

DRAMA 19. STOLJEĆA U HRVATSKIM POVIJESTIMA KNJIŽEVNOSTI

Vida Flaker

Književna povijest u užem smislu riječi, kako zovemo vrstu znanstvenog prikaza književnosti koji njezin tijek obrađuje u cjelini, razlikuje se od specifične obradbe drame ponajviše zbog nadređenog metodološkog načela u lučenju i povezivanju raznorodne i dopunske povijesne građe. Tom načelu bivaju podvrgnuta obilježja i dramske književnosti epohe, kao i pojedinačnih djela i dramskih pisaca. Radi sveobuhvatnih povijesnih sveza i suodnosa mnoga su fakta drame u knjigama povijesti književnosti osvijetljena drukčije nego u monografskim i književnokritičkim prikazima. Istrgnemo li dramsku književnost iz cjelovitog tkiva pojedine povijesti književnosti, dobit ćemo njezinu sliku, ali lišenu utkanosti u kretanje opće nacionalne kulture.

Da bismo utemeljili pitanje: što sve smijemo a što ne možemo očekivati od povijesti hrvatske književnosti s obzirom na hrvatsko dramsko stvaralaštvo u 19. stoljeću, potrebno je navesti polazišta koja će označiti smjer naše rasprave i odrediti njezine granice. Ta polazišta sadrže teoretske postavke i poznata opća mjesta kao dijelove zasebne i složene problematike s područja povijesti književnosti i povijesti kazališta. Koliko god bile poznate i općenite, samo takve postavke mogu pružiti čvršći temelj za konkretnu razradu naše teme.

I.

Povijest književnosti obrađuje dramsko stvaralaštvo kao jedan od *književnih rodova*, istom metodom koju primjenjuje na poeziju i prozu. Poklanjajući pozornost drami prvenstveno kao *literarnom* djelu, povijest bilježi njezine tematske i stilske, dakle književnoestetske osobine. Sukladno pak svojoj metodi, povijest uspostavlja sinkrone i dijakrone veze dramske književnosti sa cjelokupnošću književnog, kulturnog i društvenog života. Dramsko djelo i u takvoj konstelaciji shvaćeno je kao nezavisni subjekt književne umjetnosti.

Budući je imanentno, žanrovski namijenjeno pozornici, dramsko djelo obavezuje književnu povijest da prihvati kao relevantne i pojedine značajke koje proizlaze iz njegova scenskog oblikovanja. I to bez obzira na činjenicu što prilikom svoje scenske realizacije, dramsko djelo postaje od neovisnog subjekta književne — ovisni dio scenske umjetnosti, pa time i »objekt« povijesti kazališta. Jasno je da su strukturalne, dramaturške kvalitete dramskog djela spoznatljive i čitanjem. Ali je isto tako jasno da svojevremeno (i svako kasnije) scensko ostvarenje dramskog teksta utječe višestruko na književnokritički, što znači i na književnopovijesni sud.

Čak ako i ne povećava ili umanjuje estetsku, književnu vrijednost dramskog djela, njegova kazališna izvedba pokazuje *učinak* na publiku određenog doba. Od zanemarljivog je povijesnog značenja da li je taj učinak čisto estetskog ili izvanestetskog karaktera. Za povijest književnosti, koja je pozvana da registrira i izvanestetske učinke književnog djela (u tome se sastoji njezina »povijesnost«, po tome i postoji izvanestetska kategorija »književnopovijesna vrijednost«), prirodno je da bilježi i političku, društvenu, a nekmoli kazališnu funkciju dramskog djela.

Obaziranje na scensku realizaciju dramskog teksta i utjecaj što ga izvedba vrši na književnokritičko, odnosno književnopovijesno vrednovanje, uočljivi su u književnopovijesnim kvalifikativima o »uspjelosti« ili »uspjehu« pojedinog dramskog djela (ili u terminološkim inačicama tog pojma).

Dakako, značenje ili odjek u vremenu dramska djela mogu postići na način ostalih književnih rodova i vrsta, tiskovnom pojavom. U 19. stoljeću, posebno u doba romantizma, pa i kasnije, prisutna je u književnosti vrlo uočljiva tendencija stvaranja drama za čitanje (»Lesedrama«), nastala hotimičnim ili nehotimičnim zanemarivanjem scenskih

zakonitosti. U tom slučaju učinak je drame ravan učinku dijalozirane poezije ili proze.

Književna povijest u svojim se zaključcima i tumačenjima oslanja na rezultate istraživanja najnovije znanstveno-kritičke literature. U tom pogledu, povjesnik je ovisan o dometu suvremene književne historiografije i književne kritike. Znanstvenost književnopovijesne metode zahtijeva od povjesnika da rezimira, sintetizira rezultate do kojih su te dvije grane bavljenja književnošću došle, bez obzira kojom metodom. Odbacujući zastarjela stajališta ili zastarjelu faktografiju, povjesnik je, ipak, itekako oprezan u prihvaćanju znanstveno nedovoljno uvjerljivih rezultata. Vlastitost njegove koncepcije očituje se u izboru novih spoznaja i u njihovu osvjetljavanju iz aspekta književnopovijesne cjeline. Ponajviše zbog opreza u izboru zaključaka i zbog nužne provedbe »konzerviranja« dotadašnjeg tijeka u historiografskim interpretacijama književnih pojava, pojedinačna povijest književnosti može u trenutku svog objavljivanja izazvati dojam »zastarjelosti«. Dakako, samo parcijalno; u odnosu na najnovija shvaćanja o djelima i autorima.

Mjera do koje cjelokupna nacionalna kulturna povijest ulazi u vidokrug književnopovijesnog interesa, obavezuje povijest književnosti da registrira temeljna fakta iz povijesti kazališta kao kulturno-umjetničke ustanove, isto kao i bitne rezultate teatrologije, pogotovo ako se odnose na sociološka istraživačka kazališta i njegove društvene funkcije. Nije potrebno posebice isticati važnost takvog književnopovijesnog interesa kad je riječ o hrvatskom 19. stoljeću. u dijelu kojeg je borba za jezik umjetnosti i društva, kao i za nacionalne ideje, ujedinjavala kazalište i književnost u cjelini.

Prema navedenim postavkama, u analizi obradbe drame 19. stoljeća u povijestima hrvatske književnosti zanimat će nas: kako je ona prikazana u kontinuitetu kao književni rod, kao pojedinačno književno djelo, i koliko je zahvaćena njezina scenska dimenzija u vezivanju s kazališnim životom.

II.

Hrvatska kultura ne može se, nažalost, dičiti obiljem povijesnih knjiga o novijoj hrvatskoj književnosti, cjelovito i znanstveno pisanih. U dugom razmaku od prvog opsežnijeg registriranja književnopovijesne građe 19. stoljeća u djelima Đure Šurmina na prijelazu u 20. stoljeće,

do sustavno, opsežno i znanstveno koncipirane i u našim sedamdesetim godinama sukcesivno objavljivane »*Povijesti hrvatske književnosti*« kolektivna autorstva, od koje se 1975. godine pojavio četvrti svezak Milorada Živančevića i Ive Frangeša, posvećen 19. stoljeću, ozbiljnošću književno povijesnog pristupa ističu se još samo četvorica povjesnika (Prohaska, Ježić, Barac i Šicel). Književne povijesti koje želimo promotriti razlikuju se međusobno po opsegu i po kvantiteti obuhvaćene građe; pojedine od njih obuhvaćaju cjelinu a druge obrađuju manje, periodizacijski određene njezine dijelove. Nosila ta djela naslov »povijest« ili »pregled«, zajedničko im je povijesno stajalište i sintetski pristup hrvatskoj književnosti 19. stoljeća. Razlike se u tom pogledu očituju tek u iscrpnosti (opsegu) obradbe, a ne u pridavanju značenja relevantnoj književnopovijesnoj građi. Manji tekstovni prostor utječe, dakako, i na tip i način formulacija koje se ponekad nužno približavaju leksikografskom obliku.

Navodimo djela koja smatramo relevantnim za našu raspravu: Đuro Šurmin: *Povijest književnosti hrvatske i srpske*. Zagreb, 1898. Đuro Šurmin: *Hrvatski preporod. I. Od godine 1790. do 1836. — II. Od godine 1836. do 1843.* Zagreb, 1903—1904. Dragutin Prohaska: *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*. Zagreb, 1921.

Slavko Ježić: *Hrvatska književnost od početka do danas, 1100—1941*. Zagreb, 1944. Antun Barac: *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije. Knjiga I. Književnost ilirizma*. Zagreb, 1954. — *Knjiga II. Književnost pedesetih i šezdesetih godina*. Zagreb, 1960. Miroslav Šicel: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb, 1965, II. izdanje 1971. Milorad Živančević — Ivo Frangeš: *Ilirizam i realizam*. Povijest hrvatske književnosti u sedam knjiga. Knjiga 4. Zagreb, 1975.

U navedenim povijestima hrvatska dramska književnost 19. stoljeća sistematizirana je u dva oblika, ovisno o koncepciji povjesnika i o kompoziciji knjige. Kao dio većih književnih razdoblja koja povjesnici povezuju s društveno-političkim i općekulturnim prilikama u zasebnim ili dijelovima svojih knjiga, i kao skup pojedinačnih djela unutar opusa pojedinih dramskih pisaca. Tako će se dramska književnost naći u jednom povijesnom kontinuitetu i poprečnim svezama s idejama-vodiljama, s karakterističnim pojavama života književnosti, umjetnosti, znanosti i širue kulture, u cjelinama koje nose naslov kao VRIJEME I ZADACI (Barac) ili ILIRIZAM — REALIZAM (Šicel, Živančević, Frangeš). Drugi put nailazimo na nju u vezi s književno raznorodnim djelima, te s djelatnošću autora i s njihovim biografijama, u pregledu naslovljenom PISCI

I DJELA (isti). Takav princip obradbe odabrao je već Šurmin u svojoj *Povjesti*, gdje je u »prijegledu« hrvatske književnosti 19. stoljeća (pod nazivom *Treće doba*) poglavlja kao *Doba ilirskog pokreta* odijelio od poglavlja *Literarni rad od hrvatskog pokreta do g. 1850*. U svojoj drugoj knjizi, *Hrvatski preporod*, Šurmin je miješao ta dva oblika unutar prikaza književnosti, a takvom se načinu, mnogo kasnije, priklonio i Ježić. Od navedenih oblika obradbe hrvatske dramske književnosti 19. stoljeća, razlikuje se jedino Prohaska koji je, izostavivši političko-društvene prilike i neprilike u općim poglavljima, a s naglaskom na stilu razdoblja, obuhvatio, u dijelu svog pregleda REALIZAM, dramu kao zasebni književni rod (u poglavlju *Hrvatska realistička drama*). Sintetski zasebni prikaz hrvatske drame u doba realizma dao je i Frangeš u poglavlju *Uloga kazališta*. Posebno je obrađena drama i u Barčevoj nedovršenoj povijesti, gdje je autor, karakterizirajući povijesni razvitak pojedinih književnih vrsta u poglavljima (*Presjek kroz književnost*, prikazao dramu u zajedništvu s novelom!

Prikazujući početke novije hrvatske drame, pojedini ih povjesnici povezuju s krajem prethodne epohe, najčešće s kajkavskom dramom i njemačkim kazalištem u Zagrebu. Pritom kao da je kod svih njih prisutna misao o zavisnosti dramske produkcije od kazališta kao nacionalne ustanove, iako je eksplicitno tu misao izrazio samo Šurmin: »U Hrvatskoj u to doba nije bilo kazališta hrvatskoga, zato se uopće nije ni osjećala potreba pisanja drama. Što se prikazivalo i što ima drama — ponajviše prijevoda — sve je to pisano za prikazivanje klerika u sjemeništu...« (Povijest, str. 142). Kajkavsku »znatnu dramsku proizvodnju koja je nastala povodom predstava« u sjemeništu ističe i Ježić (str. 183). U oba slučaja osvrtno na kontinuitet nacionalnog kazališnog života i na prekid s tradicijom kajkavske drame više je rezultat slijeda u knjigama koje zahvaćaju cjelinu hrvatske književnosti od njenih početaka, nego li uvod u noviju štokavsku dramu, kakav nalazimo kod Barca, Šicela i Živančevića koji započinju svoje povijesne knjige s preporodom.

U prikazu općih kulturnih prilika u Hrvatskoj uoči preporoda, Barac prilično opširno spominje njemačko kazalište i smatra jednim »od vrlo znatnih činilaca« za kulturu pisaca i publike njegov repertoar jer »u isto vrijeme, kad su Schiller ili Kotzebue vladali na njemačkim pozornicama, vladali su oni i u Zagrebu« (I, str. 120). U općem dijelu *Ilirizma* Živančević navodi »Schauspielgesellschaft in Agram«, ali djelovanje njemačkog kazališta u nas pridaje nešto manje značenje nego Barac, ako

se tako može shvatiti konstatacija o suvremenima preporoda »koji su se upoznali s dostignućima suvremenog evropskog teatra, prije svega na prijestolničkim scenama« (30). U funkciji oporbe njemačkom kazalištu u Zagrebu, Barac vidi i začetke preporodne drame u Vukotinovićevu i Rakovčevu radu; Rakovca smatra i Šicel »za stvarnog začetnika naše drame ilirskog perioda« (22), a važnost Vukotinovićevih drama povezuje Živančević s njihovom pojavom u predilirsko doba (90).

Povezivanje s dramskom proizvodnjom i kazališnim životom u Dubrovniku uoči preporoda sasvim izostaje, ako izuzmemo općenite po književnost Šurminove tvrdnje »da je u početku ovoga stoljeća hrvatska literatura nekako počela padati u svim krajevima. U Dalmaciji kao da se Dubrovnik spremao u literarnom pogledu da se složi s onim političkim životom koji ga je stigao god. 1808., kad je Napoleon ukinuo slobodnu dubrovačku republiku« (Povjest, 149). Ili u Ježića: »S padom dubrovačke slobode završila je i samostalna dubrovačka književnost. Ona se već ionako sva iscrpla i izrodila. U 19 stoljeću pristupili su dubrovačke pisci u zajedničko kolo s ostalim piscima preporodne Hrvatske« (166). S tim u vezi, zanimljivo je promotriti stajalište književne povijesti prema Demetrovim *Dramatičkim pokušajima I*, kao ogledalu ilirske svijesti o tradiciji hrvatske drame. Šurmin najprije utvrđuje da »su Dubrovčani tad bili u velikoj cijeni u Zagrebu«, i da su kao plod proučavanja dubrovačkih klasika nastale dvije Demetrove drame »sastavljene u duhu ilirskom« »a pisane su prema duhu dubrovačkom u XVII. stoljeću« (Povjest, 175). Zatim, još uvijek ih smatrajući »znamenitim u kulturnom pogledu«, Šurmin naglašava da »mi tim preradbama Gleđevićeve *Zorislave* i Šiška Gundulića *Sunčanice* ne dajemo toliko važnosti, koliko nam vrijedi pjesnikov predgovor u kojem je razložio znamenitost pozornice za narodnu naobrazbu« (Preporod, II, 108), iako je Demeter, nastavlja Šurmin, dramatičkim pokretom i sukobom strastvenih čuvstava »daleko natkrililo Gundulića, koji je poput ostalih dubrovačkih pjesnika pretežito liričan« (isto, 111). Ali, kasniji povjesnici pokazuju već mijenu u književnopovijesnom pridavanju značenja mogućoj, makar samo zbog građe i preradbe, interpretaciji vezanosti početaka preporodne s dubrovačkom dramom. Tako Ježić i Barac spominju Dubrovčane još samo kao građu Demetrovih drama, a Šicel i Živančević i taj navod izostavljaju.

Vezivanje početaka hrvatske dramske književnosti 19. stoljeća s poviješću kazališta posebno je uočljivo u povijesnom prikazu Kukuljevićeve drame *Juran i Sofija*, odnosno u prikazu njezine praiizvedbe. Datumu,

odjeku i opisu zagrebačke izvedbe — te »znamenite po kulturnu historiju« (Šurmin) »prve hrvatske originalne drame« (Barac), »prve naše historijske tragedije« (Šicel), zapravo »prosječne povijesne drame« (Živančević) — pridana je važnost općekulturnog nacionalnog događaja, najčešće u okviru obradbe preporodnih ustanova i periodike. Koliko izbor u navođenju istovremenih pojava može utjecati na dojam o njihovom kulturnopovijesnom značenju, može pokazati slijedeća usporedba: Šurmin je izvedbe *Jurana i Sofije* u Sisku i Zagrebu opisao kao rezultat rada čitaonica, u poglavlju koje nosi naslov *Čitaonice i njihov uspjeh* (Preporod, II) — Živančević pak u uvodnom dijelu svog *Ilirizma*, sažeto ali kompletno obrađujući prvu hrvatsku predstavu u Zagrebu, tek i samo u vezi s odlukom o osnutku narodnog kazališta spominje Čitaonicu. Ostale pojedinosti vezane uz taj kazališni i kulturni događaj, povjesnici poslije Šurmina sveli su na najnužnije podatke, izuzev Živančevića koji je istakao *repertoar* novosadske glumačke družine (navodeći i imena prevoditelja). Začuđuje da Barac, koji je u općem dijelu svoje povijesti posvetio mnogo prostora gospodarskim, političkim i kulturnim događajima iz preporodnog doba, nije poklonio nikakvu pozornost prvoj hrvatskoj predstavi u Zagrebu, a spomenuo je, na primjer, Stankovićevu zgradu i zasluge Börnsteina.

Ali nam, istovremeno, upravo Barčev pristup činjenicama kazališnog života može poslužiti primjerom njihova vezivanja s kulturnim i političkim okvirom unutar kojeg živi i književnost. Da bi ilustrirao doba apsolutizma, Barac, polazeći od spoznaje: »Bijeda hrvatskih kulturnih prilika očitovala se najvidljivije u zagrebačkom kazalištu« (II, 28) — navodi probleme repertoara, glumaca i publike. Kako pak živahniji opis datuma iz kazališne povijesti može pridonijeti atraktivnosti ilustracije kulturnih prilika u knjigama povijesti književnosti, pokazuje Ježićev opis demonstracije hrvatskih gledalaca na predstavi 24. studenog 1860, na kojoj »nabacivalo se jajima i gnjilim jabukama, a igra je prekinuta. Odonda se igraju samo hrvatski komadi« (233).

Prohaska je jedini naš povjesnik koji je, doduše u kratkim crtama i kao uvod u obradbu Miletičeve reforme hrvatskog kazališta, dao zasebni, kontinuirani *Osvrt na povijest zagrebačke pozornice*, gdje je naveo najvažnije činjenice o kazalištu kao organiziranoj ustanovi od začetka do Miletića, i spomenuo zgradu, družine, ravnatelje, dramaturge, repertoar, prevodioce i glumce poimence. obrađujući društvene i političke odnose, Frangeš je od kazališnih data dotakao zakon iz godine 1861. (248), da bi

u posebnoj poglavlju *Uloga kazališta* posredno, kroz obradbu programatsko-kritičke literature o kazalištu i drami u doba realizma, spomenuo i pojedinosti iz problematike repertoara i publike.

U našim književnim povijestima, karakteristike drame, kao dijela cjelokupne hrvatske književnosti 19. stoljeća, obilježene su prema skali vrijednosti koja seže od društveno-političke funkcije do umjetničkih mjerila. Kvalificirajući hrvatsku književnost do potkraj šezdesetih godina 19. stoljeća, Ježić utvrđuje da je ona, uz dvije-tri iznimke, »zapravo više diletantizam, nego ozbiljno umjetničko stvaranje. Piše se iz dužnosti prema narodu...« (259). Utilitarnost u intencijama dramskih pisaca (Kukuljević, Demetar, Nemčić) naglašava i Barac tvrdnjom: »Radilo se u prvom redu o tome da se i kazalište iskoristi za narodnu propagandu« (I, 92). S podređenošću hrvatskog dramskog stvaralaštva političkim idejama svog doba objašnjavaju povjesnici i pojedine stilske oznake; Šurmin je preporodnu dramu u cjelini okarakterizirao slijedećim riječima: »Zna se da je naša drama cvala u patriotskoj tendenciji od ilirskih vremena, i onaj zanos što se javlja u njoj za tri decenija, vukao ju je u kolotečinu narodnu, jer su narodne pjesme bile uzori... Zato je i stih bio veoma običan u umjetnim dramama... deseterac« (Povjest, 205). I Barac na taj način objašnjava utjecaj i uzor narodne poezije na hrvatsku dramsku književnost i zaključuje općenito: »Stih hrvatske drame u pedesetim godinama gotovo je isključivo narodni deseterac« (II, 59).

Česti je prijenos kulturnopovijesnog značenja hrvatske dramske književnosti i na pojedinačne dramske opuse. Posebno je to vidljivo u Prohaskinoj karakterizaciji Derenčinovih komedija koje su bile »tek jedno otmjeno sredstvo borbe protiv Khuenove vlade i povlaštene Khuenove opozicije« (60): »Derenčinove komedije mahom su diletantske i tendenciozne radnje bez osobite umjetničke ili literarne cijene. Ali velika im je cijena politička i društvena bila za njihovo doba. A više nije ni sam autor... htio ni namjeravao« (59).

Uz društvenu funkciju i tendencioznost, kao književnopovijesne usuprot maloj umjetničkoj vrijednosti, povjesnici su i prije Barca spominjali utjecaje stranih uzora i neizvornost (čak i tematsku) velikog dijela hrvatske dramske književnosti 19. stoljeća, ali je tek on odredio pravo mjesto pitanju izvornosti unutar ljestvice književnopovijesnih vrijednosti: »Ne gledajući na stupanj njihove originalnosti, preporodne hrvatske drame čini dijelom hrvatske književne prošlosti činjenica što su one ipak izrasle iz hrvatskih prilika svoga vremena i što iz njih izbija isti duh koji i iz

cijele književnosti ilirizma... Druge vrijednosti najveći dio te dramatičke nema« (I, 93). Iz drugog rakursa, ponešto korigirajući Barčeve poglede na utjecaj evropskog, posebno njemačkog romantizma na hrvatsku književnost i dramu, Živančević u sintetskom poglavlju *Književnost ilirizma u evropskom kontekstu* zaključuje da se »njemački utjecaj već na prvi pogled očituje u dramaturgiji hrvatskog preporoda, koja pored izravnih uzora... ima i njemačku teoretsku bazu« (191). Posebno je pak zanimljiva Živančevićeva napomena koja uključuje i izvore strukturalne specifikacije hrvatske dramske književnosti preporoda: »Doktrina klasicizma stvorila je svojevrstu hijerarhiju književnih vrsta, čija je kruna imala biti tragedija i epos. Bio je to i ilirski književni ideal, koji su, smatralo se, ostvarili Demetar (u dramatici) i Mažuranić (u poeziji)« (213). I Prohaska pokušava dati neke opće stilske odrednice hrvatske realističke drame upravo u odnosu na strane uzore. Konstatirajući da su njezini počeci pod utjecajem francuskim i ruskim, stvara zaključak koji se odnosi na sve naše dramatičare realiste: »Nijedan od tih autora nije postigao trajan kazališni uspjeh. Razlog bijaše taj što su ugledi, po kojima su te drame rađene bili jači, te su naši nasljedovatelji gubili od poredbe s njima« (61). Ali Prohaska ne ostaje samo pri tom zaključku, nego traži objašnjenje i u društvenim prilikama (cenzura politička i klerikalna), i u nerazvijenoj tradiciji, kad se obazire na modernu povijesnu dramu« u doba realizma kojoj je »glavna snaga u historijskom stilu, a ne u političkoj tendenciji. Tu dramu nije mogao da nasljeđuje hrvatski književnik, jer mu je historijski stil hrvatske prošlosti bio nepoznat, nije bilo stilne tradicije... Jedino Dubrovnik je imao što se tražilo i dao je — Vojnovića« (133). I Frangeš se priključuje takvom povijesnom stajalištu kada je riječ o dobu Khuenove vladavine koje je doduše obilježeno »bogatim ali umjetnički skromnim dramskim radom. Realistička teorija nije mogla uhvatiti korijena u hrvatskih dramskih stvaratelja toga vremena upravo zato što je žestina reakcije na blage pokušaje u književnosti morala obeshrabriti stvaraoc...« (313). Iz aspekta drukčijih povijesnih premisa nego Prohaska, Frangeš također dolazi do Vojnovića kojim je »hrvatsko glumište doživjelo konačni preporod« (314).

Još bismo rado spomenuli tri književno povijesna kriterija koja se pojavljuju u ocjeni hrvatske dramske književnosti. Sva tri koristi Barac za kojeg drame (primjerice Špora i Kiseljaka) mogu imati i samo bibliografsko značenje, ali i vrijednosti po kazališnom uspjehu (Freudenreich), i napokon vrijednost estetske građe za teoriju drame: »Najveće težnje

i uspone pokazala je hrvatska književnost u doba apsolutizma Bogoviće-
ćevim dramama... One su ujedno prva hrvatska novija književna djela,
o kojima su kritičari mogli pisati u vezi s krupnim i načelnim pitanjima
umjetnosti: problem tragične krivnje, kompozicija tragedije, građa i ob-
lik... itd.« (II, 73). Mjerilo koje uključuje i Barčevo pridavanje biblio-
grafskog značenja djelima, ali i vrijednost u kazališno-repertoarnom
smislu, upotrijebio je Prohaska spominjući Vončinu, J. Šenou i Tkalca:
»Uzevši u obzir kazališno (ne literarno) mjerilo valjalo bi nam spomenuti
još čitav niz dramskih pisaca ponajviše komedija koje su se prikazivale
u to doba (koncem 70-ih do početka 90-ih godina)... (62). Razumljivo
je da obradba prema bibliografskom značenju djela može doći do izra-
žaja samo u opsežnijim povijestima ili prostorno većim pregledima, ali
se i u tim slučajevima svodi na obično nabranje ili, kako se u naše vri-
jeme to kaže, na »telefonski imenik« u književnopovijesnim knjigama.
Ipak, čini se da je suvremenoj historiografiji metodološki najbliži oblik
sažimanja manje vrijednih autora i djela u sintetske formulacije, kakvu
nalazimo na primjer kod Frangeša kad uz Tomića ističe i — »bogatu i
korisnu tradiciju hrvatske pučke drame XIX. stoljeća« (366).

Od dijakronih načina povezivanja značajki hrvatske dramske knji-
ževnosti 19. stoljeća, pozornost zaslužuje i obradba linija koje vežu naj-
značajnije dramske pisce međusobno i s predstavnicima ostalih književnih
vrsta. Povjesnici najčešće uspostavljaju te spone u teoretsko-programat-
skoj sferi. Barac, na primjer, kad govori o smjernicama programatskih
članaka o drami i kazalištu spominje trolist Demetar — Šenoa — Mi-
letić (I, 254). Bogovićeve drame navodi i kao poticaj Šenoinu proznom
i Markovićevu dramskom stvaralaštvu (II, 111). Oslanjajući se na Barčeve
prijašnje radove i Ježić, još mnogo preciznije, iznosi tu istu poticajnu
liniju (236).

Dosad smo pokušali istaći one postupke u knjigama hrvatske knji-
ževne povijesti koji dramu 19. stoljeća uvode u dijakrone odnose s
dramskim stvaralaštvom i kazališnim životom, što su joj prethodili;
pristupe kojima su obrađeni sinkroni suodnosi dramskog stvaralaštva
i kazališta; i povijesne prikaze općih karakteristika i specifičnosti hrvat-
ske dramske književnosti u razdobljima preporoda (ilirizma i realizma).
Preostaje nam, prema navedenim polazištima, osvrst na obradbu pojed-
inačne drame kao literarnog (i kazališnog) djela, kakvu nalazimo u dije-
lovima povijesnih knjiga koji nose (najčešće) naslov PISCI I DJELA.

Prije nego što na izabranim, metodološki karakterističnim, primjerima obradbe pojedinačnog dramskog djela promotrimo bilježenje faktografskih i utvrđivanje bitnih estetskih odrednica, odnosno povijesno-stilsku karakterizaciju, možemo općenito reći da svi naši povjesnici redovito uz naslov pojedine drame navode dramsku vrstu kojoj ona pripada (tragedija, komedija, pučka drama i sl.), te godinu objavljivanja ili činjenicu da je djelo ostalo u rukopisu. Ali u količini ostalih podataka autori povijesti hrvatske književnosti vrlo se razlikuju. Tako pojedini povjesnici broj činova i oznaku da je drama u stihu smatraju strukturalnim dijelom drame, pa ih i navode, drugi pak zanemaruju te podatke. Broj činova, na primjer, dosljedno bilježe samo Šurmin i Prohaska, Barac i Frangeš tek sporadično, a ostali gotovo nikad. Većina se povjesnika obazire na temu i ideju djela, a samo neki ulaze u karakterizaciju dramaturških elemenata. Posebno upada u oči zanemarivanje podatka o praizvedbi dramskog djela. Izuzevši Prohasku koji uz pojedinu dramu navodi datum (ili bar godinu) njezinog prvog scenskog ostvarenja, povjesnici hrvatske književnosti u velikoj mjeri zapostavljaju takvu faktografsku oznaku. Rijetko kad čine iznimku kao u slučaju Kukuljevićeve drame *Juran i Sofija*, uz koju osim godina kad je napisana i objavljena navode i potpuni datum praizvedbe (Šurmin je čak pretjerao navodom da je predstava održana u — srijedu). Valja nam izričito naglasiti da je takav postupak s podacima o praizvedbi pojedinih drama u književnoj povijesti kao žanru uobičajen. U tome se naši povjesnici ne razlikuju od historiografa drugih nacionalnih književnosti. Ipak, stalo nam je da ovom prilikom promotrimo i podatak o praizvedbi dramskog djela, ne da bismo cjepidlačarili i veličali vrijednost jednog fakta, nego iz pobude koju izazivaju opće karakteristike hrvatskog dramskog stvaralaštva 19. stoljeća i književnopovijesno isticanje zadaće dramskog djela da, osim kao tiskani književni tekst, djeluje i kao živa, izgovorena hrvatska riječ s društvenim i političkim značenjem.

Razmotrit ćemo spomenute elemente obradbe najprije na primjeru Demetrove drame *Teuta* a zatim na primjeru Nemčićeve komedije *Kvas bez kruha*.

Obradujući u svojim knjigama Demetrov književni opus, povjesnici uz *Teutu* — njegovu »najbolju« dramu (Šurmin), njegovo »najbolje i najzrelije« djelo (Barac) — različito navode faktografske oznake. Šurmin i Barac bilježe broj činova, ali, kao i svi ostali povjesnici, izostavljaju podatak o stihu u kakvom je *Teuta* napisana. Ne spominju ni praizved-

PERVO PREDSTAVLJENJE DOMORODNOGA TEATRALNOGA DRUŽTVA.

U ZAGREBU,

U sredu 10. Lipnja 1840

PREDSTAVLJAT ĆE SE U OVDENJEM VAROSKOM TEATRU:

PERVI PUT

JURAN I SOKIA,

III

Turci kod Siska.

Junačka igra s pjevanjem u trih činih od **Ivana Kukučevića sukcainskoga**, s jednim prologom s činjenim od **g. Ivana Masarovića**, i govorenim od **g. Kap de Morla**.

Pjeme su u muziku stavljene po gospodinu **Laradiću Samoborskom**. — Overturu i ostalu muziku pako složio je gospodnin **Wied**, sučlan teatralnoga orkestra zagrebskoga.

OSOBE:

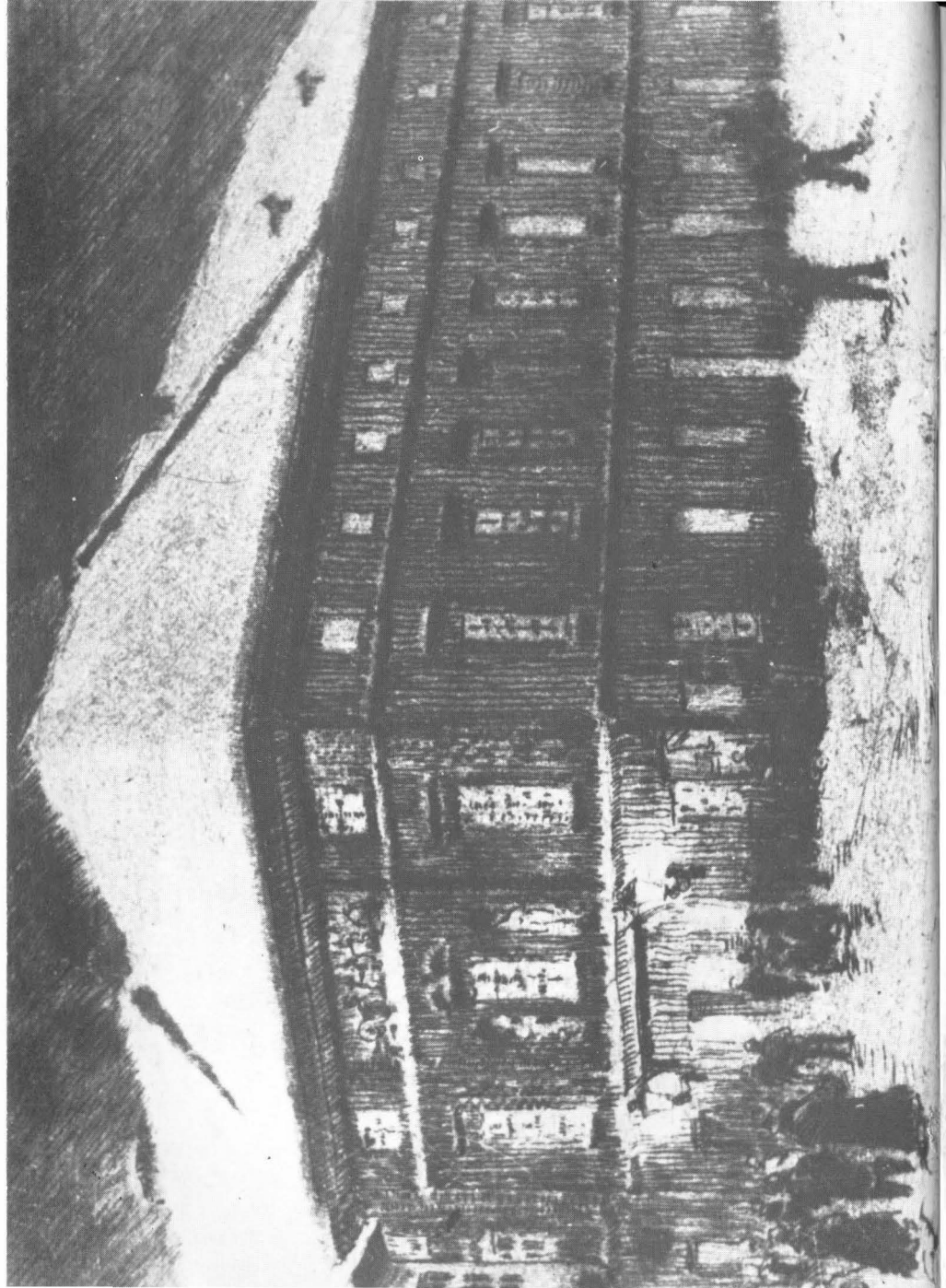
Yana Kosa	Erdadi	Bakof	Weslavski	ban Her-	Bliza	Gjurač	paglavac	terdija	a Siska	Gosp.	Podlaski												
Katarina	ogrova	supruga	Juran	ogrova	sin	Sofija	Juranova	supruga	Janka	Kosa	Drasković	Trakosijanski	zaradni	paglavac	a Kistova	Andria	Kosa	Auerberg	Terjanski	paglavac	a Kistova		
Gosp.	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević	Gospo	Janušević

Pjeme je jas u Zagrebu, (za pako a Siska) god 1840.

Ulazna platnja u srebrnu od osobe jest:
U lozu od prvoga reda i partera 3 fr. U lozu od drugoga reda 2 fr. Na zaključnu stolac u partera 30 kr. na galeriji 20 kr.
U parter 20 kr. — U galeriji otvorenu 12 kr. — U galeriji otvorenu 6 kr.

Yama nije dobaba bes platje nisi.

POČETAK U S URAH.



bu, iako Barac objašnjava da prvotni tekst drame »nije mogao na pozornicu« pa ga je Demeter preradio. Zahvaljujući Barčevoj napomeni o scenskom neuspjehu *Teute* u Miletičevo vrijeme (a propali su i svi kasniji pokušaji«), čitatelj njegove knjige ipak doznaje da je *Teuta* izvedena na pozornici. Dakako, kao tiskana drama mogla je, kako kaže Barac, »djelovati na čitaoce kao velika umjetnost« (I, 251). Ne spominjući scenski život *Teute*, Šicel utvrđuje da to Demetrovo djelo unatoč tome što »nije naročito prikladno za prikazivanje... nosi u sebi više dramskih i scenskih elemenata nego ijedna druga drama napisana prije ove« (25). Tek kod Živančevića, u citatu iz kritičke literature (Matković), nalazimo podatak o godinama kad je u 19. stoljeću (1864. i 1894) *Teuta* izvedena u kazalištu.

Građu, temu i ideju *Teute* dotiču svi naši povjesnici, najiscrpnije Barac koji je uz karakterizaciju likova i dijaloga pokušao sažeto naznačiti i dramaturške osobine teksta: velik broj lica, različitost prizora, »pokretanje pojedincima i masom«, izmjenu idiličnih scena s »provalama jakih strasti«. Spomenimo usput da su pojedine takve osobine za Barca imale vrijednost estetskih odlika, »veliko mnoštvo lica« na primjer, što kao prednost navodi i u obradbi Jurkovićevih komedija. Ako izuzmemo Šurmina koji je u smislu književnopovijesne kvalifikacije *Teutu* oprezno označio kao »najbolji dokumenat ilirskog zanosa« (Povijest, 175), povjesnici su postepeno sve više unosili u karakterizaciju te drame negativne kvalifikative. Pa ako je još Ježić rekao za *Teutu* da je »prva hrvatska tragedija u novoj književnosti i najbolje kazališno djelo hrvatskog preporoda« (224), već je Barac konstataciji da je drama zamišljena »u visokom stilu... s važnim pokretnim idejama, s tragičnom krivnjom, katarzom«, dodao da »djelu nedostaje životvorni dah« a njegovu autoru stvaralačka snaga (I, 252). »Konzerviranje« kritičkih i historiografskih stajališta pokazuje Barčeva napomena da je *Teuta* bila »dugo vremena na glasu kao jedno od najboljih hrvatskih književnih djela« (251). I Šicel ističe da je Demeter »stekao najviše glas tragedijom *Teuta*«, a kao njezine estetsko-scenske nedostatke navodi patetiku, retoriku i epske zahvate (25). Napokon je Živančević formulirao današnji književnopovijesni sud o *Teuti* kao »velikom mitu hrvatske preporodne dramaturgije«: »Desetljećima po inerciji hvaljena, glomazna, patetična i ne uvijek čitljiva, ta je drama veličana kao nekakva domaća klasična tragedija« (104). Uz Barca, koji je prvi među povjesnicima dao i stilsku odrednicu *Teute*, utvrdivši da je »izrazito romantičarska drama« (I, 251), jedino još Živančević na-

vodi da »Demeter nije zasnovao svoje djelo kao tragediju, nego kao romantičarsku dramu« (104). Znatnu pak kulturnu i književnopovijesnu vrijednost Demetrove *Teute* većina povjesnika vidi u njezinu djelovanju na idejno-političku i estetsku svijest čitateljske publike u preporodno doba.

U pojedinačnim prikazima Nemčićeve komedije *Kvas bez kruha, ili tko će biti veliki sudac*, koje nalazimo u knjigama povijesti hrvatske književnosti, podaci o tekstu svedeni su na oznaku godine kad je komedija objavljena, odnosno na isticanje činjenice da je ostala u rukopisu. Broj činova nije nigdje spomenut, jer prvi naš povjesnik Šurmin uopće nije unio *Kvas bez kruha* u svoj prikaz Nemčićeva književnog djela. Praizvedbu komedije također nijedan od autora povijesti hrvatske književnosti ne navodi. Koliko je Barcu bio važan odjek književnih djela u trenutku njihova objavljivanja ne pokazuju samo sadržaji poglavlja *Kupci i čitaoci* ili potpoglavlja *Pisci i čitaoci* u njegovoj *Hrvatskoj književnosti*, nego i specifično stajalište što ga je zauzeo prema Nemčićevim djelima koja su tiskana postumno. Od činjenice da je *Kvas bez kruha* ostao u rukopisu, pa nije poznato da li je »završen ili tek prvi nacrt«, Barac je prešao na zaključak da je za procjenjivanje Nemčića važno jedino to »što je sâm za života objavio« i po čemu je »čitaocima u doba ilirizma bio poznat« (I, 255). Čini se da takvo stajalište Barcu nije smetalo da utvrdi kako se *Kvas bez kruha* ističe u književnoj povijesti kao prvi ozbiljni pokušaj »da se za komediju . . . uzme gradivo iz suvremene stvarnosti« (I, 261). Osim toga, Barac je za Nemčićevu komediju naglasio da »ima stvarnu pozadinu« (I, 261), pa je na temelju kriterija koji uzima u obzir temu iz stvarnosti povezoao Nemčića s Jurkovićem, jer je i taj svoje likove »gradio prema živim modelima« (II, 123). (Usput napomenimo da je već Šurmin naglasio da Jurković sastavlja »radnje na realnom životu, tj. na isticitim događajima i živim licima«, *Povjest*, 193). Karakterizaciju tematskog sloja Nemčićeve komedije započeo je Ježić. U *Kvasu bez kruha* vidio je »zanimljive slike iz korteškog života prigodom županijske restauracije« (233). Šicel je, poput Barca, istakao suvremenost teme *Kvasa bez kruha*, komedije u kojoj je Nemčić »prikazao naličje građansko-političkog života Hrvatske, i makinacije oko izbora, pri čemu je ostvario nekoliko karakterističnijih i uspjeljih likova« (33). Ali, za razliku od Barca, Šicel ne spominje njemačke komedije kao Nemčićeve uzore. Strani utjecaj kao karakteristiku susrećemo ponovno u Živančevićevom sudu o komediji *Kvas bez kruha* u kojoj je Nemčić »prikazao

zakulisni život i makinacije pojedinaca u tadašnjem hrvatskom društvu, u stilu njemačke lakrdije« (119).

Na primjerima *Teute* i *Kvasa bez kruha* promotrili smo neke karakteristične crte individualnih i općih književnopovijesnih postupaka u obradbi pojedinačnog dramskog djela. Vidjeli smo do koje se mjere povjesnici slažu ili pak razlikuju u izboru činjenica, u načinu karakterizacije i u interpretaciji osobina pojedine drame. Dakako, odnos slaganja i razlika podliježe promjeni u zavisnosti o povijesnoj građi koja služi kao primjer. U prikazu Bogovićevih drama Ježić, Barac i Šicel navode da su pisane u narodnom desetercu (podatak o stihu drame, sjetimo se, u odradbama *Teute* sasvim je izostao!). Barcu je *Matija Gubec* bolja drama od *Frankopana* i Demetrove *Teute*. Živančević pak navodi da se Bogovićeva drama *Frankopan* »inače smatra njegovom najboljom tvorinom« (140). Dok se Barac trsio da karakterizacijom Bogovićevih dijaloga, likova i odnosa prema građi u drami *Matija Gubec*, opravda zaključak kako je Bogović premalo stvaralac (u čemu se slaže s Ježićem), Šicel i Živančević priznaju Bogovićevim dramama književnopovijesno značenje a da se i ne osvrću na pojedine osobine *Matije Gupca*. Svi se pak povjesnici slažu u odnosu prema podatku o praižvedbama Bogovićevih drama: ne navode ga.

Uzmemo li kao primjer Freudenreichove *Graničare*, vidjet ćemo da se Ježić razlikuje od ostalih povjesnika i po tome što donosi potpuni datum praižvedbe, dakako u vezi s repertoarom kazališta u pedesetim godinama prošlog stoljeća. U naglašavanju popularnosti i sociološke vrijednosti *Graničara* (odgoj i privlačenje publike) slažu se Šurmin, Ježić, Barac i Frangeš koji konstatira da su *Graničari* »najviše izvedeno djelo hrvatske dramske književnosti XIX. stoljeća« (309). Barcu koji, dosljedan svome stajalištu, navodi izvanredan — »knjižarski uspjeh« Freudenreichova pučkog igrokaza, priključuje se Živančević isticanjem činjenice da su 1857. godine *Graničari* doživjeli dva izdanja. S druge strane, Živančević je po tome što smještava Freudenreicha u »telefonski imenik« minornih pisaca svog *Ilirizma* blizak Prohaski koji je Freudenreicha uvrstio u isto takav »imenik« svoje knjige. Freudenreichov pučki igrokaz *Graničari* pruža najizrazitiji primjer uključivanja kazališne vrijednosti dramskog djela u književnopovijesne vrijednosti.

Kao posljednji primjer navodimo odnos književne povijesti prema Šenojnoj *Ljubici* da bismo ga povezali sa spomenutom postavkom o utjecaju suvremene izvedbe dramskog djela iz nacionalne baštine na

književnopovijesni sud. Šurmin je smatrao da je *Ljubica* »bila napisana malo u drastičnom tonu« (197). Ježić, koji je naveo potpuni datum njezine neuspjele premijere (kasnije su Šicel i Frangeš obilježili *Ljubicu* čak i oznakom činova!), spominje da je u toj komediji »satira prešla u karikaturu« (273). Violićevo kazališno oživljavanje *Ljubice* u suvremenom scenskom stilu (stilizacija) pridonijelo je novim spoznajama o vrijednosti Šenoine komedije, pa pretpostavljamo da je ta suvremena izvedba (1964) utjecala i na Frangešov sud o promašenosti Perkovčeve kritike koja je prouzročila — »danas to možemo reći... da smo na samom početku, izgubili vrijedan dramatski talenat kakav je Šenoin« (317).

* * *

U našoj raspravi pokušali smo problematizirati odnos hrvatskih književnih povijesti prema drami 19. stoljeća. Stvarati pak zaključke na temelju razmatranja istrgnutih dijelova o hrvatskoj drami iz organskih cjelina, kakve su knjige povijesti književnosti, možemo samo do određениh granica. Jer, ne smijemo očekivati od povijesti književnosti da karakterizira, na primjer, specifične pojedinosti u razvitku dramskih vrsta koje su zastupljene u hrvatskom dramskom stvaralaštvu, ako takva tema nije dovoljno obrađena u zasebnim historiografskim studijama. Isto tako ne smijemo očekivati od književne povijesti da izvrši zadatke povijesti kazališta. Ali možemo sugerirati budućim povjesnicima hrvatske književnosti da u većoj mjeri uzmu u obzir scensku dimenziju povijesno najrelevantnijih dramskih djela 19. stoljeća, pa ogledao se taj obzir makar samo u faktografskoj oznaci praižvedbe.