

DRAMA U STIHU I POETIKA HRVATSKE MODERNE

Pavao Pavličić

1. PROBLEM

Povijesne pojave poput hrvatske moderne nameću svakome razmatranju koje se želi baviti nekim njihovim posebnim aspektom donekle osobite zadaće i osobitu metodologiju. Riječ je tu o razdobljima prema kojima nismo stigli uspostaviti distancu jer smo njihove odjeke osjećali praktički do jučer, pa zato nemamo prema njima ni pravoga povijesnog odnosa, a mnoge njihove osobine koje nas se danas doimaju kao važne istom bi trebalo istražiti. Svakome ogledavanju nekoga posebnog problema u vezi s takvim periodom to nameće potrebu da se bavi i pitanjima koja nadilaze njegov specijalistički karakter. Takvo se istraživanje onda mora najprije baviti određenjem vlastitoga predmeta, mora, dakle, precizno naznačiti koji aspekt perioda želi osvijetliti i zašto se želi baviti upravo njime. Neminovno, takva analiza mora onda zaći i u načelna razmatranja o obilježjima perioda, o njegovim granicama, o njegovu mjestu u povijesti nacionalne književnosti i o njegovu pravom karakteru.

Tako je i s izučavanjem drame u stihu u razdoblju hrvatske moderne. Da bi uopće bilo moguće, ono najprije mora odgovoriti na dva temeljna pitanja: na pitanje koji vremenski odsječak uzimlje u obzir, i na pitanje koje autore iz vremena za koje se opredijelilo smatra pripadnicima modernističke stilske orijentacije. Svako od tih pitanja znači

zapravo više od onoga što se na prvi pogled čini da bi moglo značiti. U prvome pitanju — u pitanju koji se vremenski odsjek uzima u razmatranje — sadržano je i pitanje što se smatra — i zašto se upravo to smatra — razdobljem hrvatske moderne. U drugome pitanju sadržan je također jedan dalekosežniji upit: pitajući se koja ćemo djela iz toga razdoblja analizirati, mi se zapravo pitamo što je uopće drama u stihu i što je, napose, modernistička drama u stihu.

Zašto se te dvije stvari uopće postavljaju kao problematične, nije valjda ni potrebno posebno obrazlagati. Na jednoj strani, postoje prilično podvojena mišljenja o tome kada zapravo hrvatska moderna počinje a kada završava, što je u očiglednoj vezi s različitošću predodžbi o tome kako je uopće treba definirati.¹ Odluka o vremenskome odsječku na koji ćemo usmjeriti pažnju tako dobiva donekle načelan karakter. S druge strane, razdoblje hrvatske moderne — kako god da zamislimo njegove granice — obilježeno je sukobima *starih* i *mladih*, što u nekim slučajevima može značiti i različitih poetika, pa je zato važno znati treba li kao modernističku dramu uzimati samo proizvode jedne od tih orijentacija, ili proizvode obaju, te tako opet odgovoriti na neka šire zasnovana pitanja.

Odgovora na ta pitanja, naime, u zadovoljavajućem obliku danas u znanosti nemamo, jer se ni modernistička drama u stihu, odnosno njezina poetika, nije do danas uspjela osamostaliti kao predmet zasebne historiografske refleksije.² Razlozi su tome stanju zacijelo dvojaki. Najprije, bit će da oni leže u činjenici da smo tradicionalno navikli da manifestacije moderne kao perioda pratimo prvenstveno na drugim književnim područjima, osobito u lirici, novelistici i eseju. Ako je takav stav donekle razumljiv zbog okolnosti da su modernističke manifestacije na tim područjima doista i bile najizrazitije, on nam danas više ne može biti dovoljan, jer smo se na primjeru hrvatske književnosti XIX stoljeća osvjedočili da i drama — donekle protivno očekivanjima — može presudno utjecati na formiranje poetike perioda.³ Spomen drame XIX stoljeća dovodi nas do drugog uzroka spomenutome stanju: većina drama u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća pisana je u stihovima, pa je zacijelo modernistička drama u stihu često u znanosti shvaćena kao njezin nastavak. Tako se ona onda nije isticala kao nešto problematično, pa naši učenjaci više pažnje posvećuju modernističkoj drami u prozi, a kad se i bave versificiranim scenskim djelima, stih obično ne uzimaju kao odliku iz koje bi se nešto dalekosežnije moglo zaključiti.⁴

U takvoj situaciji, razgovor o modernističkoj drami u stihu mora biti osobito svjestan svoje osuđenosti na općenitost, i mora nastojati da to ograničenje pretvori u svoju prednost. Nemajući preciznijih koordinata u ranijim istraživanjima, on dvama načelnim pitanjima što se pred njega postavljaju — pitanju o vremenskome rasponu i pitanju o djelima koja valja uzeti u obzir — mora prići u svjetlu jedne povijesne spoznaje: spoznaje, naime, o važnosti kazališta i kazališnog života na međi stoljeća, ali i o tome da su na dramatsku produkciju utjecali i izvanliterarni faktori.⁵ Određujući, tako, koji će vremenski dijapazon uzeti u obzir, ovo razmatranje mora posegnuti za nešto ranijim i nešto kasnijim manifestacijama od onih koje smo inače navikli nazivati modernističkima, i to upravo zato da bi granice postale uočljivije.⁶ Ovdje ćemo zato govoriti o drami od početka devedesetih godina pa do prvoga svjetskog rata. Izabirući, s druge strane, djela na koja će usmjeriti pažnju, ovaj razgovor mora imati u vidu da je kazalište u to vrijeme svojina i *starih* i *mladih*, pa sve što je u tome razdoblju igrano (ili je napisano i objavljeno da bi bilo igrano), stoji u nekoj bitnoj relaciji prema vladajućem ukusu i prema poetici razdoblja, za koju moramo pretpostaviti da je postojala.

Na taj način, ova analiza čini i više i manje od onoga što bi, u nekom drugom slučaju, moralo biti njezinim pravim zadatkom. Čini više zato što uzima veći vremenski odsječak i više autora, a manje zato što svoj predmet — dramu u stihu — ne promatra striktno u granicama poetike perioda. U tome, međutim, i leži šansa ovakvoga istraživanja: budući da je razgovor o granicama perioda moderne, pa i o njegovome pravom karakteru još na bitan način otvoren, takvo razmatranje je u prilici i da pridonese boljem utvrđivanju granica moderne kao perioda, i boljem definiranju njezine prave prirode.

2. KORPUS

Već i prva pažljivija analiza korpusa koji nas ovdje zanima pokazuje u kojoj je mjeri položaj drame u stihu u razdoblju moderne osobit, i u kojoj mjeri ona, upravo zato, može poslužiti kao valjan pokazatelj o poetici — ili o poetikama — toga perioda. Nailazimo, naime, donekle suprotno očekivanju, na neobično jasnu, na izuzetno jednostavnu situaciju, pa je takva djela veoma lako klasificirati i njihovo razvrstavanje

nameće se samo po sebi. Ta jednostavnost situacije nije, kako će se dalje vidjeti, ni posljedica čvrstih i jednoznačnih poetičkih odrednica na koje bi se ta djela oslanjala, a ni posljedica okolnosti da su drame u stihu u tome razdoblju malobrojne. Odmah je, naime, moguće uočiti stanovitu nesuglasnost između klasifikacijom dobivenih skupina, a usporedba s ostalom dramskom produkcijom pokazuje da drama u stihu zauzima — kvantitativno — veoma izrazito mjesto.

Sve versificirane dramske produkte toga razdoblja moguće je bez velike dileme razvrstati u dvije velike skupine: tragedije i lirske drame.

Pod tragedijom se ovdje ne podrazumijeva svako dramsko djelo s nesretnim završetkom, ali se u tu skupinu ne svrstavaju ni samo ona djela na koja se mogu primijeniti klasicistički kanoni. Pojam tragedije uzima se ovdje u nešto običnijem smislu i zasnovan je prije svega na karakteru radnje i funkciji likova u djelu. U tragediji se, dakle, ovdje ubrajaju ona djela u kojima se junaci sukobljuju s usudom (kao u antičkim tekstovima), s vlastitim karakterom koji ne mogu nadvladati (kao u Shakespearea), ili opet s vladajućim moralom ili nekom općom moralnom idejom (kao u klasicističkim tragedijama). Pri tome je osobito važno da ishod djelovanja junaka redovito ima presudan utjecaj na život zajednice kojoj oni pripadaju, ili se barem njihova borba odvija pred očima te zajednice, pa je ona duboko za nju zainteresirana i u njoj sudjeluje kao komentator.

Pojam lirske drame nije ovdje zasnovan na prožetosti teksta poetskom atmosferom, niti opet na dominantnim crtama stila kojim je drama pisana, nego kao i kod tragedije, na tipu radnje i ulozi likova u njoj. Osobe koje se pojavljuju u lirskoj drami ne reagiraju kao cjelovite ljudske ličnosti, nego isključivo kao nosioci jedne, dominantne — i najčešće simbolične — crte, koja je odmah razaznatljiva. Zato dramski konflikt nije stvoren sučeljavanjem osoba, nego konfrontacijom pojmova koje likovi svojim dominantnim crtama zastupaju. Osobe u tim dramama pojavljuju se isključivo kao majka, kralj, zaljubljenik, paž, krvnik, pa samo tako i reagiraju, nemajući gotovo nikakvih drugih individualnih osobina. Dramska radnja tu nema pravoga razvoja, nego je prije opis stanja, ili opet pripovijedanje, anegdote koja svoje značenje zasniva prije svega na činjenici da se bavi onim važnim pojmovima koje likovi zastupaju: ljubavlju, materinstvom, zavišću i sličnima.

O svemu tome bit će još riječi dalje, sada je potrebno dodati samo još jedno zapažanje. Modernistička tragedija ima u evropskoj književ-

nosti uzore u Shakespeareu i Schilleru, pa je to naša znanost i zapazila; uzor lirskih drama najčešće je tražen u Maeterlincku, Ibsenu i drugim autorima simbolističkih i uopće poetskih dramskih tekstova.⁷

U prvu skupinu mogle bi se svrstati drame Miletićeve, drame Milana Šenoe,⁸ i njima je glavni uzor lako naći u Shakespeareu. Ti se tekstovi bave velikim događajima iz nacionalne povijesti, prikazuju kraljeve u tragičnosti njihova historijskog poslanja, nastojeći istaći i njihovu individualnu ljudsku patnju. U tu bi skupinu trebalo svrstati i drame Ante Tršića-Pavičića,⁹ koje se također bave povijesnim likovima. U tu bi grupu još išla i druga dva, nejednako poznata i nejednako popularna teksta; riječ je o Ogrizovićevoj *Hasanaginici* i o Begovićevoj *Gospođi Walewskoj*.¹⁰ Ogrizovićevo djelo duguje valjda ponajviše Shakespeareovu *Kralju Learu*, jer je zasnovano na sličnome motivu sukoba dvoje ljudi koji se iskreno vole, ali ih ponos vodi u propast. *Gospođa Walewska* kao da svoji u nekoj vezi s Lessingom, Schillerom i uopće s njemačkom građanskom tragedijom, samo što je to donekle zamagljeno mnogobrojnim salonskim elementima koje je Begović unio. Ipak, i tu imamo sukob ljubavi i dužnosti, sudbinu zajednice u rukama pojedinaca, sudjelovanje te zajednice u pojedinčevim odlukama i niz drugih tragičkih elemenata.

Lirskih drama ima više, ali su, čini se, bile manje popularne i manje je njih doživjelo da dođe na pozornicu, premda ih je dosta tiskano. U tu skupinu treba ubrojiti Begovićeve mladenačke tekstove *Na moru*, *Menuet*, *Pod ciganskim šatorom* i *Fernando i Korisanda*.¹¹ U svim je tim djelima radnja jednostavna, likovi su plošni i imaju po jednu dominantnu crtu. U tu skupinu treba, nadalje, ubrojiti Ogrizovićevo *Proljetno jutro*, jednočinku o ljubavnim igrama dvoje mladih, ali i njegovo kasnije *Objavljene*,¹² koje je ipak, po mnogim svojim komponentama izrazito složeniji tekst. Tu su, nadalje, Vojnovićeve drame *Smrt majke Jugovića* iz 1907. i *Imperatrix* iz 1914., obje izrazito simbolistički koncipirane, prva prožeta jugonacionalističkom egzaltacijom, druga nešto maglovitija, premda joj Vojnović, u predgovoru knjizi u kojoj je izašla, 1918., pripisuje isti takav karakter. Napokon, tu je i niz Galovićevih drama, od rane *Tamare*, preko trilogije *Mors regni*, do *Večernje pjesme*, *Pjesme večeri*, *Marije Magdalene* i drugih manjih tekstova.¹³ Trilogija *Mors regni* ima donekle osobit status, jer je u prvome njezinom dijelu vidljiv utjecaj Shakespeareova *Macbetha*, ali likovi i radnja ipak nedvojbeno funkcioniraju onako kako je to i inače slučaj u lirskoj drami.

Već je dosada rečeno da se ove dvije skupine drama u stihu bitno razlikuju po načinu razvijanja radnje i po funkciji likova. Sada, kad je dat sumaran uvid u korpus o kojemu je riječ, može se konstatirati još nešto: tragedije redovito imaju više činova (češće tri nego pet, za razliku od drame XIX stoljeća), dok je kod lirskih drama češća jednočinka, ali se pojavljuju i tekstovi u više činova, kakav je slučaj, recimo u Vojnovića, Begovića ili Ogrizovića.¹⁴ Činovi se tada obično i ne nazivaju činovima, nego im se pridaje kakav drugi naziv: slika, pjevanje, pojava ili slično; ti su naslovi, kako će se dalje vidjeti, također na svoj način indikativni.

Ovakva polarizacija, ovako izrazito opredjeljivanje naših autora za samo dva glavna tipa drame u stihu, sad je to — treba se nadati — očito, ne može biti slučajno, ono mora imati uzrok u nekome više ili manje izgrađenome mišljenju o drami u stihu, ili možda čak i neke poetike. Kakva su ta stajališta, u ovome času još nije moguće reći. Postalo je, međutim, očito da se glavna zadaća razmatranja o drami u stihu u razdoblju moderne i sastoji u tome da utvrdi razloge ovakve polarizacije, da ocrta stavove koji iza nje stoje i da naznači što ta polarizacija govori o drami hrvatske moderne i o tome razdoblju uopće. Da bi to bilo moguće, potrebno je analizirati još niz aspekata drame u stihu.

3. STIH

Postoje jaki razlozi da se najprije ispita repertoar stihova upotrijebljenih u versificiranoj drami, način njihove organizacije i okolnosti njihove upotrebe. Ako se, naime, dvije opisane skupine tako izrazito međusobno razlikuju, onda bi iz njihova načina služenja stihom morali postati jasniji uzroci njihova razlikovanja, a mogao bi izaći na vidjelo i njihov odnos prema činjenici vlastite versificiranosti, tradicija na koju se oslanjaju, pa onda, barem posredno, i status koji se u tome razdoblju drami u stihu pridaje.

Na na tome polju situacija nije osobito složena. Repertoar stihova razmjerno je skučen, a neke najopćenitije njihove karakteristike odmah se pokazuju. Tako je, npr., izrazito češća stihička organizacija od strofičke, premda se i ova posljednja ponekad javlja (npr. u Begovićevim

tekstovima),¹⁵ a razmjerno je često lomljenje stiha u dvije ili čak i tri replike, da bi se tako dijalogu pribavio lakši, razgovorni ton.

Odmah je lako uočiti da su izrazito najčešća dva stiha jedanaesterac i deseterac. Jedanaesterac se pojavljuje obično u obliku 5+6, a ima dvije varijante, katalektičku i akatalektičku.¹⁶ U primjeni tih dviju varijanata teško je uočiti neku pravilnost, osim što je donekle moguće govoriti o tendenciji da se katalektička varijanta uzme na osobito važnim, emotivno povišenim mjestima u tekstu; ipak, radi se tu upravo o tendenciji, a ne o pravilu. Deseterac također ima dva temeljna oblika, 4+6 i 5+5, s tim da je ovaj drugi oblik izrazito češći.¹⁷ O vezi tipa deseterca sa sadržajem moguće je reći samo toliko da je oblik 4+6 češći u onim tekstovima koji naglašavaju svoju vezu s narodnom tradicijom; takvih je tekstova malo, pa je to valjda i razlog razmjerno rjedem pojavljivanju toga oblika deseterca (ima ga, recimo, u Ogrizovićevoj *Hasanaginici* i u Vojnovičevoj *Smrti majke Jugovića*). Ta okolnost zapravo ne čudi, jer stih u ovome razdoblju u dramu ne dopijeva iz domaće tradicije, osim izuzetno. Velika većina dramskih stihova XIX stoljeća bila je pisana desetercem 4+6, dok sada prevladavaju jedanaesterac i drugi tip deseterca. Jedanaesteru podrijetlo zacijelo treba tražiti u njemačkoj i talijanskoj književnosti, dok će desetercu 5+5 podrijetlo najčešće, zacijelo, također biti strano.¹⁸

Zanimljivo je da se ta dva stiha često alterniraju unutar istoga dramskog teksta, opet bez neke veće pravilnosti, ili barem bez pravilnosti koja bi vrijedila za sve drame. Svaki od autora ipak — onda kad se ne radi o versifikatorskim greškama — nastoji da tome alterniranju dade i neko značenje, obično tako da izmjenom registra sugerira i promjenu raspoloženja. O tome će, međutim, još biti riječi, pa će se vidjeti da ipak postoji i neko vladajuće mišljenje o tome koji je stih podoban za koji sadržaj; sada je potrebno dodati da se od ostalih stihova još pojavljuju dvanaesterac (kod Begovića, u *Gospođi Walewskoj*), osmerac (također u njega i u Vojnovića), a da se deseterac i jedanaesterac često lome unutar iste replike, u nastojanju da se stvori privid nekoga tipa slobodnoga stiha (tako biva npr. u Galovića), premda metrički karakter tih stihova ostaje uglavnom npr. očit.¹⁹

U situaciji u kojoj postoji tako izrazita prevlast spomenutih dvaju stihova, bit će osobito zanimljivo ispitati upotrebu drugih stihova unutar teksta koji je inače pisan desetercem ili jedanaestercem. Ovakvo česta pojava tih dvaju stihova, naime, kao da svjedoči o tome da ih se u doba

moderne smatra univerzalnima, sposobnima da pokriju različite sadržaje, pa se tako oba, bez veće razlike, pojavljuju i u tragediji i u lirskoj drami. Uvođenje drugih stihova u tekst, dakle, bit će redovito dublje motivirano, nosit će neku osobitu poruku i metrička forma dobit će status osobito važnoga signala. Načelno se može reći da postoje tri tipa takvih situacija.

a) Prvi je tip onaj kod kojega uvođenje novoga stiha naglašava osobit status replike za koju je izabran, izdvajanje te replike iz cjeline teksta i neku osobitu njezinu namjenu. Takav slučaj imamo u ranim Begovićevim tekstovima u kojima se pojavljuju korovi i u kojima se inače ponekad pjeva, a ima toga i u ranim Galovićevim tekstovima. Drugačiji tip stiha uzimlje se redovito onda kad se oglašavaju korovi, ili opet onda kad neki od likova zapjeva; obično se tada i svira, i to se u didaskaliji posebno naglašava.²⁰ A to upućuje na jedan nedvojben zaključak: stih se u doba moderne u drami ne uzima kao obično ukrasno sredstvo, kao način da se efikasnije djeluje na čitatelja ili gledaoca, nego je on signal osobitoga žanrovskog statusa takvog tipa teksta, posebnoga načina na koji takav tekst treba primati. Osobito je to važno kod lirskih drama, jer one već samom svojom temom, funkcijom likova, stihom i drugim elementima upućuju na neku vezu s lirikom, pa bi se onda i stih možda mogao shvatiti kao produkt te veze; ovakvi slučajevi, međutim, jasno pokazuju da nije tako, nego da se drama u stihu razumijeva kao nešto posebno.

b) Stih se u tim dramama pojavljuje i kao signal osobitoga statusa lika, njegovoga karaktera, ali također i stupnja njegove važnosti. Poslužiti ćemo se jednim primjerom iz Tresić-Pavičićeva opusa, premda takvih slučajeva ima više. U *Katarini Zrinskoj*, tragediji u kojoj je većina teksta pisana jedanaestercem 5+6, najčešće akatalektičkim, postoje dva lika koji izrazito odstupaju od toga načina služenja metrom; to su Frankopan i Tattenbach. Frankopan se u toj drami dosljedno služi desetercem 4+6, dok se Tattenbach oglašava isključivo u prozi. Frankopan je, pri tome, po svome statusu u drami lik po svemu blizak i ravnopravan glavnim likovima, pa je čak, u stanovitome smislu, i jedan od glavnih pokretača radnje, dok je Tattenbach izrazito komična figura, lik koji se pojavljuje gotovo isključivo zato da bi stvorio kontrast i protutežu protagonistima.

Zanimljiv je ovaj primjer prije svega zato što pokazuje vrlo razvijen Tresićev osjećaj — i osjećaj njegovoga vremena — za sposobnost stiha da signalizira onaj kontekst iz kojega je došao i kojim je obilje-

žen, pa da onda tim značenjem obilježi i lik koji se njime služi. Frankopan, naime, govori desetercem zacijelo zato da bi se naglasila na jednoj strani njegova epska, junačka priroda, a na drugoj strani zato da bi se potcrtala njegova bliskost s narodom kao vojnika i političara-praktičara. Tattenbach pak upotrebljava prozu zato što je on osoba kojoj u tragediji zapravo nije mjesto, što su mu nedostižne tragične visine i zato što dolazi iz drugačije društvene situacije.

I jedno i drugo dosta precizno svjedoči o svijesti onoga vremena o drami u stihu kao nekome zasebnom entitetu; upotreba stiha u ovome slučaju jasno to pokazuje. Frankopanov deseterac upućuje ne samo na narodnu poeziju, nego i na onaj tip naše drame u kojemu su svi likovi govorili desetercem 4+6; Tattenbachova proza pak upućuje na običnost lika, ali i na onu vrstu dramskoga teksta kojoj je proza — smatra se tada — jedina i primjerena. Stih, dakle, upućuje i na tradicijski kontekst uz koji lik treba vezati, pa se na taj način jasno vidi da je drama u stihu u svijesti autora i čitalaca onoga doba postojala kao osobit i samosvojan tip teksta.

c) O tome svjedoči i treće naše zapažanje o upotrebi stiha u ovim tekstovima. Čini se, naime, da se smatralo kako je stih svima njima primjeren zbog zajedničke crte koju svi oni posjeduju. Do takvoga zaključka dovode nas neki koncepti Galovićevih pisama intendantu Bachu i prijatelju Ogrizoviću što ih je Benešić objavio uz prvu knjigu njegovih *Drama*. Ta su pisma napisana i odaslana u povodu izvedbi Galovićevih tekstova u Zagrebu, a iz njihovih se koncepata vidi da je prvi Galovićev izvedeni dramski tekst, *Tamara*, napisan najprije u desetercu, a da su kasnije onda ti stihovi pretvoreni u jedanaesterce. Kaže Galović: »Što se tiče 'Tamare', ne mogu Vam je još predati, jer moram najprije da izgladim neka mjesta i da većinu deseteraca — po nagovoru i uputi gg. dr. Andrića i dr. Ogrizovića — pretvorim u jedanaesterce, koji — priznajem sada i sam — mnogo bolje pristaju uz onako tmuran i krvavi milieu, a deseterci će ostati samo u lirskim partijama.«²¹ A u drugome pismu: »... promijenio sam mnoštvo deseteraca u jedanaesterce, a osobito na dramatičnijim mjestima, pa će tako — mislim — i dikcija proizvoditi snažniji dojam.«²²

Dobro je tu zapaziti dvije stvari. Prvo, da je Galović, kao mlad autor, prihvatio sugestiju o promjeni stiha ne samo kao mišljenje Andrićevo i Ogrizovićevo, nego gotovo kao neku opću istinu, kao nešto što je pravilo dramskoga stvaralaštva u koje se on, Galović, istom upućuje.

Očito je, dakle, da u to vrijeme postoji prilično rašireno mišljenje kako neki stihovi osobito pogoduju nekim sadržajima, pa je tako jedanaesterac primjereniji *tmurnome* i *krvavom*, kako se izrazio Galović o vlastitome djelu. S tim je u vezi i drugo zapažanje kod kojega je vrijedno zastati. Iz konceptata Galovićevih pisama proizlazi — opet kao neko opće mjesto i prošireno mišljenje — da su jedanaesterci osobito primjereni dramatičnim sadržajima, dok su deseterci pogodniji za lirske.²³ To onda donekle objašnjava zašto je jedanaesterac tako čest upravo u tragediji, premda tradicija devetnaestoga stoljeća u nas sugerira deseterac.

Odatle, pa do nešto općenitijega zaključka o cijelome fenomenu samo je korak: ako se u doba moderne smatra da je pojedini stih primjereniji nekome tipu sadržaja, onda iz toga logično slijedi da je stih uopće, svaki stih, također primjeren samo nekim sadržajima, dok za neke druge treba uzimati prozu. O tome da se na stvari tada gleda upravo na taj način, svjedoči i činjenica da se i jedanaesterac i deseterac upotrebljavaju i za tragediju i za lirsku dramu, što ne može značiti drugo no to da se smatra kako one imaju nešto zajedničko. A zajedništvo svih versificiranih dramskih tekstova, reklo bi se u ovoj fazi analize, leži prije svega na terenu sadržaja: i tragedija i lirska drama bave se takvim sadržajima za koje je stih osobito pogodan.

4. ODNOS PREMA DRAMI U PROZI

Ako je u jednoj skupini dramskih tekstova stih upotrijebljen zato što se smatra da je on osobito primjeren njihovu uzvišenome ili lirskom predmetu, onda je logično očekivati da se nikakav sličan tip sadržaja ne pojavljuje u proznim dramskim tekstovima. Premda donekle simplificirano i možda pre nagljeno, to se očekivanje u velikom svom dijelu doista i ispunjava. Kao što je, naime, u versificiranoj drami situacija razmjerno jasna, pa je prilično lako načiniti klasifikaciju, tako i kod drame u prozi nailazimo na razmjerno pregledne prilike, pa ni tu kao da oko klasifikacije ne može biti osobito velikoga spora. Dramu u prozi moguće je, čini se, podijeliti u dvije velike skupine: drame i jednočinke. Podjela nije nipošto samo formalna, jer ju je moguće potkrijepiti i drugim razlozima. Drama i jednočinka se, naime, u doba moderne prilično jasno razlikuju i po drugim aspektima osim formalnoga, pa je to razli-

kovanje lako uočiti i opisati. Najvažnije nam je ipak ovdje da se one međusobno izrazito razilaze i na sadržajnome planu. Dalje bi ta tvrdnja trebala dobiti i čvršću potkrepu, ovdje je moguće reći samo toliko da je prozna drama u više činova orijentirana prema narativnim sadržajima, dok je jednočinka više zabavljena lirskima.

Usporedba između drame u stihu i drame u prozi u razdoblju moderne može se sada provesti na dva nivoa: na jednoj strani s obzirom na opće karakteristike jedne i druge skupine, a na drugoj s obzirom na posebna njihova svojstva, tamo gdje skupine jesu međusobno usporedive. Oba tipa drame u stihu zato ćemo najprije usporediti s dramom u prozi, a potom s jednočinkom.

a) U odnosu na dramu u prozi koja se sastoji od više činova, drama u stihu predstavlja zasebnu skupinu i od nje se veoma izrazito razlikuje. Kako smo nastojali pokazati, drama u stihu bavi se dvama tipovima sadržaja: tragičnima i lirskima, a iz toga logično proizlaze njihove karakteristike na nivou likova i radnje. Tragične teme redovito su povijesne, dok su lirske izvanvremenskoga karaktera. Drama u prozi, naprotiv, bavi se posve drugačijim krugom tema, kakve se u versificiranome dramskom tekstu tada i ne mogu pojaviti. To su, ponajprije, drame iz suvremenog života, nerijetko s naglašenom socijalnom komponentom. Nerijetko su tu teme iz seoskoga života, s motivom socijalno uvjetovane bračne nevjere, klasnih sukoba, pa s cijelim spektrom psiholoških i pseudopsiholoških tema.²⁴

Radnja u tim tekstovima nije usporediva ni s radnjom u tragedijama ni s radnjom u lirskim dramama. Tu junak ne odlučuje o sudbini zajednice kojoj pripada, kao u tragediji, niti je nosilac nekih univerzalnih karakteristika kao u lirskoj drami; uvijek je riječ o pojedinačnome slučaju, radnju redovito treba shvatiti doslovno a ne simbolički, dok je motivacija u njoj realistička: likovi su obilježeni svojim socijalnim podrijetlom ili individualnim psihološkim osobinama.

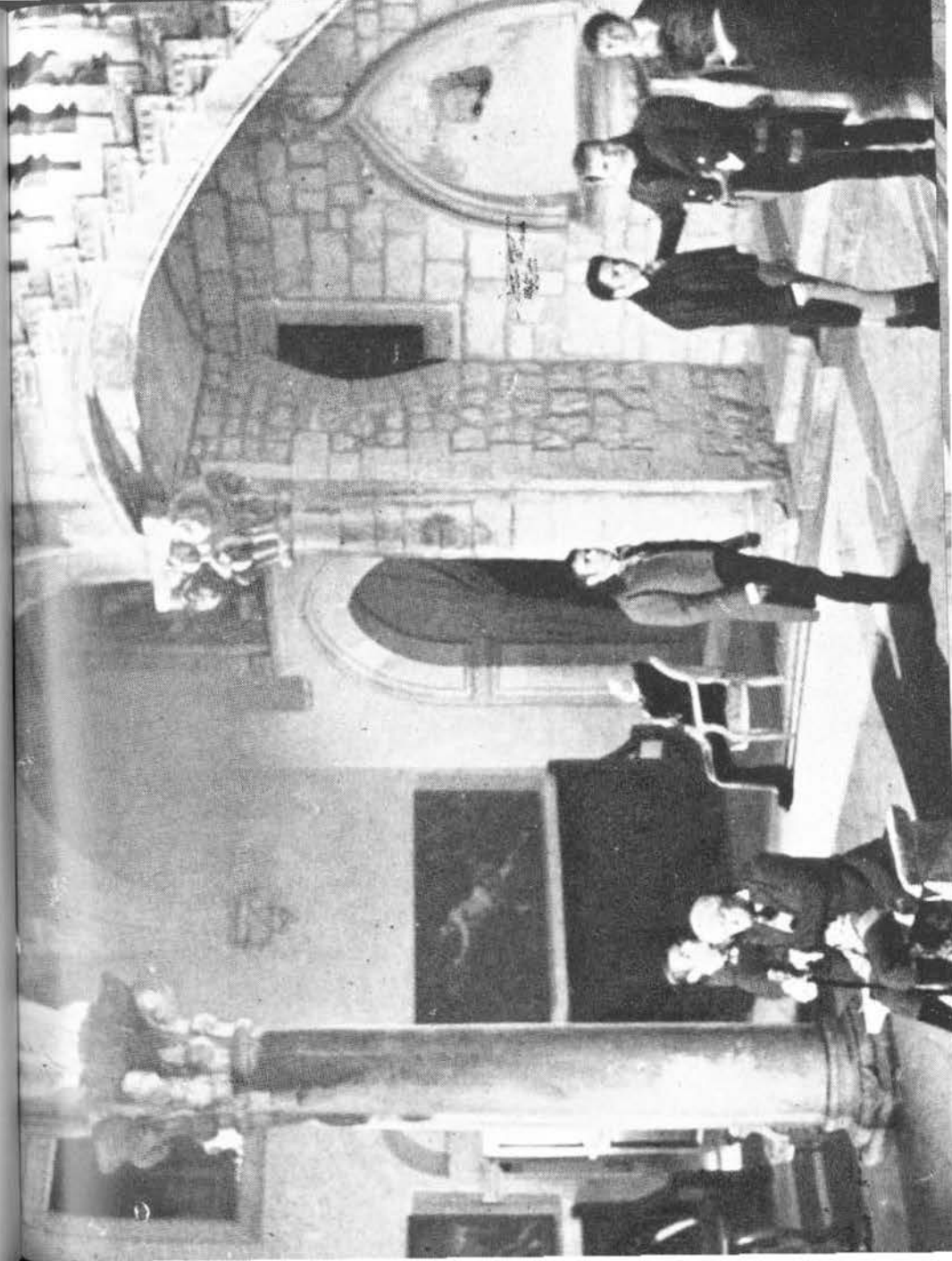
Ovako sumaran opis ne mora nužno biti i nedovoljan za zaključak: očito je, naime, da drama u prozi i drama u stihu kreću od različitih polazišta, opredjeljuju se za različitu tematiku, te onda pokazuju i niz razlika na nivou tipa radnje, ocrtavanja lika, motivacije i na drugim razinama. Temeljna razlika možda ipak leži u stupnju konvencionaliziranosti jednoga i drugoga: drama u stihu konvencionalizirana je na izrazitiji i drugačiji način, pa dok drama u prozi svoje konvencije zasniva na približavanju zbilji, drama u stihu upravo podvlači razlike između

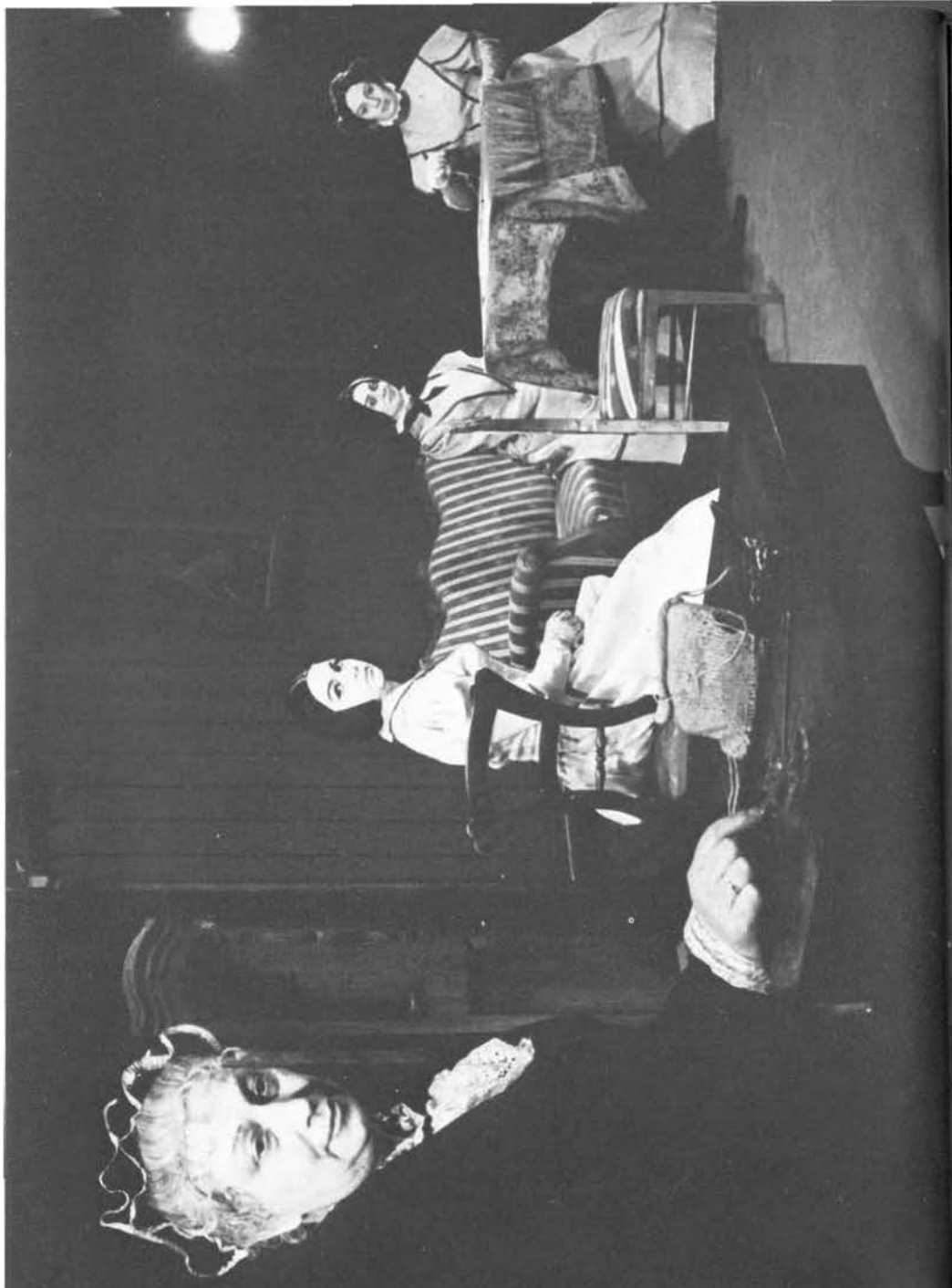
scenskoga zbivanja i svakodnevnoga života, tražeći već od početka drugačiji pristup i drugačiji način primanja.

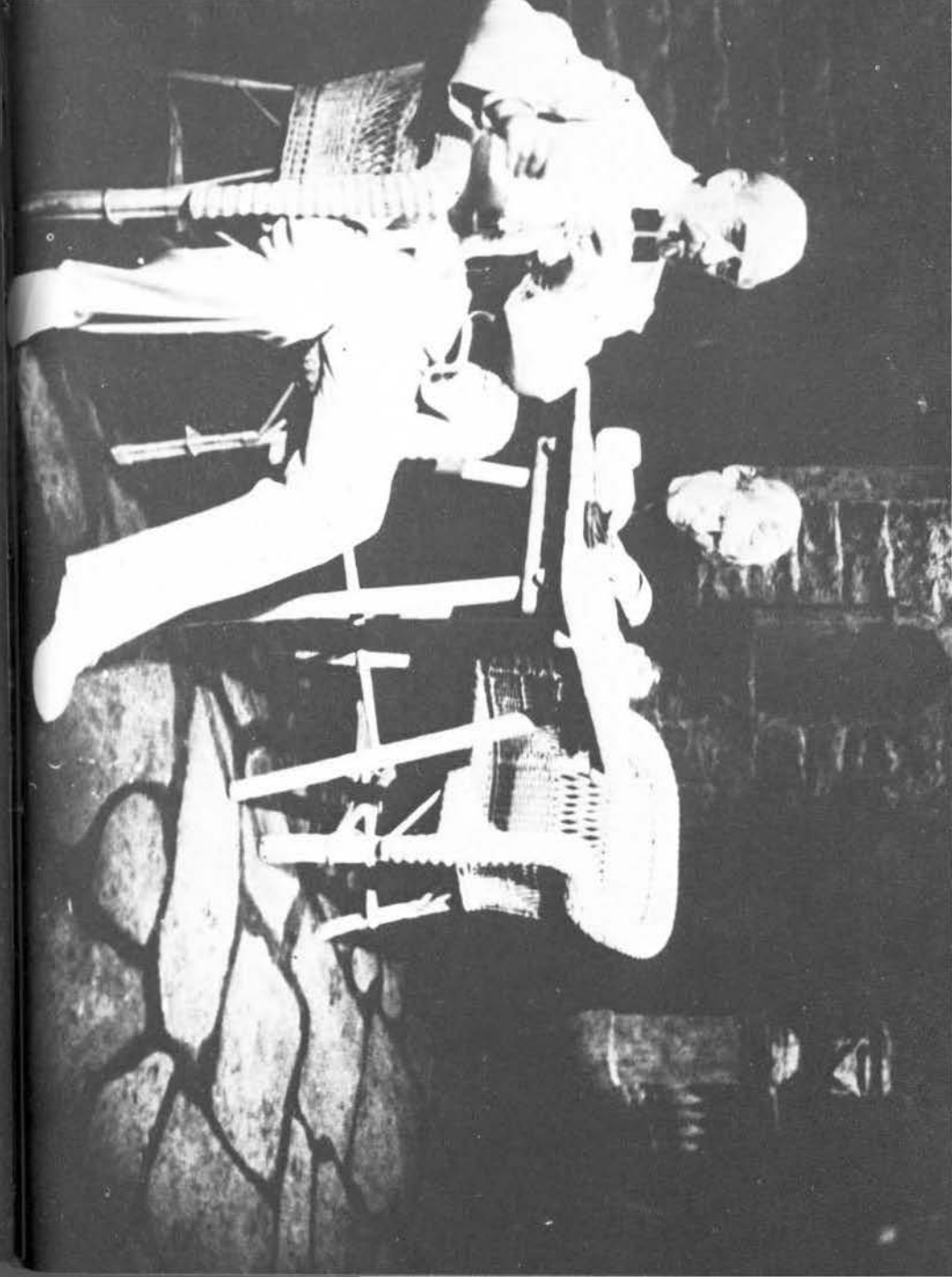
b) Nešto drugačije stoje stvari s odnosom drame u stihu i jednočinke. Tragedija s jednočinkom uopće nije usporediva, osim u izuzetnim slučajevima, kad dolazi do interferencija kao u već spominjanome prvom dijelu Galovićeve trilogije *Mors regni*, premda i u takvim slučajevima razlika između jednoga i drugoga ostaje očiglednom. Interesantne rezultate, međutim, mogla bi dati usporedba između jednočinki i lirskih drama. I u jednočinkama su, naime, likovi često obilježeni jednom temeljnom karakteristikom (koja je obično arhetipski obojena), a sukob likova zapravo je sukob tih glavnih njihovih osobina. Nema socijalne obojenosti likova niti ambijenata, motivacija je slobodnija, sve je usmjereno k crtanju stanja ili atmosfere.²⁵ Usporedba jednočinke i lirске drame također pokazuje da se ta dva tipa teksta nerijetko podudaraju i po stilu, po krugu tema za koje se opredjeljuju (velike teme: ljubav, ljubomora, zavist, slavohleplje, sudbina pjesnika itd.), po tipu didaskalija koje se u njima javljaju itd. Lako je onda razumjeti kako se i zašto u Ogrizovićevoj knjizi *Godina ljubavi*²⁶ lirská drama u stihu *Prolječno jutro* našla s ostalim trima dramskim tekstovima koji su svi u prozi, pa s njima čini i jedinstven ciklus, jer svi nose nazive po godišnjim dobima i dobima dana. Sve su te drame, naime, jednočinke, pa je očito da se bliskost tona i ugođaja nametnula kao presudan činilac, važniji od okolnosti da je jedna od tih drama u stihu.

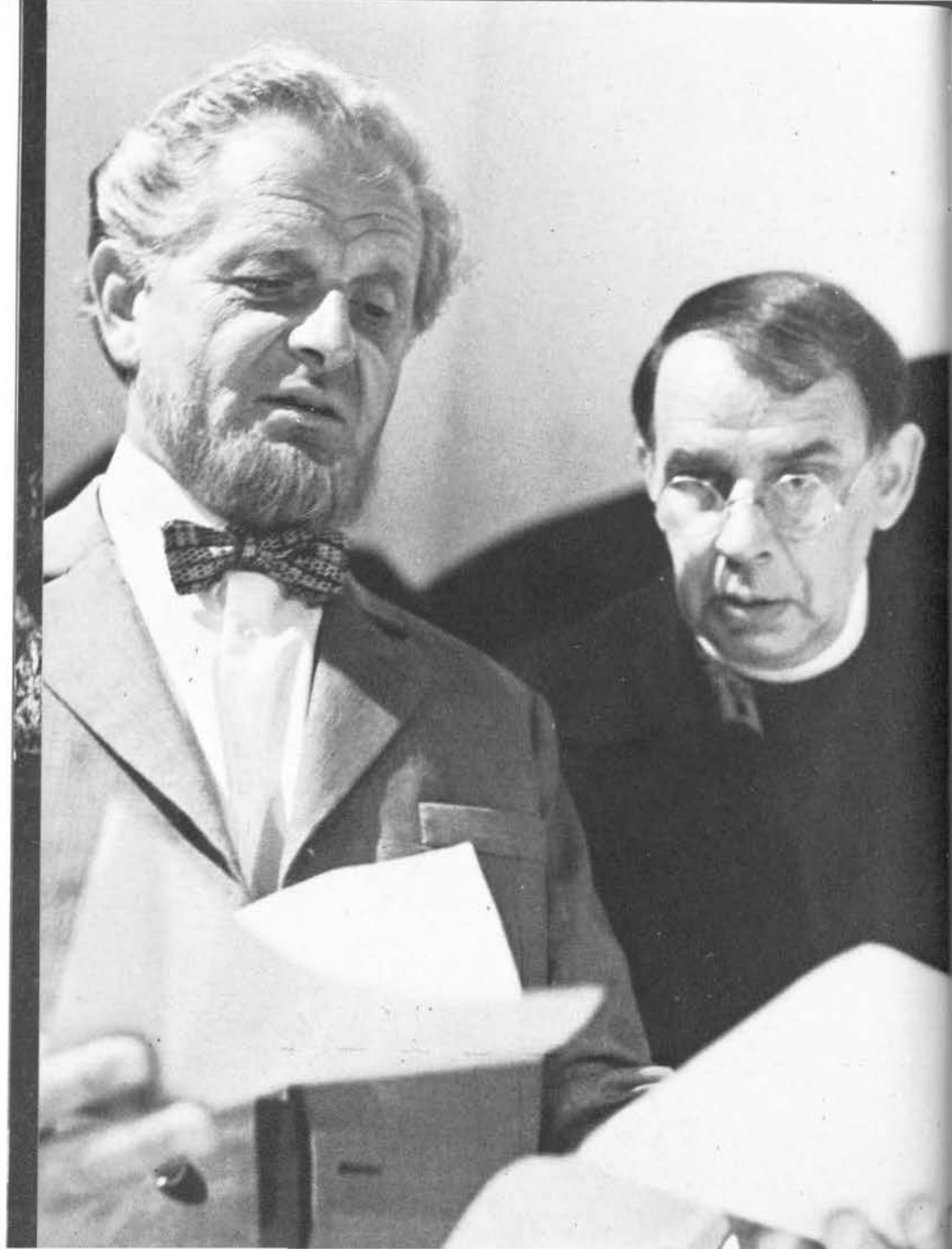
To kao da navodi na jedan pomalo neočekivan zaključak: tematika, kompozicija i temeljni ugođaj djela u to su vrijeme važniji od činjenice da je jedan tekst u stihu a drugi u prozi, pa razlika stiha i proze ne odlučuje o karakteru teksta tako izrazito kao drugi elementi. A to onda kao da nudi i odgovor na pitanje zašto je lirská drama od više činova (kao npr. Vojnovičeve) usporediva s jednočinkom u prozi, a nije s dramom od više činova u prozi. Očito je da se lirski stil i stanoviti tip gradnje djela vezuju na jednoj strani za stih, a na drugoj za okolnost da je tekst u jednome činu.

Ustanovimo li sada da i lirská drama i jednočinka stoje u nekoj relaciji prema lirici uopće, pitanje o upotrebi vezanoga i nevezanog govora rješava nam se samo po sebi. Ako je naime drama u stihu izvedena iz lirске poezije u stihu, jednočinka je izvedena iz pjesme u prozi (jer pjesma u prozi tada je već dobro poznata), kao što bi lirská drama od više činova bila pandan spjevu od više pjevanja, pa se činovi u takvo-









me igrokazu doista ponekad pjevanjima i nazivaju (v. npr. u Vojnovića).

To, međutim, kao da nas uvodi u jedan nov krug pitanja koja se tiču odnosa drame u stihu prema drugim književnim rodovima.

5. ODNOS PREMA DRUGIM KNJIŽEVNIM RODOVIMA

Između drame u stihu i pripadnika drugih književnih rodova postoje izrazite podudarnosti. Riječ je prije svega o podudarnostima tematske naravi, ali i o sličnostima druge vrste. Već je i ta konstatacija, međutim, dovoljna da nas upozori kako imamo posla s osobitim tipom situacije i kako se upravo na tome terenu moderna može jasno razgraničiti od razdoblja koje joj je prethodilo. Općenito je, naime, moguće reći kako je sva naša književnost XIX stoljeća pokazivala tendenciju jasnoga razlikovanja među rodovima na svim razinama: na tematskoj, stilskoj, metričkoj i drugima. Osobito je to jasno vidljivo u drami koja — u svojoj dominantnoj klasicističkoj orijentaciji — nastoji da se po mnogim karakteristikama izdvoji i razlikuje, između ostaloga i zato što se drama u mnogim situacijama smatrala glavnim i vodećim, za narod i njegovo uzdizanje najvažnijim rodom.

U doba moderne situacija se mijenja. Da bismo modalitete te promjene ispitali i da bismo pokušali razumjeti njihovo značenje i implikacije, usporedit ćemo ovdje dramu u stihu na jednoj strani s prozom a na drugoj s poezijom.

1. Proza onoga doba ima, kao uostalom i drama, dva izrazita pola koji se po mnogim svojim osobinama izrazito razlikuju. To su na jednoj strani roman, a na drugoj novela. Roman je ili povijesni, ili opet realistički; povijesni roman nastoji na uspostavljanju neke bitne relacije između prošlosti i sadašnjosti; realistički roman zabavljen je prije svega socijalnim procesima na selu i u gradu, polazeći od premise o potrebi djelovanja literature u zbilji. Novelistika je drugačija. Ona je zaokupljena drugačijim sadržajima, a služi se i drugačijim stilom i tipom iskaza uopće. Sadržaji su njezini, u boljim ostvarenjima, pretežno psihološki, intimistički ili fantastični, dok joj je stil lirski, ekspresivan, naglašeno artistički, usmjeren na istraživanje jezičnih mogućnosti i stvaranje atmosfere.²⁷

Prihvati li se ovakav — sumaran, naravno, i ovlaštan, ali za ovu prigodnu možda i dovoljan — opis, onda je usporedbu između drame i proze razmjerno lako provesti. Učinit ćemo to s objema komponentama drame u stihu.

a) Tragedija je donekle usporediva s povijesnim romanom, pa s njime dijeli i status i neke od osobina. Dijeli ona s njime, najprije, teme, motive iz hrvatske povijesti i njezinih prijelomnih trenutaka. Dijeli ona s njime, drugo, i temeljni svoj interes: i drama i roman zanimaju se poglavito za sudbinu istaknutoga pojedinca u velikim povijesnim procesima, pa jedno nastoje osvijetliti drugim. Sličan im je, napokon i status: i tragedija i povijesni roman nastavljaju se na vrlo izrazit i očigledan način na ideje i gibanja u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća, pa čak, na stanovit način, predstavljaju njihovo nastavljanje ili barem njihov odbljesak, jer na sličan način shvaćaju i svoju temu i svoju ulogu u obradi te teme. Podrobnija bi analiza zacijelo pokazala koliko su te dodirne točke važne za svaku od ovih književnih manifestacija, ali da su njihove sličnosti velike, u to, čini se, ne treba sumnjati. Uostalom, nije slučajno da se u to vrijeme smatra važnom zadaćom upravo dramatiizacija Kumičićevih historijskih romana.²⁸

b) Lirska je drama usporediva s novelistikom. I jedno i drugo zabavljeno je intimističkim, lirskim temama, i jedno i drugo mnogo se trudi oko stila, i jedno i drugo sadrži u sebi jaku sklonost prema simboličnome i fantastičnom. Stanovite strukturalne podudarnosti mogu se naći ne samo između Galovićevih lirskih drama i njegove novelistike, nego također i između lirske drame i novele uopće u to doba. S obzirom da i jedno i drugo izvire iz sličnoga senzibiliteta i sličnog shvaćanja književnosti, podudarnosti su vidljive u temeljnoj atmosferi i vodećem interesu u tim tekstovima, a također i u nizu pojedinosti, osobito stilskih, kao i onih koje se tiču karakterizacije likova i niza drugih komponenata.

2. Lirika u doba moderne doživljava veliki zaokret i naša je tradicionalna predodžba o tome periodu zasnovana u velikoj mjeri upravo na toj promjeni. O uzrocima te pojave — od otvaranja prema stranim utjecajima, do oslobađanja lirike njezine budničke uloge — moglo bi se, dakako, naširoko raspravljati. Osnovne crte, međutim, odmah su uočljive. Pojavljuje se u to vrijeme nov odnos prema razini izraza u lirici, i to u dva smisla: prvo, tako da se inzistira na usavršavanju izraza, na stilskoj inovaciji, na akustičkoj komponenti i približavanju poezije drugim umjetnostima; drugo, tako da se razara tradicionalni izraz, i na

stilskome i na metričkom nivou, pa se upravo tada na relevantan način počinje pojavljivati slobodni stih.²⁹ Kao rezultat novih poetičkih polazišta, javljaju se i novi tematski krugovi: u igru ulazi pojam *čiste poezije*, priroda se počinje osamostaljavati kao predmet lirskoga diskursa,³⁰ lirika se okreće naglašeno artističkim motivima nastojeći prije svega ostvariti ljepotu i smatrajući da joj je to primaran, pa često i jedini zadatak. Samo se po sebi razumije da se tako mijenja i njezin status, njezina relacija prema zbilji i onaj krug očekivanja koji za njezino razumijevanje može biti relevantan.³¹

Usporedba drame u stihu s lirikom ne predstavlja tako osobitu poteškoću, jer su sličnosti očite u oba područja drame u stihu.

a) Tragedija je s poezijom onoga doba usporediva prije svega po formalnim svojim osobinama. Očito je, tako, da se neka metrička iskustva i neke akvizicije na tome polju smatraju univerzalno primjenljivima, pa tako imaju neku ulogu svuda gdje je stih glavno izražajno sredstvo. Tako je moguće utvrditi da su Maretićevi prijevodi antičkih spjevova, a onda i pseudoheksametri Kranjčevićevi i Ilićevi izvršili svojim ritmičkim karakteristikama utjecaj ne samo na autore lirskih pjesama (Vidrić), nego također i na pisce drama u stihu. Klasična tema javlja se češće u Galovića (doduše u lirskoj drami), a jedanaesterac se, po svemu sudeći, često smatra pandanom klasičnom stihu. Osim toga, postoji podudarnost između pojave dvanaesterca u Nazorovim *Eposima* i pojave toga stiha u drami. Očigledno je, u svakom slučaju, da drama više nema svojega autonomnog metričkog arsenala, nego stihove dijeli s ostalom poezijom. Ta činjenica, kako će se dalje valjda jasnije vidjeti, nipošto nije od drugorazrednog značenja za razumijevanje moderne kao perioda.

b) Veza između lirske drame i poezije toliko je očita da njezino postojanje gotovo da i ne treba posebno dokazivati. Ne samo da je drami i poeziji zajednički formalni (metrički i stilski) instrumentarij, nego postoji i niz drugih crta u kojima se one podudaraju. Ako je, naime, intimistička, simbolistička i fantastička crta karakteristična za dramu, ona je to u jednakoj, ako ne i većoj mjeri, i za poeziju. Ako je, osim toga, za jednu karakteristično inzistiranje na atmosferi i opisu stanja, drugoj je to također svojstveno. Ako jedna inzistira na individualizmu, čini to također i druga. A da se preplitanje lirske drame s lirikom smatra u to doba nečim logičnim pokazuju i neke izvantekstovne okolnosti. Dovoljno je samo pogledati u kojoj je mjeri Galovi-

ćeva odluka da dramatiizira Ljermontovljevu *Tamaru* prihvaćena u kritici kao sasvim logičan i razumljiv put.³² Drugo je pitanje, dakako, što kritika misli o uspješnosti takva Galovićeve pokušaja; očito je, međutim, da se tada smatra kako legitimno postoji jedan tip drame koji je po mnogim svojim karakteristikama blizak poeziji i da je prirodno stanje u književnosti.

To nas, međutim, kao i sve dosadašnje konstatacije u ovome ulomku, dovodi do novoga kruga pitanja. Ako je drama u stihu toliko bliska nekim drugim književnim vrstama da s njima dijeli neke od bitnih svojih karakteristika (upravo onih karakteristika, međutim, po kojima se razlikuje od drame u prozi), onda se postavlja pitanje kakav je uopće u to vrijeme njezin status, kakvo mjesto ona zauzima među drugim literarnim manifestacijama i kakav način čitanja traži, s čime hoće da je, primajući je kao umjetničko djelo, dovedemo u čvršću i bitniju vezu.

6. ODNOS PREMA TRADICIJI

Ako drama u stihu pokazuje jasnu tendenciju da interferira s pripadnicima drugih rodova, a da se dosta oštro razlikuje od drame u prozi (drame u prozi koja ima više činova, dakako), onda je najprije potrebno izvidjeti daje li joj tradicija za to poticaja, nalazi li ona u tradiciji uporišta za takav stav, ili se možda upravo na intencionalnome odstupanju od tradicije uspijeva konstituirati kao zasebna skupina i tako steći vlastiti identitet.

Na to pitanje nije, dabome, moguće jednoznačno odgovoriti, ne samo zato što ne postoje potrebne predradnje, nego i zato što je situacija u doba moderne prilično heterogena i u njoj su vidljive različite, često i međusobno suprotstavljene tendencije. Opis zato možemo zasnovati jedino na dosada uočenim karakteristikama tragedije i lirske drame.

Te se dvije skupine uglavnom poklapaju s dvjema temeljnim tendencijama u odnosu prema tradiciji u razdoblju moderne. Tragediju, naime, možemo s dosta opravdanja razumjeti kao produkt afirmativnoga odnosa prema tradiciji,³³ dok lirsku dramu smijemo shvatiti kao proizvod odnosa negativnog.

Tragedija se na tradiciju oslanja ne samo po svome žanrovskom određenju, po činjenici, naime, da takvo djelo publika odmah prepoznaje

i znade što od njega može očekivati, jer je takva domaća djela već gledala, nego i po nizu drugih, tekstualno utvrdivih osobina. Ona se s tradicionalnom dramom podudara po svojoj tematici, po činjenici da slavi nacionalne povijesne junake, koliko god da povijest i sebe kao interpretaciju povijesti ipak nešto drugačije shvaća. Ona se, k tome, na tradiciju oslanja i po nekim kompozicijskim osobinama (važna uloga monologa, specifična pozicija kora itd.), a nekada i u stilskim i metričkim osobinama.

Lirska drama, s druge strane, nema u tradiciji nikakva prethodnika; lirske su drame tekstovi zasnovani na drugačijem shvaćanju drame, pa i na drugačijem shvaćanju književnosti nego što je to prije bio slučaj. Njezin bi se odnos prema tradiciji, dakle, mogao opisati kao negativan, ali bi taj opis trebalo uzeti oprezno. U književnosti moderne zbiva se, naime, jedan važan proces koji je ovaj period presudno obilježio, a tiče se upravo odnosa prema tradiciji. pisci kao svoju tradiciju prestaju shvaćati isključivo tradiciju vlastite nacionalne književnosti, a kao nešto blisko, književno poticajno i doista svoje, oni uzimaju tradiciju drugih evropskih literatura. Tako onda ni odnos lirske drame prema tradiciji nije negativan u pravome smislu te riječi, pa čak nije u cjelini negativan ni u odnosu na dramsku tradiciju hrvatske književnosti: uvođenjem lirske drame želi se zapravo vlastita literatura obogatiti, približiti evropskima i tako uzdići.

Svaka od ovih tendencija nosi, posve logično, u sebi i jednu crtu koja proturječi njezinoj prirodi; tendencija koja se odnosi afirmativno prema tradiciji sadrži aspekt koji tu tradiciju negira, a tendencija koja se odmiče od tradicije ima crtu koja tradiciju afirmira. Tragedija se tako udaljuje od tradicije po nekim svojim formalnim osobinama, i to na dvije razine. Najprije, napušta se podjela na pet činova koja je prevladavala u devetnaestom stoljeću; osim toga, uvode se i novi stihovi, kombinacije stihova ili čak i prozne replike. Lirska drama, s druge strane, ne odnosi se prema domaćoj dramskoj tradiciji i njezinoj žanrovskoj podjeli scenskih tekstova onako nebrizljivo kako bi se na prvi pogled moglo učiniti. Ona, kako smo već prije uočili, nastoji da se konstituiraa kao zaseban žanr, a od nje se traži da barem po nečemu bude bliska onome što je u nas poznato otprije kao drama u stihu, ili barem onome što se može prepoznati kao drama uopće, da, dakle, ipak bude više *drama* nego *lirska*. Dobro se to vidi i po kritikama Galovićeve *Tamare*, za koju se ponekad piše da je balada a ne drama, pa čak to

i sam autor ponekad priznaje,³⁴ premda se, dabome, temeljna odluka o dramtizaciji balade nikada ne dovodi u pitanje. Postoji, dakle, prilično određena predodžba o tome kakav treba da bude dramski tekst, bez obzira na činjenicu da je pisan u stihu. Takvu predodžbu, dakako, mogla je stvoriti samo tradicija, a zato i zahtjev da nešto bude drama a ne balada da bi se moglo igrati na pozornici predstavlja ne samo kazališno, nego također i literarno određenje.

Pokazuje se tako da je pitanje statusa drame u stihu još na jednome mjestu na osjetljiv način otvoreno. Njezin odnos prema tradiciji naime, nipošto nije jednoznačan, kao što nije jednoznačan ni njezin odnos prema drami u prozi, ni njezin odnos prema drugim književnim rodovima, kao što, napokon, nisu jednoznačni ni odnosi unutar nje kao zasebne skupine. Očito je, međutim, da je njezin status ipak određen svim pobrojanim komponentama: i različitim tendencijama unutar nje, i odnosom prema drami u stihu, i odnosom prema pripadnicima drugih književnih rodova. Postavlja se, dakle, najprije pitanje u kojoj mjeri ona doista jest nešto što ima status zasebne skupine, zasebnoga žanra. A zatim, u vezi s rečenim, postavlja se drugo, daleko važnije pitanje: u kojoj je mjeri drama u stihu logičan i autentičan produkt književnosti moderne, neke hipotetične njezine poetike, a koliko je opet izuzetna i samosvojna pojava, plod stjecaja okolnosti.

Da bi se na ta pitanja moglo odgovoriti, potrebno je najprije izvidjeti kakav je u tome periodu status književnosti uopće, kako se ona odnosi na jednoj strani prema tradiciji, a na drugoj prema sebi samoj.

7. NOVOST MODERNE

Na netom postavljeno pitanje moguće je, čini se, odgovoriti dosta odlučno, pa čak i bez navođenja posebnih primjera i detaljne analize situacije. Nacrt te situacije dali smo već prije, pa je i na toj osnovi moguće izvući onoliko zaključaka koliko nam je ovdje potrebno. Iz toga opisa, naime, nedvojbeno slijedi da u razdoblju moderne postoji izrazita tendencija k miješanju različitih tipova književnoga iskustva; ta je tendencija prije svega rezultat otvaranja hrvatske književnosti prema Evropi i nastojanja da se strana tradicija razumije kao svoja vlastita, pa da se na odnosu prema njoj onda izgrađuje nov pogled na književnost i nova književna praksa. Aspekt koji nas u ovome trenutku mora osobito zani-

mati jest svakako odnos prema domaćoj književnoj tradiciji: jedino u odnosu prema njoj modernu možemo vidjeti kao nov i zaseban period, pa onda i pokušati da je kao razdoblje opišemo. Pitanje, dakle, sada glasi: što se s hrvatskom književnošću uopće dogodilo na razmeđu stoljeća i po čemu se onda literatura toga vremena razlikuje od književnosti XIX stoljeća. Odgovoriti se može dosta odlučno: dogodio se odlučan prekid s tradicijom, barem u onim književnim sferama u kojima se manifestacije moderne mogu kao literarno relevantne prepoznati. Vidljivo je to i u prozi i u poeziji i u drami.

a) Proza se najjače udaljuje od tradicije na *tematskome* planu, na koji se onda nastavlja i stilski i uopće formalni. Roman je, doduše i dalje zaokupljen realističkom i socijalnom tematikom, ali je u novelistici raskid s tradicijom očit. Pojavljuje se intimistička i psihološka tematika, pa onda i simbolička i fantastička, a iz toga proizlaze i neki aspekti stila i kompozicije. Osobito je važno da one svoje osobine po kojima se razlikuje od tradicije proza dijeli s drugim književnim rodovima, s lirikom i dramom.

b) Poezija najvažnije inovacije uvodi na terenu *izraza*, kako u smislu stilskome, tako i u smislu metričkome. Hrvatsku poeziju XIX stoljeća bilo je najlakše — pa možda i najispravnije — klasificirati po sadržajnome, tematskom i motivskom kriteriju; u moderni to više nije moguće, jer se modernost sada prepoznaje prije svega na razini izraza, kroz koji progovara shvaćanje lirike kakvo je tada na snazi. Neke od svojih motiva pak, poezija, kako se već i vidjelo, dijeli s prozom i s dramom, dijeli ih, naime, u onoj mjeri u kojoj, kao i one, razumijeva književnost kao autonomnu i samodovoljnu djelatnost kojoj se vrijednost ne mjeri ni o jedan aspekt zbilje.

c) Drama se, napokon, u odnosu na tradiciju, lomi i po sadržajnome i po formalnom svome aspektu, ali možda ipak najviše po *statusu*. Ne samo da drama više nema onu vodeću ulogu koju je kadikad znala zadobiti prije, nego ona gubi i svoje autonomno područje: ona je socijalna ili psihološka kao i roman, povijesna opet kao roman, ili lirski kao novela ili pjesma. S obzirom da je drama bila najčvršće vezana uz tradiciju i najdosljednije normirana, promjene koje su se zbile u razdoblju moderne u njoj su najočitije.

Sve ovo bilo je potrebno reći — pa čak i po cijenu da se ponovi ponešto od onoga što je već kazano — zato da bi bilo očitije koliko je neminovan zaključak koji se već dugo nameće; on glasi: ono što je ovdje

rečeno o drami u stihu, o njezinome preplitanju s pripadnicima drugih rodova, vrijedi zapravo za književnost moderne u cjelini. Većina književnih vrsta dijeli tada konstitutivne svoje osobine s drugim vrstama. Literarni postupci premještaju se dosta slobodno s jednoga područja na drugo, jer su oni neka vrsta zajedničkih tekovina cijele književnosti.

8. SHVAĆANJE KNJIŽEVNOSTI

Tako smo se, ogledavajući fenomen drame u stihu u razdoblju moderne, i nastojeći da dosljedno izvedemo konzekvence koje iz zapažanja o tome fenomenu slijede, našli na mjestu s kojega se otvara vidik na nešto općenitije karakteristike toga razdoblja. Zato se našim prvim zapažanjima možemo sad ponovo vratiti, jer se ona, poslije svega, ukazuju u novome svjetlu. Podvrći ćemo ponovno analizi okolnost da u moderni postoji preplitanje drame u stihu s drugim književnim vrstama, potom okolnost da se ta drama barem tematski razlikuje od drame u prozi, a onda i međusobni odnos tih dviju naoko posve proturječnih činjenica.

a) Težnja k miješanju s drugim književnim vrstama nije, zapazili smo, samo osobina drame u stihu, nego je ona karakteristična za većinu književnih manifestacija u razdoblju hrvatske moderne. U tome se razdoblju konstituira takvo shvaćanje literature kakvo u nakonpreporodnome razdoblju nije postojalo. Književnost se sad razumijeva prije svega kao cjelina, kao jedinstven fenomen koji se pojavljuje u različitim vidovima, ali mu priroda svagda ostaje ista. Zato se književnost i opire podjeli na vrste i žanrove, a sebe vidi kao entitet veoma blizak drugim umjetnostima, s kojima je literatura srodna po svojoj prirodi, ali i po sredstvima izražavanja. Upravo zbog toga poezija nastoji da se približi muzici i slikarstvu, da spoji boje, mirise i zvukove onako kako je to htio još Baudelaire, a s njime i svi najistaknutiji pjesnici hrvatske moderne.³⁵ A budući da je književnost jedna i jedinstvena, prirodno je da ona svagda nastoji postići isto,³⁶ pa da se i sredstva kojima se ljepota postiže slobodno sele iz vrste u vrstu, iz roda u rod, pa čak i iz epohe u epohu.³⁷

Upravo takvo shvaćanje književnosti omogućilo je pojavu takvih skupina djela kao što su lirске drame i većina jednočinki: one su pro-

dukt nastojanja da se književno djelo koncipira kao tvorevina koja će u sebi sadržavati i lirске i dramske elemente, i sva druga svojstva koja se u književnosti uopće tada cijene. Drama u stihu, dakle, nije slučaj, nego logičan proizvod shvaćanja književnosti koje u tome periodu vlada.

b) Nakon ovakvih zapažanja sasvim se logično postavlja pitanje: po čemu se onda književna djela, kao pripadnici vrsta, međusobno razlikuju, zašto smo ipak u stanju uočiti neke skupine međusobno sličnih djela, i zašto se Galoviću prebacuje kako je *Tamara* balada a ne drama?

S obzirom na već spominjanu sklonost k interferenciji, odgovor na to pitanje nije moguće dati na temelju tekstualno utvrdivih osobina književnih ostvarenja. Moguće je, međutim, jedno drugo rješenje, i ono se nameće samo po sebi. Ako je, naime, ta književnost onoliko svjesna sebe kako smo to dosada nastojali pokazati, onda njezina poetika klasifikaciju žanrova neće temeljiti toliko na osobinama tekstova, koliko na nekim šire zasnovanim stajalištima, takvim stajalištima koja će direktno proizlaziti iz shvaćanja literature kakvo u moderni vlada. To stajalište opet, najjasnije se manifestira (jer se tako i formira) u odnosu prema tradiciji. Nastojeći da se razlikuje od tradicije i da na tome odmaku zasnuje svoje principe, poetika moderne vidjet će glavne elemente pripadnosti djela žanru u njegovu odnosu prema tradiciji. Drugim riječima, djelo ne pripada vrsti toliko po svojim tekstualno utvrdivim karakteristikama, koliko po svome odnosu prema nekoj tradicionalnoj vrsti, po svojoj polemici s njom ili po njezinoj afirmaciji. O tome onda svjedoči ne samo ona skupina drama u stihu koje imaju negativan odnos prema tradiciji (lirске drame), nego i ona skupina tekstova koji se prema tradiciji odnose pozitivno. I jedna i druga upravo na tome odnosu — samo na različite načine — zasnivaju svoju poetiku.

Imamo, dakle, posla s jednim maniriranim odnosom prema književnosti, s takvim stavom kod kojega je refleksija o književnosti uopće prisutna u svakome pojedinačnom djelu, u njegovu shvaćanju sebe sama. U našim prilikama, dakako, to je često zadobivalo oblik nekoga tipa neromantizma, ali to je već pitanje za posebnu diskusiju. U svakom slučaju, upravo je takav odnos prema tradiciji onaj aspekt koji modernu bitno razlikuje od hrvatske književnosti XIX stoljeća.

Takva bi se poetika onda mogla tumačiti i nekim izvanliterarnim razlozima. Nema, tako, sumnje da je stranačka borba, kao i borba *starih* i *mladih*, kao i potreba za stvaranjem čvrstoga jezičnog standarda nužno vodila pisce prema refleksiji o tradiciji, prema njezinoj revaloriji

zaciji, i sugerirala im potrebu uspostavljanja novoga odnosa prema vlastitoj književnoj baštini.

Više i nije potrebno naglašavati u kojoj se mjeri drama u stihu, kao sasvim osobita manifestacija, dobro uklapa u takvo stanje. Po svojim umjetničkim dometima ona je, dakako, često od sasvim nevelike važnosti, ali se njezina povijesna uloga ne smije olako previdjeti.

c) Sad je već sasvim jasno da to stanje previranja, borbi i lutanja, uzleta i padova, nije nastalo samo zbog toga što se radi o literaturi na zaokretu koja se još nije uspjela sasvim konstituirati. Pokazuje se, naime, da u toj prividnoj kaotičnosti ipak ima podosta sistema, da je modernistički pogled na književnost — iz današnje se perspektive to bolje vidi — ipak bar donekle cjelovit, logično utemeljen i sličan onome što je u Evropi s književnošću ravnalo nekoliko desetljeća ranije. Ta poetika imala je, dakako, dalekosežne posljedice i za pojedinačna djela i za povijest nacionalne književnosti. Pozicije *starih* i *mladih*, možemo to sada dosta odlučno reći, ne razlikuju se onako nepomirljivo kako nam se to ponekad znalo pričiniti.

A upravo je poetika ono što jedan period čini periodom. Da bi, naime, jedna skupina djela doista bila periodom, mora postojati pogled na književnost na koji se sva ta djela oslanjaju. Taj pogled na književnost uključuje u sebe ideju o društvenoj poziciji književnosti, ideju o lijepome u literaturi i ideju o sredstvima kojima se društvena pozicija i ljepota realiziraju.

A u razdoblju hrvatske moderne, kao što se vidjelo, takvo zajedničko polazište doista postoji. Zato o modernoj možemo bez ustručavanja govoriti kao o periodu; ona, doduše, nije period na onaj način na koji su to barok ili renesansa, ali period ipak jest. Ona je produkt XIX stoljeća, pa u sebi nosi većinu nejasnoća i nedoumica koje su u hrvatskoj književnosti postojale od preporoda dalje; ipak, među svim vremen-skim odsječcima u tome rasponu, ona se najjasnije i najdosljednije nazire kao period u povijesti nacionalne literature.

9. TRAJANJE MODERNE

Nakon svega što je rečeno, može se pristupiti pokušaju da se razdoblje moderne povijesno preciznije odredi. Naravno, zapažanjima koja su dosada iznijeta nije to razdoblje ni izbliza dovoljno opisano, niti je

karakter njegove poetike nedvojbeno utvrđen. Takav je cilj još razmjerno daleko, i do njega bi nas morala dovesti mnogostruka i složena istraživanja različitih aspekata književnosti toga vremena, od poetičkoga i stilskog do žanrovskoga i metričkog. Ako su naša zapažanja ipak nešto osvijetlila, onda je to svakako okolnost da u hrvatskoj književnosti na prijelomu stoljeća postoji vremenski odsječak kad vlada specifično shvaćanje književnosti — uvjetno smo ga nazvali maniriranim — koje producira osobitu vrstu djela i daje tim djelima specifičan karakter. Pojava takvog shvaćanja književnosti i takvih djela u glavnim se crtama podudara s društvenim, političkim, kulturnim zbivanjima u to vrijeme, s onim stajalištima koja sebe eksplicitno i programatski nazivaju modernima. Na taj smo način dobili donekle hipotetičan, ali ipak veoma upotrebljiv radni kriterij za određivanje mjesta moderne u povijesti nacionalne literature, pa donekle i za opis prirode toga perioda.

Moguće je, naime, sada zaključiti da moderna postoji dotle dok postoji maloprije opisano shvaćanje književnosti i dok ono producira onaj tip djela koji je za njega karakterističan. Da se to shvaćanje literature, ta poetika, nedvojbeno razlikuje od onoga što mu je u sedamdesetim i osamdesetim godinama prethodilo, to je očito i bez posebnoga razlaganja. Ondje imamo književnost u službi naroda, književnost — s izuzetkom Kranjčevića — uglavnom romantičarsku, i u proznim, i u poetskim i u dramskim manifestacijama. Ta je situacija donekle zamučena okolnošću da u nas paralelno postoje, pa se čak i bore i polemiziraju, dva koncepta literature koji su drugdje vremenski udaljeni toliko da o njihovu razlikovanju ne može biti sumnje. Polemizira se u Hrvatskoj petnaest godina o naturalizmu, pri čemu se naturalizmu suprotstavlja romantičarsko viđenje književnosti, ali ni naturalizam nije onakav kakvoga poznamo u evropskim literaturama. Moderna se od toga razdoblja razlikuje između ostaloga i po svome relativnome jedinstvu u pogledima na književnost; glavne se nesuglasice javljaju oko toga što iz tradicije treba preuzeti, ali spora o tome da treba nekako birati, čini se, na relevantan način nema.

Na drugoj strani, očito je i to da se moderna razlikuje i od književnosti koja je nastupila nakon nje, i to opet po nizu izrazitih komponenata, među kojima pluralizam poetika, pa onda i pluralizam autorskih postupaka u nakonmodernističkoj književnosti nije nipošto najmanje važna činjenica. To nakonratno, razdoblje nije moguće opisati onim instrumentima koje smo ovdje upotrijebili za opis moderne.

Naša su nam zapažanja, osim toga, pružila i razmjerno pouzdan, a jednostavan kriterij za određivanje granica perioda hrvatske moderne. Taj je kriterij, naime, moguće naći u pojavi lirske drame. S obzirom da je taj oblik izrazit produkt onoga naziranja na književnost kakvo je za modernu karakteristično, s obzirom da lirska drama izvan takve poetike u ono vrijeme i nije moguća, granice perioda moderne, bit će zapravo granice pojavljivanja lirske drame. Tu tezu treba, dabome, uzeti sa stanovitim ogradama, ali se ona može pokazati veoma upotrebljivom.

Nimalo, naime, ne iznenađuje činjenica da se prve lirske drame pojavljuju upravo negdje na početku modernističkog gibanja, a da nakon moderne taj oblik praktički iščezava, da bi se kasnije pojavljivao tek sporadično, ali iz drugačijih izvora i s drugačijim značenjem.³⁸ Ne čudi također ni okolnost da se nešto slično može konstatirati i o jednočinki, jer mi nje nakon moderne u relevantnome obliku više nema.³⁹

Tako početak moderne koincidira s pojavom ranih Begovićevih lirskih drama *Na moru* (1904) i *Pod ciganskim šatorom* (1906); da na scenu nije već stupilo novo viđenje književnosti, ta djela ne bi mogla biti ni napisana ni objavljena: i doista, njihov nastanak i objavljivanje deset godina prije bilo bi nezamislivo. Kraj modernističkoga gibanja, osim što se logično podudara s prestankom rada nekih od modernističkih prvaka, koincidira također s pojavom posljednjih lirskih drama, Ogrizovićeva *Objavljenja* (1917) i Vojnovićeve *Imperatrix* (1918). Vojnovićevo djelo pokazuje, moglo bi se danas reći, slabe strane toga literarnog koncepta, ali je zato Ogrizovićevo, smije se s dosta odlučnosti tvrditi, zapravo najsavršeniji produkt toga postupka, drama koja postiže ono za čim su sve lirske drame u doba moderne težile, naime sugestivnost atmosfere i mnogoznačnost sadržaja. To djelo ćemo i danas osjetiti kao moderno, pa ono zapravo postiže još jedan cilj za kojim je sva lirska drama moderne težila, naime nadovezuje se na iskustva moderne evropske lirike i drame. Nakon tih dvaju ostvarenja, relevantnih lirskih drama više nema,⁴⁰ pa možemo smatrati da se nakon njih poetika moderne definitivno ugasila, a da je do njih ipak, makar i fragmentarno i pojedinačno, i dalje postojala kao shvaćanje književnosti.

Lirska se drama tako pokazuje kao važan indikator za određivanje granica i opis prirode perioda hrvatske moderne. Ona to, dakako, ne može biti sama po sebi. Ona takav indikator može biti tek onda ako ono što njezina sudbina pokazuje potvrđuje i sudbina svih drugih relevantnih književnih manifestacija onoga vremena.

10. MODERNA I POVIJEST HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI

Ako je, poslije svega, potrebno i eksplicitno formulirati zaključke koji iz svih iznijetih zapažanja slijede o mjestu i ulozi razdoblja moderne u hrvatskoj književnosti, onda je to moguće učiniti razmjerno jednostavno. Ti se zaključci, iz razumljivih razloga, ne mogu suviše udaljiti od inače prihvaćenoga mišljenja o modernoj kao prijelomnome razdoblju, ali tome mišljenju mogu možda ponuditi sigurnija uporišta. Zasnovani na ispitivanju jednoga osobenoga fenomena — drame u stihu — oni, treba se nadati, pridonose dokumentiranju povijesnoga viđenja toga perioda; prožeti, s druge strane, onom nezaobilaznom mjerom općenitosti o kojoj je na početku bilo riječi, oni od toga viđenja polaze i njemu se opet vraćaju. Upravo ih je zato ovdje moguće iznijeti u samo četiri točke.

1. Nekim aspektima svoje poetike, ali i nekim književnim vrstama koje se u njoj javljaju, moderna zaokružuje i završava pojedine važne procese u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća. U tome se razdoblju do kraja formira novelistika, roman napokon postaje realistički (čemu je i prije, uglavnom bezuspješno, težio), lirika se okreće modernitetu. U drami, tragedija se uspijeva konstituirati kao novovjeka drama s općeditivnim značenjem od nacionalnoga patosa. Književnost u cjelini uspijeva u onome čemu je, na ovaj ili onaj način, težila još od Vrazove polemike s Gajem: da se osamostali kao društvena vrijednost bez obzira na svoju tematiku, angažiranost i služenje višim ciljevima.

2. Drugim nekim svojim aspektima i drugim književnim vrstama, moderna predstavlja raskid s književnošću XIX stoljeća. Javljaju se novi stilovi, u igru ulaze nove tradicije, javlja se težnja da se sve što je postojalo u XIX stoljeću nekako preskoči. Novo je, dabome, i samo shvaćanje književnosti, javlja se avangardizam. Formirajući se u dobroj mjeri u otporu prema hrvatskoj književnosti XIX stoljeća, moderna definitivno obavlja izbor iz njega, izbor diktiran prije svega umjetničkim kriterijima. Već samim time, ona ispunjava uvjete da postane samosvojno razdoblje.

3. Ipak, upravo na taj način, kao period, moderna uglavnom ne predstavlja pravi početak onih procesa koji će se u hrvatskoj književnosti zbivati u XX stoljeću, nego tek pripremu za njih. Većina literarnih produkata, već neposredno nakon prvoga svjetskog rata, nastaje uglavnom bez obzira na književnost moderne. U svijesti novih naraštaja moderna živi po ostvarenjima pojedinačnih velikana (Matoš, Vidrić, Nazor, Vojno-

vić), ali je glavnina njezine produkcije vrlo brzo potisnuta i zaboravljena. Nastupilo je vrijeme drugačijih, dorečenijih i cjelovitijih poetika; svima je njima, doduše, moderna utrla put, ali se njezinoj otvorenosti, polivalenciji i stalnoj upitanosti o svim aspektima književnoga procesa hrvatska književnost rijetko vraćala.

4. Upravo po tome nam je moderna i danas zanimljiva. Ako smo odbleske velikih njezinih djela osjećali sve do jučer, danas nam je jasno da prema njoj moramo uspostaviti nešto jasniji i promišljenije zasnovani odnos. Naime, svojim načelnim stavom prema literaturi, svojim esteticizmom i maniriranim poimanjem tradicije, svojom otvorenošću, moderna je bliska našem današnjem shvaćanju književnosti, pa smo zato čini se, danas, bolje nego prije, u stanju da je razumijemo i kao period, a ne samo kao pojedinačna djela. Čas je, zbog toga, i da se zdušno potrudimo oko njezinoga znanstvenog opisa.

Po većini svojih tekstova, ukratko, moderna je ne osobito slavan završetak XIX stoljeća u hrvatskoj književnosti, po poetičkom aspektu ono je priprema za XX, a donekle i zrcalo naše današnje situacije. Ako ona danas i nije po svemu prisutna kao književnost, kao odnos prema književnosti, čini se, opet jest.

BILJEŠKE

¹ O različitosti tih mišljenja v. u 5. knjizi *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1978; autor Miroslav Šicela navodi uz svako poglavlje i glavnu literaturu o modernoj kao razdoblju i o pojedinim problemima u vezi s njom.

² Uspješnih razmatranja o modernističkoj dramu uopće imamo, dakako, više. Ima ih u spomenutoj Šicelovoj knjizi, pa u djelu Nikole Batušića *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb 1978, u knjizi Branka Hećimovića *13 hrvatskih dramatičara*, Zagreb 1976, u raspravi Darka Suvina *Dramatika Iva Vojnovića (geneza i struktura)*, časopis *Dubrovnik* 5—6. Dubrovnik 1977, te u Matkovićevim *Dramaturškim esejima*, Zagreb 1949, a i drugdje.

³ Pokušao sam na to ukazati u članku »Poetički temelji drame u stihu u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća«, časopis *Mogućnosti* 1, Split 1979.

⁴ Vrijedi to u podjednako mjeri za sve ovdje pobrojane autore.

⁵ V. o tome u spominjanim radovima, osobito u Šicela i Batušića.

⁶ Šicel smješta pokret u razdoblje 1893—1914, s time da unutar njega pokret moderne kao zaseban fenomen uočava između 1897. i 1903.

⁷ V. o tome u Šicela i Hećimovića, ali i u autora onoga doba, npr. u kritičara Galovićeve *Tamare*; važnije kritike objavio je Julije Benešić uz izdanje Galovićevih *Drama* u pet knjiga, Zagreb 1942.

⁸ Miletićeve povijesne drame nose naslove *Tomislav* (1902) i *Pribin* (1903), a Šenoine *Kneginja Dora* (1896) i *Ban Pavao* (1903).

⁹ Nacionalnim povijesnim temama posvećene su Tresićeve drame *Ljutovid Posavski* (1894), *Simeon veliki* (1897) i *Katarina Zrinska* (1899), a napisao ih je nekoliko i iz rimske i židovske povijesti.

¹⁰ *Hasanaginica* je prvi put izvedena 1909, dok je *Gospođa Walewska* objavljena u »Savremeniku« 1906.

¹¹ Igrokaz *Na moru* objavljen je 1896, *Pod ciganskim šatorom* 1894, *Fernando i Korisanda* 1897, a *Menuet* 1904, prva dva u »Prosvjetu«, treći u »Nadi«, a četvrti u Ljetopisu MS.

¹² *Proljetno jutro* igrano je prvi put 1903, a iste je godine objavljeno i u »Vijencu« i u knjizi *Godina ljubavi; Objavljenje* je tiskano 1917, ali je, prema autorovim riječima u predgovoru, započeto mnogo ranije.

¹³ *Tamara* je igrana i objavljena 1907, *Mors regni* dospjeva na pozornicu 1908, dok ostali spomenuti tekstovi, kao i neki drugi, (*Čaša molitvena*, *U sjeni hrastova*) nisu ni igrani ni tiskani, nego su dospjeli u javnost istom u spomenutom Benešićevu izdanju.

¹⁴ Vojnovićeva *Smrt majke Jugovića* ima tri pjevanja, Begovićev *Fernando i Korisanda* četiri pojave, a Ogrizovićovo *Objavljenje* tri čina.

¹⁵ U igrokazu *Pod ciganskim šatorom* ima strofa od po pet, šest, ali i od dvanaest stihova; slično je u *Fernandu i Korisandi*.

¹⁶ Jedanaesterac se javlja u Ogrizovićeve (u *Objavljenju* i *Hasanaginici*), u Tresića-Pavičića, Begovića i Galovića.

¹⁷ Deseterac se javlja u Ogrizovića, Vojnovića, Tresića-Pavičića i Galovića.

¹⁸ Jedanaesterac je čest stih dramske književnosti u njemačkoj književnosti još od kraja XVIII stoljeća, dok se deseterac znade u scenskim tekstovima pojaviti u Francuza.

¹⁹ V. npr. ove Galovićeve stihove iz prvoga dijela trilogije *Mors regni*:

Gledaj sunce
Kako tone
I prolieva
Rumen krvnu
Povrh grada kraljevskoga...

²⁰ Korovi (koji se ponekad, na dubrovačku, nazivaju *skupovima*) javljaju se u svim spominjanim Begovićevim tekstovima osim *Gospođe Walewske*; riječ je o zborovima dvorjanki, duhova, ribara itd.

²¹ Pismo je iz 1907. godine i objavljeno je uz prvu knjigu *Drama*.

²² Iz iste godine, u istome izdanju.

²³ Takvo mišljenje duguje zacijelo ponešto njemačkoj tradiciji, ali je na njega morala utjecati i refleksija o primjerenosti stihova pojedinačnim sadržajima kakva se i u nas javlja u drugoj polovici XIX stoljeća (Veber, Šenoa i drugi).

²⁴ Za usporedbu mogu dobro poslužiti prozni tekstovi onih autora koji su pisali i drame u stihu, npr. Vojnovića ili Galovića, ali također i drame Tu-

cićeve, Kosorove ili Cihlar-Nehajevljeve; v. osim toga što o tim tekstovima zapažaju suvremeni učenjaci, osobito Hećimović, u već spomenutoj knjizi.

²⁵ Opet se možemo poslužiti tekstovima autora koji pišu i drame u stihu (Begović, Ogrizović), ali i drugih autora (Dečak, Tucić).

²⁶ Objavljeno u »Modernoj biblioteci« 1909.

²⁷ O romanu i noveli i njihovim osobinama pisao je pregledno Miroslav Šicel u spomenutom djelu, a i u radu »Specifična obilježja književnosti moderne« u zborniku *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb 1978.

²⁸ Na tome je zdušno radio Milan Ogrizović; v. o tome u 72 knjizi PSHK, Zagreb 1969, gdje je objavljen i izbor iz njegovih djela.

²⁹ Nacrt toga stanja pokušao sam dati u članku »Slobodni i vezani stih u modernoj hrvatskoj poeziji«, Teka 9, Zagreb 1975.

³⁰ Zanimljiva zapažanja o toj pojavi dao je Zoran Kravar u svojoj interpretaciji Wiesnerove *Blage večeru* u časopisu *Croatia* 6, Zagreb 1975.

³¹ V. o tome u spomenutim dvama Šicelovim tekstovima.

³² V. kritike toga djela u već spomenutom Benešićevom izdanju Galovićevih drama.

³³ U tome je tragedija slična romanu, kao što će se vidjeti i dalje; o konzervativnome karakteru većine romanesknih ostvarenja v. u radu M. Šicela o specifičnim obilježjima književnosti moderne.

³⁴ Kaže Galović u konceptu pisma Nikoli Andriću: »Priznajem da moja 'Tamara' nije drama u pravom smislu riječi, već da u toj 'sceni' prevladava lirika, pa sam je upravo radi toga i napisao u stihovima« (*Drame I*, str. 167).

³⁵ O Matoševoj vezi s Baudelaireom vidi u knjizi Ive Frangeša *Matoš-Vidrić-Krleža*, Zagreb 1974, a o idealima matoševaca u spomenutom radu Zorana Kravara.

³⁶ O zadaćama književnosti i o njezinoj autonomiji, v. u spisu Milana Šarića »Naša književnost«, kao i u raznim tekstovima M. Marjanovića.

³⁷ Tako npr. Nazor prihvaća mnoga iskustva starije hrvatske književnosti, a jednu svoju zbirku naziva *Pjesni ljuvene*.

³⁸ Tragedije nakon moderne u relativnome obliku nema, dok stih uopće iščezava s pozornice praktički sasvim, osim kad je riječ o klasiци; tako se može reći da se nakon moderne hrvatski dramski stih brusio isključivo na prijevodima.

³⁹ Rani Krležini tekstovi su jednočinke (*Kraljevo, Golgota*), ali se u vezi s njima može govoriti o odbljescima moderne ili o polemici s njom; kasnije i on napušta jednočinku. Jednočinka se, tako, u međuratnome razdoblju i kasnije, javlja isključivo kao prigodni tekst, kao skeč s komičnom podlogom, što je zacijelo uvjetovala kazališna praksa i potrebe za cjelovečernjim programom.

⁴⁰ Lirske drame pisat će se, dakako, i kasnije, sve do najnovijega vremena. One će, međutim, nedvojbeno biti u domeni lirike i neće biti namijenjene izvođenju (Sopovi dramski tekstovi), ili ako i hoće, neće biti predviđeni za pozornicu nego za radio (Slamnišov *Carev urar*).