

POETIČKI TEMELJI DRAME U STIHU U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI XIX STOLJEĆA

Pavao Pavličić

1

Istraživanje izvora, oblika i poetičkoga položaja hrvatske drame u stihu u XIX stoljeću nije još sistematski poduzeto. Izrečeno je o njoj podosta relevantnih književno-kritičkih i književno-povijesnih sudova, razmatrani su njezini idejni, tematski i strukturni aspekti, diskutiralo se o pečatu što su joj ga udarili pojedini autori. Ipak, ono što je kazano o upotrebi stiha svodi se na uzgredna zapažanja o versifikatorskim kvalitetama takvih djela i o njihovoj primjerenosti izvođenju na pozornici,¹ dok se porijeklo i pozadina odluke naših preporoditelja da stvaraju scen-ska djela u stihu nisu pojavili kao tema zasebnoga razgovora. To je i razumljivo: većina je tih djela međusobno slična po tipu sadržaja, a u njima nema ni velike metričke šarolikosti ni takvih stihova kojima porijeklo ne bi odmah bilo jasno; tako se učinilo da su sve osobine drame u stihu izravno izvedene iz općih ideoloških načela preporoda i razdoblja neposredno nakon njega. Zbog toga su u naših proučavatelja česte tvrdnje o romantičarskome zanosu i o budničkoj deklamaciji kao osobinama drama u stihu u tome razdoblju. Uz to, autori onoga doba malo su u svojim teorijskim spisima rekli o drami u stihu, o razlozima zbog kojih je potrebno da ona bude upravo takva kakva se u nas javlja,² te se tako

stvorio dojam kako oko nje nikada i nije bilo velikih dilema. Zbog toga su neki od aspekata koje danas možemo smatrati odlučujućima za razumijevanje toga tipa djela u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća ostali nerasvijetljeni. Ostalo je nejasno koji su pravi izvori drame u stihu, kakav je njezin žanrovski položaj u okviru cjeline onovremene hrvatske književnosti, kakvo se značenje pridaje u njoj upotrebi stiha, kao i to na što se ona u domaćoj, a na što u stranim književnim tradicijama svojom poetikom oslanja.

Razmatranje koje se upravo tim aspektima želi baviti, tako, nema druge mogućnosti do da o njima zaključuje na osnovi onih elemenata koji su dostupni i bez detaljnijih predradnji, dakle samo na temelju stihova koji su upotrijebljeni i tipova djela u kojima se oni javljaju. Taj put, međutim, i nije onoliko nesiguran koliko se to u prvi mah može učiniti; postoji, naime, prilično izravna veza između opredjeljenja za neki tip versificiranoga scenskog djela i opće poetike perioda u kojemu takvo djelo nastaje, osobito poetike takvoga perioda kao što je prvo razdoblje novije hrvatske književnosti. Stih se u drami, osobito onda kad postoje i scenska djela u prozi, redovito javlja kao nekakav signal, kao oznaka posebnosti teksta za koji je upotrijebljen, bez obzira na to radi li se o posebnosti sadržajne, žanrovske, kazališno-praktične ili koje druge vrste. Porijeklo je te izuzetnosti, opet, najčešće u osobitome poetičkom položaju teksta; nju pak upotrijebljeni stih može signalizirati na tri osnovna načina.

1. Može se to dogoditi tako da se uspostavi relacija između stiha uopće i književnoga odnosno kazališnog žanra. U nekim situacijama, kao npr. u francuskome klasicizmu, većina djela za scenu piše se u stihu, pa stih predstavlja nezaobilaznu kvalitetu dramskoga teksta; veza stiha i poetike tu je najopćenitija. U nekim drugim situacijama stih se izrazitije veže samo za neke scenske žanrove, dok drugi nastaju u prozi, pri čemu i pisac i čitalac uglavnom precizno znaju gdje se može pojaviti vezani, a gdje nevezani govor. Tako biva u renesansnoj književnosti, pa i hrvatskoj: komedija se piše u prozi, dok je za pastoralu i tragediju rezerviran stih.

2. Neke posebne vrste stiha mogu se vezati za kazališno stvaralaštvo uopće. Veoma su rijetke situacije u kojima postoje stihovi rezervirani isključivo za scenska djela; obično je, međutim, krug stihova koji se mogu upotrijebiti u scenskim djelima ograničen, pa se neki stihovi smatraju

primjerenijima drami od drugih. Pozadina je takvoga izdvajanja posebnoga kruga dramskih stihova najčešće opet poetička.

3. U još izravniju vezu s poetikom stih stupa onda kad poetika i žanrovski sistem dopuštaju i scenska djela u stihu i scenska djela u prozi u okviru istoga žanra, pa stih i nije vezan za neku posebnu scensku vrstu. Tada upotreba stiha obično ima vrijednosno obilježje, u tome smislu da se scensko djelo u stihu smatra vrednijim i uzvišenijim, ili barem literarnijim nego djelo istoga žanra u prozi. Takvu situaciju imamo u klasicizmima njemačkome i talijanskome, a i inače se ona kadikad znade javiti.

Već je dosada rečeno da su hrvatske drame u stihu u XIX stoljeću međusobno prilično slične i po sadržaju i po stihovima koji su u njima upotrijebljeni. A to može značiti samo jedno: stih uopće vezuje se tada za jedan scenski žanr, taj žanr rezervira za sebe jedan poseban tip stiha. a može se pretpostaviti i da ta upotreba stiha ima vrijednosno obilježje. A to svjedoči da iza takvoga izbora stoji neka poetička odluka, jasna svijest o idealu koji se želi postići. Tako se one osobine naše drame u stihu koje se doimlju kao najopćenitije, pa zato i najmanje poticajne za istraživanje, pokazuju kao aspekt koji u sebi nosi važne informacije, te zato predstavlja korisno polazište za istraživanje poetike na koju se hrvatska drama toga razdoblja uopće oslanja.

2

Pokušaj da naše versificirane drame XIX stoljeća opišemo i sistematiziramo pokazuje dvoje. Prvo, pokazuje on da ta skupina djela predstavlja razmjerno čvrst i od ostatka scenskoga stvaralaštva jasno omeđen blok, unutar kojega među pojedinačnim ostvarenjima možemo uočiti izrazite sličnosti na razini kompozicije, tretmana lika, odnosa prema scenskim konvencijama i na nizu drugih, manje važnih nivoa. Drugo, pokušaj sistematizacije otkriva i to da nijedan od tih zajedničkih aspekata ne predstavlja nešto samo po sebi razumljivo, da nijedan od njih nije izravno izveden ni iz ideoloških programa toga doba, ni iz stranih utjecaja, ni iz domaće tradicije, pa da svaki od njih, dakle, traži posebno objašnjenje. A njega je, dakako, moguće dati jedino tako da se upitamo o poetici na koju se ta djela oslanjaju. Među tim djelima postoje tri bitne podudarnosti.

1. Sve drame u stihu obrađuju povijesne teme, i to obično iz dalje ili iz vrlo daleke prošlosti. Povijesna drama pojavljuje se u nas nakon preporoda prije nego drama sa suvremenom tematikom, i pojavljuje se odmah u stihu. Neka od najpoznatijih — premda zacijelo ne i književno najboljih, niti kazališno najupotrebljivijih — scenskih djela iz toga doba spadaju u ovu skupinu: tu je Demetrova *Teuta*, Kukuljevićev *Juran i Sofija*, Bogovićeve *Matija Gubec* i niz drugih.³ Odnos prema povijesti u tim je komadima redovito afirmativan, a historijsko se zbivanje dovodi u vezu sa suvremenošću tek na najopćenitiji način: nema nastojanja da se povijesne situacije shvate kao paradigme, kao prilika za iznošenje nekih općenitijih ideja. Čine se tu, naprotiv, druge dvije stvari: veličaju se moralne osobine i povijesna uloga slavni predaka i općenito se sugeriira kako je za boljitak naroda potrebna sloga, sasvim u skladu s programom preporoda koji riječ *sloga* stavlja i u zaglavlje svojega glasila.

2. Sva su ta djela tragedije. Ni činjenica tragičnosti radnje, međutim, ne uspostavlja izravnu vezu s trenutkom u kojemu se djelo piše. Nesretni ishod djela ne dolazi kao posljedak tragičkoga sukoba, nego kao posljedica spletke, vjerolomnosti ili prevrtljivosti nekoga od likova. Sukobljuju se najčešće »ilirici« i stranci, prvi plemeni i odani vladaru, drugi vjerolomni i izdajice. Tragičnost tu ne proizlazi ni iz rvanja s usudom kao u klasičnim djelima, ni iz prirode glavnoga junaka (kao npr. u Shakespearea), niti iz sukoba interesa junaka s vladajućim moralom kao u francuskome klasicizmu. Tragičnost je tu, reklo bi se, prije svega dio konvencije: velika povijesna zbivanja dostojna dramskoga opisa moraju tragično završavati, pa se biraju siže kod kojih je to moguće.

3. Sva su ta djela pravilno strukturirana, gotovo bez izuzetka imaju po pet činova.⁴ Opaske koje su naši proučavatelji učinili o razvučenosti radnje u pojedinim dramama u stihu (gdje ekspozicija znade potrajati i više od dva čina) sasvim su na mjestu, premda ne pogađaju uvijek uzrok toj situaciji. Neće, naime, biti da je tu uvijek riječ o nesposobnosti dramskih pjesnika da zamisle svoje djelo koncizno i scenski funkcionalno; dosljednost njihova inzistiranja na upravo takvome rasporedu građe i tolikom broju činova prije, čini se, svjedoči kako su oni uvjereni da djelo toga tipa mora imati upravo takvu strukturu i nastoje da ga tako i načine. Svojom su kompozicijom ta djela primjerena takvome nastojanju: ona se odlikuju dugim monolozima i nefunkcionalnim dijalozima u scenama koje predstavljaju statičke motive i službe za popunjavanje broja potrebnih scenskih slika.

U pokušaju da se odredi podrijetlo ovakvih osobina naše drame u stihu, najprije se nameće potreba za usporedbom s onim što se u drami zbiva u evropskim književnostima toga doba. Ogledat ćemo u tome svjetlu svaku od triju nabrojanih karakteristika.

1. U evropskoj romantičnoj drami ima povijesna tematika sasvim drugačije značenje nego u nas u preporodnome razdoblju. Većina nacionalnih literatura napustila je povijesno zbivanja kao jedini mogući tražični siže. Osobito to vrijedi za njemačku književnost kao preporoditeljima najbližu: još od Lessinga i Schillera konstituirala se građanska tragedija sa suvremenom tematikom.⁵ I sam pojam tragičnoga pretrpio je znatne promjene primjerivši se sasvim romantičarskome gledanju na stvari, te je u središte umjesto zbivanja došao pojedinac, lik. Nadalje, i onda kad se uzima povijesna tema, ona ne potječe obavezno iz vlastite nacionalne povijesti, nego često iz povijesti drugih naroda. To vrijedi jednako za velikane, poput Schillera, Hugoa ili Büchnera, kao i za obične kazališne tekstopisce, koji kadikad uzimaju građu i iz hrvatske povijesti.⁶ Glavna intencija nije u evropskih pisaca veličanje povijesti vlastitoga naroda, nego radnja svagda ima i neko općenitije, simbolično značenje.

2. U evropskim književnostima djela za scenu više ne pristaju na tako stroge žanrovske granice kao u hrvatskoj književnosti. Većina ostvarenja spadala bi ondje prije pod naziv drama nego pod ime tragedija. Uzrok toj činjenici leži u tipu radnje koji se u takvim djelima javlja: tu povijesni junak više svojim djelovanjem ne odlučuje o sudbini zajednice, ili barem taj aspekt zbivanja nije u središtu pažnje, nego je pravi predmet drame junakova individualna ljudska sudbina, njegova pojedinačna veličina i patnja. U hrvatskoj se drami, naprotiv, inzistira upravo na sudbini zajednice, države ili naroda, čak i onda kad je individualna sudbina naoko u prvom planu. Zanimanje za individualno u povijesnom zbivanju karakteristično je i za literarno bezvrijedna njemačka djela što su ih prikazivala putujuća kazališta; ondje se, npr., teme iz hrvatske povijesti uzimaju upravo zato da bi se istakao neki aspekt osobnoga života junaka i dramatičnost što iz njega proizlazi (vjernost žene, obiteljska ljubav, prijateljstvo itd).⁷

3. Romantičarska djela u evropskim književnostima teže za većom konciznošću i izvedbenom funkcionalnošću, ili pak za individualnim autorskim izrazom. Zbog toga se u njima ne inzistira na broju činova, nema dugih monologa, ili su oni motivirani, bilo unutrašnjim razlozima,

bilo ukusom publike. Djela velikih autora, ukratko, idu za rušenjem konvencija, djela epigona nastoje ugoditi publici. U hrvatskoj književnosti pak, sve drame u stihu zapravo teže za nekim unaprijed stvorenim formalnim idealom.

Upravo ovo posljednje dovodi nas i do zaključka koji se nakon ovakvoga opisa situacije sam nameće. Težeći tako odlučno upravo za jednim tipom scenskoga djela, naši preporodni autori, očigledno, nastoje popuniti jednu žanrovsku prazninu u krilu vlastite nacionalne književnosti. Oni žele stvoriti onu vrstu drame koju druge evropske književnosti već imaju i njome se ponose kao svojom klasikom. Drama u stihu nije se, dakle, u nas formirala spontano, nego je nastala kao rezultat uviđanja jedne potrebe, pa zato i kao utjelovljenje ne uvijek eksplicitnih, ali zato veoma odlučnih poetičkih zamisli.

3

Jedna zajednička crta naših drama u stihu u XIX stoljeću toliko je važna da zaslužuje zasebno i osobito pažljivo ogledavanje. Riječ je o upotrijebljenom metričkom uzorku. Većina je tih djela, naime, pisano desetercem 4 + 6 koji predstavlja imitaciju našega najčešćeg usmenog epskog stiha. On je uglavnom posljedica izravnoga ugledanja na narodnu poeziju, ali se ne podudara uvijek s ondje upotrebljenim stihom: često se u njemu zanemaruje kvantitativna klauzula, pojavljuje se enjambement, segmenti istoga stiha znadu se naći u raznim replikama, a ponekad se, najčešće nehotice, lomi i cezura.⁸ Te modifikacije, međutim, najčešće nisu plod svjesne odluke ili stvaralačkoga neobaziranja na metričke konvencije narodne poezije, nego su rezultat nevjštine naših pjesnika tome stihu. O intencionalnome ugledanju na narodnu poeziju svjedoči, naime, okolnost da stih sa sobom unosi u dramu i niz drugih, izvanmetričkih karakteristika narodne poezije, osobito stilskih. Tu činjenicu, dakako, nisu bez rezerve prihvatili svi suvremenici: Demetru je zamjereno što se u *Teuti* govori o šest sinova kao o šest sivih sokolova; kao brkane razina to su uočili moderni proučavatelji.⁹ Suvremenici će, međutim, spočitnuti pjesniku koji u svome načinu služenja desetercem suviše odstupa od narodne poezije. A to svjedoči o dvjema stvarima. Prvo, o tome da se stih tada ipak jasno lučio od drugih osobina narodne poezije, da se,

drugim riječima, dobro znalo što se želi, a što se ne želi iz narodne tradicije usvojiti, pa je odlučeno da se stih prihvati, a ostalo (npr. stil) u drami odbaci; zato se i Demetrova usporedba odmah uočava kao svojevrsan anakronizam. Drugo, ta pojava svjedoči i o tome da su se autori i kritičari za deseterac opredijelili zato što su držali da je on za dramu najpogodniji, jer da ima vlastitu ekspresivnu vrijednost, izvan konteksta njegove upotrebe u narodnoj poeziji. Da kažemo već ovdje: nisu oni držali da je deseterac osobito pogodan zato što ga je uzimala i narodna poezija, nego su smatrali da je on pogodan sam po sebi, a narodna poezija da to dobro pokazuje.¹⁰ Taj se zaključak u ovoj fazi razmatranja čini razmjerno neočekivan, ali će se kasnije pokazati da i druge osobine upotrebe deseterca u drami govore upravo njemu u prilog.

Njemu u prilog svjedoči, uostalom, i činjenica da je bilo vrlo malo kolebanja oko toga koji stih treba za povijesnu dramu izabrati. Malen je broj pokušaja da se uzmu drugi stihovi: znao se ponekad pojaviti osmerac i jedanaesterac, ali istom u prijelaznim fazama,¹¹ kao što su se unutar deseteračkih djela ponekad pojavljivali pasaži pisani drugim stihovima, ali tada gotovo isključivo za replike koje označuju pjevanje ili koju drugu vrstu povišenog, neproznoga govora. Inače se drži kako je najbolje da deseterac služi za dramu, a drugi metri da se vežu uz ostale žanrove. pa to Veber u svome tekstu o Matiji Banu i eksplicitno formulira. Istom u Šenoino doba trohejski deseterac će prestati biti stihom koji se za dramu sam po sebi podrazumijeva, pa će Šenoa predlagati da se za dramu uzme jamb, a trohej da se ostavi epu.¹²

Da bi se moglo odgovoriti na pitanje o uzrocima ovakvoga položaja deseterca, potrebno je najprije ispitati druge dvije važne okolnosti. To su: metametričko značenje deseterca u tome razdoblju i opća metrička situacija u hrvatskoj poeziji XIX stoljeća. To ćemo ovdje učiniti, dakako, u najkraćim crtama, onoliko koliko je neophodno za razumijevanje položaja deseterca upravo u drami.

1. Očigledno je da deseterac u tome razdoblju, kao, uostalom, i danas, samom svojom upotrebom sugerira neka značenja, noseći sa sobom osobine onoga književnog korpusa iz kojega je potekao, ili samo podsjećajući na nj; stilske osobine narodne poezije koje se zajedno s desetercem pojavljuju u drami dobro to pokazuju. U preporodnome razdoblju, međutim, taj stih ima još i neka druga značenja. Oslanjajući se na herderovske ideje o narodu i narodnome duhu, te o književnosti kao emanaciji toga duha, preporod već na razini ideologije i poetike uzima na-

rodnu književnost za svoj uzor. Zbog toga preporoditelji najčešće i odbacuju starija razdoblja hrvatske književnosti, npr. renesansno ili barokno: pisci tih epoha njima su odviše blizu evropskoj umjetničkoj literaturi, a daleko od domaće narodne; nedovoljno su »ilirski«. ¹³ Na poetičkoj razini, dakle, narodna književnost predstavlja uzor koji treba slijediti na svim razinama djela, izuzevši možda jedino donekle tematski. Na praktičnoj razini, međutim, stvari obično stoje bitno drugačije. Koliko god, naime, uzimali za uzor narodnu poeziju, preporodni i kasniji pjesnici veoma snažno osjećaju utjecaj suvremene im evropske književnosti, neki put nehotično (onda kad se radi o njemačkoj, engleskoj i drugim književnostima), a neki put i namjerno (kao što je slučaj sa slavenskim literaturama).

Drama je, međutim, i po tome u specijalnom položaju: narodne drame, na koju bi se preporoditelji mogli ugledati, nema, ili barem nema takve koja bi njima bila poznata. Stvarajući novu dramu oni se, tako, moraju ogledati za drugim uzorima, a njih nalaze u umjetničkoj književnosti drugih naroda. Deseterac u tome onda igra dvojaku ulogu. On je, prvo, ona veza s narodnim, »ilirskim« koja je neophodna da bi nacionalna pripadnost te dramatičke ostala uočljiva: deseterac svojim podrijetlom upravo na nju ukazuje. On je, s druge strane, onaj stih koji je izabran specijalno za dramu kao taj svrši najprimjereniji, i to najvjerojatnije po analogiji s dramskim stihovima u drugim evropskim literaturama. U svakome slučaju, njegova upotreba izvedena je iz poetičke refleksije o drami i o onome što je našoj drami u tome trenutku potrebno.

2. O osobitome položaju toga stiha svjedoči i metrička situacija u hrvatskoj poeziji toga vremena. Ta je situacija, naime, izrazito obilježena utjecajem stihova i strofa preuzetih iz drugih književnosti, osobito iz njemačke i nekih slavenskih. Vidljivo je to i na razini oblika i na razini stiha. Premda je i u metričkome aspektu narodna književnost — barem u sferi poetike — glavni uzor, stihovi domaćega podrijetla daleko su od toga da kvantitativno prevladaju u preporodnoj literaturi, pa su čak i u izrazitoj manjini. I površan pregled stihova i strofičkih kombinacija pokazuje kako prevladavaju oblici stranoga porijekla (njemačkoga, talijanskog, slavenskog), veoma je mnogo stihova koji se uopće ne javljaju u narodnoj književnosti (jedanaesterci, dvanaesterci itd.), ¹⁴ a tretman stiha često je takav da u hrvatskoj književnosti, umjetničkoj i narodnoj, nema nikakve tradicije (npr. katalektički stihovi i njihova smjena s akatalektičkima). ¹⁵

Upravo zbog svoje obilježenosti narodnim podrijetlom, deseterac dolazi u raznim vrstama: u lirici (Preradović) u epici (Mažuranić), kao i u epsko-lirskim vrstama poput balade i romance. Među mnogobrojnim stihovima porijeklo kojih se posve ili uglavnom izgubilo iz svijesti autora i čitatelja, deseterac se ističe kao stih nedvojbenoga izvora i metametričkog značenja, pa se zato i javlja ondje gdje se to porijeklo osobito želi istaknuti.

A upravo se to i želi u drami, te je tako deseterac jedini stih koji se u tome razdoblju izrazito vezuje za jednu književnu vrstu, za tragediju. Ipak, njegov izbor predstavlja rezultat refleksije o drami, a tek uzgred i refleksije o stihu. Najprije se razmišljalo o potrebi da se u hrvatsku književnost uvede tragedija, a tek onda o sredstvima koja je za njegovo stvaranje najbolje upotrijebiti. A to svjedoči da je odnos preporodnih pisaca i prema književnim vrstama i prema vlastitoj tradiciji bio veoma složen.

4

Sad je već očito da su preporoditelji, pišući drame u stihu, imali razmjerno određenu predodžbu o književnoj i scenskoj vrsti koju žele stvoriti. Pri tome, oni su se morali osloniti na neku tradiciju; morali su, točnije, izabrati iz onoga što su kao tradiciju vidjeli, i odlučiti što će od toga afirmirati, a čega će se odreći. Dakako, danas još nemamo jasnoga pregleda nad njihovim osjećajem tradicije, premda o njihovu književnom obrazovanju znamo još od Barca dosta.¹⁶ Pitajući se, dakle, o njihovu odnosu prema tradiciji, moramo sada krenuti najjednostavnijim i jedinim prohodnim putem: pitajući se o domaćim i o stranim utjecajima na dramu u stihu.

1. O stranim je utjecajima naša znanost već dala veoma upotrebljive zaključke koji, dakako, nisu definitivni, ali nam za ovu prigodu mogu biti i dovoljni ako ih sistematiziramo iz perspektive onoga temeljnog pitanja koje nas ovdje zanima. Ti se utjecaji kreću u tri osnovna smjera.

a) Oni su vidljivi najprije u izboru stiha kao izražajnoga scenskog sredstva. Zapaženo je, naime, i argumentima dokazano, da na njemačkim pozornicama onoga doba, osobito putujućima, pa i u Zagrebu, dominira tragedija u stihovima, dakle upravo onaj tip djela koji u naših autora nalazimo na hrvatskome. U stihovima piše popularni Körner, kao i niz

drugih autora koje naši pjesnici smatraju vodećim majstorima igrokaza. Preporoditelji su, međutim, putovali u Graz, Beč i druge gradove i ondje imali prilike vidjeti i drugačije drame; to znači da su onu vrstu koju su izabrali smatrali najboljom i hrvatskoj književnosti najpotrebnijom. Tome u prilog svjedoči i činjenica da su oni uzor za druge aspekte svojih djela (temu, motiv, kompoziciju) nalazili opet gotovo isključivo u njemačkim dramama u stihu, premda su i tu mogli posegnuti za nečim drugim.

b) Drugi je važan aspekt stranoga utjecaja upravo netom spomenuta tematika i motivika. Hrvatski autori preuzimaju od stranih pisaca, poglavito njemačkih, teme svojih djela, nerijetko i cijeli siže, pa čak i sustav likova i raspored po scenama. I u tome su, međutim, postupali selektivno, jer su iz ogromne tadašnje scenske produkcije izabrali samo ono što je njima odgovaralo, držeći se, očigledno, nekoga unaprijed stvorenog kriterija. Grubo uzevši, taj bi se kriterij mogao nazvati povijesnim i nacionalnim, ali on ima i neke druge aspekte, kao što su naglašena moralna komponenta (vjernost), sudbina zajednice kao dominantna tema, sukob ljubavi i dužnosti itd.

c) Način strukturiranja djela također se ponekad preuzima sa strane, ali je u njemu selektivnost osobito izražena. Načelno se može reći da su hrvatski autori za uzor birali ona djela u kojima je pravilnost strukture najnaglašenija, te ona koja dopuštaju prevlast monologa u kojemu se iznose moralna načela i inzistiranje na povijesnoj komponenti djelovanja junaka, te naglašavanje masovnih prizora.

Premda bi cio taj kompleks zaslužio i detaljnije istraživanje, već se i na temelju rečenoga može zaključiti kako je selektivnost najizrazitija crta odnosa naših autora prema stranoj tradiciji, i kako je ta selektivnost produkt jasne ideje o onome što se unutar vlastite nacionalne književnosti želi stvoriti.

2. Veza s domaćom tradicijom nešto je slabije istražena, premda ni ona nije nezanimljiva. Premda, naime, nismo uvijek skloni da to i izričkom priznamo, uvijek smo svjesni koliko je radikalno bio raskid između preporoda i plodnih stoljeća hrvatske književnosti koja su mu prethodila, toliko radikalno da je vezu kasnije bilo teško ponovo uspostaviti.¹⁷ Razumije se, preporoditelji nisu ipak sasvim odbacili tradiciju starije književnosti, premda se veza uspostavljala tek sporadično i pojedinačno. O karakteru tih veza moguće je opaziti dvoje. Prvo, da i u njima postoje aspekti selektivnosti; drugo, da se relacija prema starijoj litera-

turi uspostavljala na istim onim razinama na kojima smo je zapazili i u odnosu prema djelima iz suvremenih evropskih književnosti.

a) Najprivlačnija je, dakako, bila starija hrvatska drama u stihu. Onda, naime, kad u dramskim djelima preporoditelja iskrasne kakva jasna veza s domaćom književnom tradicijom, to je redovito veza s djelima koja su bila pisana stihom. Tako se Demeter u djelu *Ljubav i dužnost* oslanja na Gleđevićevu *Zorislavu*, a u *Krvnoj osveti* na *Sunčanicu* Šiška Gundulića (oba su djela zakašnjele melodrame), dok Kukuljević radnju svojega Gusara smješta na Korčulu, a u djelu se javljaju reminiscencije na Gundulićevu *Arijadnu*. Stara naša književnost živi, čini se, u svijesti preporodnih pisaca prije svega kao spomenik, a rjeđe kao živa umjetnost. Ipak, kako primjeri pokazuju, i ta se tradicija ponekad nastoji oživjeti.

Zanimljivo je da su preporoditelji odbacili utjecaj prozne kajkavske komedije i scenskoga stvaralaštva uopće, a njega su zasigurno dobro poznavali. A to svjedoči da su se oni na djela iz dubrovačke tradicije oslonili upravo zato što su ova bila u stihu, pa su tako, barem donekle, odgovarala onome tipu drame koji i preporoditelji žele stvoriti.

b) Vidljivo je to i u tematskome i motivskome aspektu njihovih djela. Drame iz tradicije na koje se preporoditelji oslanjaju također govore o onim temama koje se u XIX stoljeću smatraju osobito poželjnima: o slozi, vjernosti, ljubavi i dužnosti i sličnim temama. Selektivnost se, dakle, proteže i na ovu razinu, pa preporodni pisci iz tradicije biraju ona djela koja i svojom tematikom i motivikom mogu nešto reći njihovome vremenu.

c) Isto, dabome, vrijedi i za treći aspekt, strukturni i kompozicijski. I u Gleđevića, i u Šiška Gundulića, i u drugih autora na koje se pisci XIX stoljeća ugledaju, prisutna je onakva dramska struktura koju i preporoditelji smatraju najboljom: simetričan raspored po činovima, važno mjesto dijaloga i monologa s moralnim razmatranjima,¹⁸ a prisutna je i ona osobita pozicija kora (odnosno puka) koju je Darko Suvin, govoreći u svome radu *Dramatika Iva Vojnovića* o našoj drami XIX st., opisao kao ulogu skupa figuranata »koji smije pljeskati uzvišenom vodi i za nj pogibati, a da sâm nema ni ulogu trećerazrednog komentatora«. ¹⁹ Ukratko, izbor je i tu bio veoma indikativan, premda se zapravo radi o malenom broju djela s tradicijskom komponentom.

Zaključak koji se sada, polazeći korak dalje u opisivanju naše drame u stihu u XIX stoljeću, mora izvesti, tiče se intencije pisaca toga doba.

Preciznost s kojom se oni u opisanim situacijama opredjeljuju svjedoči, čini se, nedvojbeno o tome da oni imaju na umu ne samo određen tip ideja koji u djelu žele iznijeti i, dosljedno tome, određen tip učinka na gledaoce, nego i više od toga: njihova je intencija da popune prazno mjesto u žanrovskome sistemu vlastite nacionalne književnosti.

5

Došli smo sada i do točke na kojoj se treba upitati o žanrovskome sistemu koji vlada u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća. Ako je, naime, drama u stihu stvorena zato da bi bila žanrom, onda je ona bila namijenjena nekome sistemu, bilo joj je određeno da se uklopi među druge književne žanrove i stupi s njima u nekakav odnos. Kad se, naime, jedan žanr s toliko odlučnosti i s tako jasnom predodžbom o onome što se želi postići, onda iza toga napora zacijelo stoji neko cjelovito shvaćanje književnosti; ako se novome žanru daju samo neke od mogućih karakteristika a odbacuju se druge, onda iza toga nastojanja stoji i neko viđenje podjele književnosti na vrste, poetičkoga mjesta i karakteristika tih vrsta, pa onda i uloge koja im je u društvu namijenjena. Imamo, dakle, sada posla s poetičkom idejom o žanrovskome sistemu kod naših preporodnih pisaca.

Žanrovskim sistemom možemo smatrati takvu skupinu književnih vrsta u jednoj epohi, koje se sve oslanjaju na istu poetiku i međusobno se podrazumijevaju, dijeleći između sebe stihove, sadržaje, stilove i niz drugih aspekata, pa se točno znade što kojoj od njih pripada. Ili, kako kaže D. S. Lihačov u svojoj *Poetici stare ruske književnosti*: »Upravo tako i u književnosti i u folkloru žanrovi služe da zadovolje čitav kompleks društvenih potreba i postoje u vezi sa ovim u strogoj zavisnosti jedan od drugog. Žanrovi sačinjavaju određeni sistem na osnovu toga što su plod čitavog jednog spleta uzroka, a i zato što između njih postoji uzajamna povezanost u kojoj oni podržavaju postojanje jedan drugog i u isto vreme konkurišu jedan drugom.«²⁰ Želimo li sad izvidjeti kakav je žanrovski sistem preporodne naše književnosti i kakvo je mjesto versificirane drame u njemu, moramo se upitati o trima stvarima: o tome koji sve žanrovi postoje; o tome na kakvo se shvaćanje književnosti oni oslanjaju; o tome kakvi su njihovi međusobni odnosi.

a) Književnih vrsta u preporodnoj i nakonpreporodnoj književnosti nema osobito mnogo. Neke od njih u toku XIX stoljeća tek nastaju, za nekima se osjeća potreba, pa se apelira da se pisci i njih prihvate, neke, da bi popunili nedostatak, naši autori naprosto mehanički uvode prijevodom ili preradbom (kao priču),²¹ a neke nastaju i neočekivano kasno (kao roman), jer se, očito, za njima ne osjeća neodložna potreba. Najjači je lirski rod, i ima najviše lirskih vrsta. Tu se vrste dijele, čini se, prije svega po sadržaju (na rodoljubive, ljubavne, refleksivne itd.), ima nešto epsko-lirskih vrsta (balada, romanca), a i kanconijer (kao *Dulabije*) predstavlja, čini se, posebnu žanrovsku skupinu. Epike gotovo da uopće nema: u stihu javlja se kao važno djelo jedino Mažuranićeva pjesan, a kako je s proznim epskim vrstama već je rečeno.

Nešto je drugačije u drami. Tu se najprije javlja povijesna drama u stihu, pa potom prozna komedija (Nemčić), te onda i pučka gluma, da bi u drugoj polovici stoljeća situacija postala posve šarolika, i da bi se stale javljati i druge scenske vrste.²² Istom u tome razdoblju pojavljuju se i građanska komedija u pravome smislu riječi (*Šenoina Ljubica*) premda bez većega uspjeha.

Razlog zbog kojega je ove poznate stvari ipak bilo potrebno navesti leži prije svega u potrebi da se jasno uoči kako je žanrovski sistem toga doba ipak dobro funkcionirao kao sistem, premda kvantitativni odnosi među pojedinim vrstama u njemu nisu bili proporcionalni. A da je on dobro funkcionirao, vidi se po tome što pisci inzistiraju na jednim žanrovima a ne obaziru se na druge: očito je, naime, da oni to ne čine zato što ne bi bili u stanju pozabaviti se i drugim žanrovima.²³ Razlog je jednostavniji: oni jedne žanrove smatraju potrebnijima i važnijima, a druge manje važnima.

b) O shvaćanju književnosti koje u tome razdoblju naše književnosti vlada ovdje je već ponešto i rečeno. S obzirom da je književnost emanacija narodnoga duha, ona treba da izražava ono što je tome narodu svojstveno. Ona rodoljubiva tematika, oni opisi političke vjernosti vladaru u drami, i službe domovini u lirici, ne shvaćaju se tada kao obični budnički usklici. Očito je, naime, da se vjernost, rodoljublje, i sve ono što Mihanović u svojoj znamenitoj pjesmi navodi, smatraju bitnim osobinama »lirskoga«, a kasnije hrvatskog narodnog bića. Ne radi se, dakle, o osobinama koje su našijencima potrebne, nego o osobinama koje oni već imaju, a preporoditelji stavljaju preda se zadaću da ih potaknu i probude. A takav stav bitno utječe i na shvaćanje društvene uloge knji-

ževnosti i na shvaćanje žanrovskoga sistema unutar nje: teme su zajedničke svim žanrovima zato što se vjeruje da sva književnost i mora govoriti samo o jednome i istome, biti, naime, izraz narodnoga duha. Upravo su zato teme vjernosti i sukoba ljubavi i dužnosti zajedničke dvama vodećim rodovima toga vremena, lirici i drami. U lirici se najčešće i govori o ljubavi prema ženi (najčešće zapravo petarkistički koncipiranoj) koja biva napuštena radi službe domovini, ili pak o ljubavnoj vjernosti kao metafori političke, a u dramskome rodu ta dva kompleksa čine okosnicu većine djela. Cijeli se sistem, dakle, oslanja na isto viđenje uloge književnosti i na istu skalu apriornih vrijednosti koje moraju prožimati djelo.

c) O odnosima među žanrovima unutar sistema može se podosta naslutiti već iz onoga što je dosada rečeno. Očito je, naime, da se, nakon svih dosadašnjih zapažanja, kao problem nameću dva kompleksa. Prvi od njih tiče se međusobnoga odnosa žanrova u svjetlu činjenice da nekih žanrova uopće nema, a oni postoje u evropskim književnostima toga doba i u drugim razdobljima hrvatske književnosti. Drugi problem predstavlja odnos među žanrovima u okviru onakvoga shvaćanja književnosti kako smo ga netom opisali.

Pitanja iz prvoga kompleksa moguće je riješiti razmjerno jednostavno, pa smo na njih već djelomično i odgovorili. Ako, naime, u preporodnoj književnosti jedni žanrovi postoje, a drugi ne postoje, onda je očito da književna svijest koja sistem stvara ima u vidu neku hijerarhiju među književnim žanrovima uopće. Tu su hijerarhiju naši autori mogli stvoriti jedino na temelju stranih književnosti, suvremenih evropskih, ali i klasičnih. Slučaj romana dobro to pokazuje: naši su autori zacijelo čitali strane romane, ali nisu inzistirali na tome da se roman i k nama presadi: očito su smatrali da za to još nije vrijeme, da za to nema potrebnih snaga, ili nešto slično; u svakome slučaju, postajala je refleksija o svakome žanru i stvorena je neka vrsta prioritetne liste onih koje je svakako potrebno uvesti. Drama u stihu, očito, spada među poželjnije žanrove, zbog svoje tematike, ali također i među literarnije, uzvišenije, zbog stiha, pa zato opet potrebnije.

Zanimljivo je da k istome zaključku vodi i drugi kompleks pitanja, samo što on na stvar baca još više svjetla. Ako, naime, svi žanrovi, na ovaj ili onaj način, govore o istome, a pri tome se jedni pojavljuju a drugi nema, ili su jedni češći a drugi rjeđi, onda se, očito, smatra kako jedni tu funkciju obavljaju bolje, a drugi manje uspješno. Lirika i dra-

ma čine to bolje od romana ili pripovijesti. Dapače, drama to čini bolje od lirike, jer je dostupnija većem krugu ljudi: oko tipa lirike kakav nam je potreban još je i moglo biti spora (pa ga je i bilo, između Vraza i Gaja, gdje je Vraz zastupao estetičko, a Gaj utilitarističko stajalište), ali su svi autori uglavnom složni oko toga kakva treba da nam bude novovjeka drama. Taj tip drame, ukratko, predstavlja u svijesti naših autora u to doba najpreču potrebu.

A iz toga se može zaključiti i ponešto o odnosu preporodne poetike prema književnosti uopće. Iz svega što smo dosada zapazili, naime, jasno proizlazi kako ta poetika nije stvorila samo hijerarhiju onih žanrova koji su njoj najpotrebniji, nego je, budući da stvara novu književnost, i nacionalnu i literarnu istodobno, pošla od misli kako su neki žanrovi sami po sebi uzvišeniji, književniji, estetičniji od drugih. A to opet znači da u tome razdoblju imamo posla s osobitim tipom žanrovskoga sistema, sa sistemom u kojemu je hijerarhija među žanrovima, i to apriorna, poetička hijerarhija, nezaobilazna i najbitnija crta.

6

Gljučno pitanje cijeloga ovog razgovora sad se pred nama ocrtava u punoj svojoj važnosti, ali se već naziru i neke od kontura odgovora na nj. To pitanje glasi: kakav je to žanrovski sistem u kojemu postoji tako izrazita hijerarhija među pojedinim vrstama i kakva je poetika na koju se taj sistem oslanja?

Uporište za odgovor na to pitanje dobit ćemo tako da dosljedno povučemo kozekvence iz onoga što smo dosada opazili. Iz činjenice da jedna poetika unaprijed znade što želi stvoriti na početku nove književnosti može se zaključiti da ona ne stvara svoje književne vrste spontano, niti normira i kodificira one koje već postoje. Ona, dakle, ima pred očima neki cilj, a to u ovome slučaju znači i nekakav uzor. Iz toga slijedi da ono što ta poetika u okviru svoje nacionalne književnosti želi stvoriti negdje već postoji kao realizacija, pa se ona na to što već postoji ugleda, uvodeći, razumije se, i neke modifikacije po mjeri vlastitih potreba. Ona, dakle, pred očima ima nekakav estetski ideal koji je potrebno nasljedovati da bi se stvorilo djelo literarno vrijedno i ujedno primjereno onome što se procjenjuje kao potreba publike. Takva poetika nužno će svoj uzor

naći u nekome starijem razdoblju vlastite ili koje druge nacionalne književnosti.

Takvih poetika bilo je i prije u povijesti evropskih literatura. Za svoj uzor one su obično uzimale klasične književnosti, deducirajući iz njih na jednoj strani ideal umjetničke ljepote, a na drugoj ideal društvene funkcije književnosti. Takve su poetike bile npr. renesansna ili klasicistička, kako u francuskoj varijanti, tako i u nizu drugih. Zaključak koji iz toga slijedi nezaobilazan je, koliko god bio neočekivan: poetika koja stoji iza hrvatske drame u stihu u XIX stoljeću nosi u sebi izrazite crte klasicističkoga pogleda na umjetnost.

Podemo li u takvome načinu zaključivanja još i korak dalje, pokazuje se da taj stav nalazi niz vrlo izrazitih potpora. Najjače su među njima one koje dolaze od dvaju aspekata: od usporedbe s odnosom romantizma prema književnim vrstama i od uvida u položaj stiha koji je upotrijebljen u našim scenskim djelima toga doba. I jedno i drugo, naime, prilično nedvojbeno opisuje našu versificiranu dramu XIX stoljeća kao žanr koji mimo nekoga tipa klasicističkoga pogleda na književnost nije uopće razumljiv.

1. Usporedba sa žanrovskom situacijom u evropskome romantizmu o tome nedvojbeno svjedoči. Odavna je zamijećeno da se ilirizam u nekim bitnim crtama razlikuje od romantizma;²⁴ među najizrazitijima treba ovdje spomenuti odsutnost izazovnoga stava prema građanskoj klasi u našem preporodu (romantizam se oslanja na aristokraciju, ilirizam upravo na građanstvo), odsustvo individualizma (inzistiranje na slozi) i prisutnost prosvjetiteljske crte, nezainteresiranost za egzotiku u ilirizmu itd. Osobito je važno i to da ilirizam, za razliku od romantizma, ne gaji kult genija. Ovdje bi trebalo dodati i razlike u odnosu prema književnim vrstama. Načelno uzevši, romantizam uopće ne priznaje književnih vrsta, ili barem odbija da im prida bilo kakvu važnost za nastanak pojedinačnoga djela na jednoj strani, a za njegovo razumijevanje na drugoj. Umjetničko je djelo za romantičare produkt genija, umjetnik je svojevrstan demijurg koji ne samo da ne priznaje unaprijed stvorene zakone i granice, nego je čak i obavezan da ih krši i da stvara nove. Granice među vrstama i rodovima za romantičare ne znače ništa, pa ih oni često prekoračuju. Doista, u tome razdoblju nastaju takva ostvarenja koja najradikalnije krše međe vrsta i rodova, pa i danas predstavljaju svojevrstan problem, kao npr. Puškinov *Evgenije Onjegin*, za kojega ni danas nismo u stanju naći boljega naziva nego što je »roman u stihovima«. Po-

java romantičke drame u Francuskoj zapravo izaziva veliku buru zato što ona, osobito u Hugoa, krši klasicistička pravila žanra. Uz to, umjetničko je djelo za romantičare jedinstveno i neponovljivo, pa oni zato odlučno odbijaju pomisao da bi se djela mogla klasificirati po vrstama i da bi ta klasifikacija mogla imati nekoga značenja za njihovo razumijevanje, a pogotovu za njihovu egzistenciju kao umjetniâ.

Ilirizam i književnost nakon njega pak, vidjeli smo, ne samo da priznaju književne vrste, nego jednu vrstu intencionalno nastoje stvoriti, znajući unaprijed kakva ona treba da bude, i razrađujući njezina pravila, i to upravo njezina žanrovska pravila. Nema tu ni govora o individualnome nadahnuću, o genijalnome i neponovljivome izrazu niti o kršenju žanrovskih granica: kritičari daju naputke o tome prema kojim principima treba stvarati domaću dramu u stihu, uvjereni, očito, da je drama u stihu vrsta s utvrđenim pravilima od kojih ne treba odstupati.²⁵

A ti principi, koje smo već prije opisali, zapravo su principi novovjekih djela koja nastaju po uzoru na klasične tragedije, dakle djela klasicističkih. Iza takvoga stava, opet, nužno stoji shvaćanje književnosti prema kojemu je osobine kvalitetnoga djela moguće racionalno izložiti i tako stvoriti obrazac koji je onda moguće slijediti, te egzaktno procjenjivati djela na osnovi njega. U takvome pogledu na književnost ima dakako, i talent svoje mjesto (o njemu Boileau podrobno govori),²⁶ ali to mjesto nipošto nije onoliko apsolutno i zakonomjerno kao u romantizmu. Dosljedno tome, takva književnost ima zadaću da zabavi i pouči, a nije joj svrha da izrazi subjektivitet. A preporoditelji od drame i ne traže drugo do da kroz zabavu pouči i probudi gledaoce u novome hrvatskom teatru.

2. Slično je i s izborom stiha. U onim, naime, trenucima kad u evropskim nacionalnim književnostima vlada klasicistička poetika, za medij drame uzima se onaj stih koji u dotičnoj nacionalnoj književnosti ima dugu tradiciju, pa je afirmiran i sam po sebi ugledan i vrijedan; takav stih, k tome, redovito ima i izrazita nacionalna obilježja, obično je i stvoren u krilu te iste književnosti, pa se njegova pripadnost odmah prepoznaje. I doista, francuski klasicisti uzimaju za dramu aleksandrinac, talijanski hendekasilab, njemački svoju varijantu jedanaesterca. Nešto slično čine Poljaci, Mađari i ostali. Bit će onda da tu leži uzrok zbog kojega su se i naši preporoditelji bez kolebanja odlučili za deseterac 4 + 6: to je stih kojim su, kao i u drugih naroda, ispjevani nacionalni epovi (ili ono što se tada pod nacionalnim epovima podrazumijeva), pa je on tako obi-

lježen svojim podrijetlom i osobito pogodan za uzvišena dramska zbi-
vanja kojima nacionalna slava i junaštvo i jesu glavnim predmetom.

Treba se, uostalom, prisjetiti da preporoditelji ni u tome nisu bili bez suvremenih uzora na strani. U doba kad oni počinju raditi još su veoma živa i popularna Schillerova djela i djela njegovih epigona, još u Italiji živi Alfierijeva slava, a u drami je i Manzoni klasicist, Francuzi su tek počeli razbijati klasicističke obrasce. Čini se, uostalom, da preporoditelji i Shakespearea shvaćaju kao klasicističkoga pisca. Zaključak o pravome kontekstu njihova napora oko drame sada se sam nameće: oni su učinili ono što je u drugim literaturama nekoliko decenija ranije, u predromantizmu, već učinjeno: stvoriti su novu, predromantičnu varijantu klasicističke tragedije.²⁷ I doista, nije nimalo čudno da su pisci koji su im mogli poslužiti kao uzor bili ujedno i klasicisti i predromantičari; a to je, može se dosta odlučno reći, bila i većina hrvatskih pisaca XIX stoljeća sve do Šenoina doba. Ta je mješavina zapravo dominantna crta cijele književne produkcije u tome prvom razdoblju novije hrvatske književnosti.²⁸

7

Priroda je netom izloženih zapažanja takva da ona ne mogu preten-
dirati na definitivnost; ipak, ako bi se daljim istraživanjima potvrdila nji-
hova ispravnost, mogli bi ti zapažaji uputiti na neke zanimljive zaključke.
Oni bi se kretali na dvije razine, jednoj posebnoj, a drugoj općenitijoj:
italci bi se, na jednoj strani, razumijevanja povijesnoga mjesta i uloge
drame u stihu u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća, a na drugoj shva-
ćanja same hrvatske preporodne književnosti kao perioda u povijesti
hrvatske književnosti. Nastojat ćemo ovdje ukratko ocrtati smjerove u
kojima bi se ti zaključci mogli kretati.

1. Pokažu li se ovdje iznijete opservacije utemeljenima, dvije ćemo
stvari u vezi s našom dramom u stihu morati razumijevati drugačije nego
što smo navikli: strukturu tih djela i njihovo mjesto kao vrste u okvi-
rima preporodnih gibanja.

a) Strukturu drama u stihu nećemo više moći omjeravati o vladajuće
romantičarske scenske navade, nego ćemo niz osobina koje smo im danas
na tome planu skloni zamjeriti biti prisiljeni vidjeti kao poetički uvjeto-
vane žanrovske karakteristike. Inzistiranje na broju činova i njihovu si-

metričnom rasporedu, ili duge tirade i dijaloge, nećemo shvatiti kao isključivi plod nespretnosti ili kao loše romantičarske budničke izljeve, nego kao nastojanje da se piše stilom i načinom primjerenim klasicističkoj tragediji. Tu namjernost, to pridržavanje pravila, nećemo nikada moći smesti s uma. Dabome, to nas neće spriječiti da odlučno ustvrdimo kako je umjetnička vrijednost većine tih djela ipak posve malena; za razumijevanje njihova povijesnog mjesta, međutim, bit će važno da istaknemo kako u njima nije vidljiv loš romantizam, nego, barem u većini, loš klasicizam.

b) Doista, ono po čemu su nam ta djela i danas zanimljiva nije njihov pojedinačni smisao i vrijednost, nego njihova povijesna uloga; privlače nas ona onoliko koliko nam osvjetljavaju procese u novijoj hrvatskoj književnosti i njezin razvoj. Zato drame u stihu — prihvate li se ovdje iznijeta mišljenja — nećemo smjeti shvaćati kao nešto sivo i uniformno, nećemo moći reći da su ta djela međusobno slična zato što autori nemaju ideja, ili bar ne samo zato. Naprotiv, te su drame jedna drugoj nalik zato što pisci hoće da one takvima budu, zato što se svi oslanjaju na ista pravila, zato, ukratko, što se svi oslanjaju na istu poetiku. A nju smo ovdje uvjetno nazvali klasicističkom i predromantičarskom.

2. To, dakako, otvara niz novih, veoma zanimljivih pitanja na razini razumijevanja preporoda i gibanja nakon njega kao književnih epoha. Shvaćanje koje je danas uobičajeno, može se prilično odlučno reći, više ne zadovoljava, pa i nije čudno da se o problemu periodizacije posljednjih godina i posebno razmišljalo.²⁹ Već se sada može nazrijeti da preporodna književnost nema jedinstveno značenje, da ona nije romantičarska i da tek treba odrediti što zapravo jest. Naša zapažanja pokazuju o njoj, čini se, dvoje.

a) Smisao pojedinačnih djela u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća, barem onih najutjecajnijih i najboljih, trebat će iznova razmotriti. To znači da ćemo s novoga stajališta morati revalorizirati ne samo ono što su autori o svome djelovanju mislili, kao i ono što je, većinom pod utjecajem istih tih autora, smatrala starija naša kritika i historiografija, nego će i djela sama trebati iznova razmotriti s raznih aspekata, od stilskoga do žanrovskoga, pitajući se prije svega gdje su njihovi poetički temelji. Zanimljivo je, uostalom, da do danas nemamo studije koja bi se pozabavila žanrovskom pripadnošću takvih djela kao što je npr. *Smrt Smail-age Čengića*,³⁰ premda su ona bila veoma utjecajna, a takvo bi razmatranje moglo dati korisnih podataka o poetici toga razdoblja hrvat-

ske književnosti. Spominjemo tu žanrovski aspekt zato što on obično najizrazitije svjedoči o poetici na koju se djela oslanjaju; isto, dakako, vrijedi i za sve druge aspekte koje o poetici mogu nešto reći, jer je upravo njezino razumijevanje, čini se, ono što nam u ovome času najviše nedostaje.

b) I periodizaciju hrvatske književnosti XIX stoljeća trebat će svakako zamisliti drugačije nego dosada. U preporodnoj su književnosti očite crte klasicizma na jednoj strani, a predromantizma (*Sturm und Dranga*) na drugoj. S druge strane, očito je da se u sedamdesetim i osamdesetim godinama javljaju autori i djela izrazito romantičarske orijentacije, od Šenoe i Harambašića do Jorgovanića i mladog Vojnovića, a iz romantičarske je orijentacije, reklo bi se, u velikoj mjeri izašao i sam Kranjčević, prvi naš moderni pjesnik. Ako su, dakle, književna gibanja tih desetljeća najbliža romantizmu, onda je utoliko neodložnija potreba da se upitamo o pravoj poetičkoj prirodi preporoda. Valjat će, dakle, iznova ogledati većinu pojmova, granica i orijentacionih točaka koje se sada čine same po sebi razumljivima. Rezultat takvoga posla zacijelo će biti novi tip periodizacije novije hrvatske književnosti.

Jedna će stvar biti u takvome pothvatu osobito važna: da se zakašnjenju hrvatske književnosti za književnim procesima u Evropi ne pridaje vrijednosni značaj. Taj je aspekt uvijek izazivao stanovito snebivanje naše kritike, ali se danas može odlučno reći: tek ako pristanemo na pomisao da u tome vremenu, uza sve druge specifičnosti, postoji i temeljito zakašnjenje hrvatske književnosti za Evropom, otvorit ćemo mogućnost da se procesi u toj literaturi shvate kao doista evropski. Tek kad preporod razumijemo kao predromantizam, a ne kao romantizam, postaje jasna njegova evropska priroda. A to, valja se nadati, pokazuje i slučaj drame u stihu.

BILJEŠKE

¹ Od novijih i većih radova u kojima postoje i referencije na stariju literaturu v. Marijan Matković, »Hrvatska drama XIX. stoljeća«, u knjizi *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Zagreb 1976, Darko Suvin, *Dramatika Ive Vojnovića (geneza i struktura)*, časopis »Dubrovnik« 5—6, Dubrovnik 1977. Batušić u spomenutoj knjizi dobro uočava: »Pitanje je teorije, i poetike posebno, da li je i kako je dese-

terac što su ga hrvatski preporodni dramatiци uzeli kao jedno od svojih izražajnih sredstava pogodovao stvaranju određenoga dramskog izraza, ili je, čemu bih se radije priklonio, postao svojevrsni svjesno izabrani kalup, kojega su uski razmjeri bili ograničenje već i prije stvaralačkog čina«. (str. 31—32)

² V. o tome u spomenutoj Batušićevoj knjizi, kao i u njegovoj *Hrvatskoj književnoj kritici*, Zagreb 1971; od pojedinačnih radova treba osobito spomenuti Demetrov predgovor *Dramatičkim pokušanjima*, Zagreb 1838.

³ Od najpoznatijih komada tu su Kukuljevićeve *Dva brata ili Slavjani u Turskoj*, *Poturica* i *Marula*, Bogovićeve *Frankopan* i *Stjepko*, posljednji kralj bosanski, Vukotinovićeva *Gozba* i *Sastanak na gradu Zrinju* itd.

⁴ Većina komada pobrojanih u bilj. 3. ima po pet činova, a ta se konvencija zadržava i kasnije, sve do u devedesete godine, pa taj broj nalazimo i u Žigrovića-Potočkoga, Markovića, Bana, Dragošića, Tresić-Pavičića, K. Pavlečića i drugih. V. u nav. Suvinovu djelu, str. 234.

⁵ Kao građanske tragedije redovito se spominju Lessingova *Miss Sara Sampson* (1755) i Schillerova *Spletka i ljubav* (1784).

⁶ Najproduktivniji i našim autorima najbliži su Körner, Kotzebue, Gindl, Halm i drugi.

⁷ Tako je npr. kod Körnera (*Zrinyi*), Kotzebuea (*Belás Flucht*) i kod drugih.

⁸ Metričke karakteristike toga stiha u književnosti XIX stoljeća opisao je Marin Franičević u poznatom svome radu »O nekim problemima našega ritma (Načrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća)« (Rad JAZU 313, Zagreb 1957), poprativši opise i vrlo ilustrativnim numeričkim podacima.

⁹ Čini to npr. Matković u spomenutom svom tekstu o hrvatskoj drami XIX stoljeća; indikativno je da se ta pojava doživljava kao osobito neprijetna drami, što znači da i moderni proučavatelj zapravo ima implicitnu predodžbu o onome što je scensko djelo toga razdoblja željelo biti.

¹⁰ V. npr. Znameniti Veberov tekst »Mejrima Matije Bana« u knjizi *Hrvatska književna kritika*, Zagreb 1960.

¹¹ Točnije, drugi stihovi javljaju se na samome početku, dok se standard još nije konstituirao (pa Kukuljević u *Ljubavi i dužnosti*, pod utjecajem izvornika, uzimlje osmerce), i u odmaklijoj fazi, kad dolazi do pokušaja uvođenja jamba i do pojave drugih stihova; doba najživahnijeg stvaralaštva, međutim, sve je u znaku deseterca.

¹² V. npr. u njegovu tekstu »Janko Jurković«, u knjizi *Hrvatska književna kritika* I.

¹³ U članku »O Dubrovčanima« Vraz doslovno kaže: »Pa tko se o razlogu tih riječi nije već osvjedočio, toga upućujemo neka postavi naše klasike dubrovačke uz narodne pjesme, poslije toga opet uz pjesnike talijanske zlatnog vijeka, pa da rasudi s dušom jedno drugomu, a ja kriv, ako ne ispo-vjedi da su po duhu srodniji s Talijanima negoli s pjesmama naroda svoga, koje su pravo i jedino mjerilo i narodnog duha.« Nav. prema knjizi *Hrvatska književna kritika* I, str. 35—36.

¹⁴ V. o tome u navedenom tekstu Marina Franičevića.

¹⁵ Usp. npr. ove Vukotinovićeve stihove iz pjesme *Otočani*, objavljene u *Trnulama* 1849. godine:

*Mi vojnici Otočani
Hoćemo se svi zakleti
Da pobijedit svaki kani,
Il u boju slavno mrijeti.
Za imena našeg čast
Vazda nam je milo past.*

¹⁶ V. u Barčevoj *Povijesti hrvatske književnosti od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*, I, Zagreb 1964, poglavlje »Književna kultura hrvatskih preporodnih pisaca«.

¹⁷ Pisao sam o tome u članku »Što je to starija hrvatska književnost?«, *Umjetnost riječi* 4, Zagreb 1977.

¹⁸ Kaže npr. Batušić u knjizi *Hrvatska drama od Demetra do Šenoae*: »Zorislava mu je puna zapleta, a to je, uz povijesne okvire radnje, i jamačno središnji motiv što je Demetra privukao tom dugačkom i monotonom djelu, kojega pojedini monolozi imaju i po nekoliko stranica stihova.« (str. 30—31).

¹⁹ Nav. rad, str. 233.

²⁰ Beograd 1972, str. 52.

²¹ Kukuljević je, tako, pisao pripovijesti iz preporoditeljskoga zanosa, želeći pružiti svojim čitateljima na hrvatskome ono što već čitaju na stranim jezicima, a ne iz vlastite umjetničke vokacije. V. o tome u knjizi Aleksandra Flakera *Književne poredbe*, Zagreb 1968, str. 47—62.

²² V. u tome u navedenim radovima Batušića i Suvina.

²³ Mogli su, naime, intencionalno stvoriti i roman, kao što su stvorili i pripovijest, ali su, očito, smatrali da za pripovijestu u tome trenutku postoji preča potreba.

²⁴ Da ilirizam nipošto nije identičan romantizmu odlučno je tvrdio i Barac u svojoj autoritativnoj *Povijesti*; od drugih, novijih radova u kojima se ističe prisutnost drugih orijentacija u preporodnoj literaturi, onih orijentacija koje su u evropskim književnostima već dobile i profil i ime, vrijedi spomenuti: Aleksandar Flaker, »Književnost hrvatskog preporoda prema sentimentalizmu«, u knjizi *Književne poredbe*, Zagreb 1968; Miroslav Šicel, »Prilog problematici romantizma u hrvatskoj književnosti«, *Umjetnost riječi* 1—2, Zagreb 1970; Milorad Živančević, »Recidiv sentimentalizma u hrvatskoj preporodnoj književnosti«, *Croatica* 3, Zagreb 1972.

²⁵ V. npr., uz spomenute, još i Demetrov tekst »Frankopan«, Veberovu kritiku Banove *Mejtime*, Jurkovićev članak »Moja o kazalištu« itd., sve u knjizi *Hrvatska književna kritika* I.

²⁶ V. Nicolas Boileau, *Pjesničko umijeće*, preveo Mirko Tomasović, Zagreb 1975; već u prve pjevanju, a i dalje.

²⁷ Svuda u Evropi taj je tip klasicizma znak predromantičarskih gibanja, a moglo bi se, uz nužne ograde, zamijetiti i to da on prati početne procese oko konstituiranja moderne nacije. Zato je on slabije izražen u Francuskoj i Engleskoj gdje je to konstituiranje ili već obavljeno, ili se zbiva na drugačijim kulturnim i književnim razinama, a jači je u Njemačkoj, koja upravo teži k ujedinjenju, pa u Italiji i drugdje. To je, smijemo sad odlučno ustvrditi, još

jedna analogija između hrvatske preporodne književnosti i predromantičarskih gibanja u literaturama drugih naroda.

²⁸ Premda bi ta tema zaslužila i podrobnije razmatranje, već se na prvi pogled može reći da srpska drama XIX stoljeća, onda kad je u stihu, dijeli s hrvatskom ne samo deseterac, nego i niz drugih osobina, od povijesne tematike do težnje prema klasičnosti, pa se valjda nalazi i u službi sličnih kulturnih procesa. V. npr. u Đ. Jakšića, L. Kostića i drugih.

²⁹ Od novijih radova v. Marin Franičević, »Problem periodizacije hrvatske književnosti«, u knjizi *Pjesnici i stoljeća*, Zagreb 1974; Aleksandar Flaker, »Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti«, u knjizi *Književne porredbe*; Miroslav Šicel, »Dosadašnje koncepcije povijesti hrvatske književnosti«, *Umjetnost riječi* 2—3, Zagreb 1967.

³⁰ V. zanimljiv rad Milorada Živančevića »Ivan Mažuranić«, Rad JAZU 333, Zagreb 1963, te neke korisne usputne napomene o žanrovima u Barčevoj *Povijesti* i spomenutim tekstovima Šicela i Flakera.