

ŠTO PUČKA DRAMA AFIRMIRA ILI RAZLOG NJEZINE NE/POPULARNOSTI

Sanja Nikčević

UDK: 821.163-2.09

Iako jedan od dominantnih žanrova u europskom kazalištu 18. i 19. stoljeća, pučka igra ili pučki komad nema svoje primjereno mjesto u teoriji književnosti. Niti je do kraja ni definiran, niti pozicionira unutar sustava žanrova tog vremena jer ga je suvremena teorija prezrela i izbacila iz kanona. Članak kreće od teze da je žanr izbačen iz kanona ne zbog nedovoljne kvalitete ili razvoja drame koji ga je učinio suvišnim, nego zbog izvanknjiževnih razloga. Prolazeći kroz osnovne karakteristike i konvencije žanra, članak pokušava dokazati da je razlog odbacivanja žanra u svjetonazorskoj promjeni u europskom društvu zbog koje je u i književnom kanonu izbačeno sve što afirmira vrijednosti do tada važećeg kršćanskog svjetonazora, a pučka drama upravo te vrijednosti proglašava temeljnim razlozima pisanja. Članak predlaže generički termin pučka drama te ponovno čitanje i vrednovanje djela bez spomenutog svjetonazorskog ograničenja.

Ključne riječi: pučka drama; pučka igra (*das Volksspiel*); pučki komad (*das Volksstück*); svjetozonazor; kanon; teorija drame; afirmacija vrijednosti

Pučka drama, osim nedostatka definicije, ima i vrlo neobičan status u teoriji književnosti i teatrologiji, a vrlo je važna i zaslužuje veću pozornost od one koju je do sada imala.

Iako nam *pučko* može biti oznaka uz razne epohe, vrste, žanrove, autorske opuse i pojedina djela, pučka drama može se smatrati žanrom unutar dramskog sustava XVIII. i XIX. stoljeća jer postoje specifične karakteristike (konvencije) u sadržaju, formi, prostoru njezina nastanka i dominacije. Također možemo utvrditi i njezin dijakronijski i sinkronijski utjecaj, tj. njezino širenje oko vlastita prostora nastanka i utjecaj na vlastite i kasnije kazališne i dramske žanrove. Uz to, pučka drama dijeli zajedničke konvencije s drugim žanrovima dramskog sustava tog vremena, dakle pripada nekoj dramskoj vrsti.¹

Iz postojećih tekstova o tom žanru² može se predložiti sljedeća definicija: *Pučka drama dramsko je djelo s likovima iz donjih i srednjih društvenih slojeva i lokalnim mjestom radnje. Povezuje komično i tragično, a autor ozbiljno shvaća probleme svojih likova. Napisana je na suvremenom,*

¹ Pavao Pavličić, *Književna genologija*, Liber, Zagreb, 1983. Ovdje uzimam termin žanr, stavljajući pučku dramu na četvrtu razinu Pavličićeve klasifikacije. Naime, smatram da u tom vremenu, dakle u XVIII. i XIX. stoljeću, kada dominira pučka drama, postoji mogućnost definiranja vrste odnosno druge razine klasifikacije koja bi uključila i pučku dramu i dobro skrojene komade, i melodramu i druge žanrove tog vremena... Prijedlog klasificiranja dramskog sustava te epohe dala sam na skupu Komparativna povijest hrvatske književnosti »Vrsta ili žanr« (Split, 2016.) i opisala u radu nakon skupa.

² Istraživanja Nikole Batušića i Marijana Bobinca bila su temelj slike o tom žanru koju imamo te polazište svim kasnijim istraživačima u analizi pojedinačnih drama pa se tako i ja uglavnom na njih referiram. Nikola Batušić (prir.), *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, Matica hrvatska – Zora, Zagreb, 1973. (antologija drama s iscrpnim predgovorom o žanru i o svakom pojedinom piscu) i *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Logos, Split, 1986. (hrestomatija s odlomcima najznačajnijih drama toga vremena, uključujući i pučku dramu, te kritičkim osvrtima). Marijan Bobinac, *Otrovani zavičaj. Njemački pučki komad u 20 stoljeću*, Cekade, Zagreb, 1991. i *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Filozofski fakultet, Zagreb, 2001.

razgovornom narječju (jeziku) uz plesne, pjevne i folklorne dodatke. Iako slijedi klasičnu fabulu, autor u nju upleće samostalne dijelove, najčešće songove, pjevane i recitirane, koji se govore i publici. Ima didaktičnu funkciju i jasne političke, odnosno svjetonazorske poruke.

Spomenuti put i lokalni prikaz života nije bilo koji (npr. antičke ili elizabetinske komedije) nego put vremena i prostora nastanka žanra. Žanr je nastao u XVIII. stoljeću na području Habsburške Monarhije i krenuo je iz Beča pod nazivom *pučki igrokaz/igra (Volksspiel)* ili *pučki komad (Volksstück)*, s najznačajnijim predstavnicima – Johannom Nepomukom Nestroyem i Friedrichom Kaiserom.³ Te su drame bile vrlo popularne na repertoarima putujućih profesionalnih glumačkih družina, na repertoarima domoljubnih društava, dakle amatera, ali i građanskih nacionalnih kazališta. Osim što su svi u Monarhiji igrali bečke pučke igrokaze u originalu, prevodili su ih, adaptirali i lokalizirali te pisali vlastite pučke komade. Budući da su bili popularni i izvan Monarhije, u cijeloj Europi, očito je europski prostor toga vremena dijelio neke zajedničke karakteristike koje su se prepoznavale upravo u tim komadima i doživljavale kao »vlastite« ili bliske.

Nikola Batušić koristi se terminom *pučki igrokaz*, Marijan Bobinac *pučki komad*, a osim ta dva najčešća termina, koriste se i drugi, naoko različiti termini, što može zbuniti u njegovu definiranju. Međutim, ako se svi termini razdijele u dvije kategorije (tema djela i način prikazivanja), očito je da svaki od njih sadrži jedan dio definicije koji djelo smatra svojom najvažnijom osobinom koju želi naglasiti publici i time je privući. Prema temi koju obrađuje, postoje termini *slika iz života (Lebensbild)* te *pučka, narodna, domorodna i vojnička igra/gluma/igrokaz*, a prema formi

³ Gerhard Heblig, *Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken*, Dietrichsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1960. To je antologija bečke pučke drame u kojoj su, uz Nestroyeve, objavljene i drame sljedećih autora: Adolfa Bäuerlea, Josepha Aloisa Gleicha, Karla Meisla, Ferdinanda Raimunda, a antologičar je napisao i iscrpni predgovor, str. VII-XLIV.

(načinu na koji prikazuje temu) rabe se termini *gluma/igra/igrokaz* (*das Spiel*), *komad* (*das Stück*), *slika* (*das Bild*) kojima se dodaju označnice emocije koju dominantno izaziva poput *veseli/vesela* ili *tužna/tužni*, kao i oznaku prisutnosti elementa koji ne pripada dramskoj radnji ali je važan (*s pjevanjem*). Zato ne čudi da su iz toga na našem jeziku složenice *spjevo-kaz* i *igrospjev*. Kombinacije mogu onda izgledati ovako: »vojnička igra s pjevanjem« ili »vesela narodna igra«, »vesela pučka slika iz života« pa čak i naoko nelogično »tužna domorodna gluma s pjevanjem« i sve su legitimne i prepoznaju se kao pučki komadi.

Upravo se zato koristim u ovom tekstu terminom *pučka drama* kao generičkim terminom, pri čemu riječ *drama* obuhvaća i dramsko u užem smislu riječi i komediografsko. Naime, žanr sve to i obuhvaća – od političkih satira do melodrama. Iz odabranoga naziva za formu djela vidi se da su autori toga žanra bili svjesni da ne stvaraju ni klasicističku, ni romantičarsku, ni pseudoromantičarsku tragediju (koje prikazuju plemstvo), a ni građansku dramu, koje su sve tada postojale u spomenutim nacionalnim kazalištima i, zajedno s pučkom dramom, tvorile određenu vrstu.

Pojam *pučka drama* ne treba poistovjetiti s pojmom *pučki teatar* iako je nastao unutar njega. Pučki teatar (*Volkstheater*) nastao je krajem XVIII. stoljeća kao suprotnost dvorskom kazalištu (*Hoftheater – Hofburgtheater*) za odabrane (na dvoru Marije Terezije govorilo se talijanski) te nacionalnom građanskom kazalištu i njegovu programu nacionalnoga osvješćivanja. Iako je upravo pučka drama dominirala u pučkom teatru, uz nju su se igrali i razni drugi žanrovi, od improviziranih farsi i jednostavnih lakrdija na tragu komedije dell'arte (koje su i nazivane prema glavnim likovima: *hanswurst, bernandon*) do čarobnih igara koje su se zbivale u fantastičnom okružju.⁴

⁴ Izvan ove definicije ostala mi je *čarobna igra* koju svi teoretičari ubrajaju u pučku dramu, ali kako se zbiva u irealnom prostoru, ja je ovdje ne uvrštavam, nego ostavljam za kasniju analizu. Također nisam uključila ni melodramu jer ona ima i pučku i građansku inačicu pa to treba pominje analizirati i uspostaviti distinkciju.

Unatoč tome što se »bečki pučki duh i pučki teatar uspoređuje s elizabetinskim ushićenjem u Londonu«,⁵ a žanr vladao cijelom Europom gotovo dva stoljeća, u gornju definiciju trebalo bi dodati da je vrijednosni sud suvremene teorije prema tom žanru izrazito negativan. U XX. stoljeću pojam *pučko* (osim u etnologiji i folkloristici gdje su pučko i narodno subjekti istraživanja) nosi negativnu vrijednosnu oznaku, ali odnos prema pučkoj drami ne samo da izlazi iz objektivnih kategorija znanstvenoga proučavanja, nego je doslovno na rubu bijesa. Pučka se drama ili u potpunosti prešućuje kao nevrijedna ili napada do te mjere da se smatra ne samo »nižom« vrstom nego, kako kaže Bobinac, »ružnim pačetom« među dramskim oblicima.⁶

Kao profesorica koja sa studentima nastoji svaku teoriju/stav/vrijednosni sud provjeriti tako da se pročitaju izvori i usporede s ponuđenim teorijskim zaključcima, čitala sam tu vrstu komada ne bih li ih pokazala kao primjer na kolegiju o drami XVIII. i XIX. stoljeća iz predmeta »Povijest drame i kazališta«. Čitajući ih, shvatila sam da negativni teorijski stav prema tim dramama nije posljedica »nepostojanja bilo kakve literarne kvalitete«, kako se to obično govori za djela koja smo izbacili iz kanona. Ako se danas te drame (barem one koje su u svoje vrijeme smatrane vrhom žanra) pročitaju bez ikakve negativne predodžbe, u njima je očita ne samo lokalna vrijednost ili vrijednost epohe u kojoj su nastale, nego se i danas mogu razumjeti ali i doživjeti vrlo blisko doživljaju iz vremena nastanka drame. Moji studenti na Umjetničkoj akademiji u Osijeku već godinama čitaju *Graničare* Josipa Freudenreicha kao primjer pučkoga komada XIX. stoljeća i svaka generacija čitajući plače na uvijek ista dva mjesta u komadu. Budući da im prije čitanja nitko nije zanijekao vrijednost djela, ti mladi ljudi XXI. stoljeća dramu čitaju otvoreno i bez predrasuda. Iako ne znaju što znači vojna krajina ili *oberstar*, oni imaju iste emotivne reakcije

⁵ Marijan Bobinac, *Otrovani zavičaj*, Cekade, Zagreb, 1991., str. 11-34.

⁶ Isto, str. 34-48.

kao ljudi XIX. stoljeća (kada je djelo nastalo) i kao ja koja sam dvostruko starija od njih. Očito u tom žanru postoje i dobri i loši komadi, ali ovi dobri nose u sebi neke trajne vrijednosti i scensku snagu.⁷

NE VOLIMO PUČKE KOMADE ILI DIDAKTIČNO, TIPIZIRANO, NAIVNO I MORALIZATORSKO!

Pokušat ću, analizirajući dijelove definicije, doći do uzroka tako snažnoga prezira teoretičara te ujedno odgovoriti i na pitanje iz naslova. Blaži prijekori žanru idu zbog toga što je namijenjen puku, što prikazuje puk i što ima određene formalne karakteristike koje uključuju pjesmu ili ples, dakle »neozbiljne« i zabavne elemente.

Širem su puku bile namijenjene i antička tragedija, i srednjovjekovno prikazanje, i elizabetanska tragedija jer su tada kazalište mogli pratiti i razumjeti svi slojevi društva, pa i puk, i svi su išli u kazalište. To antici i elizabetanskom dobu ne zamjeramo, nego smatramo velikom vrlinom te potvrdom i kvalitete i važnosti kazališta u tadašnjem društvu. Uz to, pučka drama u XVIII. i XIX. stoljeću igrana je intenzivno pred bogatijim građanstvom⁸ i plemićkom publikom, a pisci koji su je pisali bili su i iz tih društvenih slojeva.

Pučki likovi i pučke teme smatraju se »nižim« sadržajima od tragedije ili drame koja se bavi »višim« temama ljudskoga života, važnijim situacijama i sudbonosnijim odlukama i za glavni lik i za njegovu okolinu. Točno je da problemi plemića ili kraljeva (koje prikazuje tragedija) imaju jači domet u društvu od problema jednoga seljaka koje prikazuje pučka

⁷ Georgij Paro je *Graničare* režirao 1978. u ZGK Komedija. Bila je to živa i dobra predstava koja je gostovala i na Danima Hvarškoga kazališta!

⁸ Ljubomir Maraković, *Pučka pozornica*, Društvo sv. Jeronima, Zagreb, 1929.

drama. Međutim, pučke teme ili priče o puku koje nisu od sudbonosnoga značenja imamo i u cijelom niskomimetskome modusu,⁹ dakle u svim komedijama (pa i Shakespeareovima) te dramama realizma i moderne. U tim epohama »niskost« teme ne preziremo, nego u realizmu i moderni upravo prikazivanje puka (bez obzira zvali ga narod, radnička klasa ili potlačeni dijelovi društva i sl.) i njegovih problema smatramo poželjnima i odrazom vrsnoće djela.

Forma pučke drame (umetnuti i izdvojeni songovi, glazba i ples), miješanje stilova te, kako kaže Klotz, »subliterarni elementi«¹⁰ kao što su dijalekt, kolokvijalno i folklor, nalaze se i u djelima od Aristofanove satire preko elizabetinskih komedija do Bertolta Brechta, koji je namjerno odabirao formu njemačke pučke drame svojega vremena i koristio se njome u svojem epskom teatru. I svima im se priznaje vrijednost usprkos (elizabetanci) ili upravo zbog (Brecht) te forme.

Dok su prigovori vezani uz do sada spomenute elemente forme pučke drame blaži, pravi su napadi usmjereni na drugu razinu – na sadržaj. Jedan od žestokih protivnika žanra, spomenuti Bertolt Brecht, naziva ga »sirovim i nezahtjevnim teatrom«, koji ima »prostački moral, jeftinu seksualnost, grube šale i sladunjavost«, i te su se oznake, kako kaže Bobinac, »nerijetko mogle čuti i do danas«.¹¹ Dok je Brecht to izrekao dramatično, teorija književnosti/drame to isto premješta u drugi diskurs i optužuje pučku dramu za: didaktičnost, sentimentalnost, nereálnost ili naivnost i ideologiziranost. To im je ujedno osnova i za prigovor »podilaženja puku«.

Didaktika se uvijek smatra nečim što se »nameće« od onih koji znaju onima koji ne znaju, a ideologiziranost uključuje prenošenje nekih jasnih političkih poruka. Zabava nekako ne ide uz ta dva pojma, ali očito je da je pučki žanr svojim miješanjem tragičnoga i komičnoga to uspijevao povezati

⁹ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

¹⁰ Volker Kotz, *Dramaturgie des Publikums*, Munchen, 1974. Citirano prema: Marijan Bobinac, *Otrovani zavičaj*, Cekade, Zagreb, 1991.

¹¹ Isto.

jer on je doista bio i didaktičan i ideologiziran, a često i zabavan, i to nije skrivao. Didaktika je u ovom slučaju učenje publike kako živjeti na primjerima likova pomoću moraliziranja, odnosno uspostavljanja kriterija dobra i zla. Međutim, to su isto radile i antičke tragedije u kojima kor neprestano moralizira i poučava kako ne treba živjeti na primjerima prikazanih junaka, a to govori izravno i junaku i publici. Ideologija je vezana uz politiku toga vremena – uspostavu građanske i nacionalne države – pa zato npr. svi seljaci imaju osjećaj nacionalne pripadnosti, što u stvarnosti i nisu imali.

Druga velika zamjerka je naivnost i nerealna (idealizirana) slika svijeta, što pak ima tri dominante negativne karakteristike: pretjeranu sentimentalnost, tipske likove i sretan kraj. Sentimentalnost i emotivnost doista postoje jer na sceni se puno smije i postoje intenzivni osjećaji radosti i sreće, ali i tuge pa scenom teku suze, često se pati, govore se velike riječi, pada se na koljena i šire se ruke u zagrljaje ljubavi ili pomirenja! Međutim, i u dramama modernista likovi su često u velikim mukama i patnjama, pri čemu propadaju u toj patnji, također vrlo često, sa širokim gestama (npr. Horvat i ostali likovi u Krležinu *Vučjaku!*), no njima se ne zamjera emocija, nego ih se pohvaljuje za realan prikaz života. Dakle, očito se ne zamjera emocija kao takva nego određena vrsta emocije. Zamjera se prikazivanje pobjede *pozitivnih* emocija u pojedincu jer u pučkim komadima vidimo pobjedu ljubavi nad mržnjom, prijateljstva nad licemjerjem i dobrih ljudi nad pokvarenima i zlima.

Iako Derenčinova *Ladanjska opozicija* ili Zagorkini *Jalnuševčani* daju izrazito realnu sliku svijeta u kojem živimo i to sa živim primjerima iz suvremenoga života koji se mogu prepoznati u prikazanim likovima u drami, pučki je komad za teoretičare »nerealan/nelogičan« zbog svojega sretnog kraja koji se smatra nemogućim iako se i u stvarnom životu može dogoditi da, na primjer, pokvareni političari dobiju lekciju iz poštenja. Uz to, ako komedije ili satire imaju klasičan sretan kraj, ima jako puno pučkih drama koje nemaju klasičan sretan kraj jer junak može poginuti na kraju bez dobivanja zadovoljštine. Međutim, za razliku od modernističkih

tragičnih krajeva, kraj pučkoga komada uvijek jest napisan kao pozitivan i tako se i doživljava u publici zato što na kraju uvijek pobijedi dobro, a pravda se zadovolji na ovom ili onom svijetu. I upravo je to razlog teorijskog zamjeranja.

Uz prigovor nerealnosti, osim pozitivnih emocija, idu i tzv. tipski likovi. Točno je da se u dramama ponavlja zadani repertoar likova, no nakon više od pola stoljeća vladavine modernističke drame očito je da se i u njoj ponavljaju određeni tipovi (npr. od razočaranoga intelektualca u blatu provincije do moralno propalih žena), a određeni tip karaktera ponavlja se i u drugim epohama i žanrovima (npr. elizabetinska krvava tragedija uvijek ima glavnoga junaka koji otkriva neki zločin i propada zbog toga, a redovito se pojavljuje i duh koji otkriva pozadinu zločina) kojima to ne zamjeramo. Žanrove raspoznavamo prema konvencijama, odnosno prema nečemu po čemu su slični, dakle mora biti nekih zajedničkih elemenata u nekom žanru. Problem je da teorija nekim konvencijama (dakle ne izvedbi konvencija ili onome što smatramo kvalitetom djela, nego baš konvencijama samim) priznaje vrijednost a nekima ne.

Svi ovi prigovori vode do zaključka da je očito problem u onome što se zove poruka komada ili, kako kaže Klotz, »eksplikacija ideologije u njemu«. Samo što to nisu samo ideologija ili politika (jer ona je dio toga vremena i upravo je ono što današnji neprofesionalni čitač ne razumije uvijek do kraja – kao moji studenti problem vojne krajine) nego nešto puno šire, a to je kršćanski svjetonazor.

KRŠĆANSKI SVJETONAZOR ILI AFIRMACIJA SVIJETA KOJI JE STVORIO I ČUVA DOBRI BOG

Svjetonazor je zbir pretpostavki (koje mogu biti istinite, djelomično istinite ili potpuno neistinite) kojih se držimo, svjesno ili podsvjesno, dosljedno ili nedosljedno, o temeljnom ustrojstvu našega svijeta. On daje odgovore na temeljna pitanja koja sebi postavljamo i koja definiraju naš odnos prema onome iznad nas (Bogu, životu nakon smrti), onome oko nas (svijetu, društvu, politici) i onome u nama (tko sam ja i koji je smisao mogega života).¹² Svjetonazor definira ulogu, svrhu i smisao tih triju razina u našem životu, ima jasnu hijerarhiju vrijednosti kojom formira naše mišljenje, određuje naše ciljeve i utječe na naše djelovanje. Ponekad je nevidljiv jer su nam vidljivije ideologije, politička uređenja, ekonomski odnosi, mode i trendovi koji su na »nižoj« društvenoj razini, no svjetonazor je u podlozi svega toga. Kako kaže Sire, ideja svjetonazora kreće od toga da svi podrazumijevamo da nešto postoji, ali kad smo priznali da nešto postoji, nismo nužno priznali i što je to što postoji te da se u tome odvajaju dva temeljna svjetonazora: jedan koji tvrdi da je temeljna materijalna supstanca i drugi koji tvrdi da je to nematerijalna supstanca (duh ili duša).¹³

U Europi je od srednjega vijeka do kraja Drugoga svjetskog rata vladao svjetonazor koji se temeljio na duhu, i to na kršćanskoj vjeri koja je bila temelj Europe¹⁴ pa se zato i zove kršćanski svjetonazor, a onda je nakon Drugoga svjetskog rata zavladao novi sekularizam koji vlada do danas. No i jedan i drugi silno su utjecali na umjetnost.¹⁵

¹² James W. Sire, *Izazov svjetonazora*, STEPress, Zagreb, 2001., str. 16-24.

¹³ Isto.

¹⁴ Thomas E. Woods, *Kako je katolička crkva izgradila zapadnu civilizaciju*, Teovizija, Zagreb, 2009.

¹⁵ Do sada su pisane studije o posljedicama promjene svjetonazora iz kuta pobjedničkoga svjetonazora koji je isticao mane onoga prošlog, ali je ovdje, prema mojim istraživanjima, prvi put jasno postavljena i uspoređena hijerarhija

U hijerarhiji vrijednosti kršćanskoga svjetonazora, kod ona tri temeljna odnosa koji nam određuju doživljaj svijeta, na prvoj razini svijet oko nas tumači se kršćanstvom, vjerom da je Bog stvorio svijet i brine se o njemu. Bog je predstavnik te razine, a ljubav je glavni osjećaj jer je Bog iz ljubavi stvorio ljude, dao im slobodnu volju te je iz ljubavi poslao Sina da otkupi ljude smrću na križu. Na drugoj razini vlada dužnost kao temelj odnosa prema društvu i Bogu, a predstavnik je kralj koji se doživljava kao Božji odabranik na Zemlji i koji je na ljudskoj razini slika Isusova ispunjavanja dužnosti prema Ocu. Na trećoj je razini čast (lat. *honor*) temelj odnosa prema pojedincu (zato treba raditi ono što je dostojno, pravedno i dolično), a predstavnik je očinska figura koja također ima odgovornost i dužnost prema svojoj obitelji i također je od Boga odabrana. U tom je svjetonazoru pojedinac, čak i sam Sin Božji, Krist, uvijek podređen višim idejama i ciljevima i uvijek se postavlja pitanje što netko može ili treba napraviti za opću ili širu dobrobit, a svaka je pozicija koju čovjek ima, posljedica Božjeg odabira i neke vrsti zadatka za tu osobu. Naime, opći je cilj svih triju razina bio spas duše, odnosno uključivanje čovjeka u nešto više od

vrijednosti dvaju svjetonazora gledajući ih objektivno, odnosno ravnopravno, kao i njihov utjecaj na kazališnu umjetnost. U ovom je tekstu donosim u skraćenom, osnovnom obliku za potrebe analize teme. Ona se ponavlja u nekoliko mojih tekstova u identičnom obliku, ali detaljnije razrađeno u pojedinom aspektu: »Rascjep između vjere i umjetnosti danas: kazališni primjeri i mogući putovi izlaska«, u: *50. obljetnica svečanog otvaranja i početka Drugoga vatikanskog koncila* (zbornik radova), Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2015. str. 287-306.; »Kako kazalište slijedi smjene svjetonazora ili zašto više ne volimo afirmativne priče«, *Republika* 10/2015., str. 49-56. te »Kako kazalište slijedi vladajući svjetonazor ili Strossmayerov primjer kao mogući svjetionik (Odnos religije/države/umjetnosti)«, u: *Znanstvene kulturne, obrazovane i umjetničke politike. Europski realiteti. 200. obljetnica rođenja Jurja Strossmayera*, Odjel za kulturologiju/UAOS/Pilar/HAZU/ Filozofski fakultet u Pečuhu/, Osijek, 2016., str. 354-369. U osnovnom obliku navedena je i u knjizi *Mit o Krleži. Krležoduli i krležoklasti u medijskom ratu*, Matica hrvatska, Zagreb, 2016., str 30-34.

njega, u, pojednostavljeno rečeno, dobru vječnost gdje vlada onaj dobri Bog koji je sve stvorio i koji nas ljubi.

U tom svjetonazoru vlada uvjerenje o pobjedi dobra i nužnosti nekih izbora na Zemlji koji će voditi toj pobjedi i u privatnom životu pojedinca, dakle o sudu koji dolazi nakon smrti i određuje vječni život duše. Upravo je zato i umjetnost, koja je, barem što se kazališta tiče, proizašla iz svetog (antičkih dionizijskih rituala i srednjovjekovnih pučkih pobožnosti), trebala biti ne samo lijepa nego i didaktična ili poučna, dobra ili moralna, odnosno korisna čovjeku. Umjetnost je prikazivala pozitivne primjere (koji su uspijevali dobro odabrati u životu) za poticaj, a negativne (koji nisu uspjeli) za pouku.

U povijesti kazališta, od srednjega vijeka do danas, većinom su epohe bile izrazito afirmativne prema tom svjetonazoru. One su ga odražavale na sceni, uz to što se tijekom povijesti mijenjao odabir prikazivanja dominantne razine hijerarhije vrijednosti. Srednji je vijek u prikazanjima prikazivao prvu razinu jer su na sceni bili Krist i sveci, dok druga razina dominira na sceni u baroku koji prikazuje kraljeve i plemstvo, s Calderónovim paradigmatskim djelom *Život je san*, kojemu je tema dužnost kralja prema svijetu oko sebe. Treća je razina dominirala u XVIII. i XIX. stoljeću, u vremenu uspostave građanskoga društva, u melodramama, pučkim komadima, dobro skrojenim komadima i sl. koji govore o obiteljskim problemima. I u tome je izbor problema u odnosu suvremene teorije prema pučkoj drami.

POBJEDA NOVOGA SVJETONAZORA ILI SEKULARIZAM KAO RAZUMSKA KRITIKA SVIJETA

U XIX. stoljeću s prosvjetiteljstvom je započela promjena svjetonazora. Kršćanskom svjetonazoru suprotstavio se novi, ateistički svjetonazor, koji najčešće zovemo sekularizmom. On ima drugačiju hijerarhiju vrijednosti. Na prvoj je razini Razum kao temelj tumačenja svijeta. Istina je dominantna vrijednost te prve razine, a znanstvenik je postao glavni predstavnik Istine. No, ne zato što ga je tu postavio dobri Bog, nego zato što je vlastitim naporom razvio svoj mozak. Sekularizam je vjeru i Boga proglasio »neznanstvenima« i »nazadnima« i protjerao ih je u privatnu sferu, što mu je i bila osnovna namjera koju nosi i u nazivu. Na drugoj je razini kritika postala dominantan odnos čovjeka prema društvu iz javno proklamiranoga uvjerenja da će istinito i objektivno (dakle razumsko i znanstveno) prikazivanje društvenih problema i mana naporima samih ljudi, uz pomoć znanosti i tehnologije, dovesti do poboljšanja društva (napretka!). Sloboda (i oslobođanje) pojedinca postala je glavni cilj treće razine. Pojedinaac je postao središte svijeta i sve je podređeno njegovu boljitku, ali više nema ničega izvan čovjeka i njegova razuma što mu to može omogućiti. Generalni je cilj svih triju razina sreća pojedinca na Zemlji pa ne čudi da se njegov filozofski nazor zove individualizam.

Novi svjetonazor nije zavladao odjednom, nego je to bio proces sekularizacije društva.¹⁶ Tijekom cijeloga XIX. stoljeća njegova je bitka tekla paralelno s različitim društvenim tokovima i događanjima, kao što je formiranje nacije i države, opismenjavanje, industrijalizacija i slično. Ta

¹⁶ Ulrich Beck, *The God of One's Own. Religious Capacities for Peace and Potential for Violence*, Polity, Cambridge, 2010.; Steve Bruce, *God is Dead. Secularization in the West*, Blackwell Publishers, Oxford, 2002., ali i negativni pogledi na pobjedu sekularističkoga svjetonazora: Oscar Spengler, *Propast Zapada*, Demetra, Zagreb, 1989.; Zoran Vukman, *Bogoubojstvo zapada*, vlastita naklada, Zagreb, 2016.

se bitka i u politici i u umjetnosti često prikazivala dihotomijama: modernisti/tradicionalisti, stari i mladi (pri čemu to ne označava samo dob), individualisti/konformisti, ali uvijek iz pozicije prirodnog razvoja društva koji od vjere ide ka sekularnoj misli.

Intenzivno tražeći potvrdu u literaturi ovog što sam iznijela, nedavno sam pronašla knjigu koja taj sukob upravo tako definira. U zborniku *Kulturni ratovi. Sekularno-katolički sukob u Europi 19. stoljeća* stoji: »Iako se do sada uglavnom proučavalo kulturne promjene u okviru pojedine zemlje i u odnosu na buđenje nacionalne svijesti, sada se može zaključiti da se radi o dva monolitna i oprečna socio-kulturna bloka koja su ratovala upravo uz pomoć kulture, ali i na svim razinama društva.«¹⁷

Sukob je definiran i preciznije negoli sam ja to učinila, kao rat katolicizma i sekularizma koji se vodio protiv kršćanstva i monarhije, ali one monarhije koja je nasljednica svetoga Rimskog Carstva.

Zanimljivo je da pobjeda sekularizma nije posljedica dolaska na vlast komunističkoga (dakle ateističkog) režima u Istočnoj Europi, nego se prevlast novoga svjetonazora dogodila u cijeloj Europi, čak i u kapitalističkim zemljama u kojima je nakon Drugoga svjetskog rata na vlasti bila demokršćanska stranka te su načelno priznavale Boga. Njegova se pobjeda i u sociologiji i u teoriji književnosti dovodi u vezu s tzv. liberalnim kapitalizmom i pobjedom sila Antante u Drugome svjetskom ratu.¹⁸ Sekularizam se nije nazivao novim svjetonazorom, nego je svoju borbu protiv kršćanstva smatrao prirodnom evolucijom društva, međutim nakon

¹⁷ Christopher Clark – Wolfram Kaiser, *Culture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

¹⁸ O svjetonazorskoj pobuni u književnosti pisao je Zoran Kravar, *Antimodernizam*, Zagreb, 2003. i *Svjetonazorski separei*, Zagreb, 2005., gdje utvrđuje da je modernizam u umjetnosti posljedica prevlasti liberalnoga kapitalizma koji je zavladao Europom nakon kraja Prvoga svjetskog rata i pobjede sila Antante koje su srušile Monarhiju. Vladavina tehnologije i znanosti nije riješila čovjekove probleme, nego ga je umjesto u svijet obećane sreće odvela u još veće otuđenje, što smatra uzrokom nastanka antimodernizma.

više od pola stoljeća njegove vladavine, pokazalo se da je ipak svjetonazor i da je sada u krizi.¹⁹

UTJECAJ NOVOG SVJETONAZORA ILI KAKO IZBACITI SVE AFIRMATIVNO I VJERSKO

Vladavina novoga svjetonazora odredila je naše tumačenje svijeta, ali i tumačenje umjetnosti, a naročito vrednovanje prošlih epoha. Zato danas više ne volimo afirmativne epohe koje su u suglasju sa svojim svjetonazorom (srednji vijek, barok), nego ih, dapače, ocrnjujemo i/ili prešućujemo, a ponekad i niječemo, dok veličamo one oponašateljske, koje imaju uzor u antici (renesansa, klasicizam), pri čemu u njima prešućujemo nabožnu literaturu. Neke epohe reinterpreteramo (npr. antiku, u kojoj tragediju tumačimo isključivo pobunom junaka, a ne porukama kora), no najgore je prošlo XVIII. i XIX. stoljeće. Naime, tijekom smjene epoha, uvijek je najjača pobuna protiv one neposredno prije, a ovdje se ta pobuna poklopila i s promjenom svjetonazora pa nemamo ni generički naziv za tu epohu iako ona ima obilježja epohe.²⁰

Iz toga vremena priznajemo nacionalne pokrete (formiranje nacionalnih, dakle građanskih kazališta) i romantizam (koji je prikaz raspada

¹⁹ Suvremena sociologija pokazuje da sekularizam nije ispunio svoju nakanu pa prema tome nije prirodan evolucijski proces društva. Vidi u F. J. Lechner, »The Case Against Secularization: A Rebuttal«, *Social Forces* 69/1991., str. 1103-1119.; R. Stark, »Secularization, R.I.P.«, *Sociology of Religion* 60/1999., str. 249-273.

²⁰ Iz tog svjetonazora uspostavljen je i novi kanon vrijednih djela koji vlada do danas, a iz kojeg je izbačeno (ili reinterpreterano iz pozicije novog svjetonazora kao npr. Shakespeareova *Oluja* ili Calderonov *Život je san*) sve što na bilo koji način afirmira bilo koju komponentu iz kršćanskoga svjetonazora. No, to je tema jednog drugog istraživanja i nadam se budućeg teksta.

plemstva), a ostalo spominjemo isključivo kroz skup žanrova koje smatramo nevrijednima (melodrama, čarobna priča, pučki igrokazi, dobro skrojeni komadi) do te mjere da kao prvu građansku dramu ističemo Ibsenovu *Noru*, iako su građani stali na scenu kao glavni likovi (ne sluge) već u XVI. stoljeću,²¹ a u XVIII. i XIX. stoljeću suvereno vladaju scenom. Naš prezir prema toj epohi ide toliko daleko da je teško pronaći tiskane drame iz toga razdoblja,²² a izbacili smo i iz teorijskoga kanona sva ona teorijska djela koja književnost prikazuju drugačije od vladajućega stava.²³

Funkcija visoke umjetnosti postala je isključivo kritika društva iz sekularističkih pozicija, no problem je da je sekularizam, rušeći kršćanstvo, rušio i većinu moralnih vrijednosti: »otvoreno odobravanje epohe (modernizma) u književnim i publicističkim tekstovima najčešće se očitovalo u liku znatizeljna ili radosna prepuštanja oblicima života što ih potiče liberalni društveni okvir: moralnom relativizmu, ćudljivostima kapitalističke poslovne sreće, novom velegradskom folkloru 'zlatnim dvadesetima'«. ²⁴

Dakle pučku dramu nismo izbacili iz kanona zbog njezine niske kvalitete, nego zbog onoga što joj je bila najveća kvaliteta, zbog čega je bila

²¹ Prvom građanskom dramom na engleskom jeziku smatra se *Arden iz Fevershama* iz XVI. stoljeća (djelo neutvrđena Shakespeareova suvremenika), a slično je i u drugim književnostima.

²² *Graničari* Josipa Freudenreicha bili su kazališna uspješnica. U Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu imali su od 1857. do 1940. godine 269 izvedbi, dok je većina dramskih djela iz toga vremena imala najviše desetak izvedbi, a izvođeni su i u drugim europskim zemljama. Da ne postoji spomenuta Batušićeva antologija iz bilješke br. 2, bili bi teško dostupni u tiskanom obliku. I u drugim je zemljama teško pronaći tiskana djela iz toga vremena. Rijetke su njemačke antologije poput one iz bilješke br. 3, a i ona je iz 1960.

²³ Što se tiče kazališta i književnosti, usp. npr.: Ljubomir Maraković, *Pučka pozornica*, Društvo sv. Jeronima, Zagreb, 1929.; Aleksandar Freudenreich, *Kazalište za narod*, Zagreb, 1940.; Dragutin Prohaska, *Pregled savremene hrvatsko srpske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1921.; Mate Ujević, *Hrvatska književnost*, Društvo sv. Jeronima, Zagreb, 1932.

²⁴ Zoran Kravar, *Svjetonazorski separei*, Zagreb, 2005., str. 85.

popularna i važna. Izbacili smo je zbog vrijednosti koje afirmira. Sve ono što je njoj bilo važno i što je otvoreno proglasila svojom svrhom u svjetlu novoga svjetonazora postalo je krivo i nazadno, čak »reakcionarno«.²⁵ Dokaz da je kriterij sekularizma zavladao činjenica je da teoretičari, kada žele pohvaliti taj žanr, djelima pripisuju ono što se prema moderni smatra vrijednostima: inzistiraju na njihovoj kritici društva i odriču joj bilo kakvu ideju transcendencije.

Naravno da je priča o sekularizmu mnogo šira od ovog iznesenog, naravno da i u pučkoj drami postoji mnogo više slojeva, primjerice jasne političke odrednice tog vremena, doba (kao što je uspostava građanskoga društva i nacije), ali mislim da se njezino izbacivanje iz kanona dogodilo upravo zbog toga što pučka drama jasno i otvoreno afirmira sve tri razine hijerarhije vrijednosti kršćanskoga svjetonazora. Od vjere da je Bog stvorio svijet i njime upravlja, iz čega i proizlazi uvjerenje u pobjedu dobra, do uvjerenja da je svaka pozicija na svijetu (pa i biti seljak ili vojnik) posljedica Božjeg odabira i jednako vrijedna. Pučka drama govori iz čvrstoga moralnog koda, ima jasnu definiciju i popis grijeha, kako kaže Ludwig Hoffman, taj je žanr »čvrsta uvjerenja da tok svijeta ne može biti suprotstavljen zdravome moralu«.²⁶ Pučka drama jasno pokazuje da je cilj života na Zemlji spas ljudske duše i upravo iz tog pitanja osjeća odgovornost ne samo svakog pojedinca nego i žanra kao takvog. Iako se često zna reći da pučka drama podilazi publici, kako je rekao Brecht, »prostačkim moralom, jeftinom seksualnosti, grubim šalama i sladunjavosti«, ona sve to koristi ne da bi joj ugađala, nego da bi joj rekla vrlo važne stvari o životu i spasu ljudske duše. I upravo joj tim najozbiljnijim temama – »podilazi«. Teza da umjetnost mora biti i lijepa, i korisna, i dobra jer je sudbonosno važna za čovjeka, u potpunosti je vladala kod autora pučke drame, samo je primijenjena na konkretan lokalni prostor i vrijeme! Zato su suvremenici

²⁵ Marijan Bobinac, *Otrovani zavičaj*, Cekade, Zagreb, 1991., str 41-45.

²⁶ Citirano prema: Marijan Bobinac, *Otrovani zavičaj*, Cekade, Zagreb, 1991., str. 41.

bili zgroženi kada su Kleist pa Brecht odabrali formu pučke drame i u nju ulili sekularistički sadržaj. Nazvali su ih izdajnicima²⁷ jer su izdali one vrijednosti i one poruke za koje su smatrali da pripadaju ne samo pučkoj drami nego i temeljima njemačkog, ali i europskog društva.

OPSTANAK PUČKOG DO DANAS ILI PUČKO JE POPULARNO

Teza da pučko afirmira temeljne vrijednosti kršćanskoga svjetonazora pa je zato i popularno, otvara dalja istraživanja, ali najveći dokaz da bi se moglo ići u tom smjeru jest to što je – unatoč svim napadima – žanr preživio. Kada Marijan Bobinac piše knjigu o hrvatskom pučkom komadu,²⁸ uz Freudenreicha, Tomića i Derenčina, koji su pisali u vrijeme vladavine pučkoga komada, stavlja i Kalmana Mesarića (*Joco Udmanić, Gospodsko dijete*) koji je sve spomenute karakteristike pučke drame (od puka na sceni do afirmacije temeljnih vrijednosti kršćanskoga svjetonazora) zadržao i nakon Drugoga svjetskog rata.

Kada sam početkom dvijetisućitih godina krenula intenzivno pratiti kazališne amatere, iznenadila sam se koliko među njima ima novonapisanih pučkih drama koje upravo kao takve prepoznajemo jer prikazuju zavičaj, puk na sceni, ali i afirmiraju sve razine hijerarhije vrijednosti kršćanskoga svjetonazora. Do kraja 2017. spremam se objaviti antologiju pučke međimurske drame kako bih pokazala snagu toga žanra, njegov opstanak do danas i našu potrebu za njim.

Nedavni radovi o ilirizmu i prosvjetiteljima znanstveno su dokazali da je književnost (i njezino stvaranje i kriteriji njezina vrednovanja) itekako pod utjecajem politike i skupine ljudi »povlaštenih ili profesionalnih

²⁷ Marijan Bobinac, *Otrovani zavičaj*, Cekade, Zagreb, 1991.

²⁸ Marijan Bobinac, *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Filozofski fakultet, Zagreb, 2001.

čitatelja«, intelektualaca, teoretičara i kritičara.²⁹ Ako smo to učinili za taj period, mislim da je krajnje vrijeme da to učinimo i za kasniji period, za vrijeme nakon Drugoga svjetskog rata, i pokažemo koliko su naš današnji kanon i današnje vrednovanje književnih djela pod utjecajem izvanknjiževnih razloga te tko su današnji »povlašteni čitatelji« koji određuju vrijednosnu skalu.

Moguće je dokazati da vrijednosna skala koja nam je pučko protjerala sa scene i iz kanona nije »prirodan razvoj književnosti« nego posljedica promjene vladavine svjetonazora i utjecaja »povlaštenih čitatelja«. Ipak, novi svjetonazor nije uspio dokraja potisnuti stari pa je zato i ovaj žanr pučke drame (a i neki drugi prezreni žanrovi) opstao na rubovima kazališta iz potrebe ljudi za starim svjetonazorom na sceni. Uz to se pokazalo da novi svjetonazor nije uspio ostvariti obećano (sreću pojedinca na Zemlji), a ni umjetnost koja je njegova posljedica nije uspjela svojom kritikom s pozicije ateističke ideologije poboljšati društvo. Sve je to u krizi i zato se sada okrećemo onome što smo izbacili iz kanona tražeći odgovore. To je nužno jer smo izbacili iz kanona previše vrijednih drama, ali i zatvorili prostor za raznolikost stavova, poetika i svjetonazora. Tek kad dopustimo taj pluralizam, moći ćemo objektivno procjenjivati djela iz prošlih epoha i naše vlastite i tek onda kad nam ne bude kriterij svjetonazor nego doista djelo samo, moći ćemo govoriti i objektivnim kriterijima vrednovanja djela.

Naime, kako kaže Ivana Žužul, govoreći o preporodnoj književnosti: »Književnost shvaćam kao jezičnu praksu koja kod širokih slojeva stanovništava potiče stjecanje društveno važnih vrijednosti i normi.«³⁰

²⁹ Martina Petranović, *Kazalište i (pri)povijest*, Ex Libris, Zagreb, 2015.; Vinko Brešić, *Hrvatska književnost 19. stoljeća*, Alfa, Zagreb, 2015.; Marina Protrka: *Stvaranje književne nacije: oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, Zagreb, 2008.

³⁰ Ivana Žužul, *Tijelo bez kosti. Kako se zamišljao nacionalni identitet u tekstovima hrvatskih preporoditelja*, Meandar, Odjel za kulturologiju, Osijek/Zagreb, 2015.

Mislim da to uključuje i pravo na umjetničku afirmaciju temeljnih vrijednosti europskoga društva definiranih u kršćanskom svjetonazoru. Upravo zato predlažem da zadnja rečenica definicije pučke drame glasi ovako: *Ima didaktičnu funkciju i jasne političke poruke uspostave građanskoga društva i nacionalnih država te afirmira vrijednosti kršćanskoga svjetonazora.*

WHAT DOES THE FOLK DRAMA VALORIZE OR THE REASON WHY IT IS (NOT) POPULAR

A b s t r a c t

Although one of the dominant genres in European theatre in the 18th and 19th centuries, folk drama does not have a proper place in the theory of literature. It is neither fully defined nor positioned in the genre system of that time because contemporary theory despised it and threw it out of canon. The article starts from the thesis that this genre has been thrown out of canon not because of its inadequate quality or because of the development of drama that made it redundant, but because of extraliterary reasons. Dealing with basic characteristics and conventions of the genre, the article attempts to prove that the reason for the rejection of this genre lies in the worldview change of European society, which also led literary canon to renounce everything that would affirm the values of the previously incumbent Christian worldview, values that the folk drama declares as its fundamental reasons for writing. The article suggests a generic term folk drama as well as re-reading and re-evaluating these works without the aforementioned worldview limitation.

Key words: folk drama; *das Volksspiel/das Volksstück*; worldview; literary canon; drama criticism; affirmation of values

Prevela Sanja Matković