

# RAZVOJNE SMJERNICE HRVATSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI XIX. STOLJEĆA

(UVODNE TEZE)

*Marijan Matković*

Već odavna znamo da se u pravilu umjetničke epohe ne podudaraju s konvencionalnom kalendarskom podjelom na desetljeća, stoljeća ili milenije. Znamo nadalje da priroda ima svoj neumitni ritam: — u proljeće drveće cvjeta, a u jesen lišće pada; te dok ona nemilosrdno determinira i čovjekovu sudbinu, sudbinu njegova tijela, dotle, očito, njen utjecaj slabi kada govorimo o ljudskim duhovnim produktima gdje njene odrednice izražene u terminima: proljeće, ljeto, jesen i zima, poprimaju u najviše slučajeva metaforička značenja.

Isjeckavši, prema ritmu prirode, vrijeme na godine, decenije, stoljeća, milenije, čovjek se služi tim matematsko-količinskim pomagalima, kako bi sebi olakšao snalaženje vlastitog trajanja između dva mraka: između prošlosti i budućnosti. Umjetnički pokreti, koji zapravo određuju trajanje jedne umjetničke epohe, ne obaziru se na te naše kalendarsko praktične podjele: u pravilu traju izvan te algebarske mreže dana, mjeseci i godina. Traju, dakle, duže ili kraće, a često mnogo, mnogo kraće nego jedno stoljeće. Osobito kazališne epohe — sa svim svojim egzistencijalnim komponentama: od svih ostalih umjetnosti, dakle i onih koje sačinjavaju organske komponente kazališne umjetnosti, kazališna je najpodložnija

proticanju vremena. Potpuno u vrijeme uronjenja, izraz njegov i odraz, kazališna je umjetnost ovisna o društvu, kojeg zrenja i krize imaju svoje vlastite zakone. I vlastite sudbine.

Upravo zato treba biti veoma oprezan kada se govori o kazališnoj dramskoj prošlosti jednog stoljeća. Osobito XIX. stoljeća, koje, ne rodivši kao prošla, neki dominantni veliki i dugotrajni stil, biva, ne bez svakog razloga, proglašavano eklektičnim. Nekako prelaznim, neoriginalnim, kreativno jalovim, svaštarsko sivim. Dakako, to su i površne paušalne ocjene, koje mogu biti duhovitije ili manje duhovito izrečene, no u oba slučaja vrijednost im je veoma sumnjiva. Kao i u prethodnim stoljećima, tako još više u devetnaestom — koje je — htjeli mi to ili ne, priznavali to ili tajili — još uvijek i otac i majka ove naše današnje epohe — susreću se, oploduju i potiru razne tendencije, smjerovi i shvaćanja. Ništa lakše no sve ono što se od napoleonskog kazališta jednog Talme do Ibsena, Strindberga i Bernarda Shawa zbivalo na svjetskim scenama proglasiti građanskim kazalištem te ga tim zbirnim sociološko-klasnim terminom obezvrijediti do nezanimljivosti. Jer, premda je u jednom od svojih rijetkih teatroloških eseja Ranko Marinković persiflirajući teatrološke manifeste i programe XIX. stoljeća, veoma duhovito pod naslovom »Mnogo vike ni za što«, došao do zaključka da »iz... ogromnog arsenala apstrakcija, pravila, regula, kanona... nije izašla ni jedna drama, čija bi lica bila sposobna za život, što bi rekao Taine...« — ipak treba istaknuti da je upravo to stoljeće rodilo onaj tip teatra u granicama kojeg se još uvijek dobrim dijelom kreću naši teatrološki pojmovi, pa i naše mašte. Dovoljno jest da se podsjetimo da zalaz toga stoljeća obasjava već kazalište Antoina, Becqua, Ibsena, Hauptmanna, Čehova, početke Stanislavskog — a kod nas snove, zanose i prva ostvarenja i Vojnovića i Tucića i Miletića, razbuđuje maštu, u zagrebačkom djetinjstvu, Branka Gavelle.

Iz današnje retrospektive ukazuje se početak našeg teatrološkog devetnaestog stoljeća kao siguran korak u jednu bogatu epohu: zar nisu u osvitu te epohe zapisana dva slavna imena: Dubrovčanina Stullija i Zagrepčanina Brezovačkog? Dva jezična izraza doduše, dvije kulture, dva svijeta, no upravo zato kako široka lepeza mogućnosti! Ali treba, na žalost, odmah i dodati: i dvije neostvarene kazališne vizije. Više signali u nevremenu nego svjetionici koji usmjeruju razvoj; pozivi bez odziva. Pomalo kazališni kurioziteti koji su kao takvi decenijama bili osuđeni na kazališnu šutnju.

Dok Brezovački nesumnjivo pripada korpusu hrvatske kajkavske prosvjetiteljske književnosti, njen je labuđi, artikulirani pjev, i to ne samo zbog jezika, Stullijeva *Kate Kapuralica* ispada svojom nezgrapnošću i dramaturškom neobičnošću ne samo iz tijeka naše nego i svjetske dramske književnosti: očito, riječ je o izuzetno sugestivnom tekstu koji je anticipirao za čitavo jedno stoljeće razvoj evropske dramske riječi. I to unatoč svojoj jezičnoj i situacionoj ukotvljenosti u određeni povijesni dubrovački momenat i medij. Stulli će upravo zato morati čekati ovo naše vrijeme da ga poslije više od stoljeća i pol otkrije za scenu Marko Fotez; a kako je poznato ni sudbina Brezovačkog nije bila mnogo slav-nija. Ta tek od jučer u režijsko-scenografskim ostvarenjima Gavelle, Strozija i Babića počinje taj veseli moralist zagrebačkog Kaptola da živi na sceni, tek prije godinu dana Georgije Paro postavlja i njegovu treću komediju.

Kada tridesetih godina devetnaestog stoljeća Pavao Štoos pjesnički nadahnuto plače nad beznadnom sudbinom Hrvatske i hrvatskog jezika, sve su već nade u Napoleonovu Iliriju bile davna prošlost — a ni najveći sanjar nije mogao slutiti da za godinu-dvije počinje pokret koji će iz gluhog mrtvila probuditi nenaslućene narodne energije. Bilo kako mi danas sudili o ilirskom pokretu, tom prvom nastupu hrvatske građanske klase na povijesnu scenu, činjenica je neosporna da su se u njegovim maglama, romantičnim zanosima, tragičnim zabludama začeli zameci svega onoga po čemu smo u XIX. stoljeću postali nacija u modernom građanskom smislu toga pojma.

Ilirski pokret u prvom redu je politički pokret; činjenica da je po svojim kulturnim rezultatima daleko značajniji i za sudbinu hrvatskog naroda zaslužniji ne utječe na njegovu osnovnu karakteristiku. Nikada prije hrvatski kulturni život nije bio toliko politiziran kao u to vrijeme našeg romantizma. Sve kulturne manifestacije u službi su politike, pisanje knjiga, pjesama, pravnih rasprava, organiziranje čajanki, izleta, knjižnica, osnivanje raznih društava — smatra se prvenstveno političkim zadatkom. U krilu dakle jednog izrazito političkog pokreta rodila se i ideja o osnutku hrvatskog profesionalnog kazališta, kojemu bijahu u sklopu političkog djelovanja dodijeljene dvije uloge: da bude sredstvo kojim će nacija najlakše izboriti svoju jezičnu unifikaciju, da bude politička tribina za tekuće političke potrebe. Tražeći svoje mjesto pod suncem, ta još uvijek polufeudalna Hrvatska, reprezentirana još uvijek ekonomski nejakim građanstvom, osporavana u svojim egzistencijalnim

potrebama od daleko politički i kulturno jačih i razvijenijih naroda (Talijana, Nijemaca i Mađara) — i nije mogla u toj samoobrani drugo no da politizira čitav svoj društveni život, da politički podredi među ostalim i čitavu kulturu — što znači i znanost i umjetnost.

Uostalom, po toj politizaciji kazališta naša kulturna povijest ne razlikuje se od ostalih evropskih kulturnih povijesti. Lessingove, a osobito Schillerove pobude, kada pišu o potrebi njemačkog nacionalnog teatra kao hrama umjetnosti, ne razlikuju se od onih entuzijastičkih pobuda iliraca: Nijemcima je taj njihov teatar morao služiti kao barikada protiv sve jačeg kulturnog, a za vrijeme Napoleona i političko-vojnog francuskog pritiska, Hrvatima protiv imperijalističko-nacionalnih plima Mađara, Nijemaca i Talijana, koje su prijetile da Hrvate kao naciju izbrišu sa zemljopisne karte. Dodajmo još herderovske panslavističke tendencije u ilirskom pokretu, kako bi nam političko-ideološka slika, unutar koje se rađa naše moderno kazalište, bila cjelovita. Kada su se pedesetih godina ovog našeg dvadesetog stoljeća počele, u sjeni ne samo agitpropskog utilitarističkog diktata nego i Brechtova kazališta, pojavljivati u nas sve deciraniji zahtjevi za političkim kazalištem — ti nadobudni ideolozi koji vjerovahu da se može preko kazališta revolucionirati društvo do onoga izuzetnog stepena usijanja kada se pjesnička riječ pretvara u politički čin — zacijelo nisu slutili da su u svojim ambicijama, snovima i zabludama veoma slični — unatoč novoj terminologiji — svojim bradatom, romantičnim pradjedovima.

Dakako, u dugovjekoj povijesti hrvatskoga glumišta nije se dogodilo u ilirizmu prvi put da se kazalište našlo pod udarom ideoloških i političkih zahtjeva. Kršćanska ideologija, to jest crkvena rimokatolička politika determiniraše vjekovima hrvatski kazališni izraz, od srednjovjekovnih crkvenih skazanja sve do duboko u osamnaesto stoljeće. Izuzetak je donekle kratko renesansno razdoblje na Jadranu, kratko no još uvijek dovoljno da rodi Držićev teatar.

Ipak između ove vjekovne crkvene politizacije kazališta i one koja konstituira naš romantički teatar — postoji bitna razlika. I naše srednjovjekovno i naše kasnije barokno kazalište nalazilo se u svom vremenu na periferiji ne samo svjetskog, nego i svoga vlastitog društveno-političkog zbivanja: društveno domanantni tj. najutjecajniji dio tadanjeg društva smatrao ga je samo za jednu od mnogih manifestacija više-manje pučke zabave. Često samo prikladnim popularizatorom događaja i junaka-mučenika svoje bogate vjerske, biblijske mitologije. Hrvatski građan-

ski romantičari prve polovine devetnaestog stoljeća, boreći se za svoj teatar, bore se za posvećeni svjetovni hram svoje tek kreirane mitologije kao i svoje nacionalne kulture, za svoju moćnu političku govornicu, kojoj su mjesto prema svom shvaćanju odredili u središtu aktuelnog društveno-političkog zbivanja.

S koračnicama i budnicama, što bijahu ubacivane u njemačke zagrebačke predstave, došla je hrvatska riječ na profesionalnu scenu: neki pijevni, rodoljubni patos karakterizirat će sve do kraja XIX. stoljeća ne samo većinu hrvatskih dramskih tekstova nego i naš kazališno-scenski izraz, kojem se neće moći u potpunosti oteti ni Miletićev glumački ansambl s Mandrovićem, Fijanom i Marijom Ružičkom Strozzi.

Dok je srednjovjekovni teatar popularizirao biblijsku mitologiju, građansko-nacionalni ju je morao stvarati. Svoju novu, politički udarnu mitologiju. S ilirskom kraljicom Teutom i Dmitrom Hvaraninom počela se hrvatskom dramskom književnošću i pozornicom kretati duga povorka povijesno-mitoloških hrvatskih kraljeva, knezova, banova i velmoža kao izrazitih propagatora najprije ilirskih, kasnije narodnostrančarskih pa onda i stekliških i furtimaških programa i ideja. Simpatizeri Beča i Habsburga kovat će u zvijezde braniocce carskih interesa i burgova — i Jurišića i Nikolu Šubića Zrinjskog, dok će protivnici Habsburga spremati teren za kult protucarskih pobunjenika — Krste Frankopana, Bernardinova sina i Petra Zrinjskog. No bez obzira kako bili politički obojeni i opredijeljeni, ti naši, sada ponovno na sceni oživjeli riteri iz našeg nacionalnog historijsko-mitološkog panoptikuma — svi oni su krasnoslovlili u tragedijama naših dramatičara — od Demetra do Bogovića i Bana, od Kukuljevića i Subotića do Franje Markovića i Stjepana Miletića — nekim za scenu izmišljenim, drvenim jezikom, iskrojenim prema Vukovim pravilima i bečkom dogovoru. Guslarski uznosito. Epsko-deseterački ritam narodne poezije uselio se tako u našu romantičnu historijsku dramu koja po svojim osnovnim elementima nije na žalost u kreativnom smislu ni naša ni povijesna. Pisana prema shemi romantično-riterske njemačke drame, trajno u sjeni Schillerova hladnog patosa, ona, od Demetrove *Teute* do Miletićeva *Tomislava*, mistificira našu prošlost izrazom potpuno neprikladnim za iole životvoran poetsko-scenski govor.

Ako usvojimo sud suvremene teatrološke kritike o postojanju dvaju dominantnih tokova hrvatske dramske riječi u devetnaestom stoljeću, onda onaj prvi, kojem pripada romantična hrvatska historijska tragedija ili drama, koja, već anahronizam kod svoga rođenja, preživljuje, kako

znamo, i XIX. stoljeće — ne zaslužuje u ovom sumarnom pregledu stoljetnog dramsko-kazališnog života našu naročitu pažnju. Ne postignuvši, dapače, ni najmanje zapaženi scenski uspjeh u doba svoje aktualnosti, ona je danas samo još mrtvi dramsko-arhivski materijal, kulturno-povijesni podatak.

A kako da ocijenimo onaj drugi dominantni tok hrvatske dramske riječi u prošlom stoljeću: onaj »igrokazni«, pučko-zabavni teatar koji ne samo da je imao nešto sretniju scensku sudbinu od patetično tragičnog, nego je ispoljio i daleko veću otpornost prema vremenu: sve do prošlog rata Freudenreichovi su »Graničari« bili najpopularniji tekst našeg nacionalnog repertoara? Dok toj hrvatskoj »igrokaznoj« komediji donekadno ni književna ni teatrološka kritička literatura nije — kao tekstovima skrpljenim za jeftin smijeh — poklanjala naročitu pažnju, danas je i kazališni praktičari, kao i teoretičari, dižu na pijedestal velike, iskonske dramske riječi dostojne ne samo serioznog proučavanja nego i nekritičnog hvaljenja. S pretjeranostima nikada nismo škrtarili. Ako smo jučer bili neopravdano strogi u prosuđivanju određenog fenomena, ništa mu danas ne pomazemo neobjektivnim teatrološkim tamburanjem. Najmanje nategnutim komparativističkim postupcima. A upravo u njima se često izživljava naša suvremena kulturna publicistika. Povezujući tako neke periferne osobine hrvatske »igrokazne« komediografije s tzv. bečkim pučkim teatrom, u čijem krugu se rodio i koji je kasnije reprezentirao genijalni — kao nekad Shakespeare ili Molière — kompletni kazališni čovjek — Johann Nestroy — ona očito pretjeruje: između Starčevića, Freudenreicha ili Nemčića te bilo kojeg značajnijeg autora iz bečkog kazališno-pučkoga kruga razlika je možda i veća nego između tadanjeg malog, provincijskog, dobro odnarođenog Zagreba i ne samo carskog nego i građanski razvijenog Beča, centralno-evropskog velegrada. U sjeni Metternicha, pa 1848. i Bachova apsolutizma rađa se i živi u bečkom predgrađu specifično pučko kazalište, te sociološke razloge njegova nastanka, njegove opozicije prema repertoaru i stilu interpretacije slavnog Burgtheatra nije teško otkriti. Kao što su ne samo znatne razlike u umjetničkoj izražajnoj moći između Demetra i Grillparzera, nego i još znatnije i presudnije između svih onih povijesnokulturnih čimbenika koji uvjetuju svaku umjetničku objavu, a pogotovo snažno i sudbonosno kazališnu, tako isto, ako ne više, čitavi svjetovi dijele jednog Nestroya od Freudenreicha.

Oko fenomena bečke pučke komediografije, a naročito oko značenja mnogostruke kazališne djelatnosti Nestroya, njegovih tragikomičnih, čas

dobročudnih čas oštro satiričnih tekstova vodile su se u njemačkoj teatrologiji u prvoj polovini dvadesetog stoljeća žučne diskusije i polemike u kojima sudjelovahu pjesnici, kulturni povjesničari i publicisti od Karla Krausa do Theodora Herzla, od Josepha Gregora do Egona Friedella; neke teoretske postavke Dürrenmatta, kao i čitavo kazalište Ödöna de Horvatha nezamislivo je, dakako posredno, bez tog bečkog specifičnog kazališnog izraza. Pa ipak, ni Karlu Krausu nije pošlo svojevremeno za rukom — unatoč ne samo sugestivnosti njegove polemike u obranu Nestroya, nego i uprkos njegovim dramaturškim zahvatima u Nestroyeve tekstove — da na sceni XX. stoljeća oživi teatar toga genijalnog kazališnog mađioničara. Kao bečka opereta, tako je i bečka pučka komediografija povijesno kazališna pojava, koja, za razliku od prve, danas samo još kao povijesni kuriozitet biva sporadično oživljena na suvremenoj sceni. Dakako da naša tzv. igrokazna, bidermajerska, diletantsko provincijska literatura, premda nije ni derivat derivata bečke pučke komediografije, dijeli s njome istu sudbinu.

Zašto se ipak moramo, i u ovakvom sumarnom pregledu hrvatske dramske književnosti XIX. stoljeća, zadržati još na tom kazališnom izrazu? Zacijelo ne zbog njegove scensko-pjesničke vrijednosti, još manje zbog neumjesnih komparativističkih seminarskih spekulacija? Pa ipak... Jer ako se te naše scenske bidermajersko-provincijske žanr-slike često do zubobolje naivne i suzno sentimentalne — što ih u štafeti pišu Nemčić, Starčević, Freudenreich, Okrugić, Šenoa, Tomić, Derenčin — ipak po nečemu izdižu do teatrološke zanimljivosti, to je onda samo po svojoj govornoj frazi, nečistoj u smislu lingvističkih normi, no upravo zato u svojoj komunikativnosti scenski prodornoj, te još i danas u najmanju ruku interpretativno šarmantnoj. Jezik gotovo svih tih tekstova razlikuje se bitno od one patetične suhoparne i »krasnoslovne« fraze povijesnih tragedija i drama što se u to vrijeme pišu: on je živi govor soba, predsoblja, krčama, kancelarija i ulica naših tadanjih gradića kontinentalne Hrvatske, a kao takav — po leksici i stilizaciji — prodorno životvoran. I u prvom redu po toj svojoj lokaliziranoj, polidijalektalnoj jezičnoj, fleksibilnoj kvaliteti, ti tekstovi — politizirani uostalom kao i tragedije — zaista slušuju danas našu pažnju. U prvom redu kulturološku. No i teatrološku. To više, što smo danas opet svjedoci kako se na suvremenoj sceni, na potpuno drugoj osnovi, dakako, od one prije sto četrdeset godina, ponovo u dramsku scensku literaturu useljuje mandarinska, mrtva fraza.

Gromoglasna konstrukcija. Riječ lišena smisla. I to, dakako, ne samo kao plod naše književnosti.

Ako i jest sve ono što je napisano u obliku »igrokaza« ili pučke komedije u našem XIX. stoljeću veoma osrednja literatura, a nikada scenska poezija — onda je ono ipak, u svojim najboljim tekstovima još uvijek kazališna progovorenost i lucidna spoznaja vrijednosti žive, govorne scenske riječi. A to nije malo i za povijest naše kulture nezatno. Naprotiv. Veliko otkriće kazališnog Dubrovnika šesnaestog stoljeća, otkriće ljepote i magičnosti »obične« govorne fraze, doživjelo je u zagrebačkom XIX. stoljeću, dakle u potpuno drugom mediju, svoju reprizu. Ta repriza nije doduše rodila novog Držića, no ipak predstavlja događaj od epohalnog kulturnog značenja. Uostalom, da se on nije zbio, govorili bismo danas o hrvatskoj kazališnoj gluhonijemosti jednog čitavog stoljeća.

Uz hrvatsku povijesnu tragediju i pučku komediju pojavljuje se krajem devetnaestog stoljeća i drama, nekako plahovito, često mucavo. Dok je Jurkovićev teatar mrtav kao i onaj od Hermine Tomić, od Kumičića i Novaka, koji su se također okušali u dramu, daleko je interesantniji jedini naš svjesni sardouovac — Julije Rorauer, pojava daleko više kazališna nego književna. Unatoč iscrpne i seriozne Fabrijeve studije, više apologetske nego kritičke, o tom osebujnom talentu koji bijaše više egzaltirano teatralan nego iskonsko dramski, ne bi trebalo u okviru ovih uvodnih teza više trošiti mnogo riječi da se on svojim djelom, pa i svojim životnim stavom ne uklapa u takozvanu Miletićevu kazališnu eru, na početku koje je zapisano ime Iva Vojnovića.

S Miletićem i Vojnovićem završava devetnaesto stoljeće: oba ta imena naći ćemo ispisana na prvoj stranici povijesti teatra našeg stoljeća. Između Demetra i Miletića, pa Kukuljevića i Vojnovića leži nepunih pola stoljeća — u tih pet desetljeća na porazima i zabludama, sporadičnim uspjesima izrasla je iz dubokog mraka naivnog diletantizma hrvatska profesionalna kazališna kultura na pozornicu svijeta. Dječje bolesti bijahu prebrođene — počela je iskonska kontinuirana povijest suvremene hrvatske drame i hrvatskog kazališta.

Pročitano kao uvodno predavanje na »Danima hvarskog kazališta« u lipnju godine 1978.