

# O IDEOLOŠKO-INTERESNOJ AKTANTSKOJ KONSTELACIJI NOVIJE HRVATSKE DRAMATURGIJE

*D a r k o S u v i n*

Uspomeni Marijana Matkovića,  
koji nam je prokročio put

## *Uvod*

Želio bih na početku ukratko podsjetiti na neke diskusije o dubinskim odnosima dramaturških agensa koje sam opširnije razvio na drugim mjestima.<sup>1</sup> Obrazlagao sam tamo kako bi se za najdublju razinu dramaturških funkcija mogao pod određenim uslovima, te da se ne proširi babilonska pometnja što već vlada na ovom području, prihvatiti termin »aktant«, Greimasovo metaforičko posuđivanje iz gramatike. No nuždan bi uslov za korištenje tog termina bio da se u samoj definiciji tih aktanata i njihovih odnosa kako međusobno tako s ostalim razinama dramaturških agensa (naime s razinama tipova i karaktera, u koje se ovdje ne mogu upuštati) iz temelja odbace Greimasove lingvo-imperijalističke pretpostavke i, nasuprot tome, razviju neke indikacije Proppa, Souriaua i drugih istraživača. U duljoj diskusiji što slijedi iz takve orijentacije predložio sam aktantski sistem od 5+1 članova: pet glavnih aktanta — naime Protagonist, Antagonist, Vrijednost, Mandator i Korisnik — te pomoćni aktant Satelit ili Zastupnik koji može biti pridodan bilo kojoj od glavnih pet funkcija. Na kraju sam — potaknut pionirskim

radom Ubersfeldove no također pokušavajući da izmijenim i sistematiziram njene ponešto eklektičke pristupe — ukazao na neke osnovne odnose među aktantima. U analitičke svrhe ti se odnosi mogu izolirati kao tri sljedeća trokuta. Prvo, odnos između Protagonista (dalje skraćeno kao P) kao »vektorske« ili usmjerene sile koja pokreće radnju, Antagonista (dalje A) kao sile koja se suprotstavlja Protagonistu te Vrijednosti (dalje V) kao instance ili entiteta oko kojega se sukobijuju A i P, dakle oko kojeg se zapliće središnja radnja komada — taj osnovni konfliktni ili barem napetnosni odnos može se nazvati *akcioni ili konfliktni trokut*. On odgovara na pitanje »tko će koga?« (qui quem?), te se najlakše zapaža i najčešće koristi u sumiranju i analizi komadā. To ne bi uopće bilo teško pokazati u pregledima naše dramatike.

Međutim, ovom bih se prilikom pokušao za vrlo kratak i nepotpun pristup nekim osnovnim konstelacijama hrvatske dramaturgije 19. i 20. stoljeća koristiti prvenstveno onim aktantskim odnosima koji, da tako kažem, preostaju pošto se eliminira akcioni trokut P-A-V, dakle one odnose koji okružuju konfliktnu osovinu P-A. To su *ideološki trokut Mandator-Protagonist-Vrijednost*, koji odgovara na pitanje »pod čijom zastavom P djeluje« (in quo signo),<sup>2</sup> te *interesni trokut Protagonist-Vrijednost-Korisnik*, koji odgovara na pitanje »u čijem interesu P djeluje« (cui bono?). Time nikako ne mislim omalovažiti odnos P-A koji, dakako, ostaje središnji za svaku integralnu analizu. Ipak, postavio bih hipotezu da bi skup ostalih odnosa mogao u ovoj prilici biti zanimljiviji iz dva razloga. Prvo, jer su se takvi odnosi razmjerno rjeđe razmatrali te bismo mogli izbjeći banalno ponavljanje. Drugo i važnije, jer je sasvim-moguće da je taj skup »preostalih« odnosa bio naoko periferniji u diskurzivnoj svijesti dramskih pisaca i publike hrvatskog teatra, ali da je on to efikasnije djelovao u njihovoj imaginarnoj topologiji (tj. u onome što psihoanaliza naziva podsviješću, kao neka vrsta osвете reprimiranih vidova). Ako je to točno, ovaj je skup aktantskih odnosa mogao izbjeći kako direktnoj svjesnoj cenzuri pišćeve ličnosti, tako i naknadnom ideološkom modificiranju uslijed legalne ili moralne društvene cenzure izvan pišćeve ličnosti (zapravo, to bi bilo ex hypothesi nužno za sve značajne komade). Oba su ova vida cenzuriranja bila — kako je stručnjacima poznato iako možda u povijesti naše dramatike nedovoljno valorizirano — u praksi hrvatske dramaturgije veoma važna. Pri tome su primjeri neizvođenja mnogih među najznačajnijim komadima, npr.

*Ljubice, Novog reda, Matije Gupca*, jasniji, no jedva da su važniji od primjera nasilnog prekrajanja (na primjer svršetka *Ekvinocija*).

Koji su to, dakle, aktantski odnosi na koje će se ovaj pristup usredotočiti? Kako ne uspijevam naći zajednički nazivnik za ideologiju i interes, nazvao bih splet odnosa koji preostaju pošto se zanemari osnovna šipka ili površinski sukob P-A nezgrapnom sintagmom »*ideološko-interesna konstelacija*«. Ona obuhvaća ove aktante: Protagonista; Vrijednost; Mandatora (dalje M), tj. silu u ime koje P djeluje, »zastavu« protagonističkog djelovanja; te konačno Korisnika (dalje K), tj. potencijalnog ili namijenjenog uživaoca tog djelovanja, instancu u korist koje djeluje P. Podsjećam ovdje da se dakako (kako je to već Propp utvrdio za svoje »funkcije«) više aktanata može spregnuti u jednom tekstualnom agensu; i obratno: jedan aktant može biti raspodijeljen na više tekstualnih agensa. Tako, na primjer, u »čistoj« individualističkoj dramaturgiji P se obično kumulira sa K u jednom agensu, recimo zaljubljeni mladić djeluje u vlastitu korist (a ne odrekne se djevojke u korist, recimo, nekog drugog K poput svoje čiste Ljubavi ili pak Domovine). No samo u sasvim ciničnim slučajevima (recimo, društveno-kritičkih komada à la *Tartuffe*) P se u potpunosti supstituira za M, tj. protagonist ne djeluje u ime neke nad-individualističke sile kao što bi to za raniji primjer bila Ljubav.

Ovo me dovodi do moje prve teze, naime da je Vrijednost u hrvatskoj dramaturgiji 19. stoljeća u pravilu jedan od »dva ideala« tog doba, naime Žena ili Domovina; ili je, dakako, spoj tih ideala — Patriotska Djeva, »*Illyriens hochherzige Tochter*« što no reče grof Janko Drašković (no čiji je glavni ideolog Šenoa — vidi prvi citat iz donjeg razmatranja *Ljubice*). Kao treća mogućnost — po pravilu također kontaminirana s erotskim partnerom ili nacionalnim idealom — preostaje klasno obojena Sloboda. Velikim dijelom u funkciji tih triju Vrijednosti — Žene, Domovine, Slobode, te njihovih kombinacija — određeni su svi ostali aktanti. Bilo bi zanimljivo ispitati da li je ta orijentacija na Vrijednost svjetska pojava ili pak karakteristika dramaturgija samo tzv. ne-državnih naroda. Također bi bilo zanimljivo upustiti se u mnogo dulju diskusiju zašto i kako to da je akcija u većem dijelu hrvatske dramaturgije barem 19. stoljeća slabija ili površna — da je ona u neku ruku samo emblem idejno-interesne konstelacije. Na žalost, neka će od ovakvih zamamnih pitanja morati da budu zapostavljena u korist ponešto kratke

diskusije malog broja komada za koje držim da su najznačajniji u odabranom razdoblju. Ipak, nadam se da će i ovo preliminarno ispitivanje sugerirati neke obuhvatnije zaključke ili barem neke horizonte za daljnja ispitivanja.

### *Devetnaesto stoljeće*

Na početku ovog skraćenog pregleda valja da ponovim ograde o važanju mojih hipoteza. Za terminus a quo pretpostavljam bez ikakve daljnje argumentacije da dramaturgija ilirskog razdoblja prije Bogovića (koji je u neku ruku njeno preuzimanje i polijeganje u grob, hegelovska sinteza) ne bi unijela većih izmjena u moje zaključke, ali priznajem da to treba još provjeriti. Nasuprot tome, Freudenreichova pučka dramaturgija *Graničara* po svoj bi prilici unijela neke izmjene, te nju zanemarujem samo zbog prostornih granica ovog referata. Stoga sam za svoj korpus izabrao komade (u zagradama je godina prvog objavljivanja): Mirko Bogović, *Matija Gubec*, kralj seljački (1859); August Šenoa, *Ljubica* (1866); Hugo Badalić, *Nikola Šubić Zrinjski* (1876); Ivo Vojnović, *Na taraci* (1902); Josip Kosor, *Požar strasti* (1911); Miroslav Krleža, *U agoniji* (1928); i Marijan Matković, *Heraklo* (1954). Dakako, terminus ad quem znači da nije obuhvaćena dramatika poslije odlučnog poslijeratnog proboja *Herakla*. Još i više, stvar je detaljne analize, za koju ovdje nije bilo prilike, da utvrdi jesu li ovi komadi, odabrani manje-više prema konsensusu naše kritičarske tradicije i naše publike, zaista u potpunosti reprezentativni za hrvatsku dramaturgiju od sredine 19. do sredine 20. stoljeća. Drugim riječima, bi li uvlačenje drugih komada — uz Freudenreicha i ovdje bar usput spominjanog Nemčića, još npr. Tomićeva *Novog reda*, Vojnovićeva *Ekvinocija*, *Trilogije* kao cjeline i *Prologa nenapisanoj drami*, nekih drama Ogrizovića i Kamova, daljnjih drama Kosora i Krleže, itd. — samo nadopunilo ili pak bitno izmijenilo sliku dubinskih dramaturških odnosa?<sup>3</sup> Uz »verbalne drame« uvrstio sam i jedan libretto (Badalić), što se, držim, može opravdati izuzetnom važnošću *Zrinjskoga* u hrvatskoj dramaturgiji i teatru sve do naših dana; takvo poređivanje naoko nije sasvim fer prema piscu jednog libretta, no nadam se da ću ga obraniti prilikom razmatranja tog komada.

Možda odstupam ponajviše od starijeg kritičarskog konsensusa (prije Nikole Batušića) valorizacijom Bogovićeve *Gupca*. Već sam u svojoj tezi o Vojnoviću ustvrdio da je to svakako najbolja hrvatska povijesna drama prije *Dubrovačke trilogije* i posumnjao u Krležino ekstremno odbacivanje po kojemu je *Gubec* »jedva podnos[iv] kao kulturno-historijski kuriozum«. <sup>4</sup> Danas bih decidirano rekao da je Krleža bio u ovom posebnom slučaju slijep za vrijednosti te drame, koja je po mom uvjerenju uz *Graničara* i *Ljubicu* jedina što zaslužuje da preživi iz hrvatskog 19. stoljeća prije *Ekvinocija*. Dakako da bi konačna provjera tog uvjerenja bila suvremeno izvođenje jednako potentno kao na primjer ono Violićeve *Ljubice*.

Što je dakle Mandator Gupčeve i seljačke protagonističke radnje u *Gupcu*, u ime koje »zastave« djeluju oni (in quo signo agunt?) U skladu s mojom hipotezom, držim da ih je najlakše izvesti iz Vrijednosti, koja je ovdje izrijekom identificirana kao »stare pravice«, naime »da se zemlje i imutak svuda / Među kmete jednako razdijele...« (V. iv). <sup>5</sup> U funkciji toga Mandator se može okarakterizirati kao građansko-demokratska i revolucionarna gesla Slobode, Jednakosti i Bratstva. Korisnik je Hrvatski Puk: prvenstveno seljaci ali (u osebujnoj i veoma naprednoj varijanti) također i žene kao po patrijarhatu i feudalcima posebno ugrožena društvena grupa — bile to seoske djevojke Mara i Stana ili nevoljena i tiranizirana plemkinja Jelena Zrinska-Tahi. Govoreći današnjim jezikom, Korisnik je osebujni »narodni front« poniženih i ugnjetenih koji obuhvaća sve seljake i sve žene u ovom diskurzivnom kozmosu. Uza sve svoje šilerovske dramaturške slabosti i naivnosti, *Gubec* time razotkriva krajnji horizont hrvatske građanske ideološko-interesne aktantske konstelacije (koju će tek Vojnović nadopuniti slikom određene kompradorske buržoazije, naime operetnog društvanca *Na taraci*). Zbog političke cenzure, a po svoj prilici i zbog realne političko-psihološke situacije nakon g. 1848, Bogović nije mogao u svoju dramu uključiti i potpuno urbanizirani puk kao subjekt — kao Protagonista ili Korisnika. To će se u hrvatskoj dramaturgiji (nakon Držića i Brezovačkog) desiti tek negdje oko *Prokletstva* Ogrizovića i Milčinića, uz zametke u Šenoe. Ipak su se u *Gupcu* spojili mnogi značajni elementi: prvo, transpozicija događaja u 1848. i nakon nje — pobuna, njeno kršenje i pljenidba seljačkih imanja; drugo, stalni dramaturški aksiom cijelog tog razdoblja da radnja mora biti ili utemeljena u ero-

tici ili barem povezana s njom, preveden je u funkciju klasne borbe; treće, kolektivni Antagonist nisu naprosto »feudalci« nego (vrlo značajno) »gospoda«, te je glavni antagonist Tahi, s jedne strane, kapitalist koji plijeni seoska imanja zbog duga, a s druge, patrijarhalni plemić koji uskrisuje ius primae noctis; četvrto, drama je puna anti-njemačkih, nacionalno-oslobodilačkih upadica protiv kraljeva, korumpirane kraljevske uprave, i t. sl. Već i sam njen osnovni izričajni element, narodni deseterac i leksik srpske »Bune protiv dahija«, bio bi po mojem mišljenju dostatan da okarakterizira ovu dramatiku. Ona nastoji, i do određenog stupnja uspijeva, izvršiti istu funkciju kao i ta narodna pjesma, naime spojiti nacionalnu i klasnu bunu protiv anacionalne i patrijarhalne gospode. Time je Bogović uvelike (premda ne potpuno) prevladao osnovne slabosti hrvatske povijesne dramaturgije, i stvorio građanski najdosljedniji i najborbeniji komad svekolikog hrvatskog 19. stoljeća.

Zanimljivo je i veoma poučno usporediti *Gupca* s drugim najpopularnijim kazališnim komadom iz hrvatske povijesti, *Nikolom Šubićem Zrinjskim* Körnera i Badalića, s kojim dijeli referentno razdoblje (1566. do 1572/3) te ime a donekle i karakter Alapića. Ova usporedba se ne može provesti potpuno niti je ona (kako napomenuh) potpuno lojalna: prvo zato što je *Zrinjski* adaptacija Körnera, a drugo zato što je to libretto za Zajčevu operu — dakle dvostruko nesamostalni tekst. Ipak, držim da na analitičkoj razini na kojoj se krećem, naime na onoj osnovnih dubinskih odnosa a ne izričaja i ostalih važnih no površinskih elemenata, u biti nije nemoguće barem istaći neke elemente ideološko-interesne konstelacije u *Zrinjskome*, koje je Badalić probrao od Körnera te koji su identični u librettu i u operi. Kako je odlično primijetio Matković: »u ostalim ostvarenjima naše građanske tragedije [naime osim *Gupca*, op. DS] mi ćemo susresti prizore nepomirljive borbe do istrebljenja samo između kršćana i Turaka: Hrvati kao cjelina, bez obzira na klasnu pripadnost, bit će složni 'za kralja i dom' u smislu 'horvatske vernosti'«. <sup>6</sup> To je u potpunosti i stanje u *Zrinjskome*, gdje se Vrijednost može označiti kao plemićko-monarhistička čast, u tragedijskoj varijanti »Umrijeti dostojno za kralja i dom«; Mandator je, dakle, »Horvatska vernost«, a zanimljivo je da je i Korisnik jedan dosta nebulozan »dom«, naime Država (»dome naš ti vijekom stoj«) izgrađena na plemićkoj časti i nacionalnoj vjernosti Habsburgovcima. Historijski gle-

dano, poprilično je ironično da je rod Zrinjskih istrijebljen a hrvatska nacija stavljena u genocidno pitanje upravo pod dinastijom koju komad, u euforičnom mažuranićevskom interludiju naše povijesti, tako nekritički prigrljuje kao Korisnika. U imitaciji barokne mitske monolitnosti, u ovom komadu Vrijednost, Mandator i Korisnik tvore zatvoreni tautološki sustav koji se ne temelji na bilo kakvoj *provjerivoj* logici nego na *transcendentalnoj* logici — premda je ta transcendentalnost u usporedbi sa srednjim vijekom pa čak i s kalderonovskim barokom blasfemno politizirana: vjera u habsburški monarhizam kao zaštitu hrvatstva. (Stoga bi možda bilo točnije osporiti tom stavu svaku logiku u tehničkom smislu riječi i svrstati ga u Aristotelovu entimematiku.) Valja barem spomenuti obavezni pod-zaplet ljubavi Juranića i Jelene koji pokušava (bez većeg uspjeha) demokratizirati agenski profil komada tako da i prosac koji nije »od moćnog roda« može ući u vladajuću klasu djelom: »Ti domu se oduži, i mačem nju zasluži«. S obzirom na to da komad završava holokaustom (»posred kruta boja kraj je [sic] ljubavi naše«), ovaj se dodatak doima više kao blago mažuranićevska varijanta K. u. K. ideologije a i ustupak vrlo ne-plemičkoj publici pored Save 1870-tih godina nego kao modifikacija središnje konstelacije komada.

Uspoređivanje *Zrinjskoga* s *Gupcem* pokazuje, prema tome, kako je Bogovićeva dramaturgija superiorno bogata. Aktantski sustav koji povezuje seljake s građanskom Slobodom francuske revolucije, starim pravicama i hrvatskim pukom kao cjelinom suprotstavljenom gospodi — to je očito nešto sasvim drugo, historiosofskom logikom provjerivo ili falsifikabilno, u usporedbi s Körner/Badalić/Zajčevim pseudobaroknim i tautološkim sustavom. U potonjem je komadu narod (baš kao i u Demetrovoj *Teuti*) grupa figuranata, a vjerojatno bi usporedba karakterizacija Gašpara Alapića kao lika obaju komada bila zanimljiv put daljnje diskusije njihovih razlika. Svim time, dakako, ne namjeravam omalovažiti svima nama poznate i drage arije kao »Sanjala sam divan san«, i uopće efektnu muzičku fakturu, dakle zajčevski vid *Zrinjskoga*. Želim samo ukazati na neke dubinske ograničenosti ovog komada, koje zapravo čine Zajčev uspjeh na takvoj labavoj bazi subjektivno vrednijim.

Nastavljam ovaj pregled kratkim pogledom na aktantsku strukturu *Ljubice*, drame koja mi se čini zanimljivom upravo sa stanovišta što ne insistira naprosto na prilično banalnom farsičnom zapletu mahinacija između Đure Radića (P) i gospodične Ljubice (A). Kad bih imao prilike

da se bavim agenskom razinom tipova, valjalo bi razviti značaj Šenoine još djelomice racionalističke onomastike. Ona je više kontaminirana naglašeno »slučajnom« onomastikom realizma (ili točnije, iluzionizma) nego je to slučaj u našoj starijoj tradiciji racionalizma koja je još bila krepko tipizirajuća. Još se, npr., u Nemčićevu *Kvasu bez kruha* predstavnik starinskog poštenja zove Starotinović, njegova željena kći Željka, dok je među negativcima fiškal Živko Vrtoglav, njegova sestra (vjerovatni prototip Šenoine Ljubice) — tuđinski odvratna Hildegarda, dvoličnjak Slatković, te drugi korumpirani plemići kao Bezobrazić, Dobrovoljić, Poderanić, Nenasitić. U Nemčićevu bidermajeru to je osim toga kontaminirano i s folklornom dramatikom na čini mi se u nas još neocijenjen način (lik Turice, zaplet oblikovan kao karneval prema mesopustu, itd.). U *Ljubici* bi realistični i radini liječnik koji se zove Radić a liječi boljku Zagreba, romantični i nepraktični pjesnik Cvjetinić, a ponajviše dvije zaljubljene Ljubice (prava i kriva) te zao zastupnik zle Ljubice — brbljavac, spletkar, žigolo i po svoj prilici policijski doušnik — Biberović bili dobri primjeri od kojih bi se moglo prodrijeti u srž Šenoine tipologije. No kako se ovdje ograničavam na diskusiju aktantske a ne tipske razine u agenskoj analizi, zadržat ću se i ovdje samo na ideološko-interesnoj konstelaciji u Šenoae.

Kako natuknuh, po momemu je mišljenju ljubavni zaplet *Ljubice* čista izlika ili čak maska. Vrijednost naime o koju se bore Đuro i Ljubica nisu samo dva paralelna ljubavna zapleta: i Radićeva Milka i Cvjetinićeva »dobra« Ljubica tako su malo važne da se jedna na pozornici uopće ne javlja, a druga u dva i po od 37 prizora. Kako to Radićeva početna peroracija Cvjetiniću u I. i jasno očitava, djevojka je tu samo sigla, ili točnije emblem, određene egzistencijalne orijentacije koja se zbog književne konvencije (a po svoj prilici i kamuflaže) prikazuje pomoću metonimije ljubavnog zapleta:

*... upravo jer sam ti prijatelj, upravo jer sam vidio da si oko nekoliko salonskih lutaka šarao i ludovao, upravo jerbo želim da ne zagrezneš u jad, već da kao fina i čestita glava za svoj narod radiš, upravo zato ti kažem: pazi, kume, ne drži rog za svijecu, već si prišišaj drugaricu živu zdravu Hrvaticu, puna srca, pune glavice, da ti vjerna ljuba, kući čestita reduša a djeci mila bude majka.*



Drugim riječima, Vrijednost je ovdje doduše personificirana u djevojci ali je to na aktantskoj razini spoj »dvaju ideala«, domovine i žene... baš kao i u Nemčića. Koji je pak društveni horizont tih ideala može se jasno očitati iz sasvim nesporednih Korisnika Đurove akcije. To nije naime samo njegov prijatelj Cvjetinić a još manje on sam, nego su to i — scenski skraćeno ali ideološki odlučujuće — služavka Jelica i njen momak, krznarski djetić Marko, a ponajviše siromašna opančarica kojoj je zla Ljubica lihvarski posudila određenu svotu za 600 posto a onda je dala izbaciti s nejakom dječicom na ulicu. Đurina je radnja dakle »medicina od pune kese, a prazna srca« (poanta kojom završava komad) a njen je cilj ekspliciran da ne može biti jasnije u njegovoj peroraciji lihvarki i namiguši Ljubici pred kraj, što je po položaju i značenju simetrično obrnuta početnoj, gore citiranoj peroraciji:

*Vama koja će za pseto pedeset forinti dati, a radi četrdeset cijelu porodicu satrti, vama, koji iz krvnog znoja ubožadi kujete zlato da ga među lopove, ništarije i uhode rasipate, vama, koji ćete pakosnim smijehom trgnuti srce od srca, jer se je gnjila vaša krv za svim mladim svijetom polakomila — vama, koji ne poznajete čuvstva poštenja, sreće obiteljske, boga... vama, koji ste sama sebi bogom... morao sam zarinuti otrovni žalac do dna gadnog srca... da vidite koliko da je crna, ružna i kužna vaša duša, da žarkim željezom segnem na onu grdnu ranu koja nam Zagreb otruje...*  
(III. xii)

U ovom leksički pomalo nespretnom citatu ipak gotovo da je dan rezime cijele radnje. Nema sumnje, pasus je zaodjenut u starinsku polureligioznu, gotovo baroknu moralku. No to je također i populistički prosvjed protiv lihvarskog kapitalizma, s providnim i smionim aluzijama na doušnike tuđe vlasti. U takve za ono vrijeme gotovo veleizdajničke ideologeme spadaju i aluzije komada na izbjegavanje vojne službe (u kojoj su Hrvati obilato krvarili za tuđu državu — sjetimo se da je to bilo pisano između ratova od 1859. i 1866!), političko »stekliš+vo« (tj. ekstremizam — pridjev još nije bio primjenjivan isključivo na Stranku prava) protagonista, i t. sl. Korisnik je ovakvog prilično subverzivnog horizonta, ukratko, neka vrst (da nastavim terminologijom primijenjenom na *Gupca*) fronte cijelog hrvatskog naroda bez tuđinskih pomagača i lihvara. Ta narodna fronta seže od služavki i šegrta do građanske

inteligencije (tj. od Marka i Jelice do Đura i Vlatka) a isključuje strane kvislinge poput Biberovića, plemstvo poput barunice Bodićeve i Edice, i »neproduktivne« kapitaliste poput mešetara Grahovca i njegova šefa, gospodične Ljubice. Ljubičina pohlepa za mladom krvlju odnosno mladim erotskim partnerima u tom je svjetlu emblem za egzistencijalnu pohlepu uopće, a sasvim jasno i za političko-ekonomsku pohlepu. Ovaj je Šenoin komad u toj optici dakle parabola u kojoj ljubavni zaplet služi mnogo punijem smislu. Baš kao što se na primjer biblijska parabola o zrnu gorušičinom (*Evandjelje po Matiji* 13) ne može označiti kao poljoprivredna priča, tako se ni *Ljubica* ne može označiti kao ljubavna farsa. Odbojnost K. u. K. vlasti prema njoj bila je sasvim logična.

Konačno, Mandator ove aktanske konstelacije može se, držim, očitati a contrario pasusima i zbivanjima poput ove konačne tirade. To je neki bolji, apstraktno-utopijski Zagreb nacionalne idile »obiteljske sreće, poštenja« i narodnog kršćanstva. Preciznije bi se to moglo odrediti suočenjem s općenitim Šenoinim Mandatorom kakav se može inducirati iz njegove beletristike i esejistike. Taj je Mandator dobro sakriven banalnom površinom vodvilja i sentimentalne priče. U tom svjetlu, tipično farsična ili vodviljska situacija Đure sakrivenog iza krinoline (II. iii-viii) zapravo je semiotički emblem cijele ove dramaturgije, koja sakriva svoju liječničku, građansko-higijensku etičku utopiju iza krinoline bezazlene kocebuovsko-raupahovske komičnosti i quid pro quo (kao da nam je Šenoa, gromovnik upravo protiv te malograđanske komičnosti, htio dati mig da takvoj površini ne vjerujemo!).

Iz ovakva rakursa pada nova svjetlost i na Vojnovića, za kojeg sam u svojoj dizertaciji obrazlagao kako je on (barem u dramatici) dijalektičko preuzimanje i nadilaženje Šenoae — a moglo bi se dodati i cijele epohe hrvatske dramaturgije koja počinje ilircima i Bogovićem a kulminira u šenoinskoj etici i estetici. Budući da sam o njemu već mnogo pisao, ovdje bih uputio na te diskusije a eksplicitno se zadržao samo na kulminaciji njegove trilogije, šenoinsko-manconijevskoj *Na taraci*. Očito je temelj ideološko-interesne konstelacije ovog dramoleta pokušaj jedne monolitnosti analogne — mutatis mutandis — onoj mažuranićevskog monarhizma u *Zrinjskome*: Grad je ujedno vrhunska Vrijednost (sumum bonum), Mandator i Korisnik rada gospodar Lukšinoga. Formalno ili sintaktički govoreći, identičnost Vrijednosti, Korisnika i Mandatora inducira nešto što bih nazvao »transcendentalno-monolitnom konstela-

cijom«. No između *Zrinjskoga* i *Na taraci* postoji uz sintaktičku identičnost i semantička opreka: monolitnost je ta prošla, polegnuta u grob, oplakivana. Ona je idealna zato što je nestvarna; da je stvarna — mogli bismo dodati, izašavši na čas izvan kozmosa dramoleta — bila bi vjerovatno isto tako nesnosna kao i u *Zrinjskome*. Ona je korisna zato što se kroz tu *laudatio temporis acti*, kroz prizmu njenog apsolutnog odbijanja vladajućeg oprečnog sustava, razotkrivaju problemi kolonijalnog građanstva (operetnog društvanca) i puka (Konavljanina Vuka), te postavlja pitanje tko je nasljednik gospara, kome li se može navijestiti Taraca i sve njene vrijednosti. Uzimajući u obzir samo kompozicijsku sintaksu ili koherenciju, ovo je najuspjelija hrvatska drama između Držića i Krleže jer je najmonolitnija; uzevši u obzir i semantiku, ona je najznačajnija jer njena sintaktička punoća razglaba bitno političko i egzistencijalno pitanje nacionalne slobode pod rakursom pitanja »koja klasa može postati nosilac te slobode?« — dakle otprilike osnovnog pitanja 1940-tih godina ili, ako hoćete, cijelog jugoslavenskog 20. stoljeća.

Upravo se iz tog kuta gledanja možemo vratiti na spominjanu činjenicu da svekolikoj značajnoj hrvatskoj dramaturgiji 19. stoljeća manjka klasična individualistička »radnja« u smislu središnjeg sukoba A-P, i pokušati da ju objasnimo. Skribovsko-ožijeovski individualistički sukobi nisu još bili na ideološkom dnevnom redu naše (valja reći) pretežno ideološki a ne pragmatički-egzistencijalno ili realistički orijentirane dramaturgije sve do Kosora i Krleže. (Usput rečeno, valjalo bi ovdje ispitati kako opus Kamova tako *Prokletstvo* i *Hasanaginicu* Ogrizovića kao potencijalno značajna ostvarenja koja bi mogla oboriti Krležinu tvrdnju da je jedina značajna dramatika Moderne ona Kosorova — o kojoj će još biti riječi — no ovom se prilikom u to ne mogu upustiti.) Feudalno-barokni sukobi kalderonovskog ili kornejevskog tipa, temeljeni na svojevrsnoj devoluciji srednjovjekovne alegorike kakvu je odlično analizirao Benjamin, bili su pak sasvim neprimjereni purgerskoj ravnici ispod Kaptola, i pokušaji povratka takvom monarhizmu u najboljem su slučaju bili podnosivi u operi (poput *Zrinjskoga*), ili su nepovratno propadali (historijska drama). Prave novovjeke nadindividualističke sukobe naši dramatičari nisu mogli iznijeti na pozornicu kako zbog unutarnjih, psiholoških tako zbog vanjskih, političkih cenzura — osim u zakukuljenim oblicima. Ti su antagonizmi naime bili dvojaki: narod protiv gospode (klasni) ili hrvatstvo protiv nijemstva odnosno mađžar-

stva (nacionalni); najčešće, ta su se dva osnovna sukoba ispreplitala, kondenzirajući i prebacujući povijesnu stvarnost (primjenjujem ovdje Freudove termine *Verdichtung* und *Verschiebung* jer je dramaturška poiesis umnogome slična njegovu »radu sna«, *Traumarbeit*). Najbliže je otvorenom ispoljavanju tih sukoba prišao robijaš Bogović, plativši to i stalnom nemilošću kulturnih vlasti čiji tragovi ni do danas nisu uklonjeni. No i on je posegnuo za šilerovskom općečovječanskom retorikom i njenim neizbježnim sintaktičkim ekvivalentom: ljubavnom pričom, prilično deplasiranom u historiji Matije Gupca. Nemčić i Šenoa (kao i gotovo sva ostala ne-povijesna dramatika a i veći dio povijesne) zaodjeli su pak političko-egzistencijalna pitanja u erotsko-sentimentalna. Vojnović je u prva dva dramaleta *Dubrovačke trilogije* još uglavnom slijedio tu tradiciju, varirajući je prvenstveno pesimističkom inverzijom. U *Na taraci*, on je ingeniozno primijenio veoma novatorsku tehniku retrospektive ili post mortem autopsije, također maskiranu karakternim studijama ekscentrika. No i Vojnović je prošao zatvor, i tek ga je slom kolonizatorske države sačuvao Bogovićeve sudbine. Sve u svemu, postavio bih općenitu tezu da je *ljubavni zaplet u toj dramaturgiji po pravilu parabola s političkim značenjem*. Središnji aktant Vrijednosti u takvom dominantnom zapletu i takvoj konstelaciji, naime Djeva, jest emblem (u tehničkom smislu riječi, tj. parabolična slika) Slobodne Domovine — nacionalne ili klasne, u raznim omjerima.

### *Dvadeseto stoljeće*

Što je Vrijednost o koju se otimaju rod ili soj Šalićevih i Rigaliovih u Kosorovu *Požaru strasti*? Naoko — zemlja i djevojka; ekonomski i erotski posjed. A Korisnik je sasvim jasan, on je individualistički identificiran sa strankama u sukobu, s dvojnomo grupom P (jer se tu radi o Freytagovu *Doppelheldu*, ocu i sinu, jednom orijentiranom prema zemlji a drugome prema djevojci) odnosno s isto takvom dvojnomo grupom A. No stanje je s Mandatorom mnogo zamršnije, i čini mi se ključnim za ovu Kosorovu dramu. Sva stilistika i snaga komada izvire iz činjenice da je Mandatorski aktant neobično snažan — da je on donekle progutao kako P tako i A (naime da ih je podredio sebi) — ali da je nejasan. Zaista, tu se ne radi naprosto o balzakovskoj pohlepi nego

o opsesiji sličnijoj Dostojevskome i često tretiranoj oleografski, kao borba dobrog i zlog anđela. Ipak, premda se takva tumačenja mandatorske opsesije tu i tamo sreću, ni ona nisu sasvim točna, odnosno ono što je u njima točno jest prevođenje s individualističke na nadindividualističku razinu. Naime, ovaj put mandatorska sila nije za agense transcendentalna nego imanentna, ona je, kosorovskim leksikom rečeno, »poriv«. Kosor koketira ne samo s oleografijom i s ruskom »demonskom« psihologizacijom nego i sa Zolinom nasljednošću pa čak i s francusko-srednjoevropskim pseudo-antropološkim rasizmom koji govori o pračovjeku u nama i slično — no sve to ostaje u komadu mutno. (Afiniteti s početnom replikom Leoneovom u *Gospodi Glembajevima* i s njegovim cijelim karakterom objašnjavaju Krležinu pohvalu Kosoru.) Paradoksalno, snaga *Požara strasti* leži upravo u tom pomanjkanju jasnoće. Jasno je samo da kako grupa P tako i grupa A podliježe porivima, koji dakle nisu etički nego su biološki — ničeanski s onu stranu dobra i zla. Vrijednost je zapravo više pokušaj utaženja neke sotonske pošasti pohlepe, srednjovjekovnim rječnikom rečeno ona je smrtni grijeh cupiditas (modernije, gramzivosti ili grabeža), nego što je to konkretna parcela zemlje ili konkretna Ruža. Stoga je logično da se ta pošast ne može ničim zaustaviti ni pohlepa zasititi, ona je već kapitalistički kvantitativna a ne kvalitativna, kako se to dobro očitava u suludom monologu o ženama Ade Rigalina u II.i kao i u očevim kumuliranim otimačinama zemljišta. Neposredno uživanje, koje je u hrvatskoj dramaturgiji započeo oko Pometa, ovdje kao da je dovedeno do svog logičnog apsurd. Postavio bih hipotezu da je, prema tome, Mandator — sasvim bogumilski — neka vrst Sotonstva koje je pomoću individualističke pohlepe, ljubomore i sličnih pomoćnih strasti zavladao cijelim ovim diskurzivnim kozmosom. Nesebičnosti, utjecanja transcendentalnoj sili Vjere ili Slobode ili Domovine, više nema ni kod tobože »pozitivnih« P ni kod tobože »negativnih« A. Prvi naprosto imaju — da skraćeno kažem — tolstojevske porive a drugi dostojevskijevske, koji potonji uostalom (kao dokaz za moju tezu) u času krajnje napetosti prevladaju i u grupi P. Snaga je drame upravo u tom vampirskom prevladavanju Mandatora nad obim strankama u sukobu. Pročitana danas, komad se doima kao prva proročanska skica za genezu jedne specifično naše proto-fašističke »strukture osjećaja«, jasnije rečeno kao prva skica psihologije ustaštva. Budući da je ta psihologija tek bila u začetku u doba Nietzschea, Josipa

Franka i propasti patrijarhalnog sela, Kosor ju je — držim, mudro — ostavio nejasnom po uzrocima a jasnom samo po nasilnom djelovanju.<sup>7</sup>

Kako je upravo natuknuto, nije nimalo čudno da je pisac ciklusa *Glembajevih* bio (ponešto pretjerano) impresioniran *Požarom strasti* i nekim drugim Kosorovim dramama. I ispod salonske polilogije Krležinih komada poput *U agoniji* kriju se, što Gavella reče, vulkanske provale strasti. Ipak, napredak u jasnoći u usporedbi je s Kosorom ogroman. Zaista, u ovoj Krležinoj drami P je Žena u najpozitivnijoj varijanti klasično socijalističkog mjerila za čovječnost civilizacije u kojoj živi. Zanimljivost ili inovacija *U agoniji* jest da se, u Krležinu furioznom odstupanju od ne-akcione slabosti hrvatske dramaturgije prošlog stoljeća, Lauri (također nomen loquens) suprotstavljaju dva antagonistička agensa; u konačnoj verziji sa tri čina taj bi se broj, računajući i Policijskog pristava, mogao popeti na tri tekstualna agensa. Ti su štafetni antagonisti ne samo tipovi senex ridiculosa i fiškala, nego su — što je za analizu na ovoj razini važnije — i nacionalno-klasni alegorijski emblemi K. u. K. Austro-Ugarske (Lenbach) i Kraljevine SHS (Križovec). Shodno opreci između polufeudalnog i otvoreno buržoaskog karaktera tih država, a po alegorijskom proseyu poznatome u to doba (npr. u Mannovu *Čarobnom brijegu*), ti reprezentativni agensi imaju i odgovarajuće profesije (propali vojnici prema uzlazećem advokatu i političaru) kao i karaktere. Nadam se da ću drugdje imati prilike da opširno razglobim tu šipku komada između P i A. Vjeran odabranom pristupu, ovdje ću se i opet ograničiti na ideološko-interesnu konstelaciju.

Ova je konstelacija očigledno centrirana oko Laure kao Vrijednosti u smislu otuđene čovječnosti ili izmučenog humaniteta. Laura kao P je ne samo vlastita vrijednost nego je, u borbi da preživi protiv klasnih otuđenja, i vlastiti Korisnik. A Mandator je, čini mi se, naš stari poznanik: Ljubav kao Sloboda, ovdje personalizirana ali mnogo manje privatizirana nego u 19. stoljeću (drugim riječima, emblematski reprezentativnija ili barem lakše prepoznatljiva unutar Krležine etičko-političke alegorike bez interferencije nacionalnog vida te u doba razmjerno slabije cenzure). *U agoniji* je po tome u neku ruku preuzimanje, dokidanje i podizanje na viši stupanj svih »transcendentalnih konstelacija« hrvatske dramaturgije. Preuzimanje, jer su i ovdje V, K i M identični. Dokidanje, jer se oni socijalistički kumuliraju još i sa P, nasuprot nese-

bičnom žrtvovanju za više, ne samo lične ideale u 19. stoljeću (tako u *Zrinjskome* i *Na taraci*). Podizanje na viši stupanj, jer je takav »egoizam« u Krleže materijalistički opravdan na psihološkoj razini, a pomoću alegorijske parabolike i na društveno-političkoj razini. Držim da bi se kako karakteristike triju glavnih tekstualnih agensa ove drame tako i grozničava linija uzleta i padova njihovih međusobnih odnosa dali objasniti takvom neobično zgusnutom aktantskom strukturom, za koju ima malo primjera i u svjetskoj dramaturgiji. Taj spoj koherencije i bogatstva kao da potvrđuje Matkovićev sud izborom u antologiji *Hrvatske drame* (Nolit 1958) da je to po svoj prilici najznačajnija Krležina drama... iako joj je *Leda*, po mojem mišljenju, opasni takmac, te bi odnos tih dviju drama (koje su očito superiorne skandinavskoj imitaciji *Gospode Glembajevih*) još trebalo pobliže ispitati. Zasad ja bih bio sklon *U agoniji* jer mi se čini da se samo u njoj (pogotovo u tročinskoj varijanti) u potpunosti artikuliraju i sudaraju tri osnovna Krležina agensko-semantička polja, što sam ih u eseju iz *Foruma* 1981. nazvao poljima Zene, Intelektu i Vlasti. Laura sjedinjuje semantička polja Žene i Intelektu, Lenbach je propala stara, brahijalna Vlast a Križovec nova, mnogo opasnija Vlast spojena sa zloupotrebom Intelektu.

Završit ću — i opet skraćeno — pogledom na Matkovićeva *Herakla*. Poznato je da je to komad postkrležijanske fature, premda bi također valjalo spomenuti Shawa, Ibsena, i dakako Euripida. Kao i u tih dramatičara, posvećena legenda demistificira se kontekstom međunarodne vojno-političke situacije, reume i pokvarene jetre P, fabrikacije propagandne legende, i slično. Kriza kojom se komad otvara potaknuta je, sasvim kao kod Leonea Glembaja, samoubojstvom plebejke-ropkinje. No držim da je mnogo važnije što je osnovna aktantska značajka *Herakla* pobuna Protagonista protiv Mandatora, dakle psihološko otuđenje i barem pokušana izdaja Heraklova protiv vladajuće klase iz koje sam potječe, kao Leone ili Kolumbo (ili Helena Alving ili »neprijatelj naroda« dr Stockmann — svi pobunjenici protiv ibsenovske »životne laži«). To kolebanje i ta otuđena rascijepljenost P tipično je postibsenovska crta evropske modernističke, društveno-kritičke dramaturgije. U Matkovića je ona utjelovljena kao mitsko-legendarni »dvojnjak« Protagonistov, na pozornici predočen sveprisutnim grotesknim kipom nadljudskih dimenzija. Mitski je Heraklo Antagonist živome, a specifična težina tog A izvire iz činjenice da je on oličenje »mašte, čežnji i nada«

ne samo njegove supruge Dejanire i vojskovođe Lihe nego i dubokih psihičkih potreba cijelog helenskog naroda, »svi[h] oni[h], koji su u tebe vjerovali... koji su izgradili tvoj lik« (I čin). Te su potrebe vladajući Mandator komada, koji se može ukratko označiti kao Idolatrija ili suvremenije kao kult ličnosti (premda je Matković stalno tvrdio da je drama barem zamišljena u doba svjetskog rata). Osnovni psihološki sukob unutar Herakla, ili između Herakla kao karaktera i njegova službenog dvojnika, u ovom bi očitavanju bio povezan s dubinskim, aktantskim sukobom između tog neprihvatljivog Mandatora s jedne strane i, s druge, Vrijednosti koja je ponešto apstraktno definirana kao »ljudska mjera« ili »ljudski živjeti« te koja, dakako, traži drugačijeg, sebi primjerenog M — prisutnoga u očima Iole.

Prema tome, ideološko-interesna konstelacija razvijena je ovdje u novu varijantu kakva se može naći već u Krležinu *Vučjaku* i *Gospodi Glembajevima*, a mogla bi se nazvati »spas duše u tamnom vilajetu«. Ona se definira kumuliranjem u središnjem tekstualnom agensu intelektualca ne samo funkcije P nego i K i A, te potenciranjem dvojničke sile A kao eksponenta lošeg M. Radi se dakle o unutarnjoj borbi protiv premoćnog sustava okoline koji je prodro i u lik samog »junaka« i glavnog karaktera. Psihološki govoreći to je strast patnje, možda najbolje (najbolnije i najsustavnije) analizirana u Pirandellu a prisutna i u naslovu Matkovićeve trilogije *I bogovi pate*. U usporedbi s Krležinom dramom *U agoniji*, ovo je također — i to mnogo otvorenije — komad o političkoj psihologiji, te mu kako prednosti tako i slabosti izviru iz tog spoja politike i patnje. Stoga je *Heraklo* u doba premijere s pravom bio pročitao kao odnos prema staljinizmu, premda bi to Matković također s pravom mogao poricati (kao što je i učinio u napomeni izdanju Zore 1962) jer je staljinizam, konačno, samo jedan od ekstremnih egzempluma otuđenog prijenosa u kult ličnosti. Takav Frommov »bijeg od slobode« također je primjenljiv, nema sumnje, na (recimo) odnos respektivnih vjernika prema Hitleru, de Gaulleu, bilo kojem papi ili predsjedniku USA, ili pak filmskim i sportskim zvijezdama u ovoj našoj eri mega-birokracije i potrošačkog kapitalizma u njihovom masovnom prodajom na veliko i malo karizmatskih pseudoličnosti. Što je možda najvažnije, za razliku od Ibsenova doba naše jest era masovnih i cinično otvorenih krvoprolića: »Čitav moj put posut je lešinama, kuda se okretnem mrtvaci, moje žrtve. Krv, krv, krv!« vapi Heraklo pred kraj. Nje-



gova uzaludna borba podsjeća dakle na nasilnički pra-uzor takve konstelacije — *Hamleta*, te je Liha na pola puta između Polonija i Berije: Poliks je spoj nekih Shawovih karaktera, krležijanskog Horvata i šekspirovske lude na barbarskom dvoru; dok je Dejanira, čini mi se, najoriginalniji tekstualni agens ovog komada: građanska dama kao provodnik političkog imperativa mandatorske sile, Melita Warronigova kao leđi Macbeth.

### *Provizorna razmatranja na mjestu zaključka*

Ako je hrvatska dramaturgija 19. stoljeća orijentirana na Vrijednost, u ispitane tri drame 20. stoljeća Vrijednost je problematična. Zaista, koji li su to posvećeni kandidati za V u to doba još raspoloživi? Oba ideala romantizma, Žena i Domovina, duboko su problematizirani. U vrijeme internacionalizma (barem toliko kapitalističkog koliko socijalističkoga), najznačajnija dramatika više ne može koristiti usko shvaćenu Domovinu, osim utoliko što ova biva metonimija za ugroženi humanitet, te se identificira s klasnom i ličnom Slobodom (npr. u NOB). U doba masovne urbanizacije i seksa, Žena (barem u dramaturgiji) nije više ni problem ni ideal, osim ako je — kao u boljem Krleže — i opet shvaćena kao pars pro toto za humanitet. Preostaje dakle Sloboda, no i ova samo u antinomičnom procijepu između slobode ličnosti i slobode kolektiva, »slobode od« i »slobode za«. U mom korpusu *Požar strasti* signalizira slom jasne Vrijednosti: ona se u Kosora mora naslutiti iz također nejasnog (jer polisemičnog, Freudovim terminom »nad-determiniranog«) no barem sveprisutnog Mandatora. Krepki Krležin socijalizam *U agoniji* barem na čas uspostavlja Laurin ojađen humanitet kao vlastitu (i gledaočevu) Vrijednost. No taj čas traje kratko: drama vodi do propasti humaniteta u korist fiškalstva. Njena je kulminacija i telos u djelovanju na parket: a contrario, poučen sudbinom Laure, gledatelj valja da osjeti kako je ta ispražnjena empirijska stvarnost nesnosna. To je otprilike i horizont cjelokupne Krležine dramaturgije. *Heraklo*, konačno, završava sličnim porazom P, samo jače internaliziranim u njegovu »dvojničku« rascijepljenost. Vrijednosti pojedinca tu nisu više dorasle hvatanju ukoštac s vrijednostima mita.

Što se pak slabašnosti dramaturške radnje između P i A tiče, ona se u hrvatskom 20. stoljeću znatno ublažila. To je reakcija kako na nasilnije razdoblje, tako i na neprimjerenost starije dramaturgije. Neposrednije, jačanje sukoba je također omogućeno dijelom uslijed povremenog labavljenja vanjske cenzure (u razmatranom periodu npr. oko 1903—14, 1917—28 i 1950-tih godina), a dijelom uslijed modernističkog odbacivanja unutarne cenzure. Pa ipak, do jačanja akcionog trokuta P-V-A dolazi sporo i teško: sukob P-A doduše raste, no jasnoća V opada — uz izuzetak Krleže. Kosor je zapravo naglasak svoje dramaturgije stavio na sukob izoliran od V, na iracionalan sukob sam po sebi (slično na primjer Brechtovu ranom komadu *U džungli gradova*). Matković je održao čvrstinu sukoba po visoku cijenu rastvaranja politike u individualnu psihologiju, koje uspijeva samo iznimno (u *Heraklu* znatno bolje nego u ostalim dramama te njegove trilogije). Najzanimljiviji aktantski odnos u korpusu 20. stoljeća bez sumnje je onaj između M i P: koju zastavu slijediti i kako? U tom smislu — i uza sve nužne ograde o provizornosti hipoteza izgrađenih na tako malom uzorku — hrvatska je dramaturgija 19. stoljeća dramaturgija jasnog Mandatora s probijanjem do Vrijednosti, a 20. stoljeća dramaturgija osporene Vrijednosti s probijanjem do Mandatora. Začudo, mogao bi se braniti stav da su kako Vojnović (od *Psihe* do *Prologa nenapisanoj drami*), tako i Krleža (od *Legende* do *Lede*) neka vrst stožera koji utjelovljuje taj zaokret. Dakako da su komadi u njihovim opusima veoma različiti, a da su sami opusi još različiti jedan od drugoga; dakako da se takav zaokret od jasnog do upitnog Mandatora i od ugrožene do osporene Vrijednosti zbiva na zamršene i proturječne načine u tim opusima. No ako bi ovakav stav bio barem globalno obranjen, u usporedbi s dramatikom prije ilirizma i poslije 1950-tih godina, možda bi nam i to objasnilo zašto su Vojnović i Krleža najznačajniji dramatičari epohe koju još neprecizno nazivamo »novijom hrvatskom dramaturgijom«.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Vidi na našem jeziku moje studije: »Semiotički pogled na neke bitne vidove Vojnovičeve dramaturgije« u Frano Čale ed., *O djelu Iva Vojnovića*, Zagreb 1981, i »Prema teoriji agenske analize«, *Prolog* br. 53/54 (1982), a na drugim jezicima »Per una teoria dell'analisi agenziale«, *Versus* br. 30 (1982) i proširena verzija što izlazi kao »Can People Be (Re)Presented in Fiction?« u knjizi *Marxism and the Interpretation of Culture*, Univ. of Illinois Press 1986. Ovaj je referat na žalost pisan bez pristupa u domaće biblioteke, te bi moji obimni dugovi jugoslavenskoj kroatistici od Krleže, Gavelle i Matkovića nadalje, a i svjetskoj od Wollmana do Wierzbickoga, mogli u njoj biti samo tako krnje prikazani da sam radije odustao od svih navoda osim u slučaju izravnog citata. Veoma sam zahvalan za poziv na Dane Hvarskog kazališta 1985. Razredu za suvremenu književnost JAZU i njezinu tajniku, sada pokojnom Marijanu Matkoviću — kojemu je ovaj rad i posvećen — kao i praktičnim uputama dra Nikole Batušića. SSHR Council of Canada dugujem zahvalnost za djelomično osiguranje putnih troškova. Djelotvornu su mi pomoć slanjem primarne i sekundarne literature pružili dr Vida Flaker, dr Vida Golubović, dr Dubravko Jelčić a napose Sida Oljača, kao i dr Celia Hawkesworth koja mi je omogućila korištenje biblioteke School of Slavonic Studies na univerzitetu u Londonu gdje je ovaj referat dovršen. Uz moju srdačnu zahvalnost svima njima, moram odlučno naglasiti da je odgovornost za sve stavove samo moja.

<sup>2</sup> Možda bih smio ovdje iznijeti, kao radni program, neke svoje impresije: čini mi se da bi se *Kvas bez kruha* mogao korisno razmotriti kao spona s panonskim kajkavsko-racionalističkim sustavom (što ne mora pojednostavnjeno biti svedeno na kajkavsku dramatiku): da je *Hasanaginica* izuzetni primjer samosvojnog ili pravog erotskog komada prije Krleže koji nije politička parabola; da je *Kraljevo* kulminacijski primjer jedne sasvim drugačije, u nas više puta začete i nedonošene, »epske« dramaturgije; i konačno da postoje još minores između 1890-tih i 1940-tih godina čija bi konačna provjera morala biti naša pozornica — a od kojih mi se već provjereni Begović čini često precijenjenim. No ističem da bi takve impresije valjalo temeljito provjeriti.

<sup>3</sup> Miroslav Krleža, »O našem dramskom repertoaru«, *Eseji III*, Zagreb 1963, pp. 160—61; Darko Suvin, »Dramatika Iva Vojnovića«, *Dubrovnik* br. 5/6 (1977), pp. 239—44.

<sup>4</sup> Mirko Bogović, *Pjesnička djela I*, Zagreb 1893, p. 104. Dalje u ovom eseju svi citati iz drama bit će identificirani po činu i prizoru (velika i mala rimska brojka u zagradi).

<sup>5</sup> Marijan Matković, *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije*, Zagreb 1950, p. 125.

<sup>6</sup> Na »Danima Hvarskog kazališta« 1985, gdje je ovaj tekst bio pročitan, jedan ju je istaknuti naš kosorolog shvatio kao napadaj na Kosora a ne kao pohvalu njegovoj vidovitosti (što je moj tekst želio da bude). Kako upravo zbog toga moj tekst o Kosoru nisam za ovaj napis mijenjao osim što sam

dodao četiri umetka u zgradama (a i u drugim dijelovima cijelog ovog članka su izmjene minimalne), prepuštam čitaocu da prosudi dopušta li ovaj tekst takvu dvoumicu. Zelio bih samo dodati da je naša kritika već napomenula kako je u *Požaru strasti* Ilarija »metafora« za Slavoniju, kako je Kosor u svojoj dramatici »priviđao« (i predviđao!) kobne trenutke apokaliptičkih vizija prošlosti i budućnosti čovječanstva«, i kako je on imao znatan afinitet prema političkoj dramatici — citati i navodi iz pionirskog rada Dubravka Jelčića, »Teatar Josipa Kosora«, »Pozorište« 17 (maj-avgust 1975), 174, 178 et passim.

Što se pak tehničkog pitanja proto- ili pred-fašizma u nas tiče, koje nisam postavio nasumce nego ga mislim razviti na drugome mjestu, iz ogromne je sekundarne literature o tom fenomenu jasno da začeci fašizma kao pokreta i ideologije sežu u fin-de siècle Sorela, Action française, i t. sl. (a mi možemo tome dodati i frankovce). Navodim ovdje samo dva osnovna pregleda literature: Renzo de Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, Bari: Laterza, 1969, i Ernst Nolte, ed., *Theorien über den Faschismus*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1967; zatim o ideologiji fašizma klasične radove: Erich Fromm, *Die Furcht vor der Freiheit*, Zürich 1945, i Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus*, Copenhagen 1934. Posebno o fašizmu u Hrvatskoj i Jugoslaviji, ne poznajući istraživanja objavljena u nas, navodim samo inostrana, čije stavove dakako ne dijelim uvijek: Ladislaus Hory i Martin Broszat, *Der kroatische Ustasche-Staat (1941—1945)*, Stuttgart: Deutsche V.-Anstalt, 1964; Yeshayahu Jelínek, »Clergy and Fascism«, u Stein Ugelvik Larsen et al., eds., *Who Were the Fascists*, Bergen: Universitetsf., 1980, pp. 367—78; Niklós Lackó, »K voprosu o fashizme v iugo-vostochnoi Evrope«, u D. Nemes et al., eds., *Etudes historiques 1970, I*, Budapest: Akad. Kiadó 1970, pp. 513—34; i Ernst Nolte, *Die faschistischen Bewegungen*, München: dtv, 1966. U vezi s Kosorom trebalo bi, uostalom, biti jasno da pjesnici nisu vezani na pozitivističku kronologiju nego na Zeitgeist koji im se po pravilu očituje ranije nego ideolozima i učenjacima.