

PABIRCI O KNJIŽEVNO-KAZALIŠNOJ DJELATNOSTI JOSIPA EUGENA TOMIĆA

Branko Hećimović

I.

Kad u *Hrvatskom glumištu* usputno spominje izvedbe Tomićevih pučkih komada, *Baruna Franje Trenka* i *Pastorka*, te ukazuje na zasluge njihova autora za hrvatsku dramatiku, Miletić nezgrapno nastavlja i razlaže da su u novom repertoaru, misleći pri tom na svoj repertoar, jer o njemu je riječ i jer su ta dva teksta njegov sastavni dio morala naravno biti brojno zastupana i dramska djela toga muža, na čijoj je glavi decenije stajao razvitak i procvat naše dramske literature.¹ No ma koliko te laskave i milozvučne riječi danas možda djeluju neobvezatno i učtivo tek radi učtivosti, one ipak nisu takve kakvima se eventualno mogu činiti, jer Miletić odista cijeni Tomića i uvrštava, štoviše, njegove *Bračne ponude* u reprezentativni izbor nacionalnih dramskih i opernih ostvarenja, što ga uz njegovu vlastitu prigodnicu *Slava umjetnosti* tvore Freudenreichovi *Graničari*, *Ljubav i zloba* Lisinskog, Gundulićeva *Dubravka* i Držićev *Stanac*, te *Kita cvijeća* Tomićeve supruge Hermine, Zaječev *Nikola Šubić Zrinjski* i Bogovićev *Stjepan kralj bosanski*,² kojima otpočinje djelatnost zagrebačkih kazališnih umjetnika u novoj donjogradskoj zgradi.

Potpuniji smisao i razložnu potkrepu poprimiti će ova paušalna Mi-letićeva ocjena istom u Štamparovo raspravi,³ iako će i Štampar, kao i većina ovovjekovnih Tomićevih proučavatelja i zagovornika, biti pod dojmom postojanja posve oprečnih stavova o Tomićevu stvaranju te će nerijetko dosta bojažljivo, a ponekad i kontradiktorno u odnosu na osobne spoznaje i pojedine postavke, izricati svoja mišljenja i sudove.

Štamparovo vrednovanje Tomićeva dramskog stvaranja, kao i njegove viševrsne povezanosti uz kazališnu djelatnost, nije, međutim, toliko ovisno o osporavanju Tomićevih književničkih kvaliteta, što teče od Milana Ogrizovića i Ante Radića do Marijana Matkovića i Ive Frangeša, kao što je to pristup povijesnoj prozi, koja će tek u novija doba naići na stvarnije razumijevanje i pokušaje logičnog tumačenja,⁴ koliko je zakočeno samo u sebi. Štampar se, naime, ponajčešće zadovoljava da navodi brojne, dragocjene podatke, koje je marljivo prikupio, ali ih istodobno ne koristi kao mogućnost da o pojedinim vidovima Tomićeve dramatičarske i kazališne djelatnosti, što su s njima u neposrednoj vezi, analitičnije progovori u kontekstu nacionalne kazališne kulture. Očito je, što se napokon potvrđuje i njegovim novijim sintetskim radom o Tomiću,⁵ da su mu bliža književna nego teatrološka mjerila. Stanoviti pomak u odnosu na primjenu tih teatroloških mjerila učinit će istom Darko Suvin koji u uvodnom poglavlju svog opsežnog rada *Dramatika Iva Vojnovića* povezuje sedamdesete godine hrvatskog glumišta i dramatike s mnogostrukom Tomićevom književno-kazališnom djelatnošću i značenjem.⁶

No iako je upravo u sedamdesetim godinama proteklog stoljeća, odnosno, kao što Suvin precizira, od otprilike 1873. do 1883, Tomićeva nazočnost u hrvatskoj dramatici i kazalištu najzamjetnija, i iako Tomić upravo u tom vremenskom rasponu piše veći dio svojih dramskih tekstova, koji se gotovo istovremeno i objavljuju i, s iznimkom *Novog reda*, prikazuju,⁷ njegovo se sudjelovanje u književno-kazališnim zbivanjima ne može ograničiti samo na te godine, kao što se isto tako ne može razmatrati samo na temelju dramaturškog rada u zagrebačkom glumištu te izvornih dramskih ostvarenja, prijevoda drama i komedija, opernih i operetnih libreta. Jer, Tomić već 1864. godine objelodanjuje prijevod Schillerove *Djevice Orleanske*, i od tada će do izvedbe i tiskanja povijesne tragedije *Veronika Desinićka*, dakle puna četiri desetljeća, na različite načine ustrajno i opetovano iskazivati svoje neiscrpno zanimanje za kazalište kao pojam, posrednika umjetnosti i umjetničko žarište, te kao

konkretnu kulturnu instituciju od općenarodnog značenja u kojoj je i sam povremeno djelovao u svojstvu savjetnika za dramu i dramaturga, i u kojoj je kraće vrijeme obavljao dužnost upravitelja i bio član njezina (kazališna) odbora. Osim što će tako pisati izvorna dramska ostvarenja i libreta, te prevoditi, a jednom čak i temeljito prerađivati, tuđa djela za glumišnu i glazbenu scenu, on će pisati i kritike o kazališnim predstavama i feljtonski razglabati o pojedinim organizacijskim i umjetničkim teatarskim pitanjima, te ući u polemiku oko repertoara, a i ocjene *Novog reda*. Njegovo ime naći će se napokon na ceduljama predstava i posrednim putem, kad će se prikazivati Zagorkina dramaturgija Šenoina romana *Kletva*, koji je on kao prononsirani nasljednik i nastavljatelj Šenoe nadopisao i završio, odnosno kad će se izvoditi dvočinska opera Franje Serafina Vilhara za koju je libreto spjevao na osnovi *Pastorka* Milan Kreković.⁸

Tomić je i jedan od prvih hrvatskih dramskih autora koji se probio i na kazališne pozornice izvan nacionalnih granica i taj njegov proboj nije mogao ostati, a niti je ostao, bez odjeka u njegovoj vlastitoj sredini. U Ljubljani se tako, nakon što su već igrana dramska ostvarenja Ivana Kukuljevića Sakcinskog *Stjepko Šubić* (3. XII. 1871) i *Juran i Sofija* (20. IV. 1872; 22. IV. 1878), prikazuju kao treće hrvatsko dramsko djelo Tomičeve *Bračne ponude* (3. IV. 1882), koje ne nailaze na povoljan prijem, dok se kao četvrto, sa zapaženim uspjehom, izvodi *Barun Franjo Trenk* (14. IV. 1884). Kao povijesna narodna drama *Barun Franjo Trenk* pojavit će se trideset godina nakon ljubljanske prikazbe i na pozornici Slovenskoga narodnog gledališča u Trstu (5. IV. 1914).⁹ *Barun Franjo Trenk* i *Pastorak* nalaze se, također, i na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu koje s njihovim izvedbama nastupa i u hrvatskim gradovima.¹⁰

Najigranije i najomiljenije Tomičevo dramsko ostvarenje *Barun Franjo Trenk* prevedeno je i na poljski te igrano u Varšavi, a sudeći prema sačuvanoj Tomičevoj prepisci s brojnim stranim piscima i prevodiocima, na koju se poziva i Emil Štampar,¹¹ može se čak pretpostaviti, da je ovo ili možda koje drugo Tomičevo dramsko djelo prevedeno i na neki drugi jezik i igrano na nekoj stranjoj pozornici.

U kojoj je mjeri Tomić, koji je za svoj izvorni dramski rad dobio i javna priznanja te je nagrađen od zemaljske vlade za *Baruna Franju Trenka*, a od Matice hrvatske za *Pastorka*, okupljen fenomenom teatra može se zaključiti i po tomu što on i u svoju prozu, kao npr. u roman

Melita i pripovijest *Iz putujuće glumačke družine*, uvodi kazalište i kazališne ljude. U *Meliti* on tako u glazbeniku Nikoli daje slikoviti portret mladog Nikole Fallera s kojim je prijateljevao kao i A. G. Matoš, koji ga je također riječju portretirao, ali ne u romanu već u jednom od svojih duhovitih, lepršavih i iskričavih feljtona, te opisuje posjet glavnih lica svoje proze opernoj predstavi u Zagrebu. Pedantni i znatiželjni istraživač i tumač Tomićeva stvaranja Emil Štampar identificirao je čak i kazališne ljude koji se u tom opisu susreću, što i nije bilo teško kad je riječ o mladom intendantu, jer je očito da je to Stjepan Miletić, ali je već bilo nešto kompliciranije kad se u primadoni Cantarelli trebalo prepoznati talijansku pjevačicu Gemmu Bellincioni, koja 1896. gostuje u Zagrebu, a u primabalerini Cordonni plesačicu Emmu Grondonu. S obzirom da je Tomić upravo u *Meliti* preuzeo i neke druge pojedinosti, događaje i lica iz zagrebačke a i šire hrvatske svakodnevnice, to su i ovi navodi o oživljanju atmosfere kazališta i predočavanju kazališnih ljudi, svojevrsni pokazatelj da je on i kazalište doživljavao i shvaćao kao svakodnevnu, nezaobilaznu realnost svojeg i društvenog života.

II.

Neovisno o spoznaji da je uvijek, a pogotovo kad je posrijedi proučavanje već odavno prohujalih godina i razdoblja, vrlo teško i nezahvalno utvrđivati udio pojedinca u sastavljanju i oblikovanju repertoara u takvim složenim teatarskim ustanovama kao što je to hrvatsko nacionalno kazalište, koje je u prvim desetljećima svog postojanja bilo podvrgnuto različitim zadacima, pritiscima, utjecajima i nedaćama tako da su i sačuvana svjedočanstva o njegovoj djelatnosti nerijetko nepouzdana, postoji niz indicija da Tomić nije mogao biti a i nije bio naročito samostalan u svom dramaturškom radu.

Od niza indicija, čini se ipak, da su najprihvatljivije one što se mogu naći u kazališnim kritikama neposrednog Tomićeva prethodnika Augusta Šenoa, koji je otišao iz kazališta ozlojeđen postojećim stanjem u njemu, ali i odnosom prema tom istom kazalištu čije probleme je vrlo dobro poznao.

Šenoa je očito svjestan Tomićeva položaju u kazalištu, jer je svjestan i novčanih teškoća u kojima se ono nalazi, i jer je i sam bio prinuđen da iz novčanih razloga pod kraj svojeg djelovanja čini stanovite repertoarske

kompromise. Ali iako zna, dakle, zašto dolazi do repertoarskih ustupaka i uvođenja sve većeg broja malovrijednih njemačkih lakrdija, Šenoa ne odustaje od kritičkih zamjerki na repertoar. No, a to je vrlo indikativno, ne upućuje ih izravno na Tomića, već u trenutku, dapače, kad napada upravu što ne prikazuje Grillparzerovu *Medeju*, premda je prijevod kupljen, ističe da Tomić nije odgovoran, jer i nije neovisan o postojećem ustrojstvu kazališta.¹² Prema Šenoinu tumačenju promjena do kojih dolazi kad Ivan Vardian daje ostavku i napušta mjesto upravitelja te se osniva kazališni odbor kojem predsjedava Žiga Farkaš, dok Tomić preuzima upravne poslove kao povjerenik vlade, a sve se to zbiva u lipnju 1874, Tomićeva samostalnost u dramaturškom radu morala je teoretski biti još ugroženija.¹³

Za upoznavanje Tomićeva dramaturškog djelovanja važan je i Šenoin polemički istup protiv odluke uprave, iako se ne zna ponovno točno kakav je bio stvarni Tomićev udio u donošenju te odluke, da se predstave daju, kako bi se više privredilo, svakim danom. Ta odluka, koja se nije primjenjivala doslovno i koja je uzrokovala, kako zamjećuje Šenoa,¹⁴ česte izmjene u repertoaru i umnažanje obveza i opterećenja dramskog ansambla, jer operni nije udovoljavao postavljenim zahtjevima, dovela je nedvojbeno i do znatnog povećanja broja premijernih predstava. Prema Štamparu se tako u vrijeme Tomićeva djelovanja kao dramaturga, a ono ne obuhvaća ni dvije pune sezone, nalazilo na repertoaru čak 57 noviteta. Premda je taj broj dosta sporan i podložan reviziji, činjenica je ipak da je broj premijera u Tomićevo doba mnogo veći nego u prethodnim sezonama.

Analogno Šenoinu mišljenju da je povećanje obveza i opterećenja dovelo do umora dramskog ansambla i opadanja kvalitete pojedinih predstava, može se pretpostaviti da je to povećanje bilo i jedan od uzroka, uz praznu blagajnu, da kriterij pri izboru repertoara nije mogao biti osobito rigorozan.

Ako se uzmu u obzir sve ove nanizane Šenoine primjedbe, i zna se da izbor repertoara umnogome ovisi i o sastavu ansambla, kao i o raspoloživim djelima te mogućnostima prevođenja, i da se repertoar ni u Tomićevo vrijeme nije stvarao od danas na sutra, što znači da je i Tomić preuzeo dio već usvojenog Šenoina repertoara, onda valja biti oprezan u pripisivanju zasluga ali i u stavljanju zamjerki njegovu radu na repertoaru.

Dok je neizvjesno koja je sve djela Tomić izravno preuzeo u svoj repertoar od Senoe, posve je izvjesno da se nadovezao na Senoino repertoarsko usmjerenje i da se sam zalagao za izvođenje francuskih i slavenskih dramskih tekstova. Francuski pisci najbrojnije su, štoviše, zastupljeni u njegovu premijernom repertoaru, te se između ostalog prikazuju djela Scribea, Sardoua, Augiera, Dumasa sina i Labishea. Od slavenskih pisaca daju se premijere Poljaka Fredra i Korzeniowskog te Čeha Pfliegera Moravskog i Rusa Stellerera i Gogolja. Poseban događaj predstavljala je premijera Gogoljeva *Revizora* do koje je došlo trideset i osam godina nakon praizvedbe u Aleksandrijskom teatru u Petrogradu odnosno dva deset i dvije godine poslije Gogoljeve smrti.

Od dramatičara s njemačkog jezičnog područja premijernim su izvedbama zastupljeni uz ostale — a među tim ostalima su uglavnom manje poznati i manje cijenjeni autori različitih veseloigri i lakrdija te često osporavani ali rado igrani Kotzebue i Nestroy — i Grillparzer, Halm, Laube i Freytag. Talijanska pak dramatika ponovno je predstavljena jednim ostvarenjem Carla Goldonija, trećim na repertoaru zagrebačkog kazališta od njegova osnutka.

Hrvatski i sprski autori neusporedivo su bolje zastupljeni u repriznom nego u premijernom repertoaru. Djela Đorđevića, Plemenčića, Arnolda i Markovića, koja doživljavaju praizvedbe, tečajem vremena sasvim su utonula u zaborav.

Uza svu neophodnu suzdržanost u odmjeravanju Tomićeva udjela u oblikovanju repertoara i djelatnosti nacionalnog kazališta u 1873. i 1874. godini, kada dolazi i do prvog nastupa i angažmana Andrije Fijana, koji se upisuje u Tomićeve zasluge, te do otvaranja novosagrađenog Gradskog kazališta u Varaždinu gostovanjem zagrebačkog dramskog ansambla s izvedbom izvornog Kukuljevićeva igrokaza *Poturica*, jasno je da taj dvogodišnji rad, kao i prethodna Tomićeva suradnja u svojstvu savjetnika drame, a i ona što će tek uslijediti njegovim djelovanjem u kazališnom odboru, zanimljiv ne samo po tomu što znači sam po sebi i kakav je odista bio, nego i kao svjeverno dramatičarsko naukovanje.

Još izrazitiji smisao dramatičarskog naukovanja, ali istodobno i stvarne provjere izražajnih sposobnosti i oblikovanja dijaloga, ima Tomićeve dugogodišnje i obilato provođenje za scenu.

Prema Nikoli Andriću Tomić je iza Spire Dimitrovića i najplodniji hrvatski kazališni prevodilac u vremenskom rasponu od 1840. do 1895. godine te su na zagrebačkoj pozornici izvedena pedeset i tri njegova pri-

jevoda dramskih tekstova i libreta.¹⁵ Emil Štampar, koji u svom proučavanju obuhvaća i Tomićev prevodilački rad nakon otvaranja nove zgrade zagrebačkog kazališta, odnosno sve dok traje Tomićeva prevodilačka djelatnost, nanizao je podatke čak o četrdeset i osam dramskih prijevoda te o osamnaest prijevoda opernih i osam operetnih libreta.¹⁶

Više od ovih brojčanih pokazatelja o vrsnosti i važnosti Tomićeva prevodilačkog rada za kazalište, svjedoče pohvale što je o njegovim prijevodima ispisao August Šenoa, koji je i sam prevodio za kazalište i posvećivao u svojim kritikama veliku pozornost dramskom prevodilaštvu te se otvoreno jadao zbog njegova omalovažavanja:

*Kod nas, mislimo, doći će skoro do toga, da će se raspisati jevtimba, tko li će ovaj ili onaj komad jevtinije prevesti. Svatko zna, da se mi s tim barbarskim načinom ne slažemo, ne samo s neoborivog razloga, da se prijevodu klasična komada i vješta pera i pomnije hoće, već radi štednje. Kod nas prevodi svatko. Čudimo se, da se taj posao nije povjerio dnevničarima. No znate li, da vi tijekom tovarite u kazališnu knjižnicu silesiju papira, koja ne vrijedi ni lule duhana? Zna li, da se takvom nevještačkom radnjom satire finoća, poezija izvornika? Zna li, da ćete sav taj smet za godinu, za dvije morati baciti u peć? Zna li, da to silu novaca stoji? Hvala na štednji i gospodarstvu!*¹⁷

I upravo taj Šenoa, koji se tako podruguje žalosnom stanju i tretmanu dramskog prevodilaštva i ima nedvojbeno izoštreni kriterij i prema prevođenju, u nekoliko navrata ističe Tomićeve prijevode. Za prijevod u jamskim stihovima tragedije *Svečanost u Bayonnu* Rudolfa Bungea on npr. kaže da *teče dobro*,¹⁸ dok pišući o izvedbi Schillerove drame *Spletka i ljubav* napominje da je Tomić već ranije bio pozvan da pripremi dostojniji prijevod, što je eto, po njegovom mišljenju, i učinio.¹⁹ Šenoa spominje, također, da je prijevod Sardouovih *Bogomoljaca* vrlo dobar,²⁰ a da je tragediju Gutzkova *Uriel Akosta* Tomić izvrsno pohrvatio.²¹ Prijevod pak Schillerove *Djevice Orleanske* za njega je *vrlo lijep i govorljiv*.²²

Okolnost da su Tomićevi prijevodi dramskih tekstova s vremenom potisnuti s pozornice, što je sasvim razumljivo — unatoč tomu što je Tomić kao rođeni Požežanin bio i rođeni štokavac te je dobro vladao štokavštinom — s obzirom na stalne mijene i razvitak govornog književnog jezika, koji još u doba najintenzivnijeg Tomićeva prevođenja prolazi kroz fazu napornog umjetnog tesanja, ne umanjuje značenje Šeninih pohvala a niti Tomićev doprinos razvitku nacionalnog dramskog prevo-

dilaštva i unapređivanju govornog književnog jezika. A da taj doprinos nije odista bio neznatan i zanemariv uvjeravaju već i letimične usporedbe Tomićevih prijevoda iz sedamdesetih godina, kad on i najviše prevodi, s prijevodima nekih njegovih polupismenih suvremenika.

U sagledavanju svekolike Tomićeve književno-kazališne djelatnosti njegovi prijevodi dramskih djela ne zavređuju, međutim, pozornost samo po dosegnoj razini ovladanosti jezikom, neovisnoj o neproučenoj vjernosti izvornicima, nego i po tome koje je pisac prevodio. Podudarnosti u izborima dramatičara koje je kao dramaturg uvrštavao u repertoar i koje je sam prevodio, sugeriraju da su uz idejno-estetska opredjeljenja, suzvučna sa Šenoinim repertoarskim nazorima, posrijedi i stanoviti osobni afiniteti prema, primjerice, Sardouu ili poljskim autorima, posebice Fredru, jer se pojedini od tih autora ponajčešće spominju, ili bi ih trebalo spominjati, kad je riječ o genezi ili motivici njegovih vlastitih izvornih dramskih tvorbi.

Uz gred sa Šenoom, uz niz drugih veza, Tomića povezuje i prevođenje čeških dramatičara kao i prijevod Shakespeareove komedije *Vesele žene windsorske* s njemačkog jezika.

Tomić, koji je inače uz njemački i slavenske jezike znao još i talijanski i francuski te je zaista mnogo prevodio, prevodeći uz dramska djela i pjesme, pripovjesti i romane, a među ovim posljednjima preveo je i Manzonijeve *Vjerenike* i Servantesova *Don Quiotta*, upamćen je u povijesti hrvatskoga glazbenog kazališta i kao prvi prevodilac libreta nekoliko glasovitih opera.

Već u prvom desetljeću postojanja zagrebačke opere on tako prvi put na hrvatski jezik prevodi libreta Mozartova *Don Juana*, Donizettijeve *Lucije Lammermoorske*, Verdijeva *Nabukodonosora* i *Traviate* te Meyerbeerove *Afrikanke*, dok će u naredna dva prepjevati još i libreta Verdijeve *Aide* i Rossinijeva *Vilima Tella* te Donizettijeva *Ljubavnog napitka* i Lortzingova *Cara i tesara*.

No kao i svi prepjevi i svi izvorni hrvatski libreti, tako su i ovi Tomićevi prepjevi, kao uostalom i njegovi libreti za Zajčeve opere *Lizinka*, *Tvardovski* i *Gospođe i husari*,²³ ostali neobuhvaćeni u proučavanju hrvatske versifikacije.

Barijere između znanosti o književnosti i kazališta, koje je odavno već libretom najavilo ovovjekovno razmicanje granice dramske književnosti ustaljenjem filmskog scenarija, radio-drame i tv-drame, očito još uvijek postoje!

III.

U istom broju časopisa »Naše gore list« u kojem je započeto objavljivanje ulomaka, kako je doslovno naznačeno, iz izvorne drame *Ostoja, kralj bosanski*, što će se nastaviti u narednom broju, tiskane su i dvije nezamjetne bilješke. Dok se u prvoj čitaoci obavještavaju o nagradama za kazališna djela te se spominje da je Tomić nagrađen za prijevod *Jadvige* (autor M. Dornheim), u drugoj se prepričavaju zbivanja što pretihode radnji ulomka, kojim je obuhvaćen cijeli treći čin.

Zahvaljujući tom sažetom prepričavanju pojašnjen je sadržaj prve Tomićeve drame, iako nisu posve jasne piščeve intencije u njenom daljnjem slijedu, a bliži su i njen značaj te autorov stvaralački postupak pri oblikovanju i struktuiranju radnje. Očito je, konkretno, da je posrijedi dramska tvorevina u kojoj se na provjereni način, možda više u stilu Shakespearea nego Schillera, isprepleću i nižu povijesni događaji i osobne sudbine pojedinaca dovedenih u dramske situacije pune kušnji i tragično-simbolnih naznaka, da je autor sklon fabuliranju, obilju radnje i dinamici, izravnom sučeljavanju lica i melodramatskim scenama.

Pisana u mladenačkim godinama, kad je Tomić pretežno okupljen poezijom, te bez neposrednog nastavljanja i odjeka u slijedećim dramskim djelima svoga tvorca, drama *Ostoja, kralj bosanski* u sačuvanom obliku, prikladnija je ipak možda za preispitivanja Tomićeva stihotvoračkog postojanja, nego za proučavanje dramatičarskog stvaranja, jer nekim kraćim fragmentima, kao npr. iznenađujućim — u odnosu na vrijeme nastajanja — monologom dubrovačkog poklisara, svjedoči o poetskoj mašti uzvišenoj do zanosne simbolike koja je relativno usaglašena s normom primjenjena stiha:

*Dubrovnik je sjajni biser morski,
Štono blista na slovinskih žalih,
I slovinsko on srce nije,
Što ne umi se podičit njime.
On je kao gizdav mladoženja,
Što slobodu — ovu čistu dijevu,
Svojski snubi za života svoga;
I tko stupi do njegovoga praga,
Neka goni ropske misli s duše,
Jerbo samo riječ slobode smije*

Razlijegat se po svetištu tome.
 Malašan je, ali dok mu djeca
 Kao pomne u proljeću pčele,
 Lete širom na sve svijeta strane,
 Krepke volje — prometljiva duha —
 Dotle uvijek taj Dubrovnik mali,
 Velik će se u svem svijetu zvati.
 Eno i sad na moru se vije
 Tisuć stijega s našeg brodovja
 Šireć slavu i moć svetoga Vlaha.
 Pa neka zloban svijet i zove
 Morskom školjkom — zato se je ipak
 O toj školjci mnoga sila strla...²⁴

IV.

Od četiri izvorne Tomičeve komedije, *Bračnih ponuda*, *Zatečenog ženika*, *Gospodina tutora* i *Novog reda*, prve dvije su napisane bez većih sadržajno-misaonih i umjetničkih pretenzija te ne iskazuju nikakvu ozbiljniju društvenu ili filozofsku tezu, a ni poruku, dok je *Gospodin tutor* već ambicioznije stvaran i ima kritičkih primjesa. *Novi red* pak razlikuje se i od mladenačkih komedija *Bračne ponude* i *Zatečeni ženik*, a i od *Gospodina tutora*, kako izborom tematike i lokacije radnje, motivima i strukturom, karakterizacijama a i preokupacijama lica, te izvoritima i sredstvima ostvarivanja komike, tako i svojom izrazitom nacionalnom i političkom opredijeljenošću, ironičko-satiričkom usmjerenošću i aluzivnošću. Prva tri djela nastala su u duhu, a donekle i sa sluhom, francuskih kazališnih vještaka od Scribea do Sardoua i u njima su prepoznatljivi strani motivi, dok se u *Novom redu* autor kreće izvan manira i iskustva dramatičarskih škola i aktualnih dramaturških strujanja, te je posvema potčinjen sadržajno-idejnim tendencijama rodoljubne naravi o kojima umnogome ovisi i slijed zbivanja, a i njihovo oblikovanje i razvijenost.

Zasnovana na jednostavnom zapletu o proračunatom i pokvarenom doktoru Kočevskom, koji istodobno prosi dvije djevojke, i pismima, što se primaju, šalju i slučajno gube i nalaze, komedija *Bračne ponude* daleko je od savršenstva komediografske literature u kojoj se primjenjuju

ista tehnika i ista sredstva. Iako je već kao čitalac i prevodilac upućen u komediografsko stvaranje, Tomić je još uvijek kao autor prilično suzdržan i bojažljiv, te vrlo škrtro koristi raznovrsna i već odavno poznata i provjerena sredstva i puteve za ostvarivanje komičnog dojma.

Bez nadmoćne ironije, opuštenosti i rafinmana evropskih dramatičarskih majstora, i bez čvršćeg uporišta u hrvatskoj komediografskoj književnosti, koja još nije ponovno otkrila Držića, a niti će ga tako brzo otkriti, i nije se još dovinula do dijaloške lakoće i profinjenosti, kao ni do komike riječi, Tomić se ne upušta ni u jača dramaturško-sadržajna osmišljenja doktora Kočevskog. Njegove su tako uzajamne simpatije s dvije uvažene gospe, majke mladih udavača, samo navlaš naznačene, iako se upravo nude da prerastu u pikantni i razobličavajući flirt. Slučajno pak pronađeno pismo toga istog doktora Kočevskog, što redovito asocira na glasovito pismo Gogoljeva Hljestakova, jer se kao i u njemu podrugljivo raspreda o drugim licima komedije, u biti je posve bezazleno, bez ikakvih društveno-satiričkih primisli.

Kako je radnju ove komedije, kao i *Zatečenog ženika* i *Gospodina tutora* poslije nje, smjestio u zagorski vlastelinski dvorac, Tomić se, po mišljenju njegovih biografa, unaprijed osudio da predočava sebi nepoznatu sredinu, te je stoga, zacijelo, i uopćavao zbivanja i lica. Regionalna, zagorska, a ujedno i osobna obilježja, iskazuju se nešto više jedino u vlastelinu Juraju Dombaju, koji se stoički jada na sluge i štibru, strpljivo podnosi hirove bračne družice i trudi se da bude, dok je to moguće, izvan svih događaja, no kad zatreba, zna biti i promišljeni i lukavi računđija, te se otkriva pomalo i kao škrtac.

Dok se u *Bračnim ponudama* Tomić još muči s razgradnjom i logikom razmjerno vrlo jednostavne radnje, preskromne za tročinsku komediju, te pribjegava mjestimice, kako bi pojasnio i produhovio njeno odvijanje, govorenju à part, u *Zatečenom ženiku* latio se već složenijeg poduhvata. Posluživši se kao i u istovremeno pisanom libretu za Zajčevu operu *Lizinka* sadržajnom osnovom Puškinove pripovijetke *Gospođica seljanka* te uplevši u zgsnutu mrežu zbivanja i razblaženu varijantu *Romea i Julije*, što ju je komediografski uobličio i Fredro u *Osveti*, Tomić svjesno tvori zamršenu cjelinu s nagomilanim zapletima, motivima i podradnjama, te spletkama i zamjenama ličnosti.

Ali nasuprot očiglednom napretku u tvorbi cjeline i primjeni komediografske tehnike, kao i zamjetnijoj pojavi elokventnih, dvosmislenih i duhovitih dijaloga, te punokrvnijim karakterizacijama pojedinih lica, i

opreznim, ali ipak dovoljno jasnim, aluzijama na adresu Mađara i njihova upletanja u Hrvatsku, koji izbijaju u dijalogima Ksande i njena neuslišanog udvarača mađarskog baruna Bele, uočavaju se i stanoviti ljudski, idejni nesporazumi. Opterećen valjda vlastitim društvenim statusom i klasnom hijerarhijom, kojom povlašteni za sebe svojataju i umnost, Tomić kao glavne objekte smijeha, ukoliko smijeh nije posljedak komike situacije ili mehanike događaja, izdvaja siromašnu vlastelinsku šticienicu Klaru i pisara Ferka. Uslijed takva odnosa von oben, sporan je donekle i smijeh što ga potiču inače vrlo vješte inverzije u rasuđivanju te iste Klare, koja nikako ne može shvatiti i razlučiti kad je u nastalim zavrslamama riječ doista o njoj a kada o njenoj vršnjakinji, vlastelinki Ksandi. Kao djelomično opravdanje za ovakvo jeftino podrugivanje, kakvo se iskazuje i u dočaravanju međusobnog odnosa Klare i Ferka, valja reći da se Tomić podruguje i vlastelinu Galeniću predočavajući ga kao čovjeka gotovo ponizno potčinjenog volji i ponašanju svoje energične sestre Agate, a da župnika prikazuje kao kolebljivca i prevrtljivca, koji zbog osobnih probitaka više vodi brigu o tome pred kim što govori i za što nešto čini, nego što misli i brine da li je to što sam govori i čini odista moralno i dostojno.

Usporedba tako intoniranog *Zatečenog ženika* s bitnim Tomićevim htijenjima i nazorima u *Gospodinu tutoru*, rađa pomisao da je njegovo podrugljivo predočavanje Klare i Ferka možda ipak više plod doslovnog i nekritičkog ugledanja i nadovezivanja na neke strane predloške, što u biti ništa ne mijenja u estetskom dojmju koji pobuđuje *Zatečeni ženik*, nego osobni stav. Jer, upravo je plemstvo u *Gospodinu tutoru* i tema a i meta Tomićeva pisanja i smijeha. Šezdesetogodišnji bivši husarski časnik, vlastelin i tutor Tito Dobročaj, koji se ne može pomiriti sa svojim godinama te iz jedne smiješne ljubavne zgrade zapada u drugu još mnogo smješniju, nemilice troši novce i zadužuje se, spletkari i podmeće, nije, primjerice, samo karakterno ostvareno lice u kojem se stječu slabosti, mane i poroci neobuzdanog, taštog i uobraženog ostarjelog zavodnika, nego je istodobno i izdanak plemstva. Jasno je već na temelju toga primjera, kao što je jasno i na temelju niza drugih pojedinosti, da se Tomić u *Gospodinu tutoru* nimalo ne divi plemstvu. Dapače, on mu se podruguje! Jer, zar podrugivački i podsmješljivo npr. ne djeluju i uvodni prizori u kojima se gotovo sve vrti oko razmaženog psetanca stare vlastelinke, Titove majke, ili činjenica, da je inoš Janko po svojim zavodničkim sklonostima i ponašanju slika i prilika vlastita gospodara?

Ta čak je i njegova komika kao lica polučena komikom ponavljanja srodnih osobina! Ili, zar se Tomić ne ruga jelovniku, a time i strančarenju Dobročajeve kćeri Olge, i zar ta ista otmjena i u Grazu školovana mlada vlastelinka ne traži pomoć od svoje sobarice kada zaželi napisati jedno obično ljubavno pismo?

Tomićev kritički odnos prema moralu, ponašanju i životu plemstva i imućnih građanskih staleža iskazuje se posredno napokon i u zamci mlade udovice Gizele Dorner i njena ljubavnika, ulanskog poručnika Silvana Borkovića, u koju Tito Dobročaj brzopleto i lakoumno upada opčaran i opčinjen fatalnim čarima mlade udovice.

Pomak koji Tomić ostvaruje prelaskom na kritički, u biti još dobroćudni i naivni, scensko-ilustrativni, tretman plemstva, popraćen je i istodobnim napuštanjem romantičko-lirskog pristupa, što se mjestimice ipak ogleda i u *Gospodinu tutoru*, kao npr. u proizvoljnom, apriorno negativnom, stavu prema strancima, konkretno Gizeli, i svemu što je strano, te usvajanjem i primjenom realističkog.

Izvjerna novost u odnosu na prethodna Tomićeva komediografska djela zamjećuje se i u zamisli i realizaciji mladog vlastelina, Marcela Vojnića, Dobročajeva štićenika i susjeda. Njegova radinost i sposobnost, te briga za vlastito imanje, suzdržano su, ali ipak dovoljno jasno da bi se mogla nazrijeti kritička namjera toga paralelizma i nagovještaj mogućih perspektiva, suprotstavljeni lagodnom, samozadovoljnom i neodgovornom životu Tita Dobročaja. No i to suprotstavljanje, kao i Tomićeva kritičnost u toj su mjeri blagi, dobroćudni i zabavljački, utonuli u opći idilički dojam o plemićkom obiteljskom življenju u zagorskim dvorcima i kurijama, da se *Gospodin tutor*, koji je u novije vrijeme ne samo uspoređivan nego i poistovjećivan s nekim Sardouovim djelima,²⁵ zapravo vrlo malo udaljuje od isto takvih idiličkih predodžbi ostvarenih u *Bračnim ponudama* i *Zatečenom ženiku*. Neprijeporno je ipak da se Tomićeva moć zapažanja izoštrila, da on zamjećuje mnogo više nego prije, da je slobodniji u fiksiranju pojedinosti i njihovoj razradi, da radnja a i dijalog teku ležernije, i da se pojavljuju čak i prve komičke riječi, proistekle iz pogrešnog tumačenja njihova značenja, ali je, međutim, isto tako neprijeporno da se Tomić ne može osloboditi prepričavanja prošlih događaja i da ponovno pribjegava, kad je u škripcu i ne zna što bi, i takvim kazališno neprihvatljivim rješenjima, da se obračun stare Dobročajke s ruspunim sinom prenosi iz neposredno predočivane radnje

i obavlja iza zatvorenih vrata. Sve u svemu napredak je očit, prvenstveno, dakako, u piščevoj vještini, a očita je i činjenica da je Tomić u mnogo čemu ostao vjeran sebi i svom dotadašnjem komediografskom stvaranju.

V.

Neovisno od stanovitih Suvinovih intelektualističko-kombinatoričkih proizvoljnosti i činjeničnih previda i grešaka u analizi *Novog reda*,²⁷ ima mnogo razloga da se razmotri njegovo mišljenje prema kojem se ova Tomićeva komedija ne odnosi isključivo na doba Bachova apsolutizma, premda se u to doba zbiva njena radnja i premda ona to doba oživljava mnogobrojnim vjerodostojnim i karakterističnim pojedinostima, nego i na prve godine devetog desetljeća proteklog stoljeća, kad je pisana i kad namjesto germanizacije prijete mađarizacija. Godine su to, nadalje, kad poslije austro-ugarske okupacije Bosne i Hercegovine dolazi do Mažuranićeva odstupanja s banske dužnosti, povećanja poreza i sve masovnijeg odlaženja ekonomski ugroženog stanovništva, posebice seljaštva, na rad u inozemstvo, te do otvaranja takozvane Davidove škole u Zagrebu u kojoj financijski činovnici uče mađarski jezik.

Podudarnosti između takvog nacionalno-političkog stanja i raspoloženja iz prvih godina devetog desetljeća, što se još više umnožavaju nakon objavljivanja *Novog reda*,²⁸ s onima iz Bachova doba, same se po sebi, kao i po Suvinovoj interpretaciji, nude kao pobuda i objašnjenje za nastajanje *Novog reda* i njegov pravi, aluzivno-satirički smisao.

Kako u samoj komediji nema čvršćih argumenata za potvrdu da su u njoj namjerno iskazane te podudarnosti između nacionalno-političkog stanja u vremenu o kojem ona govori i u kojem je pisana, to je i autorov svjesni udio u postojanju konkretnog, tim podudarnostima određenog, aluzivno-satiričkog smisla *Novog reda*, ipak samo pretpostavka, vrlo logična, doduše, i uvjerljiva, ali ipak samo pretpostavka!

Okolnost da *Novi red* doživljava u danima svoje praižvedbe, a to su posljednji dani prvog svjetskog rata, u sam sumrak austro-ugarskog carstva, razmjerno velik, buran i bučan odjek, jer se Bachov apsolutizam poistovjećuje s omraženim državnim poretkom u raspadu, i jer se u samom Plentaju, kao i u njegovim dijaloškim dionicama, te posebno u završnom monologu, pronalaze potvrde o vlastitoj nacionalnoj ustrajnosti i nepokolebivosti, te otkrivaju nagovještaji neposredne budućnosti, nacio-

nalnog oslobođenja, južnoslavenskog ujedinjenja i novog, pravednijeg, državnog uređenja, pridaje ovoj Tomićevoj komediji širi, sveobuhvatniji i trajniji aluzivno-satirički smisao od onog koji joj je eventualno i namjeravao dati sam autor.²⁹

U odnosu na tako doživljeni i shvaćeni širi, sveobuhvatniji i trajniji aluzivno-satirički smisao *Novog reda*, koji se obnavlja i aktualizira tečajem vremena — kao što to donekle pokazuje i reakcija na zagrebačke izvedbe 1928. i 1936. godine — novim podudarnostima između sadržajnih sastavnica i trenutačnih nacionalno-političkih prilika, iznenađujuće upravo djeluje spoznaja da se Tomić trudio da u svoju komediju unese što više podataka i građe dokumentarne vrijednosti. Podrobno upoznavanje *Novog reda* otkriva uopće jednog novog, nepoznatog Tomića, koji sa začuđujućom sustavnošću i postupnošću gradi svoju komediju. Čini se, gotovo, kao da on ništa ne želi prepustiti slučajnosti i da svaka rečenica ima svoju svrhu koja će se prije ili kasnije ispuniti i objasniti.

Najpogodniji primjer za ilustraciju Tomićeva stvaralačkog postupka možda je baš sam početak komedije u kojem se prepričavaju brojne pojedinosti o novom redu i novim običajima što ih je sa sobom donio Bachov apsolutizam. Odmah tako već u prvom prizoru krčmarica Viktorija priča svom trenutačno jedinom gostu Uhodiću, a njegovo ime, naravno, nije nenamjerno izabrano, da joj je gostionica prazna, jer je neka protuha prijavila njene goste da psuju novine što se uvode u zemlji, a zatim ljutito spominje da se svakim danom nameću novi porezi i daće, da je sve više činovnika, a da su godine zle i poslovi slabi. Uhodić se pak, govoreći u stranu, à part, kao što to tokom radnje često čine i ostala lica, jasno deklarira kao špijun. Dolazak mladih pravnika i prve minute njihove nazočnosti protječu, također, u stilu takva dokumentarna predstavljanja društveno-političkih i nacionalnih prilika kojim se stvaraju preduvjeti za bolje razumijevanje i daljnje logično odvijanje radnje. Studenti tako govore o najnovijoj odluci da se svi predmeti na pravoslavnoj akademiji, odnosno pravnom fakultetu, moraju predavati na njemačkom i popraćuju tu odluku rodoljubnim rasuđivanjem, da *zato neće zaboraviti hrvatski misliti i govoriti*. Ističu potrebu da se potpomaže hrvatska knjiga i pomalo jetko primjećuju da se godišnje pojavljuju svega jedna do dvije nove, te žale za žarkim rodoljubima i svijetlim umovima preporoda, koji su se kao jazavci zavukli, čim je okrenuo oštri vjetar, u svoje jazbine ne dajući glasa od sebe.

Tomićev stvaralački postupak donekle se mijenja kad u krčmu stižu Tomo Plentaj, vlastelin iz Struge, i njegov sin Ivica, jer Plentaj nije iz protesta, bio punih osam godina u Zagrebu, i jer reagira na sve novine i iznašašća Bachova apsolutizma s otporom i ogorčenjem prostodušna, otvorena i nemilim promjenama zatečena čovjeka, vjerna starim načelima i običajima. Takvo pak njegovo reagiranje, kao i on sam, jer se razlikuje od drugih u krčmi, potiče razgovore i oživljava radnju. No iako ona i inače postaje dinamičnija, te se u nju uključuju i češki muzikaši, a zatim usljeđuje raskrinkavanje i izbacivanje Uhodića, odlazak studenata i skrivanje Plentaja i Ivice pod stol te upad žandara, svi su prizori i dalje, sve do kraja prvog čina, protkani brojnim pojedinostima koje se doimaju kao da su doslovno preuzete iz sjećanja ili iz povijesne, dokumentarne građe.

Što se uostalom, ako ne upravo to o čemu govori Tomić na početku svoje komedije, te u njenom nastavku, tokom prvog čina, kad u razgovore i zbivanja upleće monopol duhana, različite vrste policijskog nadzora i Bachove žandare s bajonetama na puškama, odnosno u drugom i trećem, kad je usredotočen na kritiku njemačarenja, karijerizma i poltronstva te pojavu stranih činovnika u Zagrebu, i navodi u povijesnim pregledima kao bitna obilježja Bachova apsolutizma?

Insistirajući na takvim, dakle, vjerodostojnim pojedinostima, posebice na odnarođavanju i karijerizmu, koje potanje dočarava na primjeru članova obitelji Sebar, kao i na oportunistizmu koji u dva-tri navrata kritizira, ali kojem u završnici ipak pribjegava kao spasonosnom rješenju, te Plentaja, koji je priveden na policiju i kojem prijete zatvor, spasava oportunistički podban, prikriiveni bivši ilirac, Tomić se ne uspijeva odlijepiti od svojih rodoljubno-utilitarističkih pobuda već one postaju glavnom svrhom i u razradi komedije. Kao posljedica toga rađa se paradoks, da ono što je trebalo samo potkrijepiti vjerodostojnost događaja i lica postaje opsegom, gustoćom i naglašenošću svoje zastupljenosti u dijelu komedije dominantnim, pa tako mjestimice čak prevladava golo svjedočanstvo o vremenu Bachova apsolutizma namjesto umjetničke transpozicije toga svjedočanstva. Ili, drugim riječima, bitan postaje Tomićev kritički pogled na doba Bachova apsolutizma kao na jednu povijesnu realnost, ali — a u tomu je i djelomično objašnjenje trajanja aluzivno-satiričkog smisla *Novog reda* — i oličenje antihrvatskog poretka i vremena, prema kojem se on odnosi kao krajnje nacionalno zainteresirani i opredijeljeni građanski rodoljub.

Premda ta osobna ideološka opredijeljenost Tomića utječe i na strukturu njegove komedije, jer se radnja u skladu s unaprijed predviđenim potvrđivanjem dokumentarnih naznaka ilustrativno prenosi iz jedne sredine u drugu, pa zatim u treću, i oblikom svoje primjene predstavlja stanoviti atak na stilsko jedinstvo cjeline, Tomić *Novim redom* ostvaruje ipak svoje ponajbolje scensko djelo u kojem iskazuje izraziti smisao za satiričko predočavanje lica i situacija, logično i motivirano najavljivanje i vezivanje pojedinih čvorišta radnje, uočavanje i uobličavanje detalja, dvosmislenost i ironiju, kao i za komiku i kontrastiranje jezika — uz hrvatski se, naime, govori još i njemački i češki, a koriste se i latinske riječi i fraze — te za kazališnost teksta. Ta kazališnost, dosegnuta posredstvom osobnih afiniteta ali i radnom, viševrskom suživljenošću s kazalištem, zajednička je uostalom osobina svih Tomićevih dramskih ostvarenja, iako se u svima ne susreće u istom intenzitetu, a očituje se osobito u govornjivosti dijaloga, kao i u stalno uočljivom nastojanju da se sadržajem i motivikom, asocijama i raznovrsnim promjenama raspoloženja, ritma i tema razgovora, te svjesnom zatvorenosti i uzajamnom ovisnošću svega što se zbiva, održi zanimljivost i slikovitost odvijanja radnje.

U *Novom redu* kazališnost takva tipa najzamjetnija je svakako u drugom činu u kojem Tomić daje istodobno sebi kao piscu i najviše oduška, te se prividno nekontrolirano udaljuje od dotadašnjeg stila komedije ironično ponirući u intimni život obitelji Sebar.

Dok je u prethodnom dijelu komedije bio koncentriran na predstavljanje doba u kojem se ona odvija, te je iz prizora u prizor nizao i značajne indikacije o njemu, sada se Tomić upušta u oživljavanje karakterističnih pojava toga istog doba potanka ih razrađujući u sklopu same radnje kao njezin sastavni dio. U svega nekoliko dijaloških rečenica, što ih u uvodnom prizoru izmjenjuju Plentajeva sestra Jeaneta, prijetvorna i razmažena koketa, i njezin muž, financijski savjetnik Karlo Sebar, koji radi napredovanja u službi olako prelazi preko njezina udvaranja s redarstvenim ravnateljem Hajekom, Tomić uspijeva, primjerice, dati plastične obrise ovo dvoje lica te začinjte ujedno malu ljubavnu igru u koju kasnije uvodi i Hajeka. No ta ga igra ne zanima sama po sebi, već je razvija da razobličiti lica koja u njoj sudjeluju, da pokaže i dokaže da su ona u svom odnarođavanju i samoživosti te karijerističkoj proračunatosti i puzavosti izgubila osobni moralni dignitet i identitet.

Po svojoj usmjerenosti te po Sebarovu ponašanju, ali i pojedinim reakcijama njegove žene, ovaj se čin zapravo osmišljava kao karakterolo-

gija karijerizma i poltronstva. Dokle ide taj karijerizam i poltronstvo pojedinaca tipa Sebar, koji zatajuju sebe i svoju prošlost kako bi išli u korak s novim redom, Tomić možda najuvjerljivije prikazuje u dijalogu Plentaja i supruga Sebar.

PLENTAJ: *Kako si mi?... Nekako mi zlovoljno izgledaš... Ljutiš se valjda da si morao opet službu nastupiti?... Ha?*

SEBAR: *Da, da! Teška je služba!*

PLENTAJ: *Svaki ima što ga tišti. Tebi je teška služba, a meni štibra.*

SEBAR, plaho: *Nemoj zaboga tako glasno govoriti... Čuje se negdje na ulici.*

PLENTAJ: *Pa to cijeli svijet zna da je velika štibra...*

SEBAR, sklopiv ruke: *Smiluj se, ne viči tako!... Činovnik sam, moglo bi me kruha stajati da tko čuje kako se govori u mojoj kući.*

JEANETA: *Prošla su vremena kongregacije, kad je svatko smio vikati po svojoj volji.*

PLENTAJ: *Žalibože, žalibože!... Ali vratit će se opet konstitucija, a s njom i kongregacija.*

SEBAR, začepi mu rukom usta: *Umukni, čovječe, ako boga znadeš... Tiho, prijetećim glasom: Ta ti si buntovnik!*

JEANETA: *Već je više od jedne ure... Zakasnit ćeš podbanu na objed!*

PLENTAJ, smije se iza glasa: *Ha, ha, ha! Ne bojte se, dragi moji, sada ću vas odmah izbaviti iz nemila položaja... Sebaru: Kad se rastanemo, a ti otvori sve prozore da te ne okuži moja buntovnička sapa... Potiho: Nekoć si ti još paprenije govorio nego ja sada...*

SEBAR, uzvrpolji se: *Molim te, molim te, ne govori o tom... to nije istina... to ti se tako činilo... ja ne znam ništa o svem... ništa, ništa!*

PLENTAJ: *Dobro, dobro... ta vidim: ja: tempora mutantur et nos mutamur in illis... Sad je novi red, i ti si posve nov čovjek kao i mnogi drugi...³⁰*

Kao što se uvodni i ovaj prizor dopunjuju posljednjom scenom čina u kojoj tema karijerizma i činovničko-sluganske poniznosti dosiže svoj kritički vrhunac, tako se isto u nekoliko navrata, odnosno u nekoliko dijaloga i prizora, dotiče, raščlanjuje i upotpunjuje tema njemčarenja i odnarođavanja. Već pri dolasku u dom svoje sestre, Plentaj se npr. sukobljava s kuharicom koja zna samo njemački, a vlastita ga sestra pokroviteljski poučava: *Danas u svim boljim kućama samo se takve sluš-*

kinje primaju koje umiju njemački. Malo zatim Ivica saznaje da njegova sestrična Jelka nije Jelka — Jelke su na selu — već Helena. Pojava pak Heleninih prijateljica, koje čavrljaju njemački, izaziva negodovanje Ivice i njegova oca, ali i komentar Jeanete: ... *dan-danas nećeš daleko doći s hrvatskim jezikom. U svakoj javnoj službi traži se znanje njemačkog jezika.* Prema Jeanetinu mišljenju, nadalje, sav otmjeni svijet govori njemački!

U prizorima Ivice s tetkom Jeanetom te s Helenom i njezinim prijateljicama, koji usljeđuju poslije Plentajeva odlaska i koji se doimaju kao da su iz kakve veseloigre a ne iz satiričko-političke komedije, jer djevojke, primjerice, zaneseno brbljaju o njemačkim časnicima i mašu im s prozora, dok Ivica iza njihovih leđa pravi psine, Tomić dokazuje da nije uskogrudni i isključivi protivnik njemačkog jezika, već da se samo protivi njegovom ropskom usvajanju i pretpostavljanju materinskom jeziku, i da osuđuje njegovu pomodnu primjenu. Shodno tomu ispostavlja se da Ivica zna bolje njemački i da bolje poznaje njemačku književnost, a o hrvatskoj da se i ne govori, nego Helena i njezine vršnjakinje.

Završnim činom Tomić se ponovno, nakon digresije s drugim, vraća u početnu sadržajno-dramaturšku kolotečinu. Ali bitno se više ništa ne zbiva, osim što se u trenutku suočenja Plentaja i Hajeka u policiji osmišljava i doriče Plentajevo pričanje o sveslavenskom kongresu u Pragu. Jer, Hajek je bio, iako to sad ne želi priznati, član češke delegacije, kao što je Plentaj bio hrvatske. I Hajek je, naime, samo jedan bijedni karijerista, koji zatajuje svoju prošlost, nacionalnost i uvjerenja, i koji je već ranije, čim je shvatio da je Plentaj Sebarov svak, ohladnio čak i prema Jeaneti. Briga za položaj i karijeru potisnuli su »ljubav«!

Na kakvim se stvarno prljavim metodama doušništva, podmetanja, optuživanja i međusobnog nadziranja zasniva Bachov poredak, Tomić osim u ovakvim karijerističkim postupcima pojedinaca, što svjedoče o bojazni da se pred drugima ne razotkriju vlastite slabosti i pogreške, iskazuje i u usputnim reakcijama nekih lica, kao što je reakcija redarstvenog činovnika Kohara koji prateći razgovor Plentaja i Hajeka primjećuje da valja pamtiti što je rečeno o Hajeku, jer će to jednom — što, doduše, ne izgovara, ali nedvojbeno misli — možda moći dobro iskoristiti. Još je žalosnija, a i kritičkija u svojoj biti, jer je uperena protiv jednog od hrvatskih političkih i državnih vrhovnika, i jer omogućava da se nasluti kako je njegov položaj unatoč njegova osobna oportunitizma klimav i nesiguran, Hajekova primjedba na račun podbana: *I to je jedan od*

zakukuljenih hrvatskih nezadovoljnika; no ja mu jamčim da neće dugo sjediti na svom visokom mjestu.

Upravo u odnosu na takve i slične optužujuće pokazatelje nacionalnog, političkog i društvenog stanja, Plentajev optimizam i vjera u budućnost (... *No valjda neće do vijeka ostati tako! Valjda će opet doći sunce i pred hrvatska vrata...*) izraženi u završnom monologu, poprimaju smisao poruke naciji i nacionalnog creda, te se njima naglašava i zaokružuje satiričko-aluzivno i političko određenje *Novog reda*.

VI.

Kako se u hrvatskoj dramskoj književnosti u doba narodnog preporoda, kao i u postpreporodnim godinama, a i nekoliko desetljeća nakon njih, pojavljuje vrlo malo izvornih komediografskih tekstova, i kako je književno stvaranje usredotočeno na području Zagreba, gdje su kajkavska djela dostupna i u privatnim bibliotekama, a egzistiraju i u svijesti i sjećanju obrazovanih pojedinaca, to je posve razumljiv interes koji na tom istom području vlada za Tituša Brezovačkog i njegova *Matijaša Grabancijaša dijaka*, kojeg već 1849. godine izvodi »Društvo dobrovoljaca zagrebačkih«. Do ponovnog izvođenja te iste komedije, uprizorene prvi put 1804. u Plemićkom konviktu dolazi već 1857. Za tadašnju i daljnju nazočnost ove komedije u hrvatskoj kulturi i kazalištu neobično je dragocjena kritika o toj izvedbi u »Narodnim novinama« od 15. VI. 1857. U toj kritici, na koju upozorava Slavko Batušić,³¹ doslovno se kaže da su svi glumci *govorili kako im je došlo, sad štokavski, a sad opet kajkavski*. Možda su upravo ti jezični neskladi i nespремnost dijela glumaca da igra na kajkavskom, bili i glavni poticaj da se razmisli o potrebi prevodenja *Matijaša Grabancijaša dijaka*. Prvi je *Matijaša Grabancijaša dijaka*, preveo, a ujedno i pretočio u štokavske deseterce, Velimir Gaj. Njegov prijevod je tiskan 1869. i 1881.

Tomić, koji se komedije Brezovačkog latio u vrijeme otprilike kad se Gajev prijevod pojavljuje u drugom izdanju, nije samo preveo i preradio kajkavski predložak, nego ga je u znatnoj mjeri i dopunio te je u tom obliku djelo prikazano u starom kazalištu na Markovu trgu 12. II. 1882.

U skladu s Mikloušićevom redakcijom, kako je već zamijetio Slavko Batušić, Brezovečki je Vuksana preimenovao u Kuzmana, a seljacima I. i II. nadjenao imena Derviš i Bukvić, dok je Jugovića nazvao Dugović

Uz ove naoko beznačajne promjene, on je već na početku komedije izostavio programatski *Zavjetak* i *Predgovor k dobrovoljnomu čtavcu*, a zatim je prevodeći prvi čin skraćivao tekst. Iako je pri tom zadržao mnogo kajkavskih riječi, dijalog nema gipkost i duhovitost izvornika. U prvi čin uvrstio je i pjesmu *Matijaš sam, mladi djak*, koja se pjevala uz glazbu Ivana Zajca.

Drugi čin se već sasvim udaljuje od Brezovačkog i otpočinje s prizorima na Svetom Ksaveru gdje Smolko i njegovi kalfe traže blago a nailaze na Vraga. U daljnji tok radnje Tomić zatim uvodi Kuzmanovu ženu Evu i kćer Katicu te tako napušta masculini teatar Brezovačkog.

Od Bezovačkog je u drugom činu ostalo zapravo vrlo malo. U glavnim obrisima sadržana je samo scena u kojoj Dugović prisustvuje razgovoru Kuzmana i Matijaša vjerujući u svoju nevidljivost te biva nemilosrdno popljuvan od Kuzmana.

U trećem činu preuzeti su od Brezovačkog prizori u krčmi, ali ne i njihov rasplet te Dugović i njegovi prijatelji ne poprimaju životinjske obrasine. Od Matijaša dobijaju nakon kartaške samo usmenu pouku, pa se nedugo zatim bezbrižno prepuštaju zabavi i plesu s pridošlim kraljicama. Ta poklade su!

Osim imena i karakternih obilježja nekih lica u četvrtom činu gotovo da i nema ništa više što bi potjecalo iz kajkavskog predloška. Tek tu i tamo se možda još jedino zapažaju poneka podsjećanja vezana uz pret hodna zbivanja i to je uistinu sve. Dugović se barem na riječima popravio, a Kuzman je pretvoren u plautovsko-molierovskog škrcu koji vapi do neba kad mu je ukradena škrinjica i pristaje da u zamjenu za nju dâ svoju kćer Dugoviću. Jasno je, naravno, da je nosilac radnje i spletke i u ovom dijelu Matijaš Grabancijaš.

Već i ova samo djelomice i naprečac provedena sadržajna usporedba između komedije Tituša Brezovačkog i Tomičeve preradbe toga istog teksta, sugerira da nije riječ isključivo o preradbi, jer se Tomić napokon poslije prvog čina vrlo malo oslanja na kajkavski predložak i stvara u biti svoje djelo. U odnosu na *Matijaša Grabancijaša dijaka* Brezovačkog, posebice u odnosu na njegov jezik, to djelo nesumnjivo označava nazadak, no u odnosu na izvorne hrvatske komedije, veseloigre, lakrdije i šale koje se prikazuju u doba nastanja Tomičeva teksta, ono je svojom kompozicijom, razvedenošću i razinom dijaloga, zapaženim pojedinostima iz života te akumuliranim i djelomice reproduciranim poznavanjem dramske literature, zanimljivo i samo po sebi!

VII.

U rujnu 1903, dakle u doba kad je već navršio šezdesetu i objavio gotovo sva svoja važnija prozna a i dramska ostvarenja, osim povijesne tragedije *Veronika Desinićka*, Josip Eugen Tomić tiska u »Narodnim novinama« članak *Putujuće narodno kazalište*. U tom članku on proturiječi ideji, što je — kako sam kaže — nedavno iznesena u javnosti, da se u Zagrebu osnuje pučko kazalište, i zalaže se, pozivajući se na primjer Nijemaca, Čeha i Poljaka te navlastito Mađara, za osnivanje zemaljskog putujućeg kazališta. Razlažući da je publika u mnogim gradovima i većim mjestima željna kazališta, da pojedini gradovi imaju, štoviše, kazališne zgrade, ali ne i svoje glumačke ansamble, i da zato uz privatne družine, koje su kadikad dobre a kadikad loše i koje su svaki čas u novčanoj krizi, u takozvanu pokrajinu dolaze strane putujuće družine. Tomić sažeto objašnjava svoju zamisao o putujućem narodnom kazalištu koje bi, po njemu, moralo prvenstveno davati predstave za seljačko pučanstvo. Nakon što je zatim poimence čak naveo neka veća trgovišta i sela u kojima bi valjalo igrati za seljačko pučanstvo, Tomić proširuje tu i danas još uvijek aktualnu temu o putujućem kazalištu i postavlja pitanje namijenjenosti i svrhe pučkih komada odnosno glume.

*Pisanje pučkih komada nema prave svrhe, ako se pučke glume ne iznesu pred seoski puk komu su namijenjene. Koja je korist od toga da zagrebačka publika gleda komade izvađene iz života seoskog puka u Primorju, bivšoj Krajini, Slavoniji, Srijemu itd. Što je time postignuto da samo kritika i publika u Zagrebu sudi o tom da li je dotični pisac vjerno ocrtao seljački život dotičnog kraja i da li je dao zgodnu tendenciju komadu. Drukčije bi izgledala stvar da se ove glume iznesu pred seosku publiku koja bi svoje prilike mogla u njima gledati prikazane kao u ogledalu.*³²

Da u uvodnom dijelu svoga članka ne rabi pojmove pučanstvo i pučki govoreći o Zagrebu i zagrebačkom kazalištu, navedene rečenice, što su dvojako zanimljive — kao osobni Tomićev prilog shvaćanju pučke dramatike, ali i u odnosu na njega samoga kao autora pučkih dramskih djela — mogle bi se protumačiti kao mišljenje da su pučki komadi namijenjeni isključivo seljačkoj publici, jer se i zasnivaju na seljačkoj tematici. No u kontekstu cijelog članka, takvo je tumačenje neodrжливо.

iako nije slučajno da se nudi. Jer, kad Tomić piše svoj članak, piše ga zacijelo svjestan činjenice da su gotovo svi, ako ne i svi, pučki igrokazi, komadi ili drame, što su napisani u hrvatskoj dramskoj književnosti nakon Freudenreichovih *Graničara*, temeljeni na seljačkom životu ili na temama u kojima seljački živalj, nerijetko obremenjen krajišničkim, vojničkim pozivom i dužnostima, ima presudan udio. Ta i sam je napokon Tomić oba svoja pučka dramska djela, kao i Ilija Okrugić, Janko Jurković i Ferdo Becić, koji se uz Freudenreicha i njega samoga redovito izlučuju i ističu kao karakteristični predstavnici nacionalnog pučkog igrokaza u XIX. stoljeću, vezao uz seljačku sredinu i seljački živalj. Ali neovisno od toga da njegovo neizravno tematsko i lokacijsko određenje nacionalne pučke dramatike nije, dakle, posljedica teoretskog uvjerenja, nego, vjerojatno, iskustvena spoznaja, ono se nameće samo po sebi, a i u poredbi s bečkom pučkom komedijom, koja je nezaobilazni parametar, kao bitno i samosvojno obilježje hrvatskoga pučkog igrokaza.

Posebnost hrvatskoga pučkog igrokaza, koji se razvija — kako je to sustavno razložio Nikola Batušić³³ — pod nedvojbenim uplivom pučkog kazališnog izraza poniklog u glumištima bečkog predgrađa i oblikovanog na građanskoj tematici i šarolikom jezičnom bogatstvu gradskog puka, te začinjenoj često aluzivnim odnosom prema društvenoj i političkoj zbilji, ima, naravno, i svoja posebna socijalna i kulturna ishodišta.

Za oblikovanje pučkog igrokaza kakav se javlja u hrvatskoj književnosti nije nevažan tako, primjerice, ni stupanj razvijenosti građanskog staleža, a ni činjenica da veliku većinu žitelja u sjeverozapadnim i sjevernim hrvatskim krajevima, o kojima pretežno ovisi nacionalna književna produkcija u prvim desetljećima nakon narodnog preporoda i usvajanja štokavštine, čine seljaci. O nerazvijenosti pak i nehomogenosti zagrebačkog građanstva svjedoče posredno i teškoće kazališta koje se od svog osnutka bori s problemom kako da udovolji prohtjevima i ukusu raznolike publike.

Premda su Freudenreichovi *Graničari* bili od svoje praizvedbe 1857. pa sve do 1940, kad su posljednji put izvođeni, najigranije dramsko djelo u središnjem nacionalnom glumištu, i premda je Tomićev *Barun Franjo Trenk* imao razmjerno zavidan broj izvedbi, koji bi zacijelo bio još veći da se nije pojavila Albinijeva opereta, broj tekstova i predstava, te razmak između praizvedbi odnosno novih postava, nije takav da bi se moglo govoriti o nekom znatnijem udjelu pučkog igrokaza u repertoaru, a niti o nekim izrazitijim i trajnijim naklonostima heterogene publike.

Hrvatski pučki igrokaz, dakle, s posvemašnjim izuzetkom Freudenreichovih *Graničara* i samo djelomičnim Tomičeva *Baruna Franje Trenka*,³⁴ ne samo da nije imao svoja kazališta i pozornice kao bečka pučka komedija, nego nije imao ni svoju pravu publiku.

No iako je tako, a drugačije već s obzirom na broj i sastav stanovnika Zagreba, te usporeno naseljavanje novih, i nije, vjerojatno, moglo biti, pučki igrokaz se sve više nameće u razmatranju hrvatske dramske književnosti druge polovice XIX. stoljeća, jer se i sve češće uočava da on ima svoje određene nacionalne posebnosti i da se u njemu nazire mnogo više tragova života o kojem svjedoči, nego u nekim, svojedobno neusporedivo cijenjenim dramskim vrstama poput herojske tragedije i povijesne drame. Po tomu, kao i po mjestimice očuvanoj realističnoj zvučnosti rečenice, a ponekad čak i po komici zbivanja i lica, pučki igrokaz blizak je ponajboljim komedijama, koje predstavljaju, zahvaljujući prvenstveno Nemčićevu *Kvasu bez kruha*, Senoinoj *Ljubici* i Tomičevu *Novom redu*, ono teatarski najživotnije i najprihvatljivije što postoji u hrvatskoj dramskoj književnosti od Demetra i Kukuljevića do Vojnovića i moderne.

Spominjanje *Novog reda* navodi na usputnu poredbu između te komedije ironično-satiričnog naboja i *Baruna Franje Trenka*, kako bi se upravo na primjeru ovog drugog dokazalo da nacionalni pučki igrokaz nije svagda društveno i politički neobvezatan i bezazlen, i da se i u njemu mogu nazrijeti istinski odjeci stvarnog svakodnevnog života, pa i kritički odnos prema stanovitim pojavama i obilježjima toga života. Kao i u *Novom redu*, naime, tako se isto i u *Barunu Franji Trenku*, Tomić prividno bezopasno i nevino, ali ipak ne i tako određeno i osmišljeno, koristi aluzijom mogućih povijesno-društvenih analogija.

Da se približi postupak kojim Tomić ostvaruje aluziju te analogije potrebno se prvo podsjetiti da on u svom pučkom igrokazu, što se zbiva 1741, dakle u godini kad se prema povijesnim podacima barun Trenk nakon službovanja u ruskoj vojsci prihvatio iskorjenjivanja hajduka u Slavoniji te osnivanja posebnog vojničkog odreda s kojim će zatim sudjelovati u ratu za austrijsku baštinu, ne slavi i ne idealizira legendarnog Trenka već ga individualizirano predočava kao silnika, ali i kao svojevrsno oličenje velikaških moćnika koji vladaju silom. Ne ograničavajući se, međutim, samo na takvo nedužno i neodređeno povijesno predočavanje Trenka, Tomić istodobno na usta mladog Stanka, kad narod hrli da burno dočeka već slavnog junaka i glasovita ljepotana, gospodara i gospodina Trenka, osuđuje istodobno i sve one koji se bilo kada i bilo

gdje, pa dakle i u doba kad Tomić piše svog *Baruna Franju Trenka*, pokoravaju i dodvoravaju silnicima: *Čudan li je taj naš svijet! Onoga čiju ruku najviše osjećaju, toga slave i do neba dižu . . . I pravo je tako, komu se sviđa jaram, neka ga i nosi . . . nije ni zaslužio bolje sreće.*³⁵

Da navedene riječi nisu plod slučajnosti i da se Tomić ne prepušta jednostavno indiferentnom i zabavnom bijegu u prošlost, već da u toj prošlosti nalazi pouku za vrijeme u kojem živi i stvara, očituje se i u rasuđivanju starog Tome, koji se kao komični lik nadovezuje na Freudreichova Grgu kao što se uostalom i *Barun Franjo Trenk* nadovezuje na *Graničare*. Tomo, taj pristari čovjek zdrave i bistre pameti te brza i duhovita jezika, neprestano tako rogobori, i u tom svom nimalo bezazlenom rogoborenju, kojim slikovito upotpunjuje predodžbu o Trenku, dotiče i tradicionalnu i stoljećima već vrlo osjetljivu i aktualnu temu o hrvatskom vojniku što se diljem Evrope bori i gine za tuđe interese. Tu temu što se naslućuje čak i u Schillerovu *Wallensteinu*, a svoju kulminaciju u dramskom stvaranju dostiže Krležinom Galicijom, odnosno njenom mnogo doradenijom, zrelijom i neusporedivo složenijom i misaonijom verzijom *U logoru*, Tomić ne dovodi do usijanja, jer to i nije u njegovu stilu, kao što to nije napokon ni u stilu hrvatske književnosti toga doba, ali je ipak u dva-tri navrata toliko naglašava da se njezina zastupljenost ne može tumačiti kao posve nevažna i sporedna.

Naravno, u kontekstu cjeline ta realistička, kritička intonacija iskazana neprijeporno već i u bahatosti i samoživosti Trenka, koji nema skrupula i ne susteže se u svojim prohtjevima, nego se služi dapače, silom i prevarom, a sklon je i osveti, kao i u nezadovoljnom, prkosnom i pomalo buntovnom rogoborenju starog Tome, znatno je ublaženija i nema tu težinu što je poprima kad se izdvoji i razmatra odjelito. No već i postojanje takvih kritičkih detalja i objekcija kakvi su izdvojeni u *Barunu Franji Trenku*, koji napokon i nije ništa drugo nego vjerni izdanak nacionalnog pučkog igrokaza sa svim njegovim dobrim i lošim osobinama, s razvedenom koloritnom fabulom i koktelom svakidašnje stvarnosti, suza i smijeha, s psihološkim i sadržajnim proizvoljnostima, didaktičnošću, komičnim likovima i napjevima, s uobičajenom melodramatičnošću, sentimentalizmom i sretnim svršetkom u kojem prevladava tradicionalistički odnos prema Trenku, te se on pod dojmom fratrova prijekora i spoznaje da ga prosti puk sažaljeva iznenada skrušeno kaje i preobraća u pokajnika i dobročinitelja, omogućava da se shvati kako se Tomić

i u tom svom pučkom igrokazu umije povremeno približiti istinskom doživljavanju života i životnih nedaća i nepravda.

Tokom narednih godina svoga stvaranja, Tomić će — kao što je poznato — postajati sve otvoreniji i kritičniji da naposljetku sve iznenadi romanima *Udovica* i *Melita* koji anticipiraju posve nova strujanja i težnje u hrvatskoj proznoj književnosti. Nešto od te zrele Tomićeve kritičnosti, ali na žalost odista ne mnogo, sadržano je i u pučkoj drami *Pastorak*, što je nekada imala dosta zagovornika a danas se ponajčešće spominje kad se raspreda o genezi i kronologiji seljačke tematike u hrvatskoj dramskoj književnosti, jer je zapravo prva u kojoj je ta tematika glavna i jedina.

Ne zadirući znatiželjnije u sve ono što je napisano o *Pastorku*, valja se trenutačno zadržati samo na Štamparovoj tvrdnji da su Tomića na stvaranje *Pastorka* navele gospodarske prilike u Slavoniji, koje je dobro poznavao i o kojima je i sam u nekoliko navrata pisao u »Narodnim novinama«, i Kozarčevi *Mrtvi kapitali*.³⁶ Ali nastavljavajući se na Kozarca Tomić ga ne slijedi slijepo i doslovno, već, dapače, prenoseći pozornost na seljake — Kozarca više zanima inteligencija — proširuje skalu uočениh aktualnih poroka i mana slavonskog sela. Samo, a u tomu je i osnovna slabost teksta, Tomić sve što zna o Slavoniji, odnosno sve što zapaža i kritizira govoreći o propadanju i osiromašenju seoskih gazdinstava i pojedinaca zbog lijenosti, lakoumnosti, zaostalosti, neukosti i samoživosti, alkoholizma i kartanja, amoralnosti i nesloge, te sklonosti djevojaka i žena za kićenjem, ljubakanjem i lagodnim životom, ne uspijeva punokrvno, slojevito i vjerodostojno oblikovati i oživjeti. I dok još, primjerice, nedostižni Marin Držić u *Skupu*, dakle gotovo tri i pol stoljeća prije nego što je napisan *Pastorak*, naoko posve neprimjetno, no u biti vrlo smišljeno i odmjereno, u skladu s radnjom i suglasno s karakterima, daje višeznačnu kritiku dubrovačke sredine, Tomić se u svojoj pučkoj drami služi jeftinim uopćavanjima i pojednostavljivanjima te ne teži uopće nijansama i složenijem i argumentiranijem predočavanju društvenih prilika i pojedinaca. Njegova su lica tako jednostavno dobra, naivno idealizirana, ili loša, i, u duhu kršćanske nauke, njihova sudbina ovisi isključivo o tome kakva su. Nešto životnija su i prihvatljivija jedino sporedna lica, nebitna za radnju, u kojima dolazi do izražaja Tomićevo nasljedovanje već uvriježenog uobličavanja narodskih, komičnih tipova.

Tomićeva jednostranost iskazuje se i u nizu drugih pojedinosti u tekstu, pa tako i u njegovoj nametljivoj želji da djeluje didaktično,

što se naročito zamjećuje u dijaloškim dionicama kotarskog predstojnika, toga svojevrsnog oličenja poštenja, razuma i napretka, kao i u naglašenom zaziranju od tuđinaca, koji su prikazani posve bezlično i bez ikakvih određenijih nacionalnih obilježja!

Izlučeni primjeri, kao i stanoviti motivi, preuzeti iz književnosti, poput motiva o raskalašenoj i pokvarenoj ljepotici koju nakon burnih i nimalo nedužnih provoda i doživljaja stiže zaslužena kazna te je prerano ostarjelu i poružnjelu sprovode mjestom u kojem je nekad živjela u zatvor, ukazuje da je Tomić u svom stvaralačkom postupku još uvijek djelomice vezan uz romantizam, iako je po svojoj kritičnosti pobornik realizma. Ta kritičnost, što je nedvojbeno i jedan od presudnih razloga da *Pastorka* naziva pučkom dramom namjesto istovrsnim igrokazom, istodobno je i bitna osobina Tomićeva djela, a i ono gotovo posve novo, osobno, što Tomić unosi u hrvatsku pučku dramatiku. Sporno je, doduše, udaljuje li se Tomić tim kritičkim tendencijama od pučkog igrokaza, koji u hrvatskoj dramskoj književnosti druge polovine XIX. stoljeća predstavlja dosta određeni žanrovski pojam i ima ipak svoje donekle izbalansirane značajke, ili samo, u skladu s dotadašnjim razvojem pučkog igrokaza, proširuje njegove granice i daje svoj doprinos njegovu nacionalnom profiliranju. Jer, a to je nužno ponovno naglasiti, taj se hrvatski pučki igrokaz ipak razvijao i oblikovao, neovisno o svim asimiliranim poticajima i uplivima, u odnosu na život, običaje i govor našeg puka, i njima se, ovisno, dakako o stupnju kreativnosti i razini mišljenja pojedinih autora te suživljenosti sa selom i seljacima, i napajao.

VIII.

Pisana u stihovima, pretežno, i u prozi, te zasnovana na povijesnoj tematici, što je višekратно obrađivana u dramskim i prijevodnim ostvarenjima hrvatskih i slovenskih autora, četveročinska tragedija *Veronika Desinićka* bila je već donekle po Tomićevim nazorima i intencijama, kao i po karakteru obrade, svojevrsni anakronizam u doba kad se pojavila na zagrebačkoj pozornici u režiji Andrije Fijana i tumačenju Ignjata Borštnika, Andrije Fijana, Marije Ružičke-Strozzi, Ljerke Šram i nekolic drugih, tada vrlo cijenjenih glumišnih umjetnika. Na toj su pozornici, naime, prethodnih godina izvedena već i posve drugačije intonirana i usmjerena djela mladih korifeja hrvatske moderne, a i njihovih suput-

nika, te je, štoviše, nekoliko mjeseci prije praizvedbe *Veronike Desiničke* prikazana i Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija*, koja nije izražavala samo ono novo u dramskom stvaranju, nego je to novo i afirmirala svojom neprijepornom kakvoćom.

Ustrajni Tomić, koji je duže vremena radio na *Veroniki Desiničkoj* i objelodanio nekoliko članaka s povijesnom problematikom što zadire u njezin sadržajni krug,³⁷ deklarirao se u ovoj svojoj tragediji kao dosljedni sljedbenik Šenoinih načela o neophodnosti utemeljenja poviješću određenih književnih ostvarenja na dokumentarnoj građi.

Polazeći, međutim, od povijesne dokumentarne građe, od onog što mu je bilo dostupno, Tomić se u razradi okosnog sadržaja našao pred nizom složenih problema — poput ključnog problema kako objasniti odnos, ljubav i ženidbu između lijepe Veronike Desiničke, koja je potjecala iz nižih i siromašnijih redova hrvatskog plemstva, i razbludnog i obijesnog velikaškog pustolova i ženoubojice Fridrika Celjskog sputanog neobuzdanim ambicijama vlastita oca opsjednuta željom za kraljevskom krunom — za koje nije umio smisliti odgovarajuća rješenja.

Bez stvaralačke smionosti urođene mladima i godinama, a i navikama, te pripadnošću jednom već prošlom stilskom razdoblju. zauzdanom maštom, Tomić je pojednostavljeno pristupio razradi svoje tragedije ne pridajući veću važnost opravdanosti motiviranja pojedinih događaja i odnosa, a ni psihološkoj i misaonoj uvjerljivosti rasuđivanja i ponašanja glavnih lica.

Usljed takva njegova pristupa neka bitna čvorišta tragedije razriješena su, ali i to samo formalno, u odnosu na romantičko postavljanje i poimanje fabule, ali ne i u odnosu na psihologiju lica i višestruku složenost situacija u kojima se ona zatječu. Kao primjer takva formalnog razriješavanja može se navesti i razgovor između hrvatskog velikaša Blagaja te Radoja i njegove kćeri Veronike Desiničke nakon kojeg se ova odlučuje pod uplivom oca da zbog obiteljskoga moralnog duga i zbog nacionalnih interesa pođe za Fridrika. Ne manje proizvoljno, u stilu patetičnih tirada veleljepnih tumača herojskih uloga romantičkih tragedija, djeluju i prkosni i optužujući monolozi koje Veronika Desinička izgovara u lice svom tastu Hermanu Celjskom neposredno pred svoj isto tako neuvjerljivi bijeg iz tvrđave.

Nije slučajno, također, da i u ovoj tragediji karakteri lica ovise o nacionalnoj pripadnosti i da su svi Hrvati, za razliku od drugih, pozitivni. Na liniji svog romantičkog rodoljublja Tomić se zalaže i za neka nejasna

hrvatska prava, koja su čak i u njegovoj interpretaciji više velikaška nego hrvatska.

U cijeloj tragediji zamišljenoj kao tragediji o poštenju, ljubavi, rodoljublju i humanosti te moći za vlašću i tiraniji, dakle zamišljenoj na suprotnostima između Veronike i Hermana Celjskog, zapravo su jedino umjetnički održivi još i danas oni detalji i prizori u kojima je Tomić neovisan o povijesnim datostima i određenjima svoje tragedije, te piše pod dojmom književnih asocijacija, kao što npr. piše prizore s dvorskom ludom Moscom pod dojmom podsjećanja na Shakespearea, ili oni u kojima daje maha svojima daje maha svojoj inovaciji. No takvi inventivniji detalji i prizori, kao što su neki detalji i prizori s Barbarom Celjskom, uistinu su vrlo rijetki.

U nastojanju, vjerojatno, da svojoj tragediji poda arhaičko obojenje, Tomić se više nego inače, a i inače im je sklon, posebice u *Pastorku*, služi arhaičkim riječima i po uzoru na njih izmišlja i tvori nove riječi. Iako je u ukupnom korištenom riječničkom blagu broj arhaičkih riječi razmjerno malen, on ipak doprinosi dojmu da je posrijedi ostvarenje, koje je, sudeći po njegovoj sveukupnosti, nastalo, iako nije, nekoliko desetljeća prije, otprilike u sedamdesetim godinama proteklog stoljeća, nego se pojavilo na pozornici nacionalnog glumišta.

Po svojem dramskom stvaranju, a ne samo po utisku *Veronike Desiničke*, Tomić odista pripada, kao što je uostalom i utvrđeno, sedamdesetim godinama prošlog stoljeća u kojima razvija i najveću djelatnost i potvrđuje se svestranim književno-kazališnim radom po kojem i ostaje, kao što ostaje i po *Novom redu*, ličnost koju valja uvažavati i pamtitu u razvoju nacionalne dramatike i kazališta, i kojoj se valja uvijek iznova vraćati kako bi je se ponovno otkrivalo u svjetlu novostečenih spoznaja.

BILJEŠKE

¹ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, knjiga prva, Zagreb 1904, str. 102.

² Naslovi djela navedeni su prema redoslijedu izvođenja.

³ Dr. Emil Štampar, *Josip Eugen Tomić*, Zagreb 1939.

⁴ Među onima koji su pokušali uspostaviti realniji kritički odnos prema činjenici da je Tomić bio uvaženi državni činovnik i da je u svom nacional-

nom rodoljublju bio klasno jednostran veličajući isključivo feudalce i feudalno vrijeme, bio je i Šime Vučetić. U predgovoru *Djelima J. E. Tomića* (»Zora«, Zagreb 1966, knjiga prva, str. 26) on, štoviše, polemički neobuzdano no dobronamjerno zaključuje: Često se čulo kako je Balzac vjerovao u monarhiju i religiju a djelom je bio, tako se kaže, pravi »realist«, pa se tako Balzac gleda u povoljnom svjetlu. Na sličan način govorilo se o Gogolju, o »mračnjaku«, »caristi« Dostojevskom, o »narodnjaštvu« Tolstojevu i o tolikim drugim piscima. Kada je riječ o našim piscima XIX. stoljeća, što su iznad ljudskih strana tolike stvari počinjali i tako korisno djelovali u našim zaostalim prilikama između Beča i Pešte, strogo se sudi i ne primjenjuje se ona »dijalektika« kao kad se piše o Balzacu, Gogolju i ostalim piscima. Da, Tomić je bio kao i Goethe u državnoj službi, i kao Balzac vjerovao je u Boga, i bio je, recimo »narodnjak« kao i Tolstoj, ali je i on svojim književnim djelom tražio istinu i o vlastitom narodu i o čovjeku uopće. Mnogo je umjereniji i uvjerljiviji od Vučetića u svom rasuđivanju o Tomiću kao tobožnjem svjesnom idealizatoru feudalnog društva ali i stvarno tipičnom građanskom piscu Miroslav Šicel: Koliko god je tog idealiziranja zaista i bilo (a analizom Tomićeva djela to nije teško utvrditi), nije se ipak radilo o klasnom idealiziranju plemstva, već jednostavno o naivnoj idealizaciji svih onih koji su u prošlosti direktno ili indirektno branili hrvatsku stvar. A upravo u takvom stavu i shvaćanju krio se i određeni kritički odnos i prema vlastitom vremenu: to isticanje nekih vrednota prošlosti, pa makar one pripadale i feudalnom dobu, značilo je indirektno i osudu vlastite građanske klase koja se gubila u pasivnosti, kompromisnosti i izbjegavala svako izlaganje bilo kakvoj političkoj opasnosti. Nije to bio samo bijeg u prošlost, nego i ezopovskim rječnikom ukazivanje na one kvalitete koje u svom vremenu Tomić jednostavno nije mogao pronaći, pa je zato ponekad i vlastitu klasu opisivao negativno.

U krajnoj liniji Tomić je bio onakav kakav je jedino mogao i biti: ličnost bez dovoljno jasnih koncepcija, tipičan građanin, neprestano u sukobu sa svojom sredinom i, prije svega, sa samim sobom. Posve je razumljivo da je ta određena podvojenost, neusklađenost Tomićeve ličnosti, to nesnalaženje kad god se radilo o općim društvenim pitanjima, morala doći do izražaja i u njegovom književnom djelu, jer Tomić, konačno, ipak nije pripadao onim velikim umjetnicima koji su bili u stanju svojom umjetnošću, odnosno umjetničkim vizionarstvom, nadrasti vlastitu građansku ličnost, već je do kraja ostao čvrsto ukomponiran u sredinu svog vremena. Izdvajajući pojedince kao centralne junake, izolirajući ih, često je zaboravljao na cjelinu, pa iz te neusklađenosti i neshvaćanja objektivnog historijskog i društvenog odnosa pojedinka i društva u kome taj pojedinac djeluje, proizlaze i sve Tomićeve zablude. (Josip Eugen Tomić, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 45, »Matica Hrvatska« — »Zora«, Zagreb 1970, str. 11—12).

⁵ Emil Štampar, *Josip Eugen Tomić, J. E. Tomić, Djela*, »Djela hrvatskih pisaca«, »Zora«, Zagreb 1952.

⁶ Darko Suvin, *Dramatika Iva Vojnovića*, »Dubrovnik«, 1977, br. 5—6, str. 17—27.

⁷ Prvi svoj dramski tekst, ulomak iz drame *Ostoja, kralj bosanski*, obznajuje Tomić u časopisu »Naše gore list«, Zagreb, VI/1866, br. 11 i 12. Zatim u knjizi *Komedije*, sv. 1. (»Matica hrvatska«, Zagreb 1878) tiska komediografske

tekstove *Bračne ponude* i *Zatečeni ženik*. Slijedi objavljivanje pučkog igrokaza *Barun Franjo Trenk* (Tiskara Lj. Gaja, Zagreb 1881), te drugog sveska *Komedija* (»Matica hrvatska«, Zagreb 1882) u kojem su tiskani *Novi red* i *Gospodin tutor*. Pučku dramu *Pastorak* i povijesnu tragediju *Veronika Desinička* objavljuje također »Matica hrvatska«, glavni Tomičev nakladnik, 1891. odnosno 1904.

Usporedbom ovih podataka o prvim izdanjima Tomičevih dramskih ostvarenja s datumima njihovih prazvedbi na zagrebačkoj pozornici, dolazi se do nešto drugačije kronologije Tomičeva dramskog rada:

Bračne ponude, vesela igra u 3 čina, 13. II. 1873.

Zatečeni ženik, vesela igra u 3 čina, 19. III. 1878.

Barun Franjo Trenk, pučka gluma u 4 čina, 6. V. 1880.

Gospodin Tutor, komedija u 3 čina, 19. X. 1884.

Pastorak, pučka gluma u 4 čina s pjevanjem, 19. XII. 1893.

Veronika Desinička, historijska tragedija u 4 čina, 11. X. 1903.

Novi red, komedija u 3 čina, 18. X. 1918.

⁸ Prazvedba *Smiljane* održana je na zagrebačkoj pozornici 31. I. 1897, a dramatiizacija »Kletve« 28. II. 1914.

⁹ Podaci o izvođenju Tomičevih djela na slovenskim pozornicama navode se u radu Dušana Moravca *Kazališne veze između Zagreba i Ljubljane* (»Republika«, Zagreb, 1952, br. 2, str. 127—134) i u knjizi *Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967* (Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, 1967). U toj knjizi Tomič se, štoviše spominje i kao autor libreta za komičnu operetu Ivana Zajca *Mjesečnica*, iako je on samo preveo na hrvatski libreto Betty Young. Zanimljiv je i navod da je slovenski skladatelj Danilo Švara napisao libreto za svoju operu *Veronika Desinička* (prazvedba održana u Slovenskom narodnom gledališću u Ljubljani 29. XII. 1946) prema Otonu Župančiču i Josipu Eugenu Tomiču!

¹⁰ U radu *Repertoar i gostovanja Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu od 1861. do 1914. godine* (Spomenica 1861—1961, Jubilarno izdanje Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu povodom 100-godišnjice, Novi Sad 1961), dr. Mihovil Tomandl navodi slijedeće tri jedinice s Tomičevim imenom:

TOMIĆ JOSIP EUGEN, *Baron Franja Trenk*, slika iz seoskog života u 4 čina, 13. XII. 1907. Novi Sad; 7. IV. 1913. Sušak.

TOMIĆ JOSIP EUGEN, *Pastorak*, pozorišna igra, 30. XII. 1905. Osijek; 26. III. Novi Sad; 19. IV. 1906. Subotica; 15. II. 1908. Novi Sad.

TOMIĆ JOSIP EUGEN i K. FORMAČ, *Đavolski poslovi*, lakrdija u 1 činu s pevanjem, muzika od Alojza Milčinskog. 1873. Novi Sad.

Treća jedinica je zasad posve nejasna.

¹¹ E. Štampar, *Josip Eugen Tomič*, J. E. Tomič, *Djela*, str. 8.

¹² A. Šenoa, »Vijenac«, 1874, str. 112.

¹³ A. Šenoa, »Vijenac«, 1873, br. 26, 28, 29.

¹⁴ A. Šenoa, »Vijenac«, 1873, br. 50.

¹⁵ Nikola Andrić, *Spomen knjiga Hrvatskog zem. kazališta*, Zagreb 1895, str. 126.

¹⁶ Kako među nabrojenim prijevodima u Štamparovoj *Bibliografiji radova Josipa Eugena Tomiča* (J. E. Tomič, *Djela*, »Zora«, Zagreb 1952) nema, pri-

mjerice, prijevoda tročinske šale Alfreda Hennequina i Alberta Millaud *Niniche* prikazane prvi put 11. travnja 1880, i kako još uvijek nije detaljno obrađen i objavljen repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, pa tako nisu pouzdani i dostupni svi podaci o prevodiocima, neosporno je da i taj Stamparov zbir Tomićevih prijevoda nije konačan.

¹⁷ A. Šenoa, »Vijenac«, 1875, br. 24.

¹⁸ A. Šenoa, »Vijenac«, 1873, br. 12.

¹⁹ A. Šenoa, »Vijenac«, 1873, br. 13.

²⁰ A. Šenoa, »Vijenac«, 1875, br. 47.

²¹ A. Šenoa, »Vijenac«, 1876, br. 5.

²² A. Šenoa, »Vijenac«, 1877, br. 12.

²³ Sva tri libreta za Zajčeve opere, koje doživljavaju svoja prva uprizorenja u Zagrebu 16. XI. 1878; 11. V. 1880. i 13. X. 1886, napisana su prema stranim književnim predloškima. Za *Lizinku* Tomić koristi temu Puškinove pripovijesti *Gospođica seljanka*, dok u druge dvije, očitujući se još jednom kao prethodnik Julija Benešića, opetuje svoje naklonosti prema poljskoj književnosti, te *Tvardovskog* piše po romanu Kraszewskog o poljskom Faustu, a libreto *Gospođe i husari* zasniva na istoimenoj Fredrovoj komediji igranoj u Zagrebu već 1849.

²⁴ J. E. Tomić, *Ostoja, kralj bosanski*, »Naše gore list«, Zagreb, VI/1866, br. 11, str. 85.

²⁵ D. Suvín, isto, str. 24.

²⁶ D. Suvín, isto, str. 24—26.

²⁷ U žaru dokazivanja svojih postavki, Suvín zapada u niz grešaka, pa netočno tako ustvrđuje da Tomić (1843—1906) u doba pada Mažuranićeve vlade (1880) i pisanja *Novog reda* ima na vlas iste godine kao Plentaj, koji je prema auoru 1855, kada se *Novi red* zbiva, pedesettrogodišnjak! Proizvoljna je i Suvína dobná i ideološka usporedba mladog Tomića iz vremena radnje *Novog reda* i sveučilištarca Janka, kojoj povrh svega proturječi i njegova vlastita, prethodno već razložena, mnogo opravdanja i utemeljenja teza o dvostrukosti protagonista — vlastelina Tome Plentaja i njegova sina Ivice.

²⁸ Pojava Tomićeve komedije *Novi red* kronološki prethodi burnim nemirima koji zahvaćaju znatne dijelove Hrvatske, kad Mađari 1883. postavljaju na Zagrebačke financijske i carinske urede grbove s dvojezičnim natpisima — na hrvatskom ali i mađarskom jeziku. Slijede hapšenja i suđenja stotine rodoljuba te imenovanje Khuena Hedervaryja za hrvatskog bana.

²⁹ Kako je primljena i protumačena prazvedba *Novog reda*, kao i sam tekst komedije, najbolje dočaravaju izvodi iz dnevnih novina. Kritičar »Jutarnjeg lista« (19. X. 1918.) Gj. ističe npr. u svom osvrtu pod naslovom *Kazališno slavlje J. E. Tomića: Radnja se zbiva u doba apsolutizma pedesetih godina prošlog vijeka, ali nam se čini, kao da je uzeta iz današnjeg života. Pa i u čemu se razlikuje sadašnji naš zagrebački i općenarodni život od onoga u vrijeme apsolutizma? Ni u čemu, osim u popuštanju prisilne germanizacije, koja je nadomještena hotimičnom. Zar nam nisu od doba apsolutizma preostale do danas sve one »kulturene ustanove«. Kao što su žandari, špicli, svojevoljno švapčarenje i ukinuće starih slobodina? Stoga »Novi red« djeluje kao savremena satira i ujedno kao ilustracija apsolutističkog doba nedavne naše historije.*

Vrlo određen je i Vladimir Lunaček koji u »Obzoru« (19. X. 1918) razlaže spominjući Uhodića: *takovih i sličnih zgoda imali smo u Zagrebu početkom ovoga rata. I onda su različiti uhodići sjedili u javnim lokalima, pazili na to što se govori i dojavljivali sve javnoj i privatnoj policiji, koja je onda bila u Zagrebu svemoćna. Ti uhodići još i sada ulaze u zagrebačko društvo, sjede u lokalima u kojima su sjedili i prije i nitko im ništa na žao ne čini.*

U »Malim novinama« (19. X. 1918) posebno se ukazuje na prijem gledališta: *Riječi oduševljenja za slobodu, hrvatski jezik i bolju budućnost elektrizirale su publiku, te je svoje pristajanje izražavala burnim iskazima. Češka pjesma o Nijemcima postigla je vikor odobravanja.*

»Narodne novine« (29. i 30. X. 1918) objavile su i predavanje Joze Ivakića održano u kazalištu pred sam početak praižvedbe. U tom feljtonskom tekstu Ivakić između ostalog zaključuje: *I Tomić kao da je htio to da kaže: Ne, mi nismo klonuli i nećemo nikada klonuti! Mi čekamo svoj dan! I zato njegov šljivar Tomica Plentaj za vrijeme najvećeg bjesnila germanizacije sasvim tvrdo vjeruje da će nestati toga nasilja. U njemu — Plentaju — personificiran je, neću reći, hrvatski otpor nego izdržljivost.*

Završne rečenice Ivakićeva teksta isijavaju optimizmom kao i svršetak Tomićeve komedije: *A sada gospodo, spustimo zastor preko ove crne naše prošlosti apsolutizma i germanizacije, koja se toliko puta ponavljala, da se još uvijek prošlošću nazvati ne može; spustimo zastor, kad je ne možemo prekriti velom zaboravi, jer mi to nikad zaboraviti ne možemo. Gledajmo sadašnjost ne opajajući se riječima, nego jačajmo volju i mušku snagu, da budemo spremni, kad izvjesni kućne čas! A taj čas kuća... Sjeća nas, da idemo otvoriti vrata našoj — Slobodi!*

³⁰ J. E. Tomić, *Djela*, svezak osmi, »Zora«, Zagreb 1966, str. 178—179.

³¹ Slavko Batušić, *Komediografija Tituša Brezovačkoga, Djela Tita Brezovačkoga*, JAZU, Stari pisci, knj. 29, Zagreb 1951, str. XL.

³² J. T. (Josip Eugen Tomić), *Putujuće narodno kazalište*, »Narodne novine«, Zagreb, 29 IX. 1903.

³³ Nikola Batušić, *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1976. Posebice tekstovi: *Pučki igrokaz 19. stoljeća i Josip Freudenreich*.

³⁴ Prema Slavku Batušiću (*Domaći repertoar na zagrebačkoj pozornici, Hrvatsko narodno kazalište, Zbornik o stogodišnjici 1860—1960*, »Naprijed« Zagreb 1960) Freudenreichova pučka gluma *Graničari ili Proštenje na lijevu* izvedeno je na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 269 puta, a Tomićev *Barun Franjo Trenk* 37 puta. Od drugih pak pučkih igrokaza ili gluma, odnosno veselih igara, jer i pod tom se označenicom kadikad susreće pučki igrokaz, Jurkovićeви doživljavaju, primjerice, svega dvije do tri izvedbe. Dva puta se prikazuje samo i Okrugićeva *Saćurica i šubara*. Nešto više se igraju Tomićev *Pastorak* i Becićeva *Lajtmanuška deputacija*. *Pastorak* se tako od 1893. do 1907. igra 8 puta, a *Lajtmanuška deputacija*, u samo dvije godine, 1914. i 1915. doživljava 9 predstava.

³⁵ J. E. Tomić, *Djela*, svezak sedmi, »Zora«, Zagreb 1966, str. 162.

³⁶ Dr. Emil Štampar, *Josip Eugen Tomić*, Zagreb 1939, str. 51.

³⁷ Dr. E. Štampar, isto, str. 61.