, te govore i u ime vlastite empirijske osobe, a pri tome opet tvrde kako ne mare za članke. To znači da su u ovom slučaju oni *vox populi*, te u neku ruku govore — ili se bar nadaju da govore, a i autor skupa s njima — i u ime onih koji sjede u gledalištu. Uvod, dakle, želi stvoriti dojam kako su se svi — Izvodioci i publika — složili oko toga da ne treba pjevati po člancima, nego *ilirčki*. Vile, dakle, u svojim pjesmama koje odmah zatim slijede, ne mogu drugo nego da se i same priklone tom općem konsenzusu.

Prema tome, ono što Vile odmah potom pjevaju zapravo treba shvatiti kao potpunu realizaciju onih principa što ih je autor u prvom dijelu Uvoda izložio: kao odustajanje od članaka i pjevanje na *ilirčki* način. U tom pjevanju, međutim, rabe se i neuobičajen stih (jedanaesterac) i neuobičajena kombinacija stihova (safička strofa). Iz toga se mogu izvući najmanje dva zaključka. Prvo, da se pod *ilirskim* pjevanjem podrazumijeva prije svega način gradnje stiha (silabički a ne kvantitativni), a ne tip stiha ili njegovo slaganje u strofe (jer ni jedno ni drugo nije *ilirčki* tradicionalno). Drugo, da je i strofa ipak nekako važna: najprije po tome što je i ona argument za prijašnju Čevapovićevu tvrdnju o srodnosti iliričkog pjevanja s grčkim, a onda i po samom svome postojanju u tekstu. Jer, ne smije se zaboraviti da se ti stihovi na pozornici pjevaju, te da, dakle, ni broj slogova, a ni njihov raspored u kiticu nije moguće slušno percipirati. Iz toga ne slijedi samo potvrda prijašnjeg nagađanja da je Čevapović i te kako računao i na čitatelje, a ne samo na kazališnu publiku, nego također i zaključak da upotreba strofa i oblika ima u tekstu visoko načelan karakter. Ona je nekakav signal znalcima, ali ujedno i razvijanje onih principa što ih je autor izložio prije, u ono malo stihova što ih izgovaraju Izvodioci.

Dapače, sad se već može razabrati i kako Čevapovićevo načelo glasi, što pretpostavlja. Najsazetije bi se ono moglo formulirati ovako: klasični oblici i silabički stih čvrsto su povezani, po svome porijeklu, a i po uspješnosti svoje upotrebe; oni nerazdvojno idu skupa, i upravo je to ono novo *ilirsko* pjevanje o kojem se govori u prvom dijelu Uvoda. Prema tome, upotreba oblika u komadu — upotreba za koju smo već prije konstatirali da je izuzetno sistematična — nije

ništa drugo nego argumentacija autorovih stavova o metrici; ona te načelne stavove potkrepljuje i ilustrira. Čini ona to na dvije razine, na načelnoj i na praktičnoj.

Na načelnoj razini, upotreba oblika u komadu zapravo je dokaz valjanosti izabranog principa gradnje stiha i dokaz o njegovu podrijetlu. Neće, doista, biti slučajno što Ćevapović — kao što smo prije vidjeli — crpi oblike iz tri glavna izvora: iz klasične književnosti, iz tradicije hrvatske umjetničke književnosti i iz narodnoga usmenog stvaralaštva. Svi su mu ti izvori podjednako važni, jer želi pokazati kako su sva tri izvora srodna, kako je njegov stih — slast *iliričkog* pjevanja — zapravo podrijetlu. Neće, doista, biti slučajno što Ćevapović — kao što smo prije vidjeli — crpi oblike iz tri glavna izvora: iz klasične književnosti, iz tradicije hrvatske umjetničke književnosti i iz narodnoga usmenog stvaralaštva. Svi su mu ti izvori podjednako važni, jer želi pokazati kako su sva tri izvora srodna, kako je njegov stih — slast *iliričkog* pjevanja — zapravo nastavak jedne duge i stare tradicije. Ako je pak tako, onda je logično da se od silabičkih stihova stvaraju klasični oblici, poput safičkih i alkejskih strofa, jer je i naš stih, i samo *pjevanje novo*, zapravo nastavak onoga što je počelo još od Grka. Logično je, nadalje da se stvaraju oblici kakve poznajemo iz starije hrvatske književnosti, a koje je Ćevapović upoznao što neposredno, a što preko Kanižlića i drugih slavonskih autora: i u starijim su razdobljima naši autori, drži on, zapravo slijedili ona ista načela koja on poštuje u *Josipu*, a tek je u novije vrijeme (valjda s Katančićem) došlo do udaljavanja od tih načela. Zato on i citira Palmotića u bilješci, tvrdeći kako stari pisci ne samo da su pjevali *ilirički*, nego su svoja metrička uvjerenja znali i racionalno formulirati. Logično je, napokon i to da se koriste i stihovi uzeti iz narodne književnosti, jer se želi pokazati kako su i oni složeni po istom principu i kako su i oni u skladu s onim što je počelo još od Grka, a čega su se držali i naši stariji autori.

Tu onda postaje vidljivo do koje je mjere bio važan i grafički aranžman stihova, i koliko je Ćevapoviću bilo stalo do toga da one stihove koji su narodnog porijekla piše na jedan način, stihove umjetničkog porijekla na drugi, a da grafički identitet safičke i alkejske strofe ostane jasno vidljiv. On nastoji postići da i porijeklo tih oblika bude u svakom času prezentno, kako bi postalo očito da je sve to zapravo jedno isto i da se svi ti oblici slažu u skladnu cjelinu onda kad se nađu unutar istog djela. Unutar djela koje je — ne treba zaboraviti — većom stranom pisano u narodnim desetercima, pa je, dakle, porijeklo oblika i s njima u skladu, kao što je u skladu i s ozbiljnom biblijskom tematikom. Vrhunac te težnje da se pokaže u

biti ista priroda narodnog i klasičnog stiha — i da se time dokaže ispravnost Čevapovićevih metričkih principa — predstavlja gradnja klasičnih oblika (safičke strofe) od stihova narodnog porijekla, od epskih deseteraca, kao što se to, doista, ponegdje u komadu događa.

Na praktičnoj razini, strofe i oblici imaju zadaću pokazati kakve su mogućnosti toga *ilirskog* pjevanja. Doista, kad se malo bolje pogleda, naš autor nije imao nikakva ozbiljnog razloga da u svoj komad uvede tako mnogo različitih strofa, ni da u njima iskušava tako različite tipove stiha, jer ga na to nije silila ni glazba, a niti kakvi žanrovski ili uopće tradicijski razlozi. Glazbu je, naime, sam birao, pa je mogao izabrati i neku drugu, dok tip igrokaza kakav on piše nema u sredini kojoj se obraća praktički nikakve tradicije, pa dakle ne postoji ni regulativ koji bi ga silio da uvede što više različitih metričkih predložaka (takav su regulativ, dakako, imali dubrovački pisci melodrama).¹³ Ako se on ipak odlučuje inzistirati na tolikom šarenilu, onda razlog ne može biti drugi nego opet načelan, mora proizlaziti iz onih argumenata što ih je izložio na početku: to je šarenilo zapravo demonstracija praktičnih mogućnosti onih načela što ih je Čevapović izložio u uvodu drame. Demonstracija, naime, u dva smisla, jednom užem, a drugom širem. U užem smislu, kao da naš autor želi provesti te svoje principe kroz što više različitih oblika, da bi eksperimentalno pokazao kako ta načela i u tim oblicima glatko funkcioniraju. U širem smislu, on tim mnoštvom upotrijebljenih strofičkih kombinacija kao da želi sugerirati kako mogućnosti ima još, i kako bi se to kombiniranje moglo i dalje nastaviti: kao da u svome nabranjanju argumenata stavlja na kraju tri točkice, ili riječi *i tako dalje*, s obzirom da je velikim brojem upotrijebljenih stihova, strofa i oblika posvjedočio da su sve kombinacije moguće i otvorene.

Ukratko, dojam koji se pri prvom susretu s komadom javlja — dojam o izuzetnoj sistematičnosti upotrebe stiha u njemu — zapravo ne vara: cijela drama nije drugo do izvođenje argumenata za stihotvorna načela za koja se Čevapović zalaže. Ništa što je na stihotvornom polju u tome tekstu učinio, on nije učinio slučajno, nego nakon trezvena razmišljanja i s jasnom namjerom. Zato se i može reći kako on nije prethodnik preporodnog gibanja samo po tome što je imao osjećaj za jedinstvo svih hrvatskih krajeva (koje, uz to, i zove *ilirskima*), nego i po tome što je bio svjestan kako pri stvaranju nove književnosti treba postupati svjesno, kako treba ogledati izvore i argumente, a potom načiniti najbolji izbor, opredijeliti se za najefikasnije principe.

Drugo je, dakako, pitanje koliko su ti principi bili doista idealni. Iz današnje je perspektive lako razabrati kako je Čevapović imao pravo kad je riječ o silabičkom sistemu kao superiornom nad kvantitativnim, barem u našim prilikama, kao što je lako razabrati i to da nije imao pravo što se tiče porijekla tih sistema, pa i njihove tradicionalne povezanosti s oblicima klasične literature. Ukupno uzevši, međutim, on je već početkom stoljeća riješio ono oko čega će se još i pedesetak godina poslije toga voditi polemike, naime, pitanje primjerenosti kvantitativnog stiha našem jeziku i našoj tradiciji.¹⁴

Ipak, konstatacija kako Čevapović postupa dosljedno i kako svoj tekst gradi racionalno, ne bi nas smjela spriječiti da uočimo kako je njegova drama ipak živi organizam i kako ona funkcionira i na pozornici. Premda je, naime, najviše pazio na to da izloži svoja načela, vukovarski je fratar ipak postigao i da se njegovo djelo može uspješno izvoditi i da se doima kao cjelovita struktura. Tome su pridonijele različite komponente, a među njima se osobito ističe odnos prema glazbi. Postavlja se, doista, pitanje zašto ju je Čevapović uveo, i kako je njezinu ulogu u tekstu uskladio s načelnim stajalištima o kojima je dosada bilo riječi. Upravo taj aspekt treba sada razmotriti.

5.

O glazbenoj komponenti Čevapovićeve drame pisao je iscrpno i temeljito Lovro Županović u zborniku posvećenom djelu srijemskog franjevca.¹⁵ Za ovo je razmatranje u toj studiji najvažnija teza koja se i inače može smatrati okosnicom Županovićeve istraživanja, a glasi otprilike da Čevapović nije bio autor skladbi koje se u komadu javljaju, nego da je on već postojećim melodijama »podmetnuo« vlastite stihove.¹⁶ Za Županovićeve je izvod, dakako, važan i zaključak kako to Čevapovića čini i jednim od prvih naših melografa; iz perspektive analize metričkih elemenata u njegovoj drami, međutim, mnogo je važnije dovesti tu spoznaju u vezu s onim što je ovdje prije zapaženo o obilježjima Čevapovićeve načina upotrebe metričkih elemenata. Ako je, naime, naš autor pod već postojeće melodije podložio nove stihove, onda se može smatrati da su bar neke od tih melodija bile i publici poznate,¹⁷ te da je tako došlo do susreta tradicionalnoga (na glazbenoj razini) i novog (na tekstovnoj, odnosno metričkoj). Zanimljivo je zato upitati se kako je Čevapović u toj situaciji postupio: prvo, kojim se principima pri tome vodio i zašto; drugo, kakva je uloga takvoga spoja starih melodija i novih stihova u komadu kao

čjelini. Doista, najpreči će posao ovoga odjeljka biti da pokuša odgovoriti na ta dva pitanja.

Odgovarajući na prvo od njih, važno je najprije konstatirati jedno: Čevapović nije morao postupiti upravo tako kako je postupio, pa ako se ipak odlučio za takav princip, onda je to zacijelo učinio s nekim razlogom; a dosada se vidjelo da on sve što čini, čini intencionalno i imajući pred očima nekakav cilj. Jer, ako i nije imao novih melodija, nego se morao poslužiti starima, naš je autor mogao uzeti i stare stihove, i to u jednome od dva moguća smisla: mogao je, najprije, uzeti tekst koji i inače ide uz neku melodiju, onako kako ona postoji u tradiciji; mogao je, s druge strane (u slučaju da mu ono prvo nije odgovaralo zbog specifična, biblijskog karaktera njegove drame) uzeti barem stihove koji bi bili istoga tipa, koji bi pripadali istom krugu i istom verzifikacijskom sistemu. On, međutim, nije učinio ni jedno ni drugo. On je učinio nešto u čemu se njegova namjera sasvim jasno ogleda.

Učinio je, doista, ono što i inače u komadu čini, samo na drugim razinama: on je postojećoj melodiji iz jedne tradicijske sfere pridružio stihove koji po svojim metričkim i strofičkim karakteristikama pripadaju u posve drugu sferu. Sasvim konkretno: narodnoj melodiji, koja se inače bazira na silabičkim stihovima (ili melodiji kakva drugog, ali opet nesumnjivo novijeg porijekla i sličnih temeljnih principa) on je pridružio npr. safičku strofu, ili *sestu rimu*, ili koji drugi oblik koji uz takve melodije obično ne ide. Pri tome je zacijelo morao uložiti stanovit napor da uskladi tradicionalni oblik s melodijom koja je pisana za drugačije stihove¹⁸, i morao se pomiriti s tim da ta veza stare melodije i inovativnih oblika neće s pozornice biti razaznatljiva. Taj napor i ta svijest, uostalom, ne mogu izmaknuti ni muzički laičkom oku kakvo je moje: pogleda li se, na primjer, prolog u kojem pjevaju vile Dalmatinka i Srimka (a gdje se pjeva u safičkim strofama od jedanaesteraca i peteraca), može se uočiti kako se Čevapović zapravo poslužio trikom, pa je zatražio da se četvrti, kraći stih strofe pjeva dvaput, jer melodija traži još jedan polustih. Taj oblik, dakle, strogo uzevši, zapravo i nije safička strofa onda kad se pjeva, nego samo onda kad se čita, dok je na pozornici on tek niz stihova koji se — možda uz neke intervencije i retuše — slaže s glazbom pod koju je podložen. Naš je autor, dakle, i uz cijenu stanovitih natega, inzistirao na tome da određeni tip melodije spoji sa stihom i strofom s kojima prije nije bio spajan.

Zašto je to učinio, nije se teško domisliti. U tom njegovu inzistiranju na nekim strofama treba, mislim, vidjeti težnju da se i na toj razini — na razini veze teksta

i glazbe — potvrde ona temeljna stajališta što ih je Čevapović — naizgled tek ovlašno i uzgred — izložio u Uvodu. Njegovo je zaključivanje, pretpostavljam, teklo otprilike ovako: nije dovoljno tek ustvrditi kako je naše *iliričko pjevanje* poteklo još od Grka, nije dovoljno ni pokazati kako se naši silabički stihovi sasvim lijepo podaju slaganju u strofe poznate iz klasične i iz novovjeka umjetničke književnosti, a i iz književnosti narodne; potrebno je jasno staviti do znanja kako se tako načinjeni stihovi dobro slažu i s glazbom, i to s takvom glazbom koja je publici poznata i draga. Jer, time se pokazuje najmanje dvoje: prvo, da je takav način slaganja stihova naravan i skladan koliko i melodije s kojima je spojen, a za melodije već poznaju da su doista naše i da su uhvatile korijena, čim ih i gledaoci već poznaju; drugo, da takav način slaganja stihova niče iz istog korijena iz kojega i melodije, da je, dakle, i jedno i drugo (bar po svojim načelima) još od starih Grka, pa da tako postoji i razlog više da se upravo toga načina držimo.

Inzistirajući, dakle, na tome da pod postojeće melodije podloži upravo stihove i strofe s nesumnjivim tradicionalnim identitetom, Čevapović nije činio ništa drugo nego nastavio graditi i argumentirati onu istu tezu koju je izložio u Uvodu, a koju je nastojao potkrijepiti i svim drugim obilježjima svoga stihotvornog posla. Kao što se, naime, potrudio da složi safičke strofe od narodnih deseteraca, i kao što se potrudio da demonstrira šarenilo mogućnosti stvaranja novih oblika, tako je i spajajući te oblike s glazbom još jače podupro svoja načelna stajališta, jer je na taj način demonstrirao kako je taj način pjevanja posve u skladu s melodijama u koje nitko i ne sumnja.

Upravo na tome mjestu pojavljuje se drugo pitanje za koje smo ovdje konstatirali da je vrijedno pažnje, pitanje o ulozi glazbe u komadu kao cjelini. Taj je aspekt važan iz dva razloga. Prvi leži u tome što se dosada — pa i upravo maloprije — pokazalo da Čevapović postupa ne samo racionalno, nego u nekom smislu i proračunato, pa bi se moglo učiniti da toliki trud oko dokazivanja vlastitih teza (i pretvaranje teksta u argument za te teze) nije ostao bez posljedica za umjetničku vrijednost komada. Drugi je razlog u tome što se glazba u komadu i inače doimlje kao nešto bez čega bi se moglo, jer pjevani dijelovi ne sadrže nikakve dinamičke motive, pa je čovjek sklon pomisliti kako je i muzika tu više iz načelnih, teorijskih, nego iz literarnih ili teatarskih razloga. To dvoje treba ukratko promotriti, pa provjeriti jesu li takve pretpostavke točne.

Da Čevapović u svojoj upotrebi glazbe postupa racionalno i s nekom namjerom, vidi se po tome što su glazbeni umeci raspoređeni simetrično. To znači

da oni ni na koji način ne proizlaze iz radnje u komadu, nego su uvedeni proizvoljno, i to tako da budu podjednako udaljeni jedni od drugih: oni se — osim u uvodnom dijelu — javljaju uvijek jednako, naime, na početku svakoga *ulaza* i oko njegove sredine. Tako se dobiva situacija u kojoj svagda nakon određene količine govorenog teksta dolazi pjevani, a na pozornici se nakon otprilike podjednako dugih govornih ulomaka uvijek pojavi glazba.

Razlog je tome u jednu ruku zacijelo praktično—kazališni: publiku je trebalo s vremena na vrijeme malo zabaviti glazbom, oživjeti joj pažnju i pomoći joj da s više koncentracije prati daljnju radnju. Ali, to nipošto ne može biti jedini razlog. Reklo bi se, naime, da Čevapović namjerno inzistira na simetriji, i da on želi da se ta simetrija zapazi, osobito u tiskanom tekstu. Simetrija je, uostalom, jasno vidljiva i u drugim aspektima drame: ne bi se nipošto moglo reći kako je materijal imperativno tražio da se radnja rasporedi baš u deset *ulaza*, a ne u devet ili jedanaest; dapače, može se zapaziti da je autor s mnogo muke — negdje razvlačeći, a negdje sabijajući — uspio postići baš tu okruglu brojku. A iz toga proizlazi neizbježan zaključak: njemu je simetrija važno obilježje djela, i to ne toliko sama po sebi, koliko kao signal da je pisac znao što radi i zašto postupa upravo tako kako postupa. A u tom inzistiranju na simetriji — u tome njezinu svjesnom isticanju — pjevani ulomci imaju izrazito naglašenu ulogu: oni, na jednoj strani, na simetriju upozoravaju, oni markiraju važna mjesta, a predstavi daju ritam; s druge strane, oni sami po sebi strukturiraju tekst, oni stvaraju simetriju i pripomažu rastu te građevine. Glazbeni su ulomci, ukratko, bitni kao organizator komada, a stihovi u njima tako još više dobivaju na važnosti.

To je pak važno zbog toga što oni druge uloge u komadu ni nemaju. Glazba je, naime, kao što smo već konstatirali, u *Josipu* nefunkcionalna. Ona ne proizlazi iz radnje, ne pomaže u njezinu razumijevanju, a nije, ako se strogo uzme, ni njezina ilustracija. Po svomu su sadržaju umetnute pjesme neki put sažetak onoga što se već vidjelo, neki put su varijacija prije rečenoga, a neki put donose i sasvim općenito razmatranje o nekom moralnom ili vjerskom pitanju, kakvo je zamislivo i izvan komada. Opet se može govoriti o teatarskim razlozima za takav postupak, jer pažnju gledateljstva treba osvježiti ne samo pjevanjem, nego i sadržajima koji pomalo odudaraju od radnje, da bi se tako publika odmorila. Ali, opet u tome nije sve, jer je nefunkcionalnost tih umetaka prepuna značenja. Žanrovski, oni su nešto između songova i interludija, ali upravo svojom odvojenošću od radnje oni najviše govore. Njih, doista, najčešće pjevaju likovi komada, koji pjevajući napuštaju svoje

uloge, izvode točku, a potom se vraćaju u ulogu. Time je izdvojenost pjesama još više naglašena, i time su one na osobit način ponuđene gledateljevoj pažnji. U jednu ruku, ono što se u njima izvodi postaje manje važno, jer očito ne pridonosi razumijevanju drame. U drugu ruku, međutim, to što se u njima kaže biva na taj način istaknuto, privlači na sebe osobitu pažnju. Tako postaju bolje vidljive obje načelne funkcije pjevanih umetaka: njihova uloga u kreiranju simetrije i njihovo spajanje novih »iliričkih« stihova i stare glazbe. Upravo je nefunkcionalnost, dakle, uvjet njihove sposobnosti da odigraju onu načelnu ulogu koju im je Čevapović namijenio.

Nijedna od ovih osobina upotrebe glazbe u komadu ne šteti bitno njegovoj umjetničkoj dimenziji. Jer, simetrija nije ni inače neuobičajena osobina kazališnih komada — pa se javlja i u melodramama koje poznajemo iz Dubrovnika — te se Čevapović, dakle, simetrijom koja je tradicijom kodificirana poslužio da plasira svoje misli o metrici. Isto je i s nefunkcionalnom ulogom glazbe: ni ona nije u tradiciji nepoznata, pa postoje cijeli žanrovi u kojima se po navadi upravo tako postupa. Opet se Čevapović znao poslužiti onim što je naslijedio za svoje ciljeve.

Ali, time se već otvara pitanje o žanrovskoj pripadnosti njegova teksta. Tom ćemo se pripadnošću sad pozabaviti u onoj mjeri u kojoj metrička situacija u komadu otvara na nju pogled.

6

Naši proučavaoci kao da su donekle dvojili o žanrovskom karakteru Čevapovićeve *Josipa*. Ta je dvojba zacijelo izazvana velikom ulogom glazbe u komadu, te potrebom da se njezino strukturalno mjesto odredi i da se iz njega izvede zaključak o generičkoj pripadnosti Čevapovićeve djela. Tako je onda Lovro Županović u svome prije spominjanom radu¹⁹ prilično odlučno ustvrdio kako se tu radi o komadu s pjevanjem, *spjevoigri* ili *Singspielu*, s obzirom da su muzički umeci tu doista samo umeci i nemaju druge uloge. Time je *Josip* stavljen u odnos prema evropskoj tradiciji, a i prema nekim specifičnim teatarskim kretanjima Čevapovićeve doba.

Poželimo li, međutim, utvrditi mjesto toga teksta u hrvatskoj dramskoj tradiciji, izvidjeti na koje se uzore on oslanja i kako sam sebe žanrovski koncipira (što znači: kako traži da ga se razumije, na podlozi kojih tekstova), zacijelo ćemo se najprije sjetiti tzv. školske drame. Ta je institucija — ako se, za ljubav

preciznosti, i ne odlučimo da je nazovemo teatarskom vrstom — zacijelo odigrala najpresudniju ulogu u načinu konstituiranja Čevapovićeve djela, pa i u pojavi onih njegovih osobina po kojima je to djelo neobično i po kojima i jest vrijedno pažnje. Pri tome neće od presudne važnosti biti okolnost da su izvodioci doista bili đaci, a pisac (a valjda i režiser) njihov nastavnik, kao ni to da je tekst igran u okolnostima koje posve nalikuju prilikama u kojima su se školske drame inače izvodile. Mnogo će važnije biti same osobine teksta, i to upravo one osobine koje se nalaze u najužoj vezi s upotrebom stiha u njemu. Sve one metričke suptilnosti koje smo u drami zapazili, a ni svi oni poetički signali što ih je Čevapović svojim tekstom odaslao, ne bi bili zamislivi da njegovo djelo nije kao svoju podlogu tražilo i pretpostavljalo upravo instituciju školske drame. Dapače, ni sama uloga glazbe ne bi mogla biti onakva kakva je bila, da nije bilo toga oslonca. Kaže Nikola Batušić u svome prije spominjanom radu o *Josipu* da je Čevapović »...dramaturški uzor za inkrustaciju glazbenih dijelova u dramski tekst (prema načelima tipične barokne melodrame) pronašao u nizu isusovačkih i franjevačkih dramsko-kazališnih predložaka« (kurziv autorov). Očito je, dakle da koordinate žanrovskog samorazumijevanja Čevapovićeve teksta treba tražiti u tom smjeru.

Pri tome je možda dobro krenuti od najočitijega, od onoga što smo maloprije bili zapazili o ulozi glazbe u tekstu. Konstatirali smo da su glazbeni brojevi po svojem krajnjem cilju dio širega Čevapovićeve poetičkog projekta, kojim se dokazuje opravdanost jednoga načina pjevanja i jednog načina gradnje stiha. Po svojoj ulozi u tekstu, međutim, ti su brojevi s jedne strane simetrično raspoređeni, a s druge su strane u dramaturškom smislu nefunkcionalni; oni, dakle, samo ukazuju na pravilnu strukturu teksta, ali ne pridonose njegovu razumijevanju. Te se osobine mogu tumačiti kao žanrovska obilježja, pa se mogu potražiti i odgovarajući žanrovski predlošci u kojima glazba — odnosno stih — imaju upravo takvu ulogu. Ali, malo će se u kojem scenskom žanru pronaći upravo onakav raspored ključnih signala kakav je prisutan u Čevapovića, pa se zato ni u jedan žanr neće *Josip* uklopiti sasvim. Samo jedna vrsta dopušta — pa i traži — sve te signale: to je školska drama. Lako je utvrditi i zašto: zato što je ona definirana prije svega svojom namjenom, pa sve što se u njoj pojavi ima zapravo pokaznu funkciju. Još određenije: kod nje je normiran sadržaj i neki generalni tok radnje, dok je sve drugo prepušteno mogućnostima pisca i ansambla, te tako s formalne strane školska drama nije strogo definirana. Onoliko koliko definirana ipak jest, to je učinjeno preko njezine funkcije; ona treba da obavi nekakav posao, pa ako joj to uspije, onda su

dopuštena sva sredstva, pa i uvođenje glazbe — odnosno stiha — i njihovo raspoređivanje na simetričan način.

Temeljni posao koji školska drama treba da obavi određen je, dakako, prije svega njezinom vezanošću uz školu; ona tako ima prije svega didaktičku zadaću. Još točnije, treba ona da pokaže dvoje: prvo, što su đaci u toku školske godine (ili u toku cijelog školovanja) naučili, pa im tako daje priliku da se iskažu u retorici, u recitiranju, u latinskom skandiranju i u drugim disciplinama. Drugo, treba ona da bude poučna i za publiku, što znači da mora biti razumljiva i imati temu koja potiče na moralna i bogoljubna razmišljanja.

Lako je dokučiti da se i Čevapovićevo djelo kreće upravo u granicama tih parametara. Drugome od spomenutih zahtjeva — a to je pozitivno djelovanje na publiku — ovdje je udovoljeno izborom teme i načinom njezine obrade, općom poučnošću teksta. Prvom zahtjevu, međutim — zahtjevu za iskazivanjem učeničkog znanja — odgovaraju sve ostale osobine teksta, a naročito one koje se tiču metričkih principa o kojima je i dosada bilo toliko riječi. Dapače, svi poetički iskazi koje smo spominjali, i sve demonstracije mogućnosti našega stiha, zapravo se kreću na terenu školskoga iskazivanja znanja i zastupanja jedne doktrine nasuprot drugoj.

Zapazili smo dosada da su za Čevapovićevo shvaćanje našega stiha u ovoj drami važne tri komponente: teza o podrijetlu toga stiha, teza o njegovoj prirodi i principima njegove gradnje, i demonstracija njegovih mogućnosti dovođenjem u vezu s raznim oblicima i s otprije poznatom glazbom. Sve se te komponente, međutim, mogu — a držim i moraju — tumačiti kao demonstracija školski stečenog znanja. Đaci, dakle — a nije zgorega podsjetiti da je dječak što je igrao Josipa imao jedanaest godina²⁰ — govore ono čemu ih je nastavnik naučio, uz pretpostavku kako su to usvojili, kako je to znanje što su ga stekli u školi. Onoliko variranje raznih stihova i oblika može se dopustiti samo zato što to rade đaci koji pokazuju što su naučili, inače bi sve moglo izgledati i pretjerano i natrpano: kao i na današnjim školskim priredbama, moralo je i tada biti svega i svačega, pa su se takve drame i gledale i ocjenjivale na osobit način.

Dapače, i samo načelno razmatranje o stihu i načinu njegove upotrebe ima smisla jedino u takvoj prilici i samo onda kad dolazi iz učeničkih usta. Da se, naime, radilo o kakvoj »normalnoj« predstavci, da su izvodioci bili odrasli ljudi i da je cilj produkcije bilo ono što je inače obično cilj kazališne predstave — naime, zabava — ne bi gledaoci na takvo razmatranje (i takvu prikrivenu polemiku s Katančićem) tako lako pristali. Čevapović dobro zna da je publika došla gledati školsku

predstavu, te da pristaje slušati o onome o čemu se u školi govori; u školi se pak govori i o slaganju stihova i o pravilima po kojima se to radi, budući da je stihovstvo također nekakavo znanje. Širenje dobrog znanja pak podrazumijeva borbu protiv lošeg znanja, te je tako i to razmatranje i ta polemika nešto što će gledaoci školske predstave — koji su, uostalom, i sami došli onamo da ponešto nauče — rado prihvatiti. Čevapović je, dakle, iskoristio žanrovske odrednice školske drame i ona očekivanja publike koja su u vezi s njom uobičajena, da bi plasirao ponešto što se njemu osobno činilo naročito važnim. Bile su to na jednoj strani ideje o prostiranju i porijeklu našega naroda, a s druge o prostiranju i porijeklu našega stiha.

I još više: mislim da se tom njegovom žanrovskom sviješću mogu tumačiti i mnoge osobine teksta, odnosno osobine njegove strukture. Ako je, na primjer, Čevapović glazbu uveo zato da bi sama produkcija bila zabavnija, onda je na simetričnosti njezina rasporeda inzistirao zbog toga da ukaže na samu simetriju, da naglasi kako se radi o nečemu organiziranom i unaprijed smišljenom, o nečemu što ima jasno određenu svrhu. Ta svrha opet nije ništa drugo nego to da učenici pokažu što znaju, pa se simetrijom naglašava sistematičnost i organiziranost tih znanja. Čevapović je, ukratko, i uz pomoć simetrije naglašavao žanrovski karakter svojega djela, njegovu pripadnost vrsti školske drame.

Zato je valjda simetriju proširio i na ona područja na koja je nije bio obavezan širiti, i uveo postupke na koje ga tradicija ne obavezuje. Uradio je to npr. s replikama likova: lako je zapaziti da su te replike uvijek jednako duge. I ne samo da su jednako duge, nego je i broj stihova u njima pravilan i okrugao: svaka replika ima po deset stihova. To vrijedi za sve likove u komadu osim za Josipa, koji već pri prvoj svojoj pojavi govori duže, čime se naglašava njegova važnost. Klauzula o deset stihova ne vrijedi ni za neke druge likove — npr. za Jakoba — onda kad govore nešto izuzetno važno (npr. kad Jakob besjedi na umoru). Sve druge replike, međutim — a tih je izrazito najviše — uvijek imaju po deset stihova, i jasno se vidi kako je naš autor ponekad morao učiniti i velik napor da bi ovdje rastegao na deset redaka ono što se moglo reći u četiri, a ondje sabio u deset redaka ono što se moralo reći u petnaest. Inzistiranje na simetriji tu je vidljivije nego igdje drugdje.

Kao što je tu vidljiviji nego igdje i razlog tome inzistiranju: replike pojedinih likova zapravo su samostalne recitacije, pa likovi na pozornici ne govore, nego deklamiraju, pokazuju kako dobro i lijepo govore. Time se, dakako, dosta gubi na dramatičnosti radnje, a i na njezinoj realističnosti. Ali, to Čevapoviću i nije

bilo najpreča briga, jer takvim je načinom postigao ono do čega mu i jest bilo najviše stalo: da svaka replika ima podjednako trajanje, da se svim izvodiocima dade podjednaka prilika, i da publika jasno osjeti kako svaki od mladih glumaca, onda kad govori, manje glumi, a više pokazuje svoje znanje i uvježbanost, ono što je stekao u školi. Na taj se način djelo najviše približava školskoj drami (koliko god da takva simetrija ne spada u njezina pravila), jer vanjskim znacima naglašava temeljnu svrhu produkcije. Jasno je, napokon, i zašto je Čevapoviću sve to bilo toliko važno: zato što je u okvirima školske drame mogao plasirati one donekle polemične ideje koje je držao osobito važnima, i ujedno ih oprimjeriti na vlastitom tekstu.

Zašto mu je pak to bilo moguće učiniti samo u okvirima školske drame, sad se pomalo već razabire: naime, upravo zbog žanrovskih karakteristika toga tipa teksta. Mogao bi se, doista, čovjek upitati je li školska drama uistinu žanr u onom istom smislu u kojem su to tragedija ili melodrama, kad nema čvrsto i jasno definiranih tekstualnih osobina. Odgovor bi morao glasniti ovako: školska drama i nije definirana svojim tekstualnim osobinama, nego prije svega svojom društvenom funkcijom i, još uže, svojom recepcijskom situacijom. I, upravo su ta društvena funkcija i ta recepcijska situacija bile i našom vukovarskom fratrju najvažnije.

Školska je drama, naime, neka vrsta književno–teatarske amfibije: njezina je zadaća da uspostavi kontakt (živ, umjetnički kontakt) između književno najnaobraženijih i književno najneobrazovanijih slojeva društva. Jasno je i zašto: izvodioци su učenici isusovačkih ili franjevačkih škola, mladi klerici, ili nešto mlađi đaci; publika su pak njihovi roditelji, ljudi koji najčešće nisu ni pismeni, a onda još neki dijelovi građanskog staleža i klera. Drama, dakle, mora biti takva da pokaže kako su đaci stekli svakojaka znanja, ali to mora učiniti tako da to razumiju i oni koji sami nisu učeni. To onda određuje i sve njezine osobine: ona mora imati biblijsku i poučnu temu, a mora sadržavati i dijelove u kojima će se demonstrirati recitiranje, pjevanje ili čak propovijed. Školska drama spaja vrlo udaljene društvene polove, pa zato pretpostavlja sasvim osobitu izvoditeljsko–gledateljsku konvenciju, a samim tim i sasvim određene strukturalne osobine.

A upravo je sve to i Čevapoviću potrebno. On, naime, želi progovoriti o nekim vrlo apstraktnim temama koje su dostupne samo učenicima; jedna je od tih tema princip po kojem treba graditi stihove. S druge strane, on vjeruje kako se sve to tiče i onih neukih koji eventualno u publici sjede, i to zato što drži da učeno pjevanje proistječe iz istih korijena kao i pjevanje neukih, pa da se, dakle, tim izvornim načelima treba i vratiti. Đaci su pak idealni da takva načela izlažu, jer oni su osobe

koje se — tako reći pred očima gledalaca — iz nekih pretvaraju u učene. Školska je drama, dakle, bila za našeg pjesnika idealna forma i on se znao njome poslužiti.

Znao se njome poslužiti upravo kao žanrovskom tvorevinom, jer on je svjesno i vješto u svom tekstu naglasio ono što jesu glavne karakteristike školske drame, to jest, njezinu didaktičnost i njezin pokazni karakter, a onda se time poslužio za svoje svrhe. Njegove su ga svrhe, dapače, i natjerale da žanr školske drame iznova interpretira. Upravo zato ona formulacija koja kaže da je Čevapovićevo djelo plod zrele faze razvoja školske drame iz XVIII. stoljeća pogađa u samu bit stvari.²¹

7.

Trenutak je sada da se — zaključno — kaže nešto i o Čevapovićevoj povijesnoj poziciji, u onoj mjeri u kojoj uvid u tu poziciju proizlazi iz upotrebe stiha u njegovoj drami i iz onoga što je o značenju te upotrebe ovdje zapaženo. Pod povijesnom se pozicijom misli na dvoje: na odnos prema prethodnicima (i način na koji su njihove tekovine u Čevapovićevu djelu usvojene) i na odnos prema nasljednicima (i na način na koji se ono što je Čevapović izabrao u njihovim djelima reflektira).

U našoj se filologiji o Čevapoviću danas uglavnom složno misli da je njegov povijesni položaj donekle proturječan. S jedne strane, njegovo je djelo sasvim nesumnjivo nastavak i sinteza onoga što se u drami i kazalištu naših sjevernih krajeva događalo u XVIII. stoljeću, te je tako vukovarski franjevac zapravo nekakav zakasnjeli odbljesak onoga što će s pojavom preporoda nestati s književne scene, barem kao javna i relevantna literarna činjenica. S druge strane, Čevapović je u ponečemu i prethodnik onoga što će relevantnom literarnom činjenicom postati tek nakon njega: njegove ideje o našim krajevima i ulozi književnosti u njihovoj povijesti ilirci bi nesumnjivo potpisali, kao što bi potpisali i izbor epskog deseterca za dramu (koji je, doduše, kod Čevapovića još i rimovan, a kod njih najčešće nije), te niz drugih praktičnih rješenja što ih je dao autor *Josipa*. A ne treba posebno ni isticati važnost činjenice da se kod Čevapovića po prvi put i žene pojavljuju na pozornici. Ukratko, njegovu bi tradicionalnost onda trebalo pripisati kvantitativno slaboj literarnoj produkciji njegova vremena i specifičnoj žanrovskoj situaciji (on, zapravo, i nije mogao izabrati nikakav drugi žanr osim školske drame), dok bi njegove ideje, usprkos tome, bile dalekovidne i predstavljale nešto u čemu će nasljednici naći poticaj i inspiraciju (a da su ga ilirci doista čitali, potvrđeno je i dokumentima).²²

Takvu kvalifikaciju Ćevapovićeva povijesnog položaja ne može ni uvid u njegove metričke principe i način služenja stihom bitno promijeniti. Može je tek donekle precizirati i ponuditi joj još nešto opipljivih argumenata. I iz analize stiha, doista, nesumnjivo proizlazi da je Ćevapović autor u čijem se djelu miješaju staro i novo i da upravo u toj prijelaznosti njegovo djelo nalazi svoj pravi identitet, pa i svoju vrijednost, a i povijesnu relevanciju. Pokazat ću ovdje ukratko kako se ta njegova prijelazna pozicija manifestira u onim elementima kojima je bilo posvećeno ovo razmatranje. Ima tih elemenata tri.

Ponajprije, Ćevapovićev položaj između staroga i novog vidljiv je po njegovim idejama o stihu, u njima možda jače no igdje drugdje. Jer, ako je njegovo odbacivanje kvantitativnog stiha zacijelo nešto što ima budućnost, onda su njegove misli o tome kako naš stih potječe još od Grka dug klasicizmu osamnaestoga stoljeća. Pri tome treba imati u vidu da se tu doista radilo o izboru: za hrvatske pisce na jugu pitanje o tome treba li dati prednost silabičkom ili kvantitativnom stihu nije se pravo ni postavljalo, pa je zato Hidža prevodio Horacija dvanaestercima i drugim našim tradicionalnim stihovima, i to se činilo kao jedina realna mogućnost.²³ U Slavoniji pak, gdje je Katančićev utjecaj jak, trebalo se odlučiti, izbor nije bio lak, pa se pitanje o kvantitativnom stihu — kao što je i ovdje već spomenuto — na sjeveru vuklo zapravo sve do Maretića i njegovih prijevoda klasičnih grčkih i rimskih spjevova. Na tom je polju, dakle, Ćevapović izabrao ono što je vrijeme poslije potvrdilo kao ispravno, ali se u argumentaciji toga izbora još uvijek služio dokazima koji pripadaju jednom prošlom vremenu.

Drugo, slično je i s Ćevapovićevim idejama o stihu u drami: i one se kreću između tradicionalnoga i novog, i one reflektiraju vrijeme prijelaza. Tradicionalno je u tim idejama to što na općem nivou prihvaćaju onu ulogu stiha u drami koju je on imao i u školskim dramama: stih je tu tek dodatak, nešto što je na pomalo umjetan način pridruženo radnji komada, bilo zato da igrokaz bude publici zanimljiviji za gledanje, bilo zato da se i preko stiha pokažu neka učenička znanja. Inovativno je pak to što je Ćevapović dobro razumio da nije nimalo svejedno koji će to stih biti, nego da i on može biti nosilac nekih značenja i posrednik između autorovih poetičkih ideja i publike. Ako, doista, pogledamo kakvi se stihovi pojavljuju u drugom jednom slavonskom školskom komadu — a za koji pouzdano znamo da je doista izvođen — naime, u brodskoj *Juditi*, vidjet ćemo razliku. U *Juditi* je zapravo nevažno koji se stih uzima, pa zato i smiješni likovi pjevaju stihovima koji vuku podrijetlo iz latinske crkvene poezije;²⁴ Ćevapović je, nasuprot

tome, dobro razumio i snagu deseterca a i njegov odnos prema drugim stihovima, pa onda i mogućnost koju mu sučeljavanje toga dvoga pruža da formulira svoje poetičke ideje.

Tako dolazimo do poetičkih ideja našega fratra; i one se očito nalaze na prijelazu, i u tom prijelazu nalaze svoju originalnost. Ako se, doista, upitamo što je za Čevapovića drama i što je za njega književnost, shvatit ćemo dvostrukost njegovih stajališta. Jer, on u jednu ruku — tradicionalno — polazi od pretpostavke o utilitarnosti literature, o njezinoj određenosti vlastitom didaktičkom društvenom svrhom; još točnije, književnost po njegovu mišljenju treba da se uklopi u one procedure preko kojih Crkva komunicira s vjernicima. U drugu ruku, međutim, autor *Josipa* namjenjuje literaturi i druge, posve drugačije zadaće, nespojive s tradicionalnom žanrovskom pozicijom školske drame. Među tim je zadaćama manje važna ona koja se tiče nacionalnog osvješčivanja i širenja koncepcije *iliričkog* rodoljublja. Mnogo je važnija zadaća estetska, koja prije jedva da se i spominjala. Treba samo pogledati u koliko navrata on spominje »slast« i »skladnost« *iliričkog* pjevanja, pa da se vidi kako nipošto nema na umu samo utilitarnost, niti samo didaktičku funkciju drame i književnosti, nego pretpostavlja kako slaganje stihova (i literatura uopće) ima neke svoje unutrašnje zakone koji se moraju poštovati da bi se stvorilo vrijedno djelo. Pri tome je važna i sama težnja za vrijednim djelom, a još više Čevapovićevo uvjerenje kako stih mora biti u skladu sa svojom naravi i porijeklom, kako, dakle, njegovu upotrebu ne određuje samo namjena ni samo pozitivno djelovanje na publiku, nego i pravila koja su imanentna književnom stvaralaštvu. A po tome je, dakako, autor *Josipa* prethodnik onoga što će tek kod iliraca dobiti pravu težinu, oko čega će još i Vraz s Gajem polemizirati.

Po tome, a i po nizu drugih elemenata, Čevapovićeve je *Josip* jasna i nesumnjiva kopča između staroga i novoga, između onoga što je dalo XVIII. stoljeće i onoga što će donijeti preporod. Pri tome, taj se tekst — kao što je, nadam se, i iz ove analize vidljivo — podaje raznim tipovima proučavanja i može nam, vjerujem, štošta otkriti o važnim mehanizmima hrvatske književne povijesti. Zato se i može reći: ako obnovljena pažnja naše filologije za ovog fratra i jest dala mnogo zanimljivih plodova, to se može smatrati tek početkom Čevapovićeve književnopovijesne karijere, jer njegovu će se djelu naša literarna historiografija ubuduće zacijelo češće vraćati.

BILJEŠKE

¹ O pisanju toga imena nema danas u znanosti složnog mišljenja (o tome v. u zborniku koji se ovdje spominje u bilj. 2): način na koji je sam Čevapović pisao svoje prezime kao da bi sugerirao da tu bude Ć; on, međutim, i inače slabo razlikuje č i ć, njegova braća upisana su u župne knjige kao Čevapovići, a i mnogi drugi razlozi govore u prilog varijanti za koju sam se ovdje odlučio.

² Tako je u svibnju 1987. održan u Požezi znanstveni skup o Čevapoviću, s kojega je 1990. objavljen u Osijeku i zbornik s lijepim brojem referata i priopćenja; 1992. je pak u Zagrebu izašlo ukusno reprint–izdanje *Josipa*: priredio ga je i instruktivan predgovor napisao Josip Bratulić.

³ Mislim tu na studiju Nikole Batušića »Dramska struktura Čevapovićeve *Josipa, sina Jakoba patrijarke*«, koja je najprije izašla u spomenutom zborniku, a potom je uvrštena u autorovu knjigu *Narav od fortune*, Zagreb 1991.

⁴ V. o tome osobito u Bratulićeve predgovoru pretisku *Josipa*.

⁵ V. u spomenutom Bratulićeve predgovoru.

⁶ Sustavno je to izložio u knjizi *Hrvatska versifikacija*, Zagreb 1981.

⁷ Uzor su, zacijelo, ovakvi stihovi:

Quando tellus renovatur
in aprilis tempore
lacrimarum pane satur
sedebam sub arbore (...)

Nav. prema: Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love–Lyric I., II.* Oxford 1968. (II., str. 521). Slične stihove, uostalom, nalazimo i u slavonskoj *Juditi* koju je Tomo Matić objelodanio u Građi 27, Zagreb 1956:

Nitko ne zna što je soldat,
koji nije kušao,
niti koji može poznat,
koji nije vidio...

(str. 95 nav. izdanja)

⁸ Str. 6. reprint–izdanja iz 1992. Stihove navodim prema današnjem pravopisu, ne poštujući Čevapovićevu navadu da sve imenice piše velikim slovom, kao ni njegovo inzistiranje na grčkom *h*, koje je ovdje prisutno u riječi *Thraka*, a javlja se i drugdje u komadu.

⁹ Usp. prije spominjani Bratulićev predgovor.

¹⁰ Ovdje je ta bilješka navedena malo dalje.

¹¹ U originalu stoji *prosta*, što je zacijelo tiskarska pogreška.

¹² Str. 8 reprint–izdanja.

¹³ Njima je variranje metričkih predložaka služilo kao nadomjestak za glazbu, pa su se u tom smislu uspostavili i stanoviti tradicijski uzusi; v. o tome npr. u mojoj knjizi *Barokni stih u Dubrovniku*, Dubrovnik 1995.

¹⁴ Mislim tu na Veber–Tkalčevićeva načelna stajališta i Preradovićeve praktične pokušaje gradnje kvantitativnog stiha; v. o tome: Svetozar Petrović, *Oblik i smisao*, Novi Sad 1986.

¹⁵ Rad nosi naslov »Glazbena komponenta u 'narodnoj igri' Grge Čevapovića *Josip, sin Jakoba partriarke*« i najduži je prilog u spomenutom zborniku.

¹⁶ Ovako kaže Županović na str. 117 spomenutog zbornika: »Ostvarivanju glazbene komponente, Čevapović je u *Josipu*... prišao u prvom redu kao p o d m e t a t e l j novog teksta postojećim melodijama« (spacionirao autor).

¹⁷ Poznate su mogle biti barem one melodije koje su narodnog porijekla; Županović u svome radu iscrpno pokazuje koje su od tih melodija, npr. srijemske, a koje slavonske.

¹⁸ O mjestimičnom nepoklapanju jednoga i drugoga govori Županović u svom radu.

¹⁹ Ondje v. i podrobnije o dilemama oko žanrovske pripadnosti Čevapovićeve drame.

²⁰ O tome v. u spomenutoj studiji Nikole Batušića, koji je proučio anale vukovarskoga franjevačkog samostana i ondje pronašao taj podatak.

²¹ Formulacija je Batušićeva, i u izvornom obliku glasi da taj tekst »predstavlja zreli domet završne faze sjevernohrvatske školske drame i zaključuje onu razvojnu etapu hrvatskoga glumišta koja je početkom 17. stoljeća započela u zagrebačkom isusovačkom kolegiju«; v. u spomenutoj njegovoj studiji.

²² V. o tome u Bratulićevu predgovoru reprint–izdanju.

²³ V. o tome: Vladimir Vratović, »Horacije u dubrovačkom pjesništvu 18. i 19. stoljeća«, Rad JAZU 357, Zagreb 1971.

²⁴ Pisao sam o tome u radu »Slavonska *Judita* i književna tradicija«, u zborniku *Dani Hvarskog kazališta XXI.*, Split 1995.