

KAJKAVSKA DRAMA S OBZIROM NA UZORE I DOSEGE

Nikola Batušić

Na početku postavljamo — čini se posve legitimno pitanje: zašto i čemu »kajkavska drama«, odnosno »kajkavsko kazalište«. Ne mogu se, naime, prisjetiti sintagme »štokavska drama« ili »čakavsko kazalište«. Pa ipak, usprkos našim stoljetnim naporima za integracijom hrvatskih zemalja i njihove kulture, taj se literarni *geto*, ta se književno-kazališna *zabran* uvukla u našu svijest. I tako se, uz časne iznimke, od Šurmina, Gudela, Andrića, Fanceva i Prohaske, sve do danas, ne dičimo pretjerano ni našim »črnoškolskim dijakima«, ni njihovim uglavnom anonimnim profesorima, koji su za potrebe *hrvatskoga glumišta* u germaniziranom Zagrebu, adaptirali, prevodili, dramatizirali i »skup slagali« odnosno »spredelavali« komedije na *hrvatskom književnom jeziku* svoga zavičaja. I Brezovačkoga, jedinoga iskonskog dramatičara među tadanjim prigodnim ili posve slučajnim teatarskim suputnicima, uklopili smo u maticu naše knjige s mnogo više opreza no niz pisaca s jadranske obale. A sve smo te gornjohrvatske kazališne ljude nazvali općim pridjevkom — »kajkavci«, s pomalo lokalističko pejorativnim prizvukom, omeđivši im djelokrug na uski regionalni po-tez od Zagreba do Varaždina. Obilježeni govorom koga smo se ubrzo nakon prestanka njihove djelatnosti odrekli za volju nedostižnih ciljeva a zapravo tlapnji, ostali su gotovo bez ikakvih prava na dostojan-

stveni ulazak u nacionalnu književnost nazvanu jednim njenim prvim imenom, jer su za većinu ostali tek neznani instructori, »kaptolski bogoslovi« ili gojenci Plemićkoga »konviktuša«. A djelovali su uporno, kontinuirano i vrlo plodno između 1791. i 1834.

Bijaše to u vrijeme kada se — da parafraziramo poznate Kundekove stihove — *mladi još nisu zdigli* i kad se *v starih gotovo sve* što je bilo domorodno *vgasilo*. Jozefinističke luči prodirale su k nama i sporo i sporadično, a da je do predilirskih i korjenitih Vrhovčevih promjena u našem javno-kulturnom i prosvjetnom životu trebalo premostiti i lokalna preduvjerena i višestoljetnu odvojenost od europskih gibanja, na samoj međi turske vojničke te islamske vjersko-ideološke prijetnje, pokazalo je jalovo taktiziranje između samo dvije mogućnosti. Bila je to igra koja je hrvatsku kulturu — u strahu da se ne prikloni niti Beču niti Budimu, ostavljala u tim gornjohrvatskim predjelima na razini temeljne akumulacije znanja, zatim njegova prvenstvena reproduciranja u vjersko-doktrinarne domete, a tek potom u segmente znanosti i umjetnosti.

Što je tu moglo učiniti kazalište, egzistentno isključivo u gotovo dvostoljetnom jezuitskom nastojanju da se teatrom odagnaju svi Sotone i Belzebubi, ma kako se u danom trenutku zvali, i ma s koje strane usmjerili svoje čaporke prema terenu koji se stoljećima dičio pridjevkom »antemurale christianitatis«. Upravo je stoga isusovačko geslo »de propaganda fide« učinilo kazalište jednom od njihovih vrlo moćnih poluga, pa su isusovci, u svojoj organizacijskoj shemi zaposjedanja određena terena, kazalište podrazumijevali kao sastavni dio svoga školstva. A kako je ono uz tiskarstvo bilo najvažnijim oblikom njihova svjetovnoga djelovanja, kazalište se ubrzo našlo u segmentu isusovačke pragmatike, i od prvih se godina 17. stoljeća usadilo u kulturno-javnu i ne samo takvu svijest sjevernohrvatskoga građanstva od Varaždina do Osijeka i Požege, te od Zagreba i Rijeke do južnih jadranskih gradova.

Veze isusovačkoga kazališta i naše tzv. »kajkavske«, »kaptolske« ili »črnoškolske« drame jasne su i dokazane, i to ne samo po intonaciji osnovnih motivičkih parametara, već i po kazališno-praktičnoj konstanti njihova suživota s publikom, jer su neki teatarski inficirani eks-jezuiti postali nakon 1772. ubrzo profesori u kaptolskom sjemeništu pa je kazališna klica prešla tako s Gradeca na susjedni brežuljak i razvila se u samosvojan oblik hrvatskoga glumišta.

Upravo intonacija na *hrvatsko* i na *glumište* omogućuje nam promatranje geneze i dosega kaptolskoga kazališta, koje ćemo konačno morati izvući iz svojevrzne enklave, kamo smo ga smjestili ne želeći s punim uvjerenjem zastupati sve njegove autonomne značajke. Pisali smo tako i pišemo kataloge njemačko-austrijskih, te ponekih talijanskih ili francuskih uzora za topička uporišta ove dramske književnosti, razglabamo već više od osamdeset godina koliko je od koga posuđeno, prepisano ili prevedeno, i to uvijek s pomalo podsmješljivim tonom i dobrohotnim pokroviteljstvom, jer — eto, bijaše riječ o đacima koji su glumili samo u »fašničko« doba, i profesorima koji su im to svojim »spredelancijama« omogućavali. O dubrovačkim družinama 16. i 17. st., primjericice, pisane su rasprave, trudili smo se ne bismo li doznali tko je tada bio glumcem i s kakvim je socijalnim, moralnim ili čak političkim pedigreeom ulazio u stalež povremenih buffona i histriona, dok se za sjeverno-hrvatske »dijake« vazda govorilo kako su — eto, iz duga vremena i zbog pedagoških, vjersko-moralizatorskih načela svoje institucije igrali teatar, više kao moralno-popravni *auto da fè* no iskonski mimetički pothvat.

I koliko god točno, znanstveno precizno i ne bez neke samooptužujuće malicioznosti nabrajamo odakle je i koliko u »drami i teatru kaptolskoga Zagreba« — da spomenemo i naslovom jednu značajnu, premda kampanilistički intoniranu Fancevljevu raspravu, preuzeto iz stranih izvora, još uvijek smo u prosudbi ovoga dijela hrvatske književne i kazališne povijesti mnogo manje tolerantni no u bilo kojem drugom problemu naših negdašnjih scenskih gibanja. Tematske i dramaturške matrice s onu stranu Jadrana promatrane su u našoj staroj književnosti kao poveznica prema tzv. »europskom kontekstu« i to u kontinuitetu od Vetranovića do posljednjih Dubrovčana — dramatičara pri kraju 18. stoljeća, dok se sjeverno-hrvatski Goldoni — *Il vero amico* — odnosno Jandrićev *Ljubomirović ili Prijatelj pravi*, a potom i naša kajkavska »frančezarija« (ne zaboravimo da smo one s dubrovačkim idiomatskim te sociolingvističkim predznakom uvrstili među Stare pisce hrvatske, ponavljam i podvlačim *hrvatske pisce*), dakle naš *Bourgeois gentilhomme* a tu je i osebujni *Hipokondrijakuš*, da se svi oni nalaze još uvijek kao građa sub suspitione mediocritatis, pripušteni tek Fotezovim zbornikom i Novakovom hrestomatijom u kolo hrvatske literature.

Zatravljeni, a nerijetko i zaslijepljeni preciznošću filoloških analiza, mi smo izvore starih kajkavskih drama svagda smatrali otegotnom okolnošću razini njihove vrijednosti i gotovo sladostrasno uživali kada bi se pronašao još koji uzor ili otkrila kakva nova posuđenica. Istodobno smo naše dubrovačke metastasiade 18. stoljeća ocjenjivali kao prinos međunarodnim književnim odnosima smetnuvši s uma kako su za kaptolske prigodne dramaturge i adaptatore, Kotzebue, Iffland ili Eckartshausen bili jedini meritorni tematsko-dramaturški uzorak, jednakovrijedan Metastasiju koji, uostalom, nije prodro samo do dubrovačkih gosparskih salona, već i do slavonskih franjevačkih samostana. Taj otmjeni *abbé* rokoko-razdoblja nije, naravno, u Zagrebu imao svoje čitalačke publike pak se nije moglo dogoditi da se na nekom sijelu iznad Harmice začuje pasatistička fraza »legaj mi Matastasija«, jer to naprosto, gledamo li s motrilišta u nas još uvijek deficitarne sociologije kazališta, nije bilo moguće. Stoga je jedino pravo inspirativno vrelo tom srednjoeuropskom rubnom terenu bila njemačka drama, koja u danom trenutku nije drugačijim no spomenutim predlošcima mogla ući kao bitni građevni materijal u kontekst kaptolskog teatra. Kotzebue, Iffland i Eckartshausen, Brühl, Spiess i ostali zastupnici te dobre dramaturške manufakture predstavljali su na razmeđu 18. i 19. stoljeća jedini postojeći put sjevernohrvatskih mimetičkih nagnuća prema europskom kazalištu. Očito je da su i molijereskni odzvuci u hrvatskoj drami kajkavske intonacije došli na Kaptol uglavnom preko njemačkih posrednika, a i naš već spomenuti kajkavski Goldoni, nije nikakva iznimka u tim mezološkim gibanjima. Plautistička pak stigma koja se tako očito nazire u *Diogenešu* Tita Brezovačkoga, pravi je dokaz posvemašnje europske ukorijenjenosti ovoga dramsko kazališnog prostora. Jer *sluga dveh zgubljenih bratov* nosi u sebi jasni odbljesak drevnih figura sredozemne komediografske kombinatorike kao i svih daljnjih uporaba te motoričke komedijske sile, što je kao susret prividno izgubljenih, umješnošću sluge pretvoren u opće mjesto koje je svoje najzanimljivije predmete pokazalo u nizu komedija Shakespearea, Moliérea i Goldonija.

Nakon odista mukotrpnoga, a povremeno i mučnoga suživota s njemačkim kazališnim organizmom u Zagrebu između 1780. i 1860. godine (pri čemu nikako ne bismo smjeli zaboraviti kako smo od neželjena gosta ipak mnogo toga naučili u teatarsko-praktičnom smislu), Šenoin je bojni poklič protiv »neslane njemčarije« polovicom šezdesetih

godina bio zadugo smatran jedinom orijentacijskom točkom i u repertoarnim traženjima i u retrospektivnom raščlanjivanju naše najbliže kazališne prošlosti. Pod taj nepoćudni dio repertoara potpala je s pravom trivijalna lakrdija, no našao se ovdje i bečki pučki igrokaz bez kojega ne bi bilo Josipa Freudenreicha, a proskribiran je i dio njemačke dramske književnosti koja je ili u izvorniku ili u prijevodima, adaptacijama ili lokalizacijama odražavala aktivnim krvotok hrvatske pozornice od kaptolskoga sjemenišnog kazališta do slavnihi ilirskih dana četrdesete. Demetru se i najbjelodanije posuđenice iz njemačke dramske klasike (Schiller, Körner, Halm, Grillparzer i ostali), Kukuljeviću se čak i doslovni prijevodi Kotzebuea nikada nisu uzimali kao nepremostive zapreke ili ma i najmanje otegotne okolnosti njihovoj književnoj auri, jer, eto, mlada je preporodna književnost tek nastajala pak joj bijaše dopušteno i više no djelićem oka motriti na postignuća priznatih njemačkih uzora. Usuprot tome, profesorima su kaptolske bogoslovije njihovi predlošci iz istoga jezično-kulturnopovijesnoga kruga spočitavani kao nedostatak pravoga književnog ukusa i povodenje za estetski sumnjivim kazališnim minoritima.

A da li je sve baš bilo tako jednostavno kao što su to ocjenjivale i za budućnost zahtijevale jasne Šenoine riječi. Da nam je trebalo tada, u njegovo doba, zaokreta prema slavenskim književnostima, Francuzima i Talijanima, a prvenstveno prema književno-scenskom realizmu, o tome se danas ne valja sporiti. No razložito i trijezno valja suditi napore kaptolskih prevodilaca, adaptatora i onih malobrojnih izvornih pisaca koji u posljednjem desetljeću 18. i na početku narednoga stoljeća i nisu imali drugačijega izbora za svoje kazalište.

Nama kanda još uvijek nije jasno da je Iffland od 1796. postao ravnateljem berlinskoga Nationaltheatra i na tom položaju i kao dramatičar, glumac, redatelj i reformator izvršio golem zaokret u kazališnom životu ne samo izvanbečkoga već i čitava njemačkog kazališnoga terena, da je Kotzebue usprkos svojem danas jasnom političkom oportunizmu bio zasigurno najizvođeniji njemački dramatičar sve do polovice 19. stoljeća, a da ni ostali preuzeti autori nisu bili posvemašnji nevjže. Pišući Eckermannu 30. ožujka 1824. Goethe je jetkom suzdržanošću spočitavao njemačkoj publici kako je nesigurna u vlastitu kazališnom sudu, da ne razlikuje žanrove i da ne zna s punim razumijevanjem pratiti sve finese jednog kazališnoga repertoara. A taj repertoar, nastavlja Goethe, zbrkano reproducira sve što se pojedinom teatru

nudi, pak se »komade onih ljudi (misli ovdje weimarski mudrac na Ifflanda i Kotzebuea), često i odveć žestoko kudi. No dugo ćemo još čekati dok se iznova ne pojave novi popularni talenti njihove vrijednosti«. Za vrijeme Goetheove uprave u weimarskom kazalištu — a znamo da kao ravnatelj nije bio niti lošega ukusa ali niti nježne ruke, izvedeno je do 1811. godine 68 Kotzebueovih djela s ukupno 410 predstava.

Kotzebue i Iffland smatrali su francuski vodvilj 18. stoljeća (koji se tada još dobrim dijelom i pjevao), idealnim dramaturškim predloškom, pak su za svoje, sociološki drugačije usmjerene potrebe, preuzeli taj scensko-tehnički obrazac koji će u trećoj četvrti 19. stoljeća rezultirati u vlastitoj postojbini novom žanrovskom odrednicom kao *pièce bien faite*. Shematičnost Kotzebueove dramaturgije imala je svojih jasnih posljedica na strukturu njegovih nebrojenih komada. Jasna, gotovo škrto vođena radnja potcrtavana je brojnim zapletima i sukobima, dok se značajevi ne razlikuju mnogim obilježjima upravo stoga jer su zastrti obiljem priče. Njegove komedije »kao nerijetko čista pozornička igra predstavlja negativnu sliku društva koje je izgubilo svoje uporište, zadovoljavajući se praznim formulama i neobvezno šaljivim situacijama« — (citirano prema Hansu Schumacheru: *Die deutschen Kleinstädter von August von Kotzebue*, 1964).

Takve su, dakle, komedijske modele preuzimali dramaturzi kaptolskoga kazališta, osvjedočeni kako ne posizu za sumnjivom literaturom, već za scenski — provjerenim materijalom koji je svojim sociološkim parametrima idealno korespondirao s prvim jezgrama zagrebačkoga građanskoga društva novijega usmjerenja. Izvornik su poznavali putem lektire, ili su ga »in vivo« mogli promotriti u Amadéjevu kazalištu, pa su njihove procjene gotovo uvijek bile posve točne. U gomili njemačkih zabavnih komada naročito su se i s razumljivih razloga svidjeli oni što su posjedovali propedeutičke značajke i mogućnosti adaptacije na posebnu shemu njihova maskulinoga kazališta, u kojem su sestre i majke pretvarane u braću i strine, a ljubavna očitovanja u prizore odana prijateljstva.

U ocjeni hrvatske drame kajkavskoga idioma nužno je promotriti i njenu genezu s obzirom na repertoar njemačkoga kazališta u Zagrebu. Analiza izbora prikazivanih djela u tadanjim austrijskim pokrajinskim gradovima dokazat će činjenicu kako su predstavnici njemačke dramske klasike zastupljeni na razmeđu stoljeća u znatno manjem broju no

pisci tzv. građansko-sentimentalne dramatike, koja je, i to valja reći, artikulacijom svojih tematskih uporišta prelazila odista često u trivijalnost. No družine koje su za vrijeme kaptolskih kazališnih dana nastupale u Amadejevu kazalištu, prikazivale su djela ne samo primjerena njihovoj interpretativnoj mogućnosti, već i navikama zagrebačkoga općinstva. U doba svoga konstituiranja kao dijaloškoga partnera kazališnoj praksi vlastita grada, taj tanki sloj germaniziranoga plemstva i činovništva, časnika i prvih svjetovnih intelektualaca građanskoga podrijetla, nije mogao stremiti drugačijoj repertoarnoj orijentaciji, jer za to nije posjedovao potrebne socio-političke pretpostavke. Tek preporodno vrijeme najavljuje novi obzor očekivanja zagrebačke kazališne publike, pa se ona tada u nizu segmenata i stvarno mijenja. U kazalište, odnosno u njegovo gledalište premješta se iz večeri u večer znatan dio toga političkog pokreta, što nije samo izraženo brojčanim vrijednostima, već postaje vidljivim i po intonaciji ponašanja koje je tamo često zanimljivije no zbivanja s onu stranu rampe. Prometniviši se u bitni dio pokreta, kazalište u svom sturmunddrängerskom pohodu dobiva isto takvu publiku, što će u repertoarnom usmjerenju uroditi imperativom za novom vrstom književnoga predloška, za romantikom. Theodor Körner i Victor Hugo nisu samo pisci prvih hrvatskih sezona 1840. i 1841, već autori koje izvode i njemačke družine, svjesne kako su se zahtjevi gledališta umnogome promijenili. Sentimentalna građanska drama, »Rührstück« koji je svojim ganutljivim prizorima utjecao i na zagrebačke kaptolske dramaturge, postaje sve većma neželjenim repertoarnim gostom, barem do burnih četrdesetosmaških dana, u zanosu poleta što je vladao u i oko kazališta.

Kako je to bilo i vrijeme konstituiranja naše kazališne kritike, teorije o kazalištu pa i začetaka kazališne estetike — valja samo prelistati našu periodiku od »Danice« do »Nevena« da bismo se bjelodano uvjerali o širini naših tadanjih teatarskih razmišljanja, formirao se jasan sud o vrijednostima romantičke drame koja nam tada postaje uzorom. Sve što je odudaralo od njene impulzivnosti, patosa i patriotizma, smatralo se literaturom drugoga reda. Tako su pod taj sud naših preporodnih estetičara i njihovih nasljednika došli i uzori nekadašnjih kaptolskih profesora, a ta se ocjena njihova književnoga ukusa nije kasnije mnogo promijenila. Ostala je naprosto stoga jer se nije htjelo vidjeti da je struktura publike i sociološka pozadina tadanjega kazališnog života u Zagrebu

neopozivo zahtijevala izbor koji je bio i učinjen, jednako kao što je sociologija kazališnog života u preporodno doba naložila dramsku romantičku kao jedinu vektorsku mogućnost sve do apsolutizma pedesetih godina.

Uvodno smo najavili i mogućnost rasprave o dosezima tzv. »kajkavske« drame. Mislimo pritom na mogućnost transfera nekih njenih tematsko-motivičkih i dramaturških obilježja u našu preporodnu i dramu kasnijih godina. Gornjohrvatski je dramski korpus ostao doduše formalno zapretan u bogoslovskim arhivima a tek je u manjem broju objelodanjen tiskom. Međutim više je no jasno kako je ta drama živjela u svijesti naših kazališnih svjetovnjaka, ili pak onih koji su to, poput svrzimantije Starčevića, postali naknadno. Svaka ozbiljnija prosudba Nemčićeva *Kvasa bez kruha* nemoguća je bez uvida u naš kaptolski dramski supstrat, Starčevićev *Selski prorok* odaje na prvi pogled svoje ideologijsko podrijetlo, a čitav niz naših didaktičkih pučkih igrokaza koji se motivički temelje na dramaturškoj razradbi narodnih poslovica ili pučkih vjerovanja (Pijerko Bunić-Luković te Ilija Okrugić), pokazuju da su kajkavski tematski modeli ostali još dugo u mimetičkoj svijesti hrvatskih pisaca, pa je tek Freudenreichov zaokret prema nestroyevskom pučkom kazalištu unio pred kraj pedesetih godina novu žanrovsku odrednicu u našu dramu. Pučke didaktike kao u kajkavaca bit će i u ranom Jurkovićevu teatru, a bilo bi zanimljivo promotriti u kakvu je odnosu Kozarčev slavonski *Tartuffe* i prema Molièreu (što je već djelomice učinjeno), ali i prema tradiciji moralno-poučnoga komada u sjevernoj Hrvatskoj, što nam još uvijek predstoji.

Hrvatska drama kajkavskog narječja mami, dakle, još uvijek upitima i nedoumicama. Valja je čitati, prosuđivati, interpretirati i jednom zauvijek, bez obzira na tzv. »anonimnost« njenih autora, čvrsto integritati u našu književnost.

Rečenica nepoznatoga kritičara iz »Narodnih novina« 1849. kako je *Matijaš grabancijaš dijak* Tita Brezovačkoga komad prost, »nu što ćemo kad drugih nemamo«, citira se danas ipak samo kao anegdota. Nisam, međutim, siguran da su pokudu ove ocjene posve izbjegli i njegovi manje poznati kolege.