

KVANTITATIVNE VARIJACIJE U USTROJSTVU DRAME XIX STOLJEĆA

(PRIMJERI IZ SLAVONSKE BAŠTINE)

Branka Brlenić-Vujić

I. KNJIŽEVNOPOVIJESNI PROBLEMI

Teoretska misao o dramskom književnom djelu promatra ga u kontinuitetu povijesti cjelokupna estetskog iskustva. Načelo povijesna iskustva nameće odnos prema tradiciji koja se ne prihvaća kao estetski katehisis. Prosudbi se podvrgavaju djela prošlosti sa stupnja novih mogućnosti u razvijanju kritičke svijesti, a to znači da se u živoj riječi revalorizira književna i scenska baština dramske riječi. Vrijednost tradicije je u njejoj aktualnosti, ako utječe na budućnost gdje ljepota dramske riječi kao sposobnost pojedinca, koji je ostvaruje u svom umjetničkom djelu, postaje aktivistički čin doživljaja i evokacija koja pokreće sve naslage prošlosti ostvarujući povijesnu dimenziju i prenosi povijest u sadašnjost. Na taj način prošlo sadržano u sadašnjem interpretacijom se oslobađa.

I Marijan Matković u »Dramaturškim esejima« u ocjeni djela prošlosti polazi od slijedećeg ishodišta:

»Dva su kriterija s kojih se može ocjenjivati dramsko-kazališna knjiženost, kulturno-historijski kriterij i kriterij živog kazališta. Dok prvi ocjenjuje važnost scenske pojave samo s gledišta vremena, u kojem je

ta pojava nastala, drugi ocjenjuje dramu samo toliko, koliko je još danas živa. Naravno da se ta dva kriterija često upotpunjuju, no isto je tako sigurno, da s gledišta živog teatra nije nimalo interesantno djelo, koje nosi pečat dokumentarno muzejske vrijednosti.«¹

Primajući djela prošlosti, prema Matkoviću, oplođujemo ih za nova tumačenja. Prošlost kroz suvremenost u živoj riječi shvaćena je kao obrat dosadašnje povijesti u smislu realizacije humanijeg i smišljenijeg ljudskog opstanka. S tih pozicija Matković valorizira hrvatsku dramu XIX stoljeća, koja svoju valjanost traži u savlađivanju dramskog izraza.

Povijesni, književni i scenski kontinuitet daju određena mjerila, specifične vrijednosti i karakteristike unutar pojedinih ostvarenja, što znači da se umjetnička djela prošlosti otkrivaju i potvrđuju mjerilom sadašnjeg trenutka, te prikrivena višeslojnost pojedinih tekstova poetsko dramske riječi prošlosti dobiva mogućnost drugačijeg tumačenja u duhu našeg vremena. Kao element prošlosti postaje organski dio povijesne baštine i ima svoje opravdanje ne samo u kontinuitetu povijesna razvoja nego i u odredbi afirmacije naslijeđenih vrijednosti ili suprotstavljane kao prerastanje postojećih u traganju za novim vrijednostima. U valorizaciji tradicije treba imati na umu da svako umjetničko, a time i dramsko književno djelo odgovara svom vremenskom i prostornom nastanku, te proizlazi iz prošlosti i običaja, odnosno samog života svoga trenutka. Tradicija unutar ovog kontinuiteta dobiva svoju pravu valjanost u onim djelima koja su i u vrijeme svog nastanka imala ne samo umjetničke kvalitete nego su značila kvalitetan duhovni prodor za razliku od onih djela koja ostaju samo podatak za povijest književnosti.

Ovdje se ukazuju Matkovićevi stavovi iz »Dramaturških eseja« i Krležina misao iz eseja »O našem dramskom repertoireu«, koji prate povijesni kontinuitet dramske književne riječi u kontekstu scenske prikazbe. Postavljajući ovu osnovnu problematiku, posebice su razmatrali razinu umjetničkog dramskog djela kao kriterij vrednovanja i ocjene u relaciji ne samo unutar našeg povijesnog kontinuiteta nego i europske misli.²

Iz ovih odredišta nameću se određeni zaključci u odnosu prema tradiciji:

a) prosudba u dramskim književnim i scenskim formama onih kvaliteta koje znače afirmaciju ljudske permanentne ustrajnosti humanog odnosa predstave o svijetu i čovjeka u tom svijetu;

b) tradicija se, na taj način, oslobađa u životnoj i umjetničkoj realnosti u kojoj univerzalne literarne i scenske vrijednosti dramskog književnog djela traju u prostoru i vremenu.

U ovom kontekstu književno dramsko djelo ne samo da zrcali društvene odnose nego kao aktivni proces sudjeluje u otkrivanju biti društva. Književnik-dramatik, kao i svaki drugi umjetnik, iskazuje svijet svog doživljaja u njegovu složenom izričaju, zanimajući se za čovjekov unutarnji život, ali i za vanjske okolnosti ljudske, društvene i povijesne zbilje. Stvaralačka umjetnost obogaćuje dramsku književnost novim realnim likovima u smislu estetske stvarnosti što znači da se pod realizmom književnog djela može smatrati svako dinamično zbivanje unutar čovjeka koji ima izravni dramatski odjek u tom zbivanju. Dramsko i scensko književno djelo, ma koliko se mijenja u odnosu na stvarnost svoga vremena, ne smije iznevjeriti svoju bit, a to je umjetnička humana vrijednost koju daje čovjek i njegov neiscrpnj potencijal u ostvarenju ili pokušaju ostvarenja svoje mogućnosti.

U naporu da izgradi svoj ljudski svijet i smisao u njemu, dolazi do prevrednovanja postojećih vrijednosti tradicije sa stupnja novih mogućnosti. U sugestivnoj snazi kazivanja jezik putem asocijacija daje vrijednost realiteta sadržaja. Velika djela prošlosti kao ljepota ostvarena u jeziku, u kojima se pojavljuje čovjek sa svim bogatstvom svoga nutarnjeg i vanjskog života, iskazuju trajno ljudsko. Kroz ova ishodišta ostvaruje se živa riječ prošlosti koja ima značajnu ulogu ne samo u razvitku kazališnog života nego i u jasnijoj odredbi kulturne orijentacije, a time i same baštine.

Razvoj dramske književnosti i njena scenskog izraza u tijeku povijesna razvitka dobiva u evoluciji starih i tvorbi novih dramskih oblika potencijalnu snagu za svoj kvalitativan i kvantitativan uspon. Na to nas upućuje razmatranje i prosudba individualiteta pojedinih djela,³ gdje se u okviru određene kvalitete kao književne forme dramskog nižu kvantitete sadržaja, odnosno varijacije unutar forme sui generis.

Dramsko književno djelo s jedne strane pripada svome vremenu i prostoru i u našem razmatranju ono je određeno na lokalno područje slavonske baštine, ali u kontekstu ne lokalna ograničenja, nego znači da se treba iskazati u pokušaju suglasja nacionalnog i općečovječnog u smislu istine života i simbola ljudskog. I u tom smislu prosudba postojećih vrijednosti ima svoje opravdanje jer ona traga za općevažecim i općeljudskim ne samo unutar kvalitete sui generis i unutar lokalnog.

Vrijednosna raščlamba unutar kategorije dramatskog primjerice će se razmatrati unutar strukturne razine tragičnog i komičnog da bi ukazala na kvantitativne varijacije u pokušaju ostvarenja estetske kvalitete sui generis u kontekstu konkretnog realnog društvenog i političkog života svoga vremena.

S druge strane, valorizacija lokalnog kroz pojedinačne analize otkrivajući pojedine vrijednosti ukazuje na pokušaje kvalitativnih ili kvantitativnih ostvarenja koja su uspjela ili nisu uspjela uskladiti individualnost i originalnost s reprezentacijom općih osobina dramskog. U ovoj analizi razmatrat će se slijedeći primjeri: baladične varijacije unutar ustroja drame »Smiljana« Janka Jurkovića, varijacije književnog mita o Franji Trenku u pučkom igrokazu »Barun Franjo Trenk« Josipa Eugena Tomića i komične varijacije unutar ustroja lakrdrije »Tuna Bunjavilo« Josipa Kozarca.⁴

II. ANALIZA RAZLIČITIH VARIJANATA VRIJEDNOSTI

a) Baladične varijacije unutar ustroja drame Janka Jurkovića »Smiljana«

Sama oznaka naslova drame »Smiljana« ukazuje na razinu »žalostne igre u četiri čina s predigrom«. Dramski zaplet na kome je građena struktura ove drame gotovo je dat već na samom početku, u Predigri, u kojoj nutarnji nagon Jelače i želje za osvetom kćeri Cvijete postaju poslije njene smrti movens koji gospodari Jelačinim vladanjem i uvjetuje izravne sukobe. Čuvstveni svijet Predigre nalazi svoje izvorište u stradanju i nesreći majke, a slijed tragičnih zbivanja uvjetuje borbu s mračnim i tajanstvenim silama:⁵

»ZLI DUH Izskoči.

Evo me!... Što želiš?... Ja malo tražim, a mnogo dati mogu.

JELAČA.

Ja sve dajem, a samo jedno tražim.

ZLI DUH.

A što je?

JELAČA.

Osveta.«

(Predigra)⁶

Dajući prikazbu Jelače, koja bi bez čuvstvenog ishodišta bila ostala bešćutna, Jurković je Predigrom uspostavio psihološku razinu u kojoj tragičnost majke sadrži ljudskost tuge i uvjetuje sukobe uslijed lirske vlasti čuvstava nad čovjekom. Dramatska napetost posljedica je negativna čuvstvenog naboja Jelače, koja u tijeku zbivanja tvori i drugu osvetu:

»JELAČA.

... Moja je zamka uspjela ...

... Taj život još trebam ja, da odanj
tebi, oholi gavane, Damjane Žariloviću,
spletom dvostruki bič: — sramote i
siromaštva ...«

(Čin drugi, prizor treći)⁷

Linearno zbivanje teče od Predigre u oznaci osвете koja postaje krajnji cilj i završetak zbivanja. Trodijelna struktura:

1. ekspozicija — smrt Cvijete i želja za osvetom Jelače kao prva oznaka,

2. dramski čvor — zaplet oko Smiljanine udaje i želja za osvetom Jelače kao druga oznaka,

3. dramski rasplet — smrt Smiljane i Juriše, užas i ludilo Rajka, ispunjena dvostruka osveta Jelače i didaktična pouka, u lirskoj poziciji, a u okviru epskog naslijeđa u kome žive društvene norme patrijarhalnog prostora, traži ne samo narativni prostor nego i metaforični lirski prostor. Tradicija narodne epske i lirske pjesme usklađuje se u dramsko-poetskom izrazu,⁸ tvoreći okvirnu tezu osвете, iza koje slijedi antiteza sukoba norme i čuvstva.

Narativni prostor daje dvije linije zbivanja: osvetu Jelače i nesretnu ljubav mladih. Posljedica dvojakosti lirske pozicije i epskog naslijeđa uvjetuje kvantitativne varijacije unutar dokumentarne natruhe rustikalne pitoresknosti i bukoličkih opisa u prikazbi seoskog života, u tvorbi i temelju tradicije etike patrijarhalnog u kome se moralni poredak mora uspostaviti po cijenu života i čuvstvenog svijeta.

Rustikalna poezija malog predmetnog opsega pojavljuje se u simbolici svijeta u nizu varijacija. S jedne strane, to je jednačenje i stapanje čuvstava koje ličnosti nose sa slikom krajolika.

»Čin prvi.

Prizor peti.

Čistina sred šumice iznad Srdanovićeve kuće. Kraj puta križ. Mjesečina.

RAJKO, poslije SMILJANA.

RAJKO

sam; lagahno stupajući i obaziruć se stane.

Sve spava. Sve je tiho, ništa se nećuje, do ovoga nemirnoga srdca. (Skoči zec) Gle! odakle ti zeko? Iz zelja, od večere. Žuri, žuri na ležaj, jer ih možda ima, koji danas još nisu večerali. (Pogledav u vrh hrast.) O! i vi mala družino zar se još namjestili niste? Mirujte: sova oblieće... Sada! (Udari dva puta s dlanom o dlan) Jeko, mila pjesni drugarice: nebudi tako glasna. I ti, mjeseče, milovanju našem nještoč uzdaniče; nebudi danas izdajnikom. (Nasluškuje.) Granje šušti; košutica ide. (Nadnese ruke nad oči.) Po hod u je poznajem... sada joj već i lice razabirem dušu ćujem...«

Ćuvstvena napetost u očekivanju dvoje zaljubljenika nazočna je i u Smiljane:

»SMILJANA.

... Činjaše mi se, da sve okolo meni živi; ova šuma samnom ide, svaki list, koji šušnu, da me šita: kamo djevojko? svaki trn o koji zapeh, da mi veli: natrag djevojko! a sve skupa da se snebiva: zar u ovo doba, pak sama, djevojko?«⁹

Izvorište u doživljaju rustikalnog života miješa se s bukolićkim opisima i usporedbama.

Livada na kojoj pasu ovce, prvo ubrano cvijeće, jagode, puni su živih boja i izravnih asocijacija (prizor u kome Rajko i Smiljana uspoređuju svoja ćuvstva s ćuvstvom prema ovćici Smiljani, odnosno Rajćici). Potreba za odmorom u sjenci hrasta (drugi ćin, prizor treći) gotovo uzdiže sliku do mitske simbolike i potpunog i ćjelovitog doživljaja između dvostrukog metaforićnog elementa kulta patrijarhalno-ćpskog i ćuvstvenog koje kroz etiku tradicionalnog ostaje razapeto u svome prostoru nemogućnosti. Životno počelo ljubavi suprotstavlja se nalogu patrijarhalnog morala, a individualna emocionalnost koja samo u oznaci ukazuje na

društveno raslojavanje i udaljavanje od iskona tradicije ostaje u temelju etike i nazora svoje povijesne stvarnosti. Detaljiziranje u opisu krajo-
lika i usklađivanje sa čuvstvenim nabojem nazočno je u usporedbi i sim-
bolici cvijeća (čin četvrti, prizor prvi):

»RUŽA sama

Ruža sa svježnjem u ruci.

... Kako bi bila djevojka bez vienca?... (Tiho) A vienac bez dje-
vojke?... Ja ga saplesti nemogu... Dva puta ga dogotovih, i dva puta
razorih...

Kušah sa živim cviećem; ali čiste dušice cvieća kano da se laži opiru:
ruža me izbode, božur se sasu; a kokotić mi u ruci uvehnu...

Peršićka.

... Uzberimo najprije nekoliko ruža... Ruže su lice Smiljanino,
zdravlje djevojačko.

... A sada dvie tri modre sirotice... One su oči Smiljanine, slika
duše, čiste i vedre, kano ljeti nebo bez oblaka.

... A sada, kumo ova dva mlada liera, bjelja od sniega, neka priliče
angeosku nevinost, — prvi ures djevojački.

... Još malo bosiljka... Ovako miriše duša djevojačka. Pak onda
miloduha, za izgon zloduha.

Dragoljuba, da ju dragi ljubi, i malo smilja — kad je Smiljana...«¹⁰

Dramski čvor slijedi prema svome vrhuncu, gdje usporedno s ovom
prikazbom iz seoskog života i običaja u lirskoj oznaci slijedi etika epskog
naslijeđa. Ona se kao antiteza javlja u naturalističkom monologu Smilja-
nine majke i Jelače:

»JELAČA.

Hej Ružo Srdanova! Vienac još nije gotov. Evo i mojega priloga.
(Ruži koja je strahom k njoj pristupila, tiho.) Ti reče da ništa neznam.
Evo i sinak šalje majci cvietak za vienac djevojački.«¹¹

Poetski elementi kvantitativnih varijacija ove drame ukazuju na
tradiciju narodnog epskog i lirskog stvaralaštva. Ono što karakterizira
baladu na strukturalnoj razini, to su snažne i sažete situacije kao uzro-
čno-posljedični slijed izravnih sukoba uvjetovane ljudskim stradanjima
i nesrećama. Dramatske napetosti unutarnjih čuvstvenih nagona pre-

pliću se u narodnoj tradiciji kroz razinu psiholoških problema tvoreći intenzitet prostorno-vremenskog zbivanja.

U okviru tih zbivanja slijedili su značajni momenti narodnog svjetonazora i njegovih osnovnih vrijednosti gdje se lirska oznaka čuvstva nadilazi epskom čvrstinom ne samo spremnosti na smrt nego i moralnim poretkom koji se uspostavlja. Taloženje metaforičnih elemenata epske i lirske tradicije u dramskom izričaju tragedije »Smiljana« stvara poetsku simboliku imaginarnog na razini stvaralačkog i dokumentarnog i pre-radbi faktografskog, te uvjetuje nejednaki intenzitet dramskog izričaja.¹²

U kvantitativnim varijacijama ukazali smo na ona ishodišta koja po našoj prosudbi daju suštinu tragičnog, a to je u životu propast ljudski vrijednog u antitezi života i svijeta, dobra i zla. U izražajnim formama monologa i dijaloga razotkrivaju se karakteri ove tragedije.

Ljudska relacija i ljudski smisao postaju jedino nazočno mjerilo, a stradanja i patnja, koji predstavljaju vrijednosti moralnog, postaju oznake tragičnog. Ono što je najveća vrijednost ove tragedije, iako ovdje data u oznaci pouke župnika, jest ukazivanje na određene ljudske slabosti, ali ne u osudi, nego u etici razumijevanja. I Jelača i Smiljana, kao i njezini roditelji, i Damjan Žarilović, kao i Relja, posmatrani praktičnim očima svoga vremena krivi su, što svjesno, što nesvjesno. Međutim, u umjetničkom djelu oni su tragični. Ljudska kazna nije mjerilo njihove krivice. Tragična sudbina je konačni slijed dramskog razrješenja, jer svaki lik ponaosob ima svoje psihičko i moralno opravdanje. U ovim oznakama baladične varijacije unutar ustroja drame »Smiljana« u sintezi poetsko-dramske riječi Janka Jurkovića uzdižu se do riječi lirske tragičnosti i povijesti sudbonosnog epskog trenutka etike patrijarhalnog. Iako u samom obliku nailazimo ne samo na anahroničnost jezika i atavizam koji iz današnje valorizacije izgleda naivan, natruhe folklornog,¹³ ono što nagovještava kontinuitet ne samo tradicije, nego i poetski izraz dramske riječi, to je epsko-lirski pravac ispitivanja novih prostora čuvstvenog unutar okvira epskog nasljeđa.

Međutim, Jurković teoretik u ovoj »žalostnoj igri u četiri čina s predigrom« uspostavio je u nekim komponentama svoj credo »ob estetičnih pojmovnih uzvišen«.

»... da nam prošlost u sadašnjem i što je bivalo u bivanju primaknu; da veliku i uzvišenu sadržaju dostojnu umjetnu formu primaknu, da nam na tik epskih temeljih snagom stvarajućeg genija nastave graditi dramu narodnu.«¹⁴

To će reći da dramsko po Jurkoviću zahtijeva motiviranu radnju, čiji su nosioci likovi u »Smiljani« dati u društvenoj i psihološkoj uvjerljivosti. Tragično čuvstvo života slijedi iz njihovih sukoba ili je već samim sukobom uvjetovano. U ovoj »žalostnoj igri« Jurković usaglašava svoj princip »uzvišenog« u patnji i bolu svojih junaka, koji kroz svoje padove životno intenziviraju čuvstvene naboje. Međutim, monolog i dijalog nije slijedio kvantitativne varijacije epskog i lirskog, te u svome izričaju nije adekvatno dao nutarnju tragičnost likova.¹⁵ Tragično kao realnost koja odgovara sudbini tragičnih likova mora biti usklađena sa izrazom kao nosiocem toga čuvstva da bi se ostvarila kvaliteta tragedije, što je posebice istakao i Matković u »Dramaturškim esejima«, u kojima naglašava da Jurković nije napisao niti »i jedan uvjerljiv dijalog u tragediji 'Smiljani'«,¹⁶

b) Varijacije književnog mita o Franji Trenku u pučkom igrokazu
»Barun Franjo Trenk« Josipa Eugena Tomića

Pučki igrokaz u četiri čina »Barun Franjo Trenk« nalazi svoj epski i povijesni prostor unutar patrijarhalnog, pandurskog i hajdučkog vremena, te u tvorbi ne samo društvene stvarnosti svoga vremena nego i konkretno povijesnog lika Franje Trenka ukazuje na nazočnu realnost društvenog, obiteljskog i političkog života svoga vremena. Kao razgolićena realnost predstavlja proučavanje različitih zbivanja iz života i ljudi, kao i njihovo ponašanje u raznim situacijama svakodnevnog života, a sukobi i raspleti rezultat su izravnog i promjenljivog ljudskog djelovanja, odnosno različitih motiva u karakterima glavnih junaka.

Glavni pokretač ovog zbivanja je Franjo Trenk, koji je živo nazočan i kao živuća legenda¹⁷ postaje izvorište književno-dramskog stvaralaštva. U narodu je živjela legenda o ovom junaku i vođi pandura isprepletana stvarnim zbivanjima iz njegova života, i tako osvjetljivala ovaj lik u antinomiji plemenitog i niskog, u harmoniji i disharmoniji postupka. Povijesni prostor nazočne legende u književnoj varijaciji preradbe iz neograničenih prostorno-vremenskih dimenzija uvjetuje se unaprijed zadanom okviru trajanja zbivanja i pruža epizodu, isječak iz života bogate predaje. U ovom kontekstu kao nazočno mjerilo njene vrijednosti postaje natruha folklornog, koja uključuje glazbu i igru, narodne običaje, te kult patrijarhalnog nazora ekspliciranog u oznaci dobrote čovjeka u njegovu srcu, poštenju i u praštanju. Na primjer:¹⁸

»Momci i djevojke (pjevuju).
U livadi, pod javorom, voda izvire«* itd.

(Čin prvi, prizor četvrti)¹⁹

»Jelica (sjednuv k djevojkam, šaljivo).
Nuder druge, preslice u ruke, treba se posla latiti. Tko je na prelu, treba da zasluži večeru, ako si nije s' sobom poneo.

(Sve djevojke late se preslicah.)«

(Čin prvi, prizor četvrti)²⁰

»Trenk (produži).

Vraćam ti tvoga vjerenika i budi srećna s njime. Neljuti se i nežali na me; (tiho) jer ja sam te zbilja volio... a i sada još, ... nu hajde, ... hajde!... (Stisne joj prijazno ruku i dađe znak, da može odstupiti.)«

(Čin četvrti, prizor deveti)²¹

Folklorne natruhe glazbe i igre često postaju u dramskom zbivanju ovog igrokaza samo intermezza koja usporavaju tijekom radnje, s jedne strane, a s druge strane ostaju samo u oznaci lokalnog. Ovo potonje posebice su naglasili Nikola Batušić i Miroslav Šicel, pišući o pučkom igrokazu i Josipu Eugenu Tomiću.²²

Gubeći na dinamici zbivanja, igrokaz je ostajao na deklamatorsko-romantičnom patosu zapleta i sretnog raspleta oko čestite seoske djevojke Jelice i njenog zaručnika Stanka, u čiju se sudbinu upleo barun Trenk. Zatočenje Stankovo, dobrota fra Grgura i oprost Trenkov samo pojačavaju označeni patos.

Monolozi i dijalozi kao izražajna sredstva ovog igrokaza ne mogu slijediti tijekom radnje i dramske situacije u kojima bi se očitovao karakter.

Tako je Marijan Matković prikazao ovaj igrokaz kao »jeftin tekst«, ali da se »približio ilustrativnom realizmu pojedinih scena«.³² Varijacija književnog mita uvjetovala je u svojoj kvantiteti natruhu folklornog ali u oznaci usko lokalnog koji nije mogao prerasti svoju prostorno-vremensku ograničenost. Valjanost je ostala samo u dokumentarnoj slici stvarnosti i života kao zrcala odnosa i sredine svoga vremena i našla svoju vrijednost u manje značajnim oznakama.

* Izašla je u Kuhačevoj zbirci.





Slika sobe u seoskoj kući, prelo i narodni običaji vezani uz zimske noći s pjevanjem, pričama iz prošlosti, gajde i kola u okviru društvene realnosti otmice djevojaka, pljačke siromašnih kako od strane hajduka tako i od strane pandura, nisu našli adekvatan izraz u dramskom zbivanju, a niti u nosiocima tih zbivanja.

I likovi kao karakteri ostaju samo glasnogovornici jedne predaje koja je samu sebe slijedila i ostala nemoćna u svome izrazu. Kvantiteta se nije potvrdila u kvaliteti sui generis. Ličnost iz povijesti kao legenda i mit ostala je na razini svoga uzora. A to znači, postala je sama sebi svrhom, sama sebi cilj, ne aktualizirajući se u svojoj suvremenosti. Receptcija koja je prethodila književnom dramskom djelu u kompozicijskoj shemi, koja je karakteristična za strukturnu razinu pučkog igrokaza, nije se mogla transformirati, pa je ostala samo kao oznaka predaje usko lokalnog. Nemoć u oblikovanju likova kao karaktera uvjetovala je nemoć adekvatna izraza. I iz te nemoći kvantiteta ostala je sebi svrhom i konačni cilj prikazbe žive legende i mita.

c) Komične varijacije unutar ustroja lakrdije »Tuna Bunjavilo«
Josipa Kozarac

Moto ove lakrdije u dva čina dat je u oznaci »Lopov A. Dumas — živio A. Dumas«. U društvenom mozaiku zbivanja ove komedije razaznaju se isječci života kao antinomije Filip Lukavština, bogataš kao luda i naivac; Mato Vucibatina, potepuh kao gramzljivac; Tuna Bunjavilo, plemeniti »iz dva sela«, sluga kao filozof. Disharmonija čovjeka u svojoj proturječnosti vodi disharmoniji života. Postaje odgovor s bezbrojnim oscilacijama kao težnja prema moralnoj ljepoti i ishodište radnje koja prikazuje likove u međusobnoj prepletenosti s društvenim bićem. Borba postaje podloga njihove egzistencije i izravna mogućnost razvitka ljudske individualnosti. Slikajući sredinu svoga vremena Josip Kozarac promatrao je zbivanje oko sebe kako u tjelesnom tako i u moralnom svijetu. Velika nesreća nije njegovo mjerilo. Mikrostruktura malih podvala, sitnih laži u zrcalu osobne karikature postaje modelom svijeta i viđenja stvarnosti. Komika je upravljena na sve nesporazume, slabosti i nastranosti društva koje Josip Kozarac prikazuje u životnoj disproporciji. Nesrazmjera umnog i saznajnog razvoja ličnosti nazočna je u oznaci imena likova ponaosob da bi došla u koliziju svojih odredbenih vrijednosti sa životnim slučajem. Filip Lukavština, bogataš, razotkriva se u svojim po-

stupcima u vrijednosti suprotnoj od one koju bi on želio postići. U svojim htijenjima ostaje nemoćno smiješan, gdje glupost ostaje mjerilo njegove vrijednosti. Tuna Bunjavilo, sluga, postaje svjestan svoje superiornosti i kroz svoje postupke od sluge uzdiže se do kraljevstva duha i moći.

»TUNA:

(naivno). Jeste li vi mene, gospodine, zvali?

LUKAVŠTINA:

Tebe, da. Čuj što ću ti reći.

TUNA:

Znam, gospodine, što ćete reći. Ova grbava slova i kvake da bacim na smetište. Odmah ću. (Skupi papire).

LUKAVŠTINA:

Svoju grbavu glavu baci na smetište! Šta melješ, dok ti ne rečem!

TUNA:

(ozbiljno). Danas, gospodine, vodenica ne melje, crkla mlinaru oba dva konja.

LUKAVŠTINA:

Mrcino benasta, ko te je takog ludog donio na svijet!

TUNA:

Ja sam, gospodine, Tuna Bunjavilo plemeniti iz dva sela.

LUKAVŠTINA:

Iz dva sela? Kako to, budalo?

TUNA:

Otac mi je iz Bušetine, mati iz Turanovaca. Ko je veća budala, ja ili vi? Ha, ha, ha!«

(Čin prvi, prizor treći)²⁴

Na taj način plemeniti »iz dva sela« živi kao savjest koja reagira protiv nereda i ispada pojedinaca u njihovim glupostima.

»TUNA:

(pruži mu stolicu i Branko uđe). Zašto ne bi pomogao čovjeku, da ne slomi vrat! Gospodin nije ništa o prozoru govorio — pa nek se pàse...«

(Čin prvi, prizor četvrti)²⁵

»LUKAVŠTINA:

(izvana). Ha lopove, (skoči unutra, razgegeđe po sobi; Tuni) Tuna, ubiću te, zaklaću te. Jesam li ti kazao, da nikog ne puštaš?

TUNA:

(sasma mirno, naivno). Pa to sam i uradio, na vrata nisam nikog puštao.

LUKAVŠTINA:

Na prozor huljo?

TUNA:

O prozoru niste ništa govorili. Da ne slomi vrat, pružio sam mu stolicu.«

(Čin prvi, prizor peti)²⁶

U toj nakani nema mjesta za siromašne duhom. Bunjavilo ruši njihov uzlet u smijehu koji ruži, krivi i deformira. Porugom u oznaci naivnog brani se i napada, izvrgavajući smijehu mane Lukavštine. Igra se nastavlja i nju uvjetuje sluga koji u svome kraljevstvu duha ostaje superiorno nadmoćan ne samo u odnosu na Lukavštinu nego i u odnosu na Vucibatinu. Akcija riječi izrečene uzrečicom, poredbom, metaforom, mišlju, daje se u nijekanju onog što je sadržano u tvrdnji.

Poanta se udvostručuje, a njegov smijeh je smijeh sluge koji se oslobađa svoga društvenog položaja. Na strani je dvoje zaljubljenika, Mande (kći Lukavštine) i Branka. Peripetije koje nastaju oko ovih mladih i koje Tuna Bunjavilo raspliće izravno asociraju na Plauta, Držića, Molièrea, Steriju, ali Josip Kozarac nije uspio ostvariti do kraja autentični lik seoskog sluge čija se zdrava logika mudrosti smije svemu lažnom i pretvorom. Likovi Lukavštine i Vucibatine uvjetovani su svojim slabostima, strastima i manama i s njima Tuna dolazi izravno u sukob.

Izobličena čovjekova priroda prikazana je, doduše, samo u oznaci gubitka ljudskog, jer ostaje samo u slikanju nesavršenstva čovjeka. Josip Kozarac nije težio da ukaže na pogubno načelo razjedinjenosti čovjeka kao integralne ličnosti u akumulaciji stjecanja bogatstva, nego samo u strasti prema novcu. Zato varijacije komičnog u slici poroka i mana ostaju samo u vrijednosnoj oznaci smijeha koji se ne prerasta satirom u društveno biće.

Otuda i natruhe folklor, igre i pjesme, koje ukazuju na povijesno-društvenu uvjetovanost lokalnog.

Smijeh ostaje slika nedostatnosti čovjeka koji istražuje u akciji riječi i vrijednosnoj kvaliteti ljudskog između padova i uzdignuća. Kroz akciju riječi Tune Bunjavila vraća se u smijehu nova vrijednost koja vedrinom duha nadilazi čovjekovo egzistiranje satkano od laži i podvala u kojima se guši ličnost. Afirmacija života u tvorbi antiteze, pa čak i kroz najmračnije strane ljudskog, nazočno je zbivanje ove komedije.

U izravnom govoru ostvaruje se jedinstvo dijaloga i situacija, a likovi se kao karakteri otkrivaju. Tipični karakteri: škrtac Filip Lukavština, »učeni« Mato Vucibatina; sluga Tuna Bunjavilo; dvoje zaljubljenika, Manda i Branko; folklorna natruha u likovima: Šolda — Ciganin, pandur i Maruška, žena mu, dati su u oznaci govorne karakterizacije koja odgovara njihovu podrijetlu i uvjetuje verbalnu komiku. Na taj način komika se udvostručuje kao smiješno unutar karaktera i kao smiješno unutar govora. Nesklad unutar karaktera i govora postaje ishodište neraszjmjera i disharmonijera.

»LUKAVŠTINA: (obraća se Vucibadini, podvukla B. V.)
Vi ne tražite ni pare od moje kćeri?

VUCIBATINA:

Ni pare. (Za se). To ćemo već vidjeti lopove.
Najprije kćer, onda novce.«

(Čin prvi, prizor osmi)²⁷

»LUKAVŠTINA:

(sam). Al sam sretan! Sto tisuća! Sigurno sto tisuća dukata... Blago moje, zlato moje. Kćer ću udati, a da joj ni pare ne moram na put dati... Kola od zlata, konja od zlata, sve od zlata, kuću sagradiću si od zlata. I ja ću sav biti od zlata.«

(Čin prvi, prizor deveti)²⁸

Stvarajući tipične karaktere Josip Kozarac uspio je u nekim situacijama ove lakrdije ostvariti jedinstvo ne samo lokalnog i općeg nego individualnog i općeg kao trajnu oznaku određenih mana i slabosti, ali koji nisu uvijek valjane konkretizacije živih likova scene.

Disharmonija ove lakrdije u karakterima pojedinih likova i verbalna komika njihovih monologa i dijaloga sadrži sliku izravno doživljene stvarnosti i nesklad koje pokreće varijacije komičnog prema kvaliteti izraza komedija kao književne i dramske vrste, ali koja ostaje na razini svoje kvantitete u kojoj verbalne komike nadilaze karaktere.

Tako je i Matković dao slijedeću karakteristiku ove lakrdije i njenih likova: »Međutim, Bunjavilo, koji unosi zabune i stvara neprilike gospodarstvu striktno se pridržavajući njegovih zapovijedi, i nije lud, te da se Kozarac držao naslova i napisao lakrdiju o bezazlenom Bunjavilu, sigurno bi učinio mnogo bolje, nego što je pošao stopama banalne intrige. I opet, ovaj put kraj škrcu Lukavštine imamo neuspjeli lik prevaranta Vucibatine...«²⁹

Komično je pojava društvenoga obilježja, što je istakao i Bergson u svome eseju »O smijehu«: »Smijeh mora da odgovara izvjesnim zahtjevima zajedničkog života. Smijeh mora imati društveno značenje.«³⁰

Međutim, ostvariti ovo ishodište u akciji riječi, a ne uskladiti sa karakterom, znači da se komedija u svojoj kvaliteti nije ostvarila. Od tog zahtjeva polazi i Matković: »Na daskama se živi samo onda, ako se na osnovu životnih podataka uspiju ostvariti živi ljudi, karakteri ili tipovi, koji u toku radnje stupaju u ljudske konkretne odnose...«³¹

III. UMJESTO ZAKLJUČKA

Analitička raščlamba unutar ustroja dramskih djela »Smiljana«, »Barun Franjo Trenk« i »Tunja Bunjavilo« na problematskoj razini ukazala je na tri oblika dramske književne vrste ne samo u Slavoniji, nego i u Hrvatskoj, a to su: tragedije — odnosno žalosne igre, pučki igrokazi i lakrdije. Kvantitativne varijacije unutar svake razine ponaosob ukazuju na formativna traženja primjerenog izraza.³²

Žalosna igra »Smiljana« Janka Jurkovića najbliža je kvaliteti tragedije koja zahtijeva motiviranu radnju kao događaj iz samog čovjeka, kroz čiju sliku postaje jasnija slika društva. Propast ljudski vrijednog ukazuje na tragično čuvstvo života, u kome međusobna uvjetovanost likova određuje mjerilo njihove etičke i estetske vrijednosti. Međutim, izraz nije mogao slijediti sadržaj tragičnog.

Pučki igrokaz »Barun Franjo Trenk« Josipa Eugena Tomića bio bi blizak Diderotovoj odrednici ozbiljne komedije koja obrađuje domaće nevolje, kao i vrlinu i dužnosti čovjeka. Ali ovaj pučki igrokaz u svojim kvantitativnim varijacijama, kako u sadržaju tako i izrazu, nije uspio ostvariti svoju kvalitetu i ostao je na povijesno-dokumentarnoj razini lokalnog kroz dramsku prikazbu mita u pokušaju njegove preradbe.

Lakrdija »Tuna Bunjavilo« Josipa Kozarca uspjela je u svojoj strukturi kroz pojedine situacije ostvariti osnovne oznake komedije kao slike stvarnosti i zrcala odnosa sredine svoga vremena. Izražajno sredstva monologa i dijaloga pojedinih likova kao karaktera postaje movens zbivanja i pokretanja pojedinih situacija, koje kroz komično ukazuju na pojave društvenog obilježja ne samo svoga vremena. Prerastajući svoje vrijeme, iako samo kroz neke situacije, kroz pojedinačno dato je opće, a opće u pojedinačnom kao dijalektičko prožimanje suprotnosti ne samo unutar lokalnog i općeg, nego i unutar komike karaktera i govora. Međutim, kvaliteta komičnog slijedila je više verbalni izričaj i nije se dosljedno ostvarila u prikazbi karaktera koji su nosioci zbivanja komedije i komičnog.

Kvantitativne varijacije unutar ustroja ovih dramskih djela na razini prostora sadržaja, izraza ili jednog i drugog nisu se uskladile adekvatnom kvalitetom sui generis osim u pojedinačnim oznakama. Analitička raščlamba ukazala je na mogućnosti odnosno nemogućnosti usklađivanja varijanata vrijednosti tragičnog i komičnog unutar dramske književnosti XIX stoljeća.

BILJEŠKE

¹ Marijan Matković »Dramaturški eseji«, MH, Zagreb, 1949, str. 88.

² U citiranoj knjizi u eseju »Hrvatska drama XIX stoljeća«, Matković kroz tri razdoblja prosuđuje kontinuitet hrvatske drame: u prvom razdoblju slijedi djela Matije Bana, Starčevića, Josipa Freudenreicha, Antuna Nemčića, Vukotinovića, Matije Špora i Kvaternika; u drugom prosuđuje Šenoinu »Ljubicu«, Franju Markovića, drame Jurkovićeve, Okrugičeve, Tomičeve, dramski rad Josipa Kozarca, Ivana Vončine, Franje Arnolda i Ivke Kralj; a u trećem razdoblju analizira rad Julija Rorauera, Kumičića, Derenčina i Vojnovića.

Raspravljajući o repertoaru u povodu 400-godišnjice Držićeve »Tirene« Miroslav Krleža naglašava slijedeću misao: »Nesumnjivo su scenski mrtvi: Ban, Subotić, Demeter, Kukuljević, Miletić, Kumičić, Franjo Marković etc. Bogovićeve slučaj s Matijom Gubcem je poučan i takve se stvari jedva podnose kao kulturnohistorijski kuriozam...« (»O našem dramskom repertoieru«, »Scena«, br. 1, Zagreb jesen 1950, str. 13).

³ Djela koja se nameću našoj valorizaciji data su u kontekstu odrednica povijesnoknjiževne promisli i literature koja je označila i odredila granice našeg ishodišta u odnosu prema tradiciji. Ovdje valja ukazati i na slijedeću literaturu:

Antun Barac: »Hrvatska književnost«, Izd. JAZU, Zagreb, 1960; Miroslav Šicel: »Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti«, Zagreb, 1971, kao i »Pregled novije hrvatske književnosti«, MH, Zagreb, 1971; Nikola Batušić: »Pučki igrokazi XIX stoljeća«, u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 36, Zagreb 1973, str. 7—31; Dubravko Jelčić: Predgovor knjizi »Perkovac, Jurković, Karajac, Ciraki, Tordinac« u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti« knj. 38, »Matica Hrvatska« — »Zora« Zagreb, 1968, str. 95—136, Miroslav Šicel: Josip Eugen Tomić, u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti« knj. 45, Zagreb 1970, str. 7—21; Emil Štampar: Josip Kozarac, u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti« knj. 53, Zagreb, 1964, str. 7—11. Usporedi citirano djelo Marijana Matkovića (»Hrvatska drama XIX stoljeća«), te posebice Josip Jurković, str. 193—198, Josip Eugen Tomić, str. 200—205, Josip Kozarac, str. 205—206 (»Dramaturški eseji«, MH, Zagreb, 1949).

⁴ Prikazba »Smiljane«, glume u 5 čina, prvi put je održana 3. III 1881. (1) u starom kazalištu na Markovu trgu u Zagrebu. Iz arhive Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU u Zagrebu.

Prikazba »Barun Franjo Trenk«, pučke glume u 4 čina, prvi put je održana 6. V 1880. u kontinuitetu do 25. VI 1912 (37) u Zagrebu u starom kazalištu na Markovu trgu. Iz arhive Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU u Zagrebu.

Prikazba »Tunja Bunjavilo«, lakrdije u 2 čina, prvi put je održana 16. III 1879. (1) u starom zagrebačkom kazalištu na Markovu trgu. Iz arhive Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU u Zagrebu. Usporedi: Slavko Batušić: Domaći dramski repertoar na zagrebačkoj pozornici, HNK u Zagrebu od 1840.

⁵ Svi citati u drami »Smiljana« navode se prema slijedećem izdanju: Dramatička djela Janka Jurkovića, Zagreb, Naklada »Matice Hrvatske«, 1878.

⁶ Ibidem, str. 5.

⁷ Ibidem, str. 30.

⁸ Valjalo bi usporediti trodijelnu strukturu balade »Hasanaginica«, koja teče preko ekspozicije dramskog raspleta kao linearni tijek zbivanja ne samo tražične sudbine Hasanaginice nego i njena muža na razini patrijarhalnog prostora i lirskog prostora koji tvore antitezu s time dramski sukobi u tražičnoj oznaci.

⁹ Ibidem, str. 16. i 17.

¹⁰ Ibidem, str. 42. i 44.

¹¹ Ibidem, str. 45.

¹² Usporedi: Marijan Matković, citirano izdanje.

¹³ Usporedi: Dubravko Jelčić, citirani Predgovor pod br. 3.

¹⁴ Janko Jurković: Ob estetičkih pojmova uzvišena, »Rad« XII knjiga, Jugoslavenska akademija, Zagreb, 1870. Ovdje valja ukazati na Matkovićev stav koji ukazuje na ovo shvaćanje »uzvišenog« u kontekstu povijesnog kontinuiteta »od ilirizma do Vojnovića i Đure Dimovića... sve te stoljetne dram-

ske poraze na liniji narodne poezije i idealističkog shvatanja njene ljepote. Nitko prije ni poslije Jurkovića nije to tako jasno formulirao«. (Ibidem, str. 195).

¹⁵ Po Aristotelu tragedija ne predstavlja lica nego radnju i život: »Tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završne radnje koja ima određenu veličinu, govorom koji je otmen i poseban za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja delaju a ne pripovedaju, a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih afekata«. (Aristotel: O pesničkoj umetnosti, Beograd, 1966, str. 13). Udaljavajući se od Aristotelove definicije, građanski teoretičari proširivali su svoje učenje o tragičnosti. U raspravi »O dramskoj poeziji« Diderot izlaže svoje shvaćanje tragedije, koje je u osnovi aristotelovsko. Po njemu »nema ničeg dirljivijeg od prizora čovjeka, koji je postao kriv i nesrećan uprkos sebi« (Denis Diderot: O dramskoj poeziji, Beograd, 1954, str. 125). Tragično već u ovim shvaćanjima nije samo realnost koja odgovara sudbini tragičnih likova nego se sastoji od monologa i dijaloga u kojima se otkrivaju likovi.

¹⁶ Marijan Matković, Ibidem, str. 195.

¹⁷ Usporedi: Ivan Pederin: Nastanak književnog mita o Franji Trenku, »Forum«, br. 3, Zagreb 1976, str. 550—558.

¹⁸ Svi citati iz pučkog igrokaza »Barun Franjo Trenk« navode se prema slijedećem izdanju: Barun Franjo Trenk, Pučki igrokaz u četiri čina. Napisao J. E. Tomić u Zagrebu. Tiskara dr. Lj. Gaja (podružnica C. Albrechta). 1881.

¹⁹ Ibidem, str. 15.

²⁰ Ibidem, str. 12.

²¹ Ibidem str. 122.

²² Usporedi: Nikola Batušić: Pučki igrokazi XIX stoljeća, u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 36, Zagreb, 1973, str. 7—31; Miroslav Šicel: Josip Eugen Tomić, u ediciji »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 45, Zagreb 1970, str. 7—21.

²³ Marijan Matković, Ibidem, str. 200.

²⁴ Svi citati lakrdije »Tuna Bunjavilo« navode se prema izdanju Arhive Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek, br. 12. str. 5.

²⁵ Ibidem, str. 9.

²⁶ Ibidem, str. 10.

²⁷ Ibidem, str. 18.

²⁸ Ibidem, str. 18—19.

²⁹ Marijan Matković, Ibidem, str. 206.

³⁰ Henri Bergson: O smijehu, »Veselin Masleša«, Sarajevo 1958, str. 17.

³¹ Marijan Matković, Ibidem, str. 142.

Usporedi: Denis Diderot: O umetnosti, »Kultura«, Bgd. 1954.

³² Valjalo bi, primjerice, analizirati kazališne prikazbe navedenih dramskih djela i staviti ih u odnos prema teoretskoj analizi, što predstavlja područje posebnog istraživanja i upućuje ka kvaliteti kazališne izvedbe.