

SREDIŠNJA TRADICIJA HRVATSKE I EVROPSKE DRAMATIKE DO VOJNOVIĆA

DARKO SUVIN

Pristup

Sva djela koja predstavljaju značajnu i relativno samostalnu strukturalnu cjelinu, ili su (kao Vojnovićeve ranije drame) krajnji član takvog značajnog i cjelovitog niza, valja uvrstiti u šire cjeline da bi se razjasnilo porijeklo njihovih konstitutivnih elemenata i normativnog sustava. Za Vojnovića su takve šire cjeline 1) društveno biće, ukus i idejno stanje sitnoburžoaske inteligencije, izraženi u svojevrsnom ogledalu hrvatske dramatike, i 2) tradicija građansko-individualističke dramaturgije.¹ Prva dva pitanja koja se nadažu u ova-kvom istraživanju jesu dakle pitanja o stanju uže hrvatske i šire evropske tradicije dramatike u godinama kad se oblikuje ukus i kut gledanja mladog dramatičara Vojnovića. Budući da je to genetska pozadina prema kojoj se – makar u reakciji na nju – odvijaju i kasnija Vojnovićeva dramska traženja i ostvarenja, a time i stvaranje normativnog sustava hrvatske dramatike, odgovor je na ta pitanja od dovoljno fundamentalnog značaja da bi zahtijevao zasebnu studiju. Ona će završiti prelazom na posebno određivanje dramske podvrste koja u to vrijeme ujedinjuje te dvije tradicije – na hrvatsku dramatičku salonske galantnosti.

¹ U oba slučaja nije razmatrana podvrsta povijesne drame (često nazivana i povijesnom tragedijom) koja za Vojnovića postaje relevantna tek u doba *Dubrovačke trilogije*, i koja je u tom primjerenijem kontekstu posebno razmatrana u studiji D. Suvin, *Norme hrvatske povijesne dramatike do 'Dubrovačke trilogije'*, »Forum« X, 1971, br. 3, str. 455–492.

HRVATSKA KULTURNA I DRAMATURŠKA
SVIJEST 1860-1890.*Stanje hrvatske kulture*

Epoha novije, građansko-individualističke hrvatske drame počinje sredinom 18. stoljeća kao sastavni dio prodiranja novih stavova i odnosa u hrvatskoj kulturi, obilježenih pojavom Kačićevog *Razgovora ugodnog naroda slovinskoga* (1756). Takva je periodizacija posebno uočljiva u dramsko-scenskom dijelu hrvatske kulture. Što se drame tiče,^{1b} opaža se jasan, čak neobično velik jaz između zadnje cjelovite i originalne² dubrovačke drame za koju znamo, Gleđevićevog *Porodenja Gospodinovog* prikazanog 1703, i prve slijedeće originalne hrvatske drame, *Svetog Alexija* Tita Brezovačkog, tiskane 1786. Čak i uz pretpostavku da bi iscrpnija dokumentacija možda smanjila tu prazninu od blizu jednog stoljeća, ona bi ostala mjerodavna kao cezura između dviju većih epoha hrvatske dramaturgije. Kako je to Kombol formulirao: *originalno je dramsko stvaranje zamrlo u Dubrovniku upravo u doba, kad su uporedo s konačnim sazrijevanjem građanske klase (...) u evropskim književnostima nastajali sasvim novi dramski oblici*, te se moderno hrvatsko svjetovno kazalište pojavilo u Zagrebu kao javni kulturni faktor sasvim nezavisno od naše starije drame i pod sasvim drugačijim utjecajima.³

Takva cezura nije, naime, samo vremenska već i prostorna. Težište se hrvatske dramsko-teatarske aktivnosti u drugoj polovini osamnaestog stoljeća, kad su se počele osjećati posljedice proširenja banškog područja poslije oslobođenja Slavonije i posljedice terezijanskih i jozefinskih reformama na ekonomskom i kulturnom području (podizanje školstva, pučko-prosvjetni rad, osnivanje štamparija), definitivno premješta s Jadrana (prvenstveno iz Dubrovnika) u Panoniju (gotovo isključivo u Zagreb). Sve to znači da su se promijenile osnovne kulturne koordinate te djelatnosti. Njen nosilac postaje, na

^{1b} Usp. J. Badalić ed., *Bibliografija hrvatske dramske i kazališne književnosti*, Zagreb 1948, str. 5.

² Mišljenje da je *Porodenje Gospodinovo* originalno preuzimam od M. Kombola, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb 1961, str. 285; ako to ne bi bilo točno, praznina postaje još znatnija, i gornja teza još jača.

³ M. Kombol, *Hrvatska drama do 1830. Drama i problemi drame*, Zagreb s. a. (1949), str. 307-08. Uostalom, već je Jagić u »Dragoljubu« 23/1867 proveo razgraničenje novog doba hrvatsko-srpske književnosti od starijeg negdje sredinom 18. stoljeća, izričito uklapajući u noviju književnost radnju kajkavskih književnika, iz koje izniče nova ilirska književnost u Zagrebu (I. c., str. 365). No usp. o još nepotpunom raščišćenom pitanju periodizacije naše književnosti i referate objavljene u »Umjetnosti riječi« 3/1967.

smjenu renesansnom puku i baroknoj aristokratskoj publici, gradsko stanovništvo banske Hrvatske, prvenstveno građanstvo i njegova inteligencija.

Nije zadatak ove studije da izvrši pobliza razgraničenja unutar razdoblja hrvatske drame koje se otvara polovinom 18. vijeka. No prvo stoljeće tog razdoblja, do god. 1860, očigledno protječe u savlađivanju osnovnih, egzistencijalnih uvjeta scenske umjetnine – u borbi oko pitanja jezičnog izraza i društvene dopuštenosti, u borbi za minimalnu materijalnu bazu (stalni ansambl i zgradu) i najminimalniju mogućnost stalnijeg djelovanja (stvaranje čitalačke i gledačke publike). Društveno-političko stanje Hrvatske pružilo je dramaturgiji takve mogućnosti sustavnijeg razvoja, makar u zaista minimalnom opsegu, tek od 1860-tih godina: *Tu i prestaje prethistorija našeg kazališta u Hrvatskoj i Slavoniji*.⁴ Tada je u Hrvatskoj, zakašnjelom tekovinom dugih revolucionarnih vrenja u puku, potpomognutih vanjskim nedaćama apsolutizma, došlo do izvjesnog odstupanja režima. Nagodbom hrvatskog građanstva s vladajućim klasama Austrije, a zatim i Mađarske, praktički je izboreno pravo javne upotrebe narodnog jezika kao srž određene – makar i vrlo ograničene – kulturno-upravne autonomije. Tek je otada moguće govoriti o izgrađivanju suvisle scenske tradicije i dramskog korpusa, u smislu živog provjeravanja kontaktom s određenom kulturnom sredinom čitalaca i gledalaca, te povratnog djelovanja tog kontakta na sâm dramski rod, na uspostavljanje njegove dramaturške tradicije i stilске fizionomije.

Dakako, i nakon 1860. kulturna je sredina hrvatske drame i teatra vrlo skućena. Banska Hrvatska imala je prema popisu od god. 1857. površinu od 23 tisuće km² sa svega 800 tisuća stanovnika, što se spajanjem s Vojnom krajinom godine 1881. povećalo na 43 tisuće km² sa milion i po stanovnika: *Administrativno i društveno bila su to dva svijeta (...)* Istom u osamdesetim godinama stapale se postepeno civilna Hrvatska i Vojna krajina, a u devedesetim je godinama počelo približavanje i međusobno upoznavanje Hrvatske, Dalmacije i Istre.⁵

U ovim su sićušnim i višestruko rascjepkanim okvirima najbolje snage hrvatskoga naroda (*pa, naravno, i srpskoga na teritoriju Hrvatske i Monarhije*), *upotrebljavane isključivo na prijeko potrebnu samoobranu; sve najpozitivnije nacionalne energije, svi napori ulagani su u suzbijanje austro-mađarskoga nacionalnoga tlačenja, čitav narodni život iscrpljivan je neprekidnom borbom za nacionalnu eg-*

⁴ Š. Vučetić, *O našoj dramsko-kazališnoj kritici, Drama i problemi drame*, str. 452.

⁵ M. Marjanović, *Hrvatska Moderna I*, Zagreb 1951, str. 9. Vidi za osnovne podatke J. Šidak – M. Gross – I. Karaman – D. Šepić, *Povijest hrvatskog naroda god. 1860–1914*, Zagreb 1968, str. 3–7 i passim.

zistenciju. Na taj način za rješavanje drugih problema (...) nije preostajalo ni dovoljno snage ni dovoljno vremena (...) Nacionalno-politička porobljenost Hrvatske djelovala je i psihološki (...), izazivajući, naročito kod slobodoljubivih elemenata, 'razdraženost zarobljenog duha', netrpeljivost i ogorčenost. Starčević je tu zavisnu, raskomadanu, krnju Hrvatsku osjećao kao 'kerletku (kavez) u kojoj se ne može kretati ni raditi'.⁶

Nacionalno ugnjetavanje Hrvatske bilo je zapravo na rubu demografskog genocida. U drugoj polovini 19. vijeka slavensko stanovništvo Hrvatske spalo je sa 98 na 88% u korist Nijemaca i Mađara, a slika ekonomskih odnosa bila je još znatno crnja. Oko polovice obradive zemlje (i to ekonomski rentabilnijeg srednjeg i velikog posjeda) i gotovo cijela trgovina bili su u rukama stranaca.⁷ Razumljivo je da je to stanje, obuhvaćajući istovremeno i ekonomsko, te političko i kulturno tlačenje Hrvatske, nasilno sprečavalo i normalan društveno-ekonomski i kulturno-politički razvitak naroda.⁸ Još god. 1880. u Hrvatskoj ima 85% poljoprivrednika. Njihovo ekonomsko stanje postaje sve teže prodiranjem kapitalističkih odnosa u još naturalnu privredu i mrvljenjem posjeda, te oni sve do 20. stoljeća prestaju biti subjekt suvremenih kulturnih strujanja. Domaća industrija i trgovina se u toku cijelog stoljeća vrlo sporo razvijaju ili čak nazaduju, neprestano ugrožene kolonijalnim položajem i stranim kapitalom. Uslijed toga je hrvatsko građanstvo u 19. stoljeću ostalo u pretežno sitno-buržoaskim okvirima, a njegova je inteligencija bez čvrstoga ekonomskog temelja i obuhvatnije klasne svijesti, upućena na služenje u biti tuđoj državi, na gotovo potpuno otuđenje od svoje pučke matice.

Cjelokupna nacionalna kultura mogla je, prema tome, očekivati podršku samo u gradovima. A u deset najvećih gradova Hrvatske bilo je god. 1880. ukupno 105 tisuća stanovnika; Zagreb je 1870. brojao 20 tisuća,⁹ a 1880. god. 31 tisuću stanovnika. *Ovoliko i ovakovo gradsko stanovništvo bilo je (...) glavni potrošač književnosti. Selo je jedva dolazilo u obzir za koje izdanje pučkih knjiga (...). A pismenost u Hrvatskoj-Slavoniji bila je slaba: u vrijeme sklapanja ugarsko-hrvatske nagodbe bilo je 80,6% nepismenih, dvadeset godina kasnije (1890) taj je procenat pao na 66,9%.¹⁰ Sve do kraja 19. vijeka (pa uostalom i kasnije) Zagreb, stvarno jedini hrvatski*

⁶ V. Bogdanov, *Historija političkih stranaka u Hrvatskoj*, Zagreb 1958, str. 485-86.

⁷ Marjanović, *o. c.*, str. 17-18.

⁸ Bogdanov, *o. c.*, str. 485.

⁹ Usp. *Pregled političkoga i sudbenoga razdieljenja kraljevinah Hrvatske i Slavonije ...*, Zagreb 1877, passim.

¹⁰ Marjanović, *o. c.*, str. 12. Prema Šidaku, *o. c.*, str. 75, pismenih u Hrvatskoj, Slavoniji, Vojnoj Krajini i Rijeci ima god. 1869. tek 13,3%.

kulturni centar,¹¹ bio je grad sa značajnom većinom doseljenika, dakle ljudi koji su se otrgnuli iz određene pučke tradicije a još se nisu stigli ukorijeniti u hrvatsku građansku tradiciju. Trećina stanovnika bila je neslavenskog materinjeg jezika, a polovina je građana govorila njemački. Uz to je to bio grad oštih klasnih podjela, kako vertikalnih tako i horizontalnih. Vertikalna je podjela suprotstavljala Gornji grad aristokracije, klera i više birokracije Donjem gradu građanstva, te njih oba, kao Centar, seljačko-proleterskim naseljima periferije: *ne smije se zaboraviti, dok je Strossmayer osnovao u Zagrebu Jugoslavensku akademiju, dao nov poticaj staroj ilirskoj inicijativi za sveučilište, dotle je u neposrednoj okolici samoga Zagreba cvao analfabetizam. Još 70-tih godina u svima tadanjim selima zagrebačke okolice: Trnju, Horvatima, Vrhovcu, Pantovčaku, Sv. Duhu, gdje je broj stanovništva prelazio 4000 duša, nijedno dijete nije polazilo pučke škole jer je uopće nije bilo.*¹² Horizontalna se pak podjela vidi iz dva osnovna podatka za god. 1880: iz postotka nepismenosti koji iznosio 28%, i iz klasne podjele, samo donekle kamufilirane statistikom prema zanimanjima. Prema toj je statistici tada u Zagrebu bilo, računajući i članove obitelji, 6000 samostalnih privrednika u obrtu, trgovini i prometu, 2000 posebnika i umirovljenika, te 2000 intelektualaca, nasuprot 800 »pomoćnog osoblja« te 4000 »nadničara, dvorkinja i kućne služinčadi«. I periferija i niže klase jedva da su sudjelovali u višim oblicima kulturnog života. Sa druge strane, dezorijentirana sitna buržoazija obrtnika i trgovčica, tzv. samostalni privrednici, *imali su relativno najmanje interesa za kulturni život naroda i samog Zagreba.*¹³ Kao nosioci građanske kulture uopće, a drame i teatra posebno, dolaze prema tome u obzir uglavnom »posebnici« i intelektualci, ili u najpovoljnijem slučaju oko jedne sedmine stanovništva tog malenog provincijskog gradića.

Društvena svijest i kazalište 1860-tih godina

Sve ovo ukazuje na razloge zbog kojih se u cijelom 19. stoljeću u Hrvatskoj i posebno u Zagrebu nije uspjela oblikovati građanska klasa dovoljno jaka da izvrši radikalnije ekonomsko-političke zahvate u zaostalu stvarnost svoje domovine. Još i više od toga, hrvatsko građanstvo uza sva pojedinačna herojska nastojanja nije postalo dovoljno jako da njegova klasna svijest oblikuje jasnu viziju kao okvir i normu kulturnom razvoju nacije. Kalebajući između snobovskog divljenja metropolitanskoj K.u.K. aristokraciji, čiji je *način života još uvijek proniknut baroknim linijama*,¹⁴ i kompradorskog odnosa

¹¹ Marjanović, *o. c.*, str. 14.

¹² J. Horvat, *Politička povijest Hrvatske*, Zagreb 1936, str. 280.

¹³ Marjanović, *o. c.*, str. 15-16.

¹⁴ J. Horvat, *Kultura Hrvata kroz 1000 godina II*, Zagreb 1939, str. 492.

prema kapitalu iz iste metropole, klateći se stalno između konzervativnosti i liberalizma, gro hrvatskog građanstva nije dao odlučnu podršku borbenim nastojanjima oličenima u Šenoj i Starčeviću. Naglašavajući tu insuficijenciju, Barac ovako karakterizira godine nakon 1850: *poplava Zagreba i ostalih hrvatskih gradova njemačkim obiteljskim i zabavnim časopisima i njemačkim knjigama, ugibanje hrvatskih časopisa, i težnja zagrebačke kazališne publike, da se u Zagrebu glumi u prvom redu na njemačkom jeziku (...). No i poslije 1860. pokazivao je jedan dio zagrebačkih građana kroz desetljeća odbojnost prema svima pojavama hrvatskoga kulturnoga stvaranja.*¹⁵ Šenoa je tu odbojnost još 1877. fiksirao u biografskoj skici tipične građanske Zagrepčanke: *Recimo, otac joj velik gospodin sa velikom plaćom ili trgovac sa dvokatnom kućom. Prve dane mladosti proživi pod paskom vjerne sluškinje, koja se uspela do tolike noblese, da je počešljana poput gospoje, da njemački pentati umije, a hrvatski govoriti neće. To su prvi počeci uzgoja. Djevojčica dolazi u školu. Često put je šalju zabrinuti roditelji u kakav zavod u Gradac i Beč, jer evo, u ovo doba postoji još turska carevina, mi smo Hrvati na medji barbarstva.*¹⁶

Odsustvo odlučne podrške nacionalnoj kulturi točno se vidi u Šenojnoj trijeznoj analizi pretplate na »Vienac« god. 1876. Od oko 1450 pretplatnika, na Hrvatsku i Slavoniju otpada oko 1200. To ne pokazuje samo razmjerno nejaku vezu tih krajeva s ostalim južnoslavenskim zemljama (uključujući Dalmaciju u kojoj ima svega 80 pretplatnika), već i činjenicu da u to vrijeme jedini književni časopis cijele hrvatske kulturne sfere čita od oko 350 tisuća pismenih osoba u banovini svega 0,35%. U samom je Zagrebu od oko 22 tisuće pismenih stanovnika bilo 317 pretplatnika ili oko 1,4%. Odnosi što ih te brojke daju naslutiti porazni su imamo li na umu da je »Vienac« tada u svom cvatu, da on zapravo jeste hrvatska književnost tih godina. Po socijalnom sastavu među pretplatnicima je daleko najbrojnija sitnoburžoaska inteligencija na čelu sa đacima, dok su građanski privrednici i pogotovo seljaci vrlo slabo zastupani, a plemići, kako ironički veli Šenoa, s vrlo uglednim brojem od 8 pretplatnika.¹⁷ U malome, ovo je vjerna sociološka slika nosilaca kao i širine – odnosno uskoće – društvene baze u tadašnjoj hrvatskoj kulturi. Iza Starčevićevih invektiva protiv sebičnog plemstva i građan-

¹⁵ A. Barac, *Šenoj odnos prema njemačkom narodu, Filozofski fakultet (Zagreb) – Zbornik radova 1951*, str. 192.

¹⁶ A. Šenoa, *Feljtoni i rasprave, Sabrana djela* (Binozino izdanje, Zagreb 1931–34, ed. A. Barac) II, str. 56; usp. i mnoga druga slična mjesta, na pr. u *Feljtonima*, ed. cit. I.

¹⁷ Horvat, *o. c.*, str. 475–76; postotke sam utvrdio prema podacima iz Marjanovića, *o. c.*, str. 12. Računajući da je u »javnim službama i slobodnim zvanjima« bilo tada oko 8.000 osoba (kalkulirano prema Šidaku, *o. c.*, str. 7) postotak školovanih osoba pretplaćenih na »Vienac« bio bi oko 18%. Prema

stva Hrvatske ne stoji, prema tome, samo politička stvarnost, već i cjelokupna situacija nacionalne kulture. Tome valja dodati da se i nacionalistička sitna buržoazija, kasnije glavna snaga pravaške opozicije, stalno ekonomski raslojavala usred naglog skoka iz cehovskog sistema u moderniji kapitalizam, te ni ona nije u to vrijeme mogla biti nosilac određenijeg kulturnog profila.

Ipak je hrvatski narod bio, kao što je spomenuto, upornom borbom nakon 1860. osigurao minimalnu kulturno-administrativnu autonomiju koja uključuje i osnovne materijalne mogućnosti za razvoj teatra i drame. Saborskom odlukom, u kolovozu 1861, o stvaranju narodnog hrvatskog kazališta prestaje njegova stogodišnja pred-institucionalna i nepovezana historija: *od onoga vremena mogu naše domaće oblasti raspolagati zakladom kazališnom i doznačivati iz zemaljskih zaklada novaca našem dramičnom zavodu. Do onoga doba nije se dakako o kakvom umjetničkomu smjeru, o kakvoj ozbiljnoj reformi govoriti moglo, ta znade se u čijim rukama bijasmo*, piše god. 1867. u svom programatskom članku *O hrvatskom kazalištu* Šenoa, i nastavlja: *Našim oblastima se za taj zavod živo brinuti. – Teško je to dakako, veoma teško. Mi, u svem početnici, moramo*

podacima koje daje A. Barac u veoma korisnim *Zapisima književnoj publici, Članci o književnosti*, Zagreb s. a. (1935), str. 88–93, pretplatnici »Vienca« god. 1876. i članovi Matice hrvatske god. 1878. mogli bi se tabelarno ovako prikazati:

Društveni stalež	Vienac 1876 (baza = 1450)	Matica hrvatska 1878 (baza = 1299)
Niži činovnici, liječnici i pravnici	oko 9%	33,1%
niže svećenstvo	oko 11%	15,6%
učitelji i profesori	oko 8%	14,6%
đaci	oko 17%	7,9%
1) Svega inteligencija	oko 45%	71,2%
2) Građani, trgovci i maloposjednici	oko 22%	16,8%
3) Viši činovnici, viši svećenici i veleposjednici	oko 5%	6,1%
4) Ostali (uklj. institucije poput škola i čitaonica, »gospođe i gospođice« – prvenstveno učiteljice, i druge koje nije bilo moguće sociološki razvrstati)	oko 28%	5,9%
	100%	100,0%

Barac stoga s pravom zaključuje da od 1870-tih godina do 1935. hrvatsku književnost uglavnom uzdržava inteligencija – nastavnici, đaci i činovnici (s nižim svećenstvom) – dok je buržoazija bila *bez smisla za hrvatska kulturna i nacionalna nastojanja* – *ibidem*, str. 116–17 i seqq.

gledati da se natječemo s drugim narodima i mnogo naprednijima; da se otresemo i obranimo od tuđinstva, da uz tu borbu stvorimo nešto stalna, da kraj toga zabavljamo općinstvo, da gledamo da mu hrvatska vila glumica što više omili te istisne svaku čežnju za tuđinstvom.¹⁸ To će ostati osnovni program hrvatskog teatra u 19. vijeku.

Otresti se i obraniti od tuđinstva diplomatska je formula za borbu protiv dominantne njemačke kulture, ugnjetača Hrvatske. Odmah 1861, uporedo sa izradivanjem zakona o kazalištu kao svenarodnoj ustanovi, Sabor je urnebesno odobravao govoru Dj. Jelačića u kojemu je ovaj pretpostavljao turski jaram onom *drugih izobraženih susjeda* (čitaj Austrijanaca), jer *izobraženi narodi od onih, kojima vladaju, osim imutka i tijela ištu još i dušu, to jest narodnost!*¹⁹ Do ovih je shvaćanja hrvatska građanska svijest došla već iskustvom ilirskog razdoblja i 1848/49, te ih je 1851. ovako pokušao formulirati A. T. Brlić: *Proti nijemštini ima se svaki domorodac ponajprije negativno (oporno) ponašat. Odbijat ju od sebe, što igda više može, pobijat ju gdje god se pokaže u kružih obiteljnih, u društvih, u javnom životu (...)* mi ni za naše izobražene ni za naš napredak u kolu ostalih evropskih naroda baš ni najmanje njemačkog jezika ne trebamo, mi imamo u Slavjanštini i Romanštini dosti lagljih sredstava narodne prosvjete i razvitka (...).²⁰

Primjenjujući ta shvaćanja u raspravi o školstvu, Sabor pokušava 1861. izbaciti iz nastave njemački jezik kao obavezni predmet. Vrbančić, osnivač lista »Pozor«, u kojem će Šenoa uskoro napisati navođeni programatski članak o kazalištu, poziva se u raspravi na Italiju koju je samo mržnja prema njemačkom jeziku spasila od njemačke vlasti. *Najgorljiviji zagovornik uvađanja francuskoga jezika u škole mjesto njemačkoga je Eugen Kvaternik; njemu se pridružuje Mihajlo Polit, zastupnik Srba, koji ističe da je duh francuskoga naroda srodniji duhu našega naroda od njemačkoga.*²¹ Šenoa se izravno nadovezuje na ovakva shvaćanja. *Nekoji ljudi kanda su se zakleli mučiti nas neslanom njemčarijom: Šikanedera, Raupacha, Raimunda, Kotzebua i bog zna još koliko neznatnih pisaca turaju ti ljudi na naše pozorište. Te komedije nemaju većinom nikakva smisla kod nas, jer su osnovane na sasma tuđim socijalnim odnošajima, a i sami Nijemci metnuli su ih većinom ad acta, jer imadu veoma malu dramatičnu cijenu. – Zar naši odbornici ne znadu što pišu Sardou, Feuillet, Ponsard, Augier? Zar ne znaju za Goldonija i druge talijan-*

¹⁸ A. Šenoa, *O hrvatskom kazalištu*, u: A. Barac ed., *Hrvatska književna kritika I*, Zagreb 1958, str. 169–72.

¹⁹ Horvat, *Politička povijest Hrvatske*, str. 242.

²⁰ Kazimir B. (A. T. Brlić), *Kratka uspomena godine 1848 i 1849*, zaplijenjena 1851, objavljena tek u »Građi za povijest književnosti hrvatske«, knj. 16, Zagreb 1948.

²¹ Horvat, o. c., str. 242–43.

ske pisce? Zar im nisu – dočim drukčije toliko govore o slavenstvu – poznati Poljaci Korzeniowski, Fredro, Kraszewski i Rusi Gribojedov, Gogol i Ostrovski? Vještina ravnateljstva najbolje se očituje dosljednim narodu i njegovim težnjama primjerenim repertoarom. To je znak prave umjetnosti, i prema tomu neka radi slavni odbor, mi smo se njemačke blaženosti i njezina filistrizma dosta naužili, pa je bolje po nas, da se u tom povodimo za Francezom, Talijanom i Slavjaninom, nego za Nijemcem,²² piše Šenoa u »Pozoru« nepunih pet godina nakon saborske debate. Pri tome on, u žaru nagodbene borbe za osnovna nacionalna pitanja i u doba žestokih represija, vjerojatno niti nije mogao biti sasvim točan i pravedan. Teško je, naime, povjerovati da su društveni odnosi u kraljevini Hrvatskoj i Slavoniji bili sličniji onima Sardouovog Pariza nego li Kotzebueovog Krähwinkel. Među ostalima je Matoš još četiri desetljeća kasnije tvrdio da se *Svaki Švaba u Zagrebu može osjećati kod kuće kao u Hammelnu ili Krähwinkelu.*²³ Isto tako, povijest nije dala za pravo mišljenju da je Raimund slabiji dramski i scenski umjetnik od Feuilleta ili Ponsarda. Operativna je klauzula u Šenoae očito ona završna, bričevski politička: narodna težnja jest da se ne povodi za Nijemcem nego za bilo kime – Francuzom, Talijanom ili Slavenom – koji naprosto nije Nijemac. Za time se, kao *znak prave umjetnosti*, mora povesti i repertoar tako važnog nacionalnog zavoda kao što je to *naše pozorište.*

Ipak, krivo bi bilo pomisliti da je Šenoa puki nacionalno-propagandistički utilitarist. Već se kod njega naime pojavljuju određene crte idejno-stilskih simpatija za Francuze, kakve će kasnije prevagnuti u implicitno-beletrističkim kao i eksplicitno-kritičkim Vojnovićevim i Matoševim²⁴ nazorima. Te su crte kod Šenoae svakako stimulirane nacionalnim simpatijama za pomagače risorgimenta, koji su izravni uzrok pada Bachovog apsolutizma. No one su i izraz iskrenog intimnog divljenja građanina jedne neoslobodene i kulturno nedovoljno razvijene nacionalnosti prema svjetskom žarištu buržoaske demokracije i kulture. Šenoina građansko-klasna odbojnost prema »ro-

²² Šenoa, *Kazališna izvješća I*, ed., cit., str. 21. Slične stavove u politici Šenoa zastupa već u prvim svojim dopisima »Pozoru« iz Praga istodobno sa saborskim zasjedanjem. Vidi o tim godinama O. Keršovani, *O Šenoai*, »Republika« 3/1945.

²³ A. G. Matoš, *Djela VIII* (Binozino izdanje), str. 53 seqq. Slažem se s prof. V. Žmegačem, *Matoševi sudovi o njemačkoj književnosti*, p. o. iz »Filo-loškog pregleda« 1-2, Beograd 1963, str. 160, n. 17, da se matoševski lapsus »Rekawinkel« očito ima tumačiti kao »Krähwinkel«, te sam to sproveo u gornjem citatu. U samom tom citatu kao da odjekuje Šenoina konstatacija da je u Zagrebu početkom 19. stoljeća bila »era krewinklijade (...) uvlačio se švapski sentimentalitet«, ed. cit. II, str. 53.

²⁴ Usp. za Matoša Žmegač, o. c. Matoš će se i znatno bolje snalaziti u francuskoj literaturi i jeziku, usp. npr. B. Džakula, *Šenoa traducteur des écrivains français*, »Annales de l'Institut français de Zagreb« 2/1941-2.

mantičarskim« reliktima u obliku pučke farse, i njegova nacionalna borba protiv »njemčarije« isprepliću se tako intimno da je teško utvrditi koji je od ta dva vida osnovni i prvobitni u šenoinskoj teatarskoj estetici. Neke indikacije mogle bi nas ipak navesti na zaključak da je klasna komponenta njegovog ukusa osnovna. On više puta ponavlja da nije *apsolutni prijatelj francuske dramatike*. *Znadem veoma dobro da je nova franceska tragedija slaba; nisam ni za to da se udome kod nas igrokazi Victora Hugoa i Dumasa, ili stariji klasični igrokaz, izim Molièrea. – Al' sam za to da se goji na našem kazalištu ona vrst dramatike što Francezi zovu 'comédie', koja nije samo vesela nego i karakterna i najbliža onoj vrsti što je Nijemci 'Schauspiel' okrstiše. – I plodove Scribeove škole, koja je više pazila na situaciju nego na karakterizaciju, a i novije realističke, kojoj je zadaća da crta uistinu život, te se pritom tiče socijalnih pitanja, voljet će naše općinstvo puno više nego glupe lakrdije bečke.*²⁵ U ovom je važnom pasusu konačni dometak o tome da su lakrdije »bečke« bez sumnje manje fundamentalan oblik od principijelnog odbijanja nerealističke dramatike, bilo u svom »višem« literarnom obliku Ponsarda i Hugoa, bilo u subliterarnom obliku lakrdije. Nešto kasnije, on taj stav eksplicitno izražava kao antitezu realizma (čak kritičkoga) i romantike. Pišući za nešto obrazovaniju publiku »Agramer Zeitung« o jednom otrcanom proizvodu francuske romantičke škole, on ustaje protiv tog zastarjelog stila: *Wir unsererseits müssen uns für die gesunde, reale Richtung der Dramatik erklären, sind daher keine Freunde der dramatischen Hyperbel; der dramatische Effect selbst darf nicht gesucht und in die Handlung hineingezwängt werden, er muss sich aus der ganzen psychologischen Situation des Stückes selbst entwickeln.*²⁶ Na tematsko-repertoarskom nivou, ista se ideja izražava ovako: *Nisam za nove romantike, premda se g. antikritičar (tj. Demeter, op. D. S.) pobrinuo da dođe Dumasova Dame aux camélias na hrvatsko pozorište; no svakako preporučujem komade iz Scribeove, a još više iz novije realističke škole; jer se u njima shvaća duboko socijalni život i njegove mane.* A braneci se od optužbe da je napadao njemačku dramu kao takvu, Šenoa na istom mjestu – uostalom prema današnjoj, post-građanskoj ocjeni pučke dramatike vrlo neobjektivno²⁷ – piše: *Šta će našem općinstvu Raimundove*

²⁵ *Hrvatska književna kritika* I, str. 184.

²⁶ *Kazališna izvješća* I, str. 159.

²⁷ Usp. iz goleme literature npr. R. Rolland, *Le théâtre du peuple*, Paris 1903, i B. Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück*, »Schriften zum Theater«, Frankfurt a. M. 1957, ali već i J. J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, ili R. Wagner, *Kunst und Revolution* (brojna izdanja). Posebno je mnogo djela napisano o Nestroyu kao velikom pučkom komičaru i o njegovoj sarkastičnoj dijalektici, od epohalne revalorizacije K. Krausa, *Nestroy und die Nachwelt*, Wien 1912, pa recimo do monografskog pogovora O. Rommela u J. Nestroy, *Sämtliche Werke* XV, Wien 1930, i njegovog rezimea žanra u *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952.

bajke iz zlatne dobe meternihizma, i fijakerske dosjetke Nestroya? Šta će nam za Gallmeyericu (poznata duhovita bečka subreta tog doba, op. D. S.) pisani plodovi Langa et comp? Šta će nam i novije konverzacionalne igre Nijemaca, gdje su glavne osobe neki 'Staatshaemorrhoidariusi' koji propadoše i na njemačkim pozornicama? (...) Proti takvim njemačkim plodovima pisao sam ja, gospodine moj, a ne proti Schilleru, Goetheu i Lessingu. Kamo sreće da slijedi i naše ravnateljstvo uzvišene misli Lessingove, drukčije bi stajalo naše kazalište.²⁸

Držim da bi se iz Šenoine kritike moglo zaključiti kako je njegov osnovni stav prema teatru bio onaj građanskog realista, na mahove, u žestini borbe, i kontaminiran ali nikada presudno određen stavom protunjemačkog nacionalista. Opširnije razvijanje te problematike ne ulazi u predmet razmatranja ove studije. Osnovno je za nju da se utvrdilo nedvojbeno Šenoino favoriziranje francuske građansko-realističke dramaturgije nasuprot romantici i bečkoj pučkoj dramaturgiji onog razdoblja. Budući da će ostvarenje tog stava biti osnovni razvojni princip hrvatske dramaturgije od 1860. do moderne, te će baš po svom jasnom shvaćanju i upornom navještanju njegovog ključnog značaja Šenoa postati vrhunski ideolog tog teatarskog razdoblja, bilo je nužno sagledati obrise i implikacije tog stava upravo na takvom najjasnijem i najmjerodavnijem izvoru, i na ovom mjestu radnje.

Uz to, ako je važan jezik i područje s kojega se prevodi, za Šenoa je kao i za sve teatarske kritičare tog razdoblja još uvijek najvažnije pitanje hrvatskog jezika na koji se prevodi, samog scenskog jezika i njegove čistoće. U borbi za narodni jezik cjelokupna je hrvatska građanska svijest najodređenija i najdosljednija. »Na liniji te borbe stvaraju se i temelji našega građanskog kazališta.«²⁹ Karakteristika je Šenoinog razdoblja upravo to što dotadašnju borbu za postojanje teatra na narodnom jeziku smjenjuje borba za čistoću jezika i za građansko-realistički repertoar. Šenoa se bori protiv patetičke deklamacije romantičkog porijekla kao i protiv pučke lakrdije, a oba su ova osnovna elementa zagrebačke dramaturgije 1860-tih godina u nju, sasvim neizbježno, stigla iz Beča. Ta je borba, prema tome, praktički u Zagrebu 1860-tih godina značila borbu protiv smjera bečkog đaka Josipa Freudenreicha.

Kako je sâm Šenoa³⁰ – stariji, bogatiji iskustvom, već i sâm pred smrću – u nekrologu Freudenreihu primijetio, on je bio jedan od prvih, najzaslužnijih i najdarovitijih pionira hrvatskog kazališta i drame svog vremena. Činjenica da se Freudenreicha uprkos nekih

²⁸ Hrvatska književna kritika I, str. 205.

²⁹ M. Matković, *Hrvatska drama XIX stoljeća, Drama i problemi drame*, str. 348 (preštampano u: *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949).

³⁰ A. Senoa, *Slike i prikazi*, ed. cit., str. 371-76.

ranih izoliranih pokušaja³¹ tek u novije vrijeme rehabilitira, najprije kao scenskog vještaka pa zatim i kao dramsko-literarnog umjetnika ograničenih ali vrlo stvarnih dimenzija,³² lako je objašnjiva. On je naime bio izraziti autor pučkog teatra. U tadašnjim hrvatskim uvjetima on ga je, sasvim prirodno, izgrađivao pomoću elemenata bečkog pučkog teatra – *ali tu se Freudenberg našao u vrlo dobrom društvu, jer se time približio prakorijenima pučkog elementa u teatru, tj. komediji dell'arte i njenim praocima i pra-praocima.*³³ Upravo stoga, on je ostao sve do 1940. godine, uprkos prešutkivanju sa strane ideologa građanske dramske kritike, najomiljeniji hrvatski dramatičar. On se kao prvi dramatičar nakon kajkavaca vratio osnovnoj istini koju nije spoznalo cijelo ilirsko razdoblje, da se naime drama zasniva na interakciji s publikom, što je moguće samo ako ona publici govori kadencama njenog vlastitog jezika u dramskim situacijama koje se na ovu mogu egzistencijalno odnositi. Za komediografa to je značilo u prvom redu stvoriti govorno uvjerljive suvremene pučke likove i fabulu koja omogućava njihove realno vjerodostojne a pučkom etosu bliske odnose. U tom su smislu Freudenbergovi *Graničari* (1857) uz Nemčićev *Kvas bez kruha* svakako, (kako je Nehajev naslutio) životno najistinitija drama između Brezovačkog i Rorauera. U njenoj neposrednosti doduše ima, kao i u *Selskom proroku* (1852) prethodnog Starčevića, nekih primitivističkih elemenata. Oni su znatno jači u drugim Freudenbergovim djelima, a u novijoj će hrvatskoj drami sve do Pecije Petrovića i sličnih postati to nesnosniji što se kasnije ponavljaju. No u samim *Graničarima* ta je dubiozna strana pučke lakrdije potisnuta čvrstom komično-melodramskom fakturinom na temelju osebjnog spoja sentimentalnosti, odnosno farsičnosti, i socijalnog realizma. Smjestivši radnju u Vojnu krajinu, Freudenberg je *instinktivno pronašao za svoje djelo u ono vrijeme jedinu socijalnu sredinu koja je zbog svoje profesionalne, geografske, nacionalne, i socijalne zaokruženosti i određenosti stvorila i svoju socijalnu tipičnost, uključivši tu i svoj jezik, to znači jezik sposoban da manifestira sve što je dolazilo u njegov doživljajni krug.* Nema sumnje, on je time, *skučivši svoju zadaću na dostiživi minimum, prvi iznio barem isječak našeg života na našu scenu.*³⁴ Isto tako, povijesno je svakako važno da će se iz onih sentimentalnih Freudenbergovskih

³¹ S. Miletić, *J. Freudenberg: 'Graničari', Iz raznih novina* (I), Zagreb 1887, str. 127, te osobito M. Nehajev u više navrata – *Djela I*, Zagreb 1944, str. 138–39; *Graničari*, »Savremenik« 1/1923; i *Spomen slovo o Josipu Freudenbergu*, »Hrvatsko Kolo« 1927.

³² M. Matković, *o. c.*, str. 365; B. Gavella, *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, u: D. Roksandić i S. Batušić, *Hrvatsko narodno kazalište 1860–1900 – Zbornik o stogodišnjici*, Zagreb 1960, str. 176–78.

³³ Gavella, *ibidem*, str. 177.

³⁴ *ibidem*, str. 176–77.

scena oko sudbine nevinog graničara Andrije razviti preko Jurkovića i Tomića i građanska drama iz suvremenoga gradskog i malograđanskog života.³⁵ No mada već po tome Freudenu Reichu piscu Graničara pripada dolično mjesto u našoj književnosti,³⁶ njegovo središnje značenje u razvoju našeg teatra i drame nije time potpuno obilježeno. Freudenu Reich, naime, svojom cjelokupnom dramaturgijom i teatarskom aktivnošću točno obilježava društvene i stilske temelje našeg teatra. Veoma je značajno da se u tim temeljima nalazi pučka dramaturgija, čijim će se napuštanjem hrvatski teatar u slijedećih stotinu godina zatvoriti u začarani klasni krug nedostatne društvene baze, kriza, ukidanja i epigonstva. Freudenu Reichovo značenje nije, prema tome, ograničeno na razdoblje 1860-tih godina, mada baš u njima prevladava pučka dramatika čijim će se bečkim uzorima tek pred kraj decenija pridružiti pariško-građanski, i mada se baš tad formira prvi sloj stalnije zagrebačke teatarske publike. Naslov jednog od Freudenu Reichovih komada, *Harlekin prvi put u Hrvatskoj*, cjeloviti je i estetski opravdani program, a dolazak bečke subrete-pučanke na hrvatsko selo u *Graničarima* strukturalno odgovara cjelokupnom profilu dramatičke Freudenu Reichovog razdoblja.³⁷

Taj je profil sociološki određen polu-urbaniziranom i pretežno pučkom publikom. Repertoar desetljeća 1861–70. pokazuje da je toj publici upravo odgovarao stil čiji je središnji nosilac Freudenu Reich. Taj stil favorizira neposredne, pokatkad grube ali uvijek scenski jasne i funkcionalne teatarske elemente s izravnim pozivom na čulne emocije, a na uštrb govorene riječi kao nosioca problemsko-ideološkog razmatranja i tendencioznosti. On je dakle obilježen prevlašću muzike, geste i grimase. Što se glazbe tiče, to se očituje u uvođenju Offenbachove operete u Nestroyevoj pučkoj adaptaciji, te u obilnom upotrebljavanju popratne glazbe, tzv. »melodrama«, u komadima s pjevanjem i plesom, vodviljima i lakrdijama. Freudenu Reichov komad *Graničari, ili Proštenje na Ilijevu*, izvorni narodni igrokaz s pjevanjem i plesom – nije prema tome izolirana pojava već organizirani vrhunac jedne scenski i estetski cjelovite faze. Geste su i grimase pak bile potencirane unutar svih izvođenih komada. Njihova se dominantnost može dokumentirati i serijom pantomima te tzv. »majmunskih komada«. Sâm je Freudenu Reich napisao nekoliko pantomima, a čim je preuzeo upravu, stavlja općinstvu do znanja (unoseći tako i reklamno-kasene metode Carlove u naš teatar) da je *Talijanski*

³⁵ Matković, o. c., str. 366.

³⁶ Gavella, o. c., str. 177.

³⁷ Koliko je taj profil bio realističan vidi se i iz činjenice da je Freudenu Reich u tom dolasku preslikao istiniti događaj dolaska Karoline Norwegove, njegove buduće supruge, u provincijalni kajkavski gradić – vidi N. Andrić, *Dva kazališna portreta, Spomen-knjiga 'Obzora' 1860–1935*, Zagreb 1936, str. 145. I motiv graničara Andrije uzet je iz života, gdje međutim nije završio sretno već pogubljenjem – vidi Nehajev, *Graničari*, 1. c.

*prestidigitateur Giuseppe (!) Besednjak već je najavio svoj dolazak, a 'slavni' podražavalac majmuna, E. Klišnigg, angažovan je na više predstava u Zagrebu.*³⁸

Konačno, i sama riječ je u ovakvom prikazivačkom stilu afektivnija, bliža muzici i neposrednoj gesti nego cerebralnosti. Otuda ona pučko-romantičarska patetika, deklamacija i pjevuckanje koji su toliko razdraživali Šenou.³⁹ I opet se među – nažalost izgubljenim – Freudenreichovim scenskim djelima nailazi nekoliko puta na podnaslov kao što je *quodlibet s pjevanjem, igranjem, i deklamacijom* koji egzemplificira ovo srodstvo. Nepotpuna kronika tog desetljeća bilježi da je od 31 izvorne premijere⁴⁰ bilo 10 takvih Freudenreichovih pantomima, divertissementa, quodlibeta i šaljivih slika, čemu treba još pribrojiti 4 premijere njegovih djela od 1857. do 1859. koje uključuju stalno obnavljane *Graničare* i *Crnu kraljicu*. Broj izvedbi sama ta dva komada u tom deceniju bez sumnje premašuje ukupnu frekvenciju izvođenja svih ostalih originalnih južnoslavenskih komada, i opasniji će se konkurenti javiti tek u Tomičevo doba, napose njegovim *Barunom Franjom Trenkom* (1880) koji se po nekim bitnim elementima nadovezuje upravo na *Graničare*. U cjelokupnoj povijesti novijeg hrvatskog teatra popularnost *Graničara* ostat će do 1940. nedostignuta, i tek su je u današnjim danima vjerojatno dostigle neke Krležine drame glembajevskog ciklusa,⁴¹ te tri-četiri Nu-

³⁸ N. Andrić, *Spomen-knjiga hrvatskoga zem. kazališta 1895*, Zagreb 1895, str. 44. Vrlo je zanimljiv ovaj Andrićev usklik patriotskog negodovanja uz ime Giuseppe, kao i navodnici estetskog negodovanja za zaista (teatarski, ne književno) slavnog Klišnigga, s kojim se nije ustručavao surađivati ni slavni Nestroy. Za razliku od građanskog stava, pučki teatar slabo poštuje nacionalne granice: Harlekinu nije bitan jezik kojim govori. Iz današnje perspektive, Freudenreichova nastojanja oko stvaranja pučkog teatra nosila su izvjesne vrijednosti dostojne poštovanja, baš kao i Miletićeva oko nacionalnog teatra.

³⁹ Šenoa, *Kazališna izvješća I i II*, passim. Preštampavajući tu tužbu u članku o Freudenreichu, Miletić komentira deklamatorstvo kao ostatak *weimarske škole (...)* koja uostalom nije tako daleka realizmu kako to Šenoa misli – o. c., str. 138.

⁴⁰ »Izvorne«, dakako, ne u smislu neke privatno-pravne originalnosti. Nema sumnje da je pravi izvor većine pučkih komada tog doba u adaptaciji i kontaminaciji elemenata bečke dramatike, vidi i I. Batušić, *Od najava i prologa do impromptua u francuskom i hrvatskom kazalištu*, Rad JAZU 326 (1962), str. 299.

⁴¹ Po podacima S. Batušića, *Domaći dramski repertoar na zagrebačkoj pozornici, Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960*, str. 278–96, *Graničari* su od 1857. do 1941. igrani u Zagrebu 269 puta; slijede po broju izvedaba *Dubravka*, *Protekcija*, *Hasanaginica*, *Gospoda ministarka*, *Grička vještica*, *Zlatarovo zlato* i *U agoniji* (svaka s ispod 100 izvedbi). Uzme li se u obzir period od 1840. do 1960, redosljed je u Zagrebu ovakav: *Graničari* 269 izvedbi (nisu obnavljani poslije 2. svjetskog rata), *Dubravka* 225, *Hasanaginica* 221. *Gospoda ministarka* i *Dundo Maroje* po 214, te *U agoniji* 189. Moja se procjena za cijelu Hrvatsku zasniva na poznatoj frekventnosti izvođenja Krleže, Nušića i Držića u drugim teatrima, no vidi i bilj. 66; točni podaci nažalost nedostaju.

šiceve i Držićeve komedije. Pa ako Šenoa predbacuje Demetru i Freudenreihu kako 'Vive la joie!' bijaše jedina poslovice naših estetikâ (...),⁴² to danas zvuči više kao pohvala nego kao poruga.

Do sličnih zaključaka o ukusu tadanje publike dolazimo i analizom prevedenog stranog repertoara god. 1861–1870. Od 242 izvođena dramska komada⁴³ (za razliku od muzičkih poput opereta, mada je granicu katkad teško povući) oko 60% je njemačke – uglavnom, izravno ili posredno bečke – provenijencije, oko četvrtine je francuskog porijekla, a ostatak slavenski, talijanski ili iz ostalih nacija. No i ova zadnja nepuna polovina velikim je dijelom preuzeta iz raznih njemačkih, najviše po svoj prilici opet bečkih prerada. Šenoa se 1860-tih godina tuži na to: *Pariški potepuh je očito preveden iz njemačkoga. To se ne čini nigdje na svijetu van u Zagrebu, i to se čini u Zagrebu, da čovjeka groza hvata, kad sluša slijepu imitaciju njemačkih fraza.*⁴⁴ Potvrđuje to i primjer Freudenreicha koji je kroz trećinu stoljeća preveo oko 30 komada s njemačkoga, uključivši i Scribeovu jednočinku *Na zdravlje* – očigledno takođe s njemačkoga. Ti francuski komadi, uostalom, velikom većinom nisu bili društvene drame, već lakrdije, vodvilji, ganutljivi komadi i lakše komedije Mellesvillea, Dumanoiria, d'Enneryja, Bayarda, pa i Scribea, dok je među njemačkima uz slične proizvode Raupacha, Benedixa i Birch-Pfeifferove bilo djela Schillera, Goethea i Lessinga. Freudenreichova je lična scenska, autorska i izvođačka, orijentacija u potpunosti potvrđena ovim repertoarom, diktiranim određenim ukusom publike više nego potrebom njenog privlačenja u hrvatski teatar. Da je taj repertoar vjerno odražavao želje publike može se zaključiti i iz činjenice da ga ni Šenoa, nakon svog postavljenja za umjetničkog ravnatelja kazališta god. 1868, nije uspio bitnije izmijeniti. I taj veliki borac protiv prevođenja njemačkih lakrdija i sentimentalnih komada među ostalim je preveo *Cvrčka* Birch-Pfeifferove (1862), Bauernfeldovu komediju *Velika gospoda* (1868), pa i komičnu jednočinku Grazera *Dozrela dinja* (1873).

Svi se ovi odnosi Freudenreichovog razdoblja – repertoar 1860-tih godina, izravna ovisnost o bečkom pučkom teatru i njegovim elementima od reklamnog privlačenja publike do stila izvođenja, tipično pučka prevlast tzv. »malih« i kraćih vodviljsko-melodramskih oblika nad tradicionalnim velikim dramaturškim oblicima za društveno više klase, potpuna prevlast sentimentalne no na svoj način društveno-realističke komike na uštrb ideološke i idealističke apstrahirane tragike – sve se to može objasniti imamo li na umu za koga

⁴² *Hrvatska književna kritika* I, str. 187.

⁴³ Moj proračun prema nepotpunim podacima u Andriću, *o. c.*, str. 91–126.

⁴⁴ Šenoa, *Kazališna izvješća I*, str. 19. Radi se o Bayard-Vanderburchovom komadu *Le gamin de Paris*.

Freudenreich piše, glumi i (uz Demetra) sastavlja repertoar. Prema cijeloj gornjoj argumentaciji moguće je zaključiti da on izvodi za pučku, još ne-buržoasku zagrebačku publiku, ispred i u ime publike pretežno trudbeničke (posebno, sudimo li po bečkoj analogiji, kalfi i uopće »pomoćnog osoblja«) i doseljeničke, koja se još živo sjeća odnosa na selu gdje ima bliske rođake. Ta je publika literarno neobrazovana, vjerovatno polupismena, ali i neiskvarena individualističkim etosom, te s iskrenim oduševljenjem prisustvuje izvedbama *Graničara*, *Crne kraljice* i njihovih nestrojevskih i rajmundovskih uzora. Ti uzori nisu ni prostački ni reakcionarni, kako to Šenoa implicira. Oni su naprosto scensko-estetski izraz onoga što je – kako bečki tako i zagrebački – puk tada bio. A on je bio ponekad konzervativan pa i monarhistički,⁴⁵ često drastično humorističan i sentimentalan, ali uvijek jasnih etičkih koordinata i scenskih normi. Prelaz na građansku dramaturgiju u tom svjetlu nikako nije linearni progres, on je naprosto izraz jednog razvoja koji je skrenuo dramaturgiju na sasvim novi kolosjek. Proces kojim su građanstvo i njegov teatar potisnuli puk i njegov teatar ne treba primiti kao nešto predodređeno i automatski pozitivno već kao predmet kritičkog, naučnog razmatranja.

Taj se prelaz jasno vidi u vrlo zanimljivoj a zanemarenoj diskusiji o drami u »Viencu« 1869. U njoj se članak I. P. (gotovo sigurno Ivana Perkovca) zalaže za pisanje komedija i uvažavanje narodnog stanja i iskustva, nasuprot Franji Markoviću i Arminu Paviću u njihovim člancima o zagrebačkom kazalištu. Središnji je argument Perkovčev empirijsko dokazivanje pomoću reagiranja pučke publike na *Graničare*, te je vrijedno navesti bar dio tog duljeg članka: (...) *Usudujem se utvrditi*, suprotstavlja se on estetičarima-zagovaračima tragike, *da ima prilika u životu narodnjem, gdje umotvori, stojeći daleko ispod zahtjeva estetike, mogu biti ipak od prilične koristi. Ovo nam se upravo samo sobom kaže, obazremo li se na naše hrvatsko kazalište (...). A kako nemamo, a valjda i nemožemo za sada imati, uzoritih tragedija, crpljenih iz hrvatske historije, neka nam se nedaje na žao, što u onom bezazlenom hrvatskom občinstvu ima još toliko hrvatskoga srдца, te se raduje poput djeteta, kad može gledati na pozorištu hrvatske junake – hrvatski život (...)* nadjem se njeke večeri opet u kazalištu a prikazuju se *Graničari*; gledam, slušam, motrim občinstvo, rugam se piscu, a osobito onim prizorom sa strogim obrstarom koji neće da pomiluje Iliju (...) obazrem se, ter opazim krajiškoga kapetana, ljudesinu ogromnih siedih brkova, upro oči u pozorište, kao da mu je zapovjed bila onamo gledati; pomislim zlorad: toga junačinu nećete lje omekšati svojom budalaštinom; jedva

⁴⁵ Zaboravlja se pri tom, da je taj odnos prema caru i carstvu bio realno i nužno prisutan dožuljajni sadržaj naših *graničara*, i da bi njegova odsutnost bio falsifikat njihove unutarnje fizionomije, Gavella, o. c., str. 177.

ja ovo domislio, a momu krajišniku pada niz tvrdo lice suza za suzom; vidim, hoće da ih obustavi, al nemože; smrklo se i meni pred očima, a od toga časa nisam više oštro govorio o Graničarah. Nevelim međutim ni sada, da je ta drama udešena po pravilih dramaturgije; a nebih ni onoga krajiškoga kapetana metnuo za sudca, gdje se dosuđuju nagrade za izvrsne dramatičke umjetnine: nu to smijem reći, da nije bez ikakve vriednosti kazališni komad, koji je vrstan pobuditi u gledaocih ma koja nježnija čuvstva; da nije najgora stvar kad ljudi u kazalištu plaču, osobito u današnje i lahkoumno i oporo te sebično doba.⁴⁶ Uza sav defanzivni ton prema službenoj građanskoj estetici, naličje kojega je pokroviteljski stav prema bezazlenom puku »poput djeteta«, Perkovac se ovdje nasuprot idealisti Markoviću postavio na materijalističko stanovište poštivanja praktičnih iskustava. Karakteristično je za hrvatsku dramu 19. vijeka da će joj, na žalost, Marković ostati teoretskim arbitrom, mada je ovaj senzitivni napis plebejca Perkovca za hrvatsko kazalište značajniji od svekolikog pseudoaristotelizma Pavića i Markovića. Dosljedno tome, hrvatska će građanska publika i kritika *Graničare* potpuno omalovažiti, nasuprot teatarskim ljudima koji će ga se stalno sjećati izvedbama i prigodnim proslavama.⁴⁷ Nije slučajno da će baš Miletić, ne samo građanski literat već i teatarski čovjek, kao jedna od rijetkih tako senzitivnih iznimaka prije Nehajeva i Gavelle, protestirati: Graničari, taj najobljubljeniji pučki komad (...) se od naše inteligentne publike i od naše kazališne kritike mimoilazi redovno upravo uništavajućom ignoracijom. Ni naši literarni historici ne drže za vriedno, sjetiti se *Freudenreichova rada na književnom polju* (...). Nakon analize komada on zaključuje: Graničari su dakle narodni komad u najboljem smislu rieči, oni su lih za nj i pisani (...), te sasvim točno i časno karakterizira *Freudenreicha* kao prijatelja puka, našeg *Nestroya*.⁴⁸ A Nehajev je, nasuprot službenim povjesničarima, isto tako točno zaključio – *jednodušni prihvrat cijeloga naroda najbolja je kritika drame* (tj. *Graničara*, op. D. S.).⁴⁹

Razumljivo je da je zbog ovakvog profila publike god. 1868, nakon više pokušaja, vlada morala odustati od *raspisanja nagrada za izvorne tragedije i salonske igre, te ograniči natječaje na pučke igre, kojima bi se niži razredi občinstva privlačili u kazalište*.⁵⁰ Razumljive

⁴⁶ I. P., »Vienac« 5/1869.

⁴⁷ Vidi I. Batušić, o. c., str. 286–92.

⁴⁸ Miletić, o. c., str. 126–42.

⁴⁹ Nehajev, *Djela I*, str. 138.

⁵⁰ Andrić, o. c., str. 48; on nastavlja komentarom o Šenoinoj repertoarnoj nedosljednosti koju pripisuje stalnom raskoraku njegovih literarnih uvjerenja s ukusom publike. To, kao i Šenoina jadikovka uz slijedeću bilješku, govori u prilog tezi da velik dio nevolja hrvatskog kazališta 19. vijeka i kasnije – od ekonomskih do estetskih – po svoj prilici potječe od takvog raskoraka među ideolozima i pučkom publikom. Za konačnu razradu ovakve teze bilo bi potrebno raspolagati s mnogo više podataka no što ih je naša teatarska povijest do danas obradila.

su praktične teatarske nužnosti repertoara i prevođenja, kojima se morao povinovati i Šenoa, tužeći se gorko na odsustvo homogene (građanske) publike po njegovom ukusu, dok dobro prolaze samo operete i lakši komadi: *Šta da se daje u Zagrebu, gradu od 20.000 duša, koji ipak vrlo raznoliko općinstvo imade? Zar operete? Ne, to je ludorija, koja silu novaca stoji, vele jedni, dajte drame. Dramе! vele drugi, jeste l' s uma sišli? Mi ne idemo u kazalište, da plačemo. Dajmo fine franceske komedije. Ne, vele treći, to je prefino, to je dosadno. (...)* Dakle njemačke komade? Ne, nisu dosta fini. I tako dalje bez kraja i konca.⁵¹

1870-te godine i J. E. Tomić

No postupnom konsolidacijom društvenog stanja, uprkos svih političkih i ekonomskih potresa, osobito za Mažuranićevog banovanja, te privikavanjem određenog ma i tankog sitnoburžoaskog sloja na sudjelovanje u hrvatskoj građanskoj kulturi Šenoinog razdoblja, 1870-tih se godina stvaralaštvo pučkog teatra u Zagrebu povlači pred dramaturgijom građanskog realizma. Pučki će teatar, odražavajući sastav publike, ostati još neko vrijeme dominantan po broju izvedbi. No nove će drame po pravilu polaziti šenoinskim putovima građanskog teatra.

Taj se razvoj može pratiti u repertoaru 1870-tih godina. Od 41 domaće premijere jedva bi se 5–6 mogle svrstati u pučku dramaturgiju, a i one su dijelom urbanizirane i u neku ruku umjetne, epigonski nakalemjene na stariju tradiciju (Milan–Simeonović), ili su zakašnjeli i inferiorni odjeci iz prošlosti (Freudenreichov *Udmanić*, zabranjen u 1860-tim godinama). Opća je slika repertoara sasvim analogna. Umjesto pučkih »komada s pjevanjem« i operete – koja je u to doba spektakularni muzički žanr u kome nastaju popularna dela za šire slojeve, a istovremeno od izvesne umetničke vrednosti⁵² – muzičku granu zastupa »velika opera«. Ona je prisutna razmjerno većim brojem komada nego opereta u 1860-tim godinama, kad je muzika bila sastavni dio i većeg broja »govorenih« komada, te granice »muzičke« i »dramske« grane nisu bile tako jasno određene. Udio glazbe u hrvatskom teatru nije time toliko povećan koliko koncentriran u samo jednu formu, a istodobno izagnan iz opće dramaturške atmosfere koju je glazba tako reći prožimala u doba pučkog teatra od Beaumarchaisa do Nestroya – dovoljno je spomenuti slavne »melodramske« partije u Freudenreichovim dramama. Ovo je razgraničavanje također tipično za građansko-realistički teatar, i njegovu am-

⁵¹ Šenoa, *Slike i prikazi*, ed. cit., str. 384–85.

⁵² A. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, Beograd 1962, str. 305. Vidi i F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre VI*, Paris 1901, str. 180.

bivalentnu dramaturgiju koja sav vizualno-auditivni spektakl prebacuje iz »triježne« drame u operu: *Opera je postala omiljeni žanr buržoazije zato što joj nijedna druga umjetnost nije pružala tako velike mogućnosti za razmetanje, isticanje i dekor u cilju nagomilavanja i pojačavanja efekata. Tip opere koji je ostvario Mayerbeer sjedinio je sve čari pozornice i stvorio raznorodnu mešavinu muzike, pesme i igre koja je isto toliko bila namenjena oku koliko i uhu.*⁵³ Značajno je da prve izvedbe Mayerbeerovih opera u hrvatskom kazalištu padaju u to vrijeme: *Roberto davo* 1876, *Hugenoti* 1878. i *Afrikanka* 1879.⁵⁴

Sama podjela dramskog repertoara po nacionalnoj i stilskoj provenijenciji pokazuje uočljive razlike prema prošlom desetljeću. Tendencija okretanja prema građanskoj, prvenstveno francuskoj realističkoj drami koja je ojačala već Šenoinim dolaskom za ravnatelj krajem 1860-tih godina, sada se jasno afirmira. Francuska dramatika po broju premijera prelazi njemačku. Broj premijera stranih drama iznosi 211, što samo po sebi ne ukazuje na manju aktivnost od one u prošlom desetljeću jer se sada igraju i komadi naslijeđeni iz prošlosti, i jer manji dramaturški oblici, po pravilu u jednom činu, uzmiču pred dramama od 3–5 činova. Od tog broja, francuske premijere iznose nešto preko 40%, a njemačke nešto ispod tog postotka. Mada se stilske promjene dešavaju tek postepeno, tako da u njemačkom repertoaru ima najviše komada od Mosera, Rosena i Benedixa, one su ipak uočljive. Osobito se to odnosi na francuski repertoar u kome se uz minorne komedije ističu trijeznija djela Scribea i njegove škole, zatim Sardou, te Dumas mlađi, Labiche i Augier. Oni su estetsko i idejno jezgro novog smjera te, uz Fredra i Shakespearea, nosioci šenoiniskog odgajanja publike. Znatno se veći dio francuskih komada, osobito ovdje navedenih autora, prevodi izravno iz originala, smanjujući upućenost na bečke preradbe i posredništvo. I ta činjenica ukazuje na opći tok stvari: teatar privlači građansku publiku, i postupno prelazi od lakrdije na komediju u smislu vesele igre, iza koje se pomalja komedija u smislu društveno-kritičkog igrokaza.

⁵³ Hauzer, o. c., str. 310. Usp. i E. Dent, *Opera*, London 1940, str. 20 i 60; te F. Howes – P. Hope-Wallace, *A Key to Opera*, London 1939; R. Dumesnil, *L'Opéra et l'opéra comique*, Paris 1947; F. Hadamowsky – H. Otte, *Die Wiener Operette*, Wien 1947; J. Gregor, *Kulturgeschichte der Oper*, Wien 1950; M. D'Ollone, *Le théâtre lyrique et le public*, Paris-Genève 1955; i T. W. Adorno, *Klangfiguren*, Frankfurt a. M. 1959 (posebno eseji *Ideen zur Musiksoziologie i Bürgerliche Oper*). Opširnija bibliografija može se naći npr. u *Das Fischer-Lexikon Musik*, – Frankfurt a. M. 1957, te uz članak I. Supičića, *Sociologie de la musique*, »Revue d'esthétique« 4/1960.

⁵⁴ Scribeov libreto za *Afrikanku* preveo je, kao i dva njegova libreta za istovrsne Auberove opere *Nijema iz Porticija* i *Crni domino*, J. E. Tomić. To takođe nije bez određenog značaja za utvrđivanje njegovog odnosa prema ukusu građanske publike.

Komedije Janka Jurkovića označavaju onu točku do koje je taj postupni ali jasno uočljivi, i u vrlo skromnim razmjerima hrvatskih i zagrebačkih mogućnosti prilično odsječan prijelaz dopro na samom početku 1870-tih godina. Zagovarajući esejima *Moja o kazalištu* (1855), *O narodnom komusu* (1869) i *Ob estetičnih pojmovih uzvišena* (1870) komediju kao didaktički društveni korektiv, te njeno tematsko povezivanje sa životom puka i zasnivanje na narodnom humoru iz kojeg treba izravno učiti da bi ga se zatim oplemenilo i primijenilo »na više književne svrhe«⁵⁵ – Jurković je precizno razgraničio svoj položaj na razmeđu lakrdije i realističke komedije, pučkog i »višeg književnog« humora i teatra. Kao i Freudenberg, on se obraća publici koja još nije zaboravila svoje pučko porijeklo. No za razliku od Freudenreichove, ta je publika po Jurkovićevom mišljenju spremna za dramaturgiju koja je s građanskog stajališta viša, za takvu upotrebu smiješnoga koja ridendo castigat mores. Taj će stav čišće i dosljednije u svojoj kritičkoj misli i u *Ljubici* razviti Šenoa. Jurković, koji je 1860-tih godina već u zreloj dobi, koji je svoju prvu dramu *Zatečenici* pisao već god. 1861, nije stigao do šenoinskih stavova o potrebi dramaturgije tipa Dumasa mlađeg i Augiera. On stoji na pola puta između Freudenreicha i Šenoa, obraćajući se malovaroškom mentalitetu, ukusu koji je već lociran u gradu ali još nije urbaniziran, čiji se svijet ne završava tamo gdje prestaju gradske ulice nego je otvoren prema vrtovima, poljima i posjedima u kojima se zbivaju *Kumovanje*, *Šta žena može* (oba 1871) te dijelom još i *Pradjedova slika* (1879). U svijet te dramatičke upadaju već kao nosioci fabule gradski likovi poput brijčača Petrice, zlosretnog postolara i starog Slavetića. Selo je za njih već utočište, okućnica ili ladanje, a ne rodni element kao u *Graničarima*. No ono je ujedno i realno prisutna alternativa u koju se može iz grada otići, pa je zato Jurković u prvim dvjema veselim igrama i mogao primijeniti svoje teoretske zasade o narodnom komosu, koristeći motive iz slavonsko-bosanskih šaljivih pučkih pripovijetki.⁵⁶ Ambicioznija je od ovih djela, te od već urbanizirane šaljive jednočinke *Imenjaci* (1871) koja se zasniva na qui-proquo dva Nikole Petrovića na istoj adresi, vesela igra u 4 čina *Čarobna bilježnica* (1878). Njena se ambicioznost ne sastoji u nekoj formalnoj novini, već u Jurkovićevom pokušaju da nakon Šenoa i Tomića, a istodobno s Vončinom, za hrvatski teatar osvoji svijet buržoaskog salona odnosno visoke komedije. Pokušaj mu nije uspio; no on nam dopušta pretpostavku da je takva zadaća krajem 1870-tih godina već bila na dnevnom redu hrvatske dramaturgije. Nakon tog

⁵⁵ J. Jurković, *Moja o kazalištu*, *Hrvatska književna kritika* I; idem, *O narodnom komusu*, *Rad JAZU* 9 (1869); idem, *Ob estetičnih pojmovih uzvišena*, *Rad JAZU* 12 (1870). Vidi o Jurkoviću V. Dukati, *O našijem humoristima* . . ., *Rad JAZU* 197 (1913).

⁵⁶ K. Georgijević, *Novija hrvatska komedija*, Beograd 1954, str. 24, 31.

neuspjeha, u posljednjoj Jurkovićevoj komediji *Pradjedova slika* i formalno se napuštaju veće ambicije te uspostavlja mehanička ravnoteža ambijenata, tako da se jedan čin odvija u Slavetićevoj kući, a drugi u vrtu Mužinićevog dobra. Igrokaz u 5 činova *Posljednja noć* (također 1879, a pod još jačim Šenoininim i Tomićevim utjecajem od *Pradjedove slike*) potvrđuje da se Jurković bio preživio. Tu on potpuno napušta komiku i gradski ambijent, dakle put zacrtan mladenačkim esejima i komadima s početka 1870-tih godina, put prevodenja pučkog komosa u više književne sfere građanske komedije.

Ako Jurković svojim kutom gledanja, ukočenom germanskom rečenicom i vrlo slabim smislom za dramsku fabulu nije stigao daleko u takvu nastojanju, svakako mnogo manje daleko nego Šenoa u *Ljubici* pisanoj još 1864, on je ipak mjerodavan i zaslužan za preciziranje književnog i teatarskog ukusa zagrebačke publike. Razvoj ambijenta i intrige u njegovim komadima 1870-tih godina dosta točno pokazuje i pomicanje njenog prosječnog ukusa, koji Jurković po svoj prilici odražava, od Kotzebueovih prema Scribeovim, pa čak i pomalo Sardouovim stereotipima. Moguće je ustvrditi da vrijeme Jurkovićevo djelovanja kao odbornika zagrebačkog kazališta od 1866. do 1874. daje otprilike okvire i za njegovo značajno teatarsko djelovanje s pozornice. Njegovo silaženje s vlastitog puta nakon 1871. obilježeno je i naglim padom živosti njegove dramatikke, koja van prigradskog ambijenta kao prostora prevodenja seoske komike u gradsku sasvim zakazuje. Sociološki, on je izraz ukusa one publike koja se ogledala u protagonistima njegovog *Kumovanja* i *Šta žena može* – sitnih prigradskih obrtnika, te u nešto manjoj mjeri one koja se ogledala u *Imenjacima* i kasnije u *Pradjedovoj slici* – dobro stojećih, ali nikako ne krupnih zemljoposjednika-šljivara, s kućom u gradu i posjedom u bližoj provinciji. Ta publika za razliku od Freudenreichove više nije pučka, a za razliku od Šenoinog ideala još nije urbanizirano građanska. Ona više nije na selu, jednom je nogom u gradu, ali još nije u salonu. Šenoinu će publiku zadovoljiti tek mlađi sugrađanin Jurkovićev – Josip Eugen Tomić. Dramaturg zagrebačkog kazališta god. 1873–74, kratko vrijeme 1874. čak i njegov privremeni upravitelj, a član odbora sve do u 1890-te godine, Tomić je za 1870-te godine kao cjelinu mnogo značajniji.

Opće je mjesto hrvatske književne povijesti da je Tomić istomišljenik, nastavljatelj i epigon Šenoin. Nije posebno primijećeno da je njegov položaj potpuno isti u hrvatskoj drami i teatru, s tom razlikom da je Šenoa napisao samo jednu dramu, a Tomić 8, uz 3 libreta, te se on ako ne umjetnički a ono praktično nametnuo razdoblju 1870-tih godina kao vodeći dramatičar i središnja teatarska ličnost. U desetljeću 1873–82. on je uz dva libreta za Zajčeve opere (*Lizinka* i *Tvardovski*) napisao šest komada: komedije u 3 čina *Bračne ponude* (1873), *Zatečeni ženik* (1878), *Novi red* i *Gospodin tutor* (obje

1882), »pučki igrokaz u četiri čina« *Barun Franjo Trenk*, te temeljitu preradu *Matijaša Grabancijaša dijaka Brezovačkoga* u »glumu s pjevanjem«. Od prevoda Schillerove *Djevice Orleanske* (1864) pa kroz 40 sljedećih godina Tomić se nadovezuje na Dimitrovića, Freudenreicha i Demetra kao najplodniji teatarski prevodilac, o čemu svjedoči 48 dramskih i 26 operno-operetnih prevoda s francuskog (veći broj djela Scribea, Sardoua itd.), njemačkog (Kotzebue, Rosen, Laube) i slavenskih jezika (Kollar, Fredro, Korzeniowski). U isto je vrijeme kao dramaturg i odbornik zaslužan za brigu oko štokavštine na pozornici, oko ansambla (on je otkrio Fijana i angažirao Fallera), oko opće organizacije rada, te oko usmjeravanja repertoara, posebno prema slavenskim piscima.

Tomić po svom ukusu predstavlja srednju liniju u hrvatskoj građanskoj kulturi svog doba. Simpatizer Strossmayera a kasnije i Starčevića pa ipak od 1869. do smrti viši vladin činovnik, lični prijatelj književnika kao Senoe, Markovića i Trnskoga i teatarskih ljudi kao Zajca i Mandrovića (koji će ga naslijediti kao dramaturg od 1874. sve do 1894. godine), on je i po svojoj djelatnosti i po ličnom položaju u središtu zagrebačke i hrvatske teatarske situacije 1870-tih i početka 1880-tih godina. On je mogao zauzeti taj središnji položaj jer njegov stilski profil vjerno označava razvoj središnje struje ukusa onog manjeg dijela hrvatskog građanstva koji se zanimao za književnost, a nakon Jurkovića i Senoe sve to više i za teatar. Tomić je popularizator više no autohtoni stvaralac, te je za njegove komedije karakteristična Šenoina pohvala, koja danas ipak zvuči istodobno i kao određivanje njihovih granica, da je u njega *prave pravcate komične žice, koja nije smučena ni karikaturnom ni preoštrom satirom, u njem je onaj pravi 'juste milieu', koj' budi smijeh što nas ne rani.*⁵⁷ Ta oznaka »juste milieu« pogađa cijeli Tomićev životni stav kao činovnika nagodbene vlade, pa i rad u teatru. Tako je on i kao kazališni dramaturg godine 1873. i 1874. nastavio osciliranjem između Birch-Pfeifferove, Kotzebuea i Benedixa te Sardoua, Dumasa mlađeg, Augiera i slavenskih pisaca. Točno je da je tanki sloj publike zahtijevao velik broj premijerâ različitih djela. No stilska pripadnost izvedenih djela ukazuje na to da je princip njenog ukusa bio tipična sitnoburžoaska sklonost ka sentimentalnosti i površnoj komici intrige.

Konačno i najvažnije, Tomić se kao dramski pisac također uglavnom drži blagog centrumaškog liberalizma Mažuranićevog tipa. *Svetaca nema na svijetu*, zaključuje Janko koji je u njegovom *Gospodinu tutoru* neka vrst dimaovskog rezonera prevedenog u nižu klasu na šljivarskom ladanju, *a vrag nije ipak onako crn, kao što ga slikaju.*⁵⁸ Čak su i pokušaji da se drži srednje linije pokatkad potkopani snobovski udvornim stavom sitnog građanina Tomića prema aristokraciji.

⁵⁷ Senoa, »Vienac« 51/1878; vidi i »Vienac« 12/1878.

⁵⁸ J. E. Tomić, *Komedije II*, Zagreb 1884, str. 113.

M. Matković s pravom povodom *Zatečenog ženika* opaža da je *upravo sramotno* kako taj pisac porijeklom iz niže klase prikazuje plebejce-građane.⁵⁹ Izrugivanje vlasteoskom pisaru Ferku u tom komadu, pri čemu je simbolično najbrutalnija djevojka koja je i sama iz niže klase, grofovska »hranjenica« Klara, prelaze sve neukusnosti frojdenrajhofske dramaturgije na koje se autorov idejni uzor Senoa onako uporno i žestoko obarao. Šenoini hvalospjevi ovoj komediji i proročanstvo da će ona stalno ostati na repertoaru ne mogu se protumačiti samo kao prijateljska nekritičnost već prvenstveno kao ideološki uvjetovana aberacija.⁶⁰

Takve se teškoće u održavanju srednje linije malograđanske komedije kod Tomića opažaju na svim strukturalnim razinama. I njegov standardni oblik tročinke, na pola puta između kraćeg vodvilja ili lakrdije s 1 ili 2 čina i francuske društveno-kritičke »comédie« u 4 ili 5 činova, više je programatska želja nego stvaralački kompozicioni oblik. Tako su *Bračne ponude*, djelo čija bi građa bila upravo dovoljna za nepretencioznu i sasvim dopadljivu jednočinku, a kompoziciono je vrlo nevješto protegnuto na 3 čina. To je očito nadmašivalo Tomičeve mogućnosti oblikovanja takve tematske jezgre, te je proizrokovalo katastrofalne motivacije sa čak četiri sudbonosna pisma, potpuno nevjerodostojno fabuliranje i konačno urušavanje komada koji inače nije bez svježih crta, osobito u prizorima sa šljivarom Dombajem.⁶¹ U znatno ambicioznijem *Zatečenom ženiku* Tomić kao da se htio iskupiti trpajući u njega svu silu zapleta, motivacija, i čak dvije pod-radnje (Agatimu i Klarinu uz Ksandinu). No nije uspio dokazati ništa drugo nego da ukus nerazvijenog provincijalnog građanstva u nedostatku čvrstog stava i dosljedno realističke kontrole radnje instinktivno zapada u iskvarenu pseudo-romantiku o čijem je ideološkom naličju već bilo riječi. Kocebuovski quiproquo Klara-Ksanda te pisma kao čvorišta intrige već bi u Jurkovićevoj dramaturgiji bili isuviše neumjesni, a nespretna upotreba elemenata iz Puškinove *Gospođice seljanke* (tako kontaminacija likova kovačeve kćeri Akuline i sobarice Nastje za hranjenicu Klaru) samo dokazuje nezrelost hrvatske građanske komedije da stvaralački koristi velike realističke uzore. Upravo je *Zatečeni ženik* klasični primjer najgore vrsti elektičkog krparenja: fabula je kontaminacija *Gospođice seljanke* s odjecima *Romea i Julije* vrlo popularnima u nas od ilirskog doba na dalje, neki elementi su kocebuovski a neki potječu iz opernih libreta i komada poput Fredrovih, Scribeovih i Sardouovih što ih je To-

⁵⁹ Matković, o. c., str. 382; vidi na istom mjestu oštru karakterizaciju Tomića: *Tipičan poltron aristokracije, birokratski karijerist* (...).

⁶⁰ Senoa, *Kazališna izvješća II*, str. 173-75; vidi i opravdanu mada ponešto uopćenu zamjerku Šenoj zbog toga kod Georgijevića, o. c., str. 43, n. 1. *Zatečeni ženik* u cijeloj je historiji zagrebačkog teatra izveden cigo dva puta, iste godine 1878.

mić u to vrijeme »na hvatove« prevodio.⁶² Sve to nema mnogo veze s dobrom dramaturgijom ili umjetničkim izražavanjem hrvatskog šljivarskog života, ali je karakteristično za jedan ekstrem Tomićevog sitnoburžoaskog ukusa.

Druga grupa Tomićevih drama znatno je uspješnija. Već je zapaženo da suprotnosti u njegovom opusu – uostalom takođe tipične za sitnoburžoasku svijest – kod nas još nisu protumačene, i da taj *izdanak jednog polufeudalnog crno-žutog vremena* (...) kao da je pod starost htio namiriti neke stare račune.⁶³ To se u prvom redu odnosi na njegove kasnije romane poput *Udovice* i *Melite*. No i u samoj je *Meliti*, ovaj put sretnije, izravno upotrijebio Ohnetov roman i dramu *Le Maître des forges*, vrlo popularnu na zagrebačkoj pozornici gdje je prikazana smjesta nakon pojave u Francuskoj.⁶⁴ Zagrepčani su nakon toga upoznali i druge Ohnetove komade, no ovaj je komad prvi postao od našeg repertoara nerazdruživim,⁶⁵ jednim od najpopularnijih »Kassenstücke« za zagrebačku publiku, spajajući stariju sentimentalnost s realističkim ambijentom. S obzirom na to nije nemoguće ni da je Tomić taj predložak *Melite* i njegovu efikasnost upoznao upravo preko teatra. Izuzmemo li neuspjelu historijsku tragediju *Veronika Desinička* (1903), dramsko djelo Tomićevo od *Baruna Franje Trenka* (1880) na dalje može se promatrati kao prijelaz od njegove prve, polufeudalne, crno-žute faze na kritičku fazu *Melite*.

Taj je prijelaz Tomić započeo vraćanjem na pučku, frojdenrajhovu tradiciju. Praktičar koji usprkos hvalospjevima kritičarskih prijatelja i istomišljenika nije mogao a da ne vidi razliku između svog dosadašnjeg potpunog scenskog neuspjeha i trijumfalne karijere

⁶¹ Zanimljivost Dombaja istakle su već tadašnje kritike u »Viencu« i »Narodnim novinama«, te Ogrizović u »Hrvatskoj smotri« god. 1906 (no on komad odmah, s pravom, stavlja ispod Jurkovićevih) – vidi navode tih napisa u doktorskoj disertaciji E. Štampara, *Josip Eugen Tomić* (Zagreb 1939, kopija u Arhivu Filozofskog fakulteta, Zagreb), str. 53–54 i 57. Uostalom, ni *Bračne ponude* nisu nikad oživjele u zagrebačkom teatru; nakon 1878, to je ponovo pokušao Miletić god. 1895, no bez ikakvog uspjeha, te je taj komad ukupno igran četiri puta – vidi: Miletić, *Hrvatsko glumište* II, Zagreb 1904, str. 49.

⁶² Vidi: Štampar, o. c., str. 154–56. Po istoj Puškinovoj priči Tomić je napisao i znatno ljupkiji libreto *Lizinka* (takođe 1878).

⁶³ Matković, o. c., str. 381–82.

⁶⁴ Naime 25. II 1885, prema francuskoj premijeri 1884. *Melita* je dovršena 1889; na elemente iz Ohnetu upozorio je i ponešto uprošćeni pristup u M. Savkovitch, *L'influence du réalisme français dans le roman serbo-croate*, Paris 1935, str. 411 seqq.

⁶⁵ M. Ogrizović, *Pedeset godina hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1910, str. XXXII. Miletić, koji taj komad nije volio, turbno je primijetio nakon golemog uspjeha premijere u Zagrebu: *I tako bi bili za deset godina obskrbljeni – Iz raznih novina* (I), str. 15. Kronika pokazuje da je Miletić još bio optimista, jer je *Vlasnik talionica* u stvari sve do I. svjetskog rata ostao među najpopularnijim komadima zagrebačke pozornice s 46 izvedbi u četvrt stoljeća, dakle više od svih domaćih komada u to vrijeme osim *Graničara* i *Dubravke*.

Graničara,⁶⁶ pokušao se *Trenkom* odlučno otrgnuti od stereotipa prve faze. U tom je pučkom igrokazu u 4 čina, s glazbom, pjevanjem i plesom, interes podijeljen između živih slika Trenkove Slavonije i fabule koja se odvija oko prepreka seoskoj ljubavi Stanka i Jelice. Raspadanje pretpostavki pučke drame najjasnije se osjeća po tome što je obrstar Trenk za razliku od obrstara Sarnića iz *Graničara* u napasti da uđe u ljubavni odnos sa Jelicom, koja tome ni sama nije nesklona. No koordinate se jednog staleški jasno odijeljenog svijeta i odgovarajuće etike još nisu bile potpuno raspale. To je bar vrijedilo za prosječni ukus teatarske publike koji je po pravilu konzervativniji od ekonomsko-političke stvarnosti i na nivou stanja iz doba vlastitog mladenačkog odgoja. Tako se i Tomićev Trenk na vrijeme trgne i, umjesto da postane jedan od vrhova tipičnog Dumasovog trokuta ili Augierovog erotsko-klasnog sukoba, on osigurava seosku ljubav reintegrirajući Stanka u svoje pandure. Tomić je time pučku dramaturgiju približio građanskijem ukusu svoje publike, no u isto je vrijeme ugrozio stilsku čistoću *Trenka*. Ipak, komad ne prelazi naprosto u osnovni trokutni raspored francuske realističke dramaturgije koji bi bio kamufliran slavonsko-pandurskim nošnjama, već ostaje prilično živa slika pučkog svijeta seljaka, hajduka i pandura. Ambijent je taj evoluirao od vremena Freudenreichove Krajine, ali se još nije pretvorio u zatvoreni buržoasko-individualistički svijet. Individualizam ipak jasno prodire u patrijarhalne nazore o ljudskim odnosima upravo onim naznačivanjem trokuta Trenk-Jelica-Stanko koje je Tomićeva inovacija, njegov doprinos građi i likovima inače crpljenima iz Ilićevog djela o *Trenku*.⁶⁷ Ukoliko, prema tome, u *Trenku* ima više psihološkog motiviranja, utoliko je on sentimentalniji, te karakterno i kompoziciono manje vjerodostojan. Dovoljno je usporediti prizore molbi za smilovanje obrstaru iz *Trenka* i *Graničara* pa da se vidi Tomićevo ugledanje, ali i epigonstvo jednog doba koje više ne razu-

⁶⁶ Miletić sredinom 1880-tih godina cijeni dotadašnji broj izvedaba *Graničara* samo u Zagrebu na blizu 150, a *nebrojeno puta u provinciji - o. c.*, str. 127. Naprotiv, *premda je kritika pohvalila Tomića Bračne ponude davana su samo jednom (Štampar, o. c., str. 40), a Zatečeni ženik samo dva puta, do 1880.*

⁶⁷ L. Ilić, *Barun Franjo Trenk i slavonski panduri*, Zagreb 1845 - knjiga izdana iste godine kad je Freudenreich kao osamnaestogodišnjak prvi put stupio na pozornicu, te nije čudo da su njegova i Ilićeva shvaćanja o Vojnoj granici slična. Vidi o tome u Štampara, *o. c.*, str. 67-69 - no on drži da su *Trenk* i *Pastorak* »nesumnjivo bolji« od *Graničara*, *ibidem*, str. 80-81. Ipak, smatram da je suprotan Gavellin naglasak (vidi bilj. 32, 33 i 36) znatno uvjerljiviji i primjereniji stvarnom značaju *Graničara*. Odnos seoskog para i groznog feudalca u *Trenku* očigledno je crpljen iz Šenoinog *Zlatarovog zlata* (1871) i Manzonijevih *I promessi sposi* (koje je Tomić preveo 1875-76); to je primijetio već Štampar, *o. c.*, str. 159, 165. Tim je elementima dodan Freudenreichov pučki happy-end. U ovom je slučaju ipak eklektičnost sretnija no u ranijim komadima, jer su Ilićevi, Šenoini i Manzonijevi populistički likovi i stavovi rodniji graničarskom ambijentu kao i međusobno.

mije pravu pučku dramaturgiju. Neugodno zvuči danas i Tomićeva ideološka kompromisnost ili čak servilnost, tako u odnosu prema anti-feudalnom i antimilitarističkom seljaku Tomi kojeg stavlja u smiješni položaj, slično kao i plebejca Ferka u *Zatečenom ženiku*.

Ipak, dodamo li spomenutim kvalitetama uobičajeno korektnu rečenicu, koja je doduše daleko od Freudenreichove scenske punoće i djelotvornosti ali je svakako najfleksibilnija u razdoblju između njega i Rorauera, razumjet ćemo razloge prilične popularnosti *Baruna Franje Trenka*. Od premijere do 1912. komad je izvođen 37 puta, upravo toliko koliko sva druga Tomićeva scenska djela zajedno, te on u vrijeme prije 1. svjetskog rata slijedi na listi popularnosti domaćih drama odmah iz Freudenreicha, *Dubravke* i *Zlatarevog zlata*. A nemilost u koju je pao iza 1. svjetskog rata uzrokovana je uglavnom, kako to Gavella primjećuje za *Graničare*, ideološkim razlozima, naime (*čudnim uvjerenjem*) *da nešto što je tako omiljeno ne može imati literarne vrijednosti, i cesarskim duhom što ga nalazimo u nekim dijelovima teksta*.⁶⁸ U slučaju Tomićevog komada manji se uspjeh uz to objašnjava, a i ublažava, činjenicom da je na istu temu 1908. Albini skladao operetu *Barun Trenk* koja je do danas iza *Nikole Šubića Zrinjskog*, *Era s onoga svijeta* i *Male Floramye* najpopularnije domaće muzičko djelo u zagrebačkom – a vjerovatno i hrvatskom – teatru.⁶⁹ Svakako, već na premijeri Tomićevog igrokaza *općinstvo pokaza živahnim pozorom i živahnijim povlađivanjem, koliko su mu prizori iz pučkoga života mili (...)* *slavonsko kolo u 3. činu se opevatati moralo*.⁷⁰

Ovu, već više populističku nego pučku liniju završava Tomić *Pastorkom* (1892). U njemu se patrijarhalni svijet Slavonije, kao i kod Kozarca, već raspao prodorom robno-novčanih odnosa. Moralni kodeks više nije stvar časti i izravnih međuljudskih odnosa kao u *Graničarima*, pa još i u *Trenku*, već mehanizma vlasti i administrativnih sankcija buržoaskog kaznenog zakonika.⁷¹ Sami međuljudski odnosi sve su pretežnije određeni financijskim bogatstvom ili siromaštvom. Glavni interes komada koleba stoga između neposrednih erotskih odnosa poput onih u *Trenku* i naivnih nacionalno-ekonomskih teza. Kritika je hvalila crtanje pučkog života i neke tipove: *Ako se tomu na-*

⁶⁸ Gavella, *o. c.*, str. 17.

⁶⁹ Po podacima S. Gašparovića, *Domaći muzički repertoar Hrvatskog narodnog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960*, str. 302–05.

⁷⁰ Šenoa, »Vienac« 20/1880. Vidi i Ogrizovićovo svjedočanstvo o popularnosti *Trenka* još 1910, *o. c.*, str. XXX; komad je hvalio i Franjo Marković kao predsjednik nagradnog odbora, »Vienac« 21/1880, a osobito oduševljeno M. Zec, »Narodne novine« 8/1880. Naprotiv je Janko Ibler sa svog odlučnog građansko-realističkog stanovišta bio hladniji, vidi »Vienac« 17/1882. Uspjeh je prešao hrvatsko i srpsko jezično područje, te je bio značajan u Ljubljani i Varšavi, usp. Štampar, *o. c.*, str. 73–74.

⁷¹ J. E. Tomić, *Pastorak*, Zagreb 1892, str. 13.

dodaju kostimi, dekoracije, procesija, kolo, pjevanje, te jezik gospodina Tomića (...) tada se može shvatiti što je općinstvo aplaudiralo.⁷² No primijećeno je i da u komadu ima grešaka, koje danas osjećamo kao grube i presudne. Nerijetke su neuvjerljivosti u djelu koje pretendira na realističku sliku odnosa – karakterizacija je površna, a rasplet najgora nedramatska moralka. Čak i govor tobožnjih seljaka postaje potpuno papirnati patos:

Nikola. (...) Oprosti mi! ... Ona nesretnica obćinila me, začarala ... Otimao sam se isprva, al se ne mogoh odhrvati ... Postadoh slipe od ljubavi ... i nisam vidio, kamo me vodi moja strast i što sam kraj toga izgubio ... Al' Bog mi se je smilovao ... Ona čarobna utvara utonu kao u gustu maglu bez traga – a ti se mjesto nje javi pred mojom dušom ljepša od sunca, kad se radja ... Marica za se: Ah, ... srdce mi se topi od milinja ...⁷³

Potpuni slom 4. čina *Pastorka*, nadovezujući se na dramaturšku slabost ranijih činova, svjedoči o Tomićevoj nemoći da prodre dublje od oleografskog »slikanja« sela koje ovdje već prelazi u sladunjavu folklornu egzotiku (procesija i slično) kao konačni član degradacije starije pučke drame u rukama građanskih dramaturga. Usporedi li se ova drama sa zaista realističkom dramom iz seoskog ambijenta poput poneke Anzengruberove⁷⁴ s jednakim motivima krivotvorenja oporuke i uopće prodora kapitalističkog etosa na selo, to se pokazuje da je inferiornost i provincijalna nezrelost *Pastorka* jednaka onoj *Zatečenog ženika*.

Već je u *Barunu Franji Trenku* kao i u kasnijim Jurkovićevim djelima primjetno kako ukus publike sve više skreće ka sarduovskoj dramaturgiji »pièce bien faite«, koja se ne može odreći minimalnog realističkog okvira građanskih odnosa u svijetu imovnih i kaznenih paragrafa Zakonika, ni psihološke karakterizacije. U tom je smislu Tomić prešao od *Trenka* najprije na svoju verziju *Matijaša Grabancijaša dijaka* (1882), temeljito prepravljenu uvođenjem novih ženskih likova, izmjenom cijelih prizora, i prevođenjem na štokavski. Djelo nije štampano, a rukopis je nažalost izgubljen, tako da se o nje-

⁷² D. Politeo, *Narodno kazalište*, »Obzor« od 20. XII 1893. Vrlo je povoljno mišljenje o *Pastorku* kao slici slavonskog života imao i Josip Kozarac, vidi pismo Tomiću od 17. III 1893, MS. R 4229, NSBZ. To mišljenje dijeli za neke prizore i likove i Matković, o. c., str. 383.

⁷³ *Pastorak*, str. 128. Novija, naturalistička pučka drama relevantna je po *Ekvinocijo*, te je stoga ova Tomićeva drama – koja, dakako, kronološki slijedi iza *Psyche* – nešto detaljnije razmatrana.

⁷⁴ Tomić je preveo i prvi Anzengruberov komad u nas, *Kirchfeldski župnik* (1877).

mu može govoriti samo na temelju kritikâ.⁷⁵ Iz njih se može naslutiti da je Tomić i ovaj pučki komad preobrazio u pitomiju, sentimentalniju dramu s financijsko-ženidbenim happy-endom u novonapisanom 4. činu, sličnijem – čini se – Scribeu no Brezovačkome. Potpuno se odrekao pučkog komada – jer je kasniji *Pastorak*, uprkos svom podnaslovu, komad iz pučkog ambijenta ali potpuno lišen pučke vizije – u *Gospodinu tutoru* (1882). Njime se Tomić vratio u šljivarsku sredinu, pokušavajući da je ovaj put prikaže Sardouovim pristupom.⁷⁶ Taj je komad nesumnjivo dotjeraniji od njegovih ranijih komedija, otprilike onoliko koliko Sardou nadvisuje njegove ranije uzore poput Fredra. Istina je, kao što mu je kritika tog (već post-šenoinskog) razdoblja predbacila, da su motivacije zbivanja i kauzalni nekusi daleko od savršenstva.⁷⁷ No to pogađa samo stalne teškoće pripovjedača Tomića da se snađe u dramaturgiji, kojom se stao baviti na uporne nagovore Markovića i osobito Šenoa,⁷⁸ što u bogatijoj i diferenciranijoj kulturnoj sredini vjerovatno ne bi ni učinio. A *Gospodin tutor* nema samo vrlo okretni sardouovski dijalog, već je u njemu stari Tomićev ambijent šljivara od romantične idile postao precizniji realistički okvir. U stvari su tu osnovni odnosi Sardouovog komada *Les vieux garçons* prebačeni više u ladanjski ambijent njegovih *Nos intimes* i *Nos bons villageois*⁷⁹ nego u zagorsku kuriju. Središnja fabulacija oko Tita Dobročaja, zaljubljivog starca kojeg mlađe žene vuku za nos i financijski eksploatiraju, identična je onoj oko Sardouovog »starog mladića« *Veaucourtoisa*, a Tomićev je dodatak tutorskih relacija njegovo uobičajeno nesretno kontaminiranje raznorodnih tema. Ipak je sam Dobročajev lik u isto vrijeme razvijanje i uspješna realistička subverzija Tomićevog šljivarskog stereotipa Dombaja ili Plentaja. Formalno, doduše, i ovaj put u hrvatsku šljivarsku idilu upada kobni tuđinski katalizator Gizela, poput Kočevskog u *Bračnim ponudama*, patriotski nazvanog (*reprezentantom*) *današnje sebičnosti koja nepoznaje srca, ni duše, već udešava svaki odnošaj života prema svom dobitku*.⁸⁰ No u stvari je opsjednuta nacionalno-patrijarhalna idila već izdana iznutra glavnim likom, raspavši se sa svim paralelno pučkoj idili u *Pastorku*.

⁷⁵ Vidi »Vienac« 7/1882, »Narodne novine« od 15. II 1882, te Vojnovićevu kritiku u »Pozoru« 41/1882.

⁷⁶ Tomić je preveo Sardouove drame *Bogomoljci*, *Ferreol*, *Andrea* i *Dora*, sve prije 1882.

⁷⁷ J. Pasarić, *Hrvatsko glumište*, »Vienac« 44/1884. No taj sud već svjedoči o strožim zahtjevima gledaoca naviklog na Dumasa mlađeg i Sardoua. Zanimljivo je da se Pasariću više sviđa *Trenk*, očito zato jer na nj ne primjenjuje takve zahtjeve. No kritika nije jednoglasna u sudovima – vidi Štampar, *o. c.*, str. 56, kao i Georgijević, *o. c.*, str. 47.

⁷⁸ Vidi Štampar, *ibidem*, str. 43, kao i citirane Šenoine kritike.

⁷⁹ Ti su Sardouovi komadi među prvima što su izvođeni u Zagrebu: *Dobri prijatelji* u Dimitrovićevom prijevodu 1867, *Stari mladići* u Demetrovom 1868, a *Dobričine seljaci* u Šenoinom 1870 – vidi Andrić, *o. c.*, str. 95–118.

⁸⁰ Kritičar pod šifrom »?« – najvjerojatnije Šenoa – u »Vienacu« 8/1873.

Formalno slična osnovna konfiguracija znatno je smjeliije primije-
njena na političku kritiku u danas – uz *Trenka* – najživljem Tomiče-
vom dramskom djelu *Novi red* (1882, ali izvedenom tek 1918). Pri-
je Rorauerovih *Naših ljudi*, koji iz istih razloga nisu prikazani u
Austrougarskoj (pa ni poslije), i Derenčinove *Ladanjske opozicije*,
taj je Tomičev komad, nastavljajući donekle na Nemčićevu *Verme-
gijnsku restauraciju*, započeo realističkim scenskim prikazivanjem dru-
štveno-političkih zbivanja u hrvatskom teatru. Njegov realizam re-
valorizira i skučenu građansku shemu upada stranog lika u mirnu
okolinu, koja potječe još od Lillovog *Londonskog trgovca* i Lessin-
gove *Miss Sare Sampson*. Obrnuvši vrijednosne predznake, sada je
okolina ona koja je lažno mirna, a u stvari ispod površine potpuno
etički trula i korumpirana, dok je naivni Plentaj koji u nju bane neka
vrst Candidea ili Pickwicka pred čijim se začuđenim pogledom re-
daju vidovi apsolutističkog »novog reda«. Nema sumnje, Plentajeve
dogodovštine su srazmjerno siromašne, ogromni spoznajni potencijali
takvog pristupa (kojim su se prije Voltairea i Dickensa služili naj-
veći humoristi kao Lukijan, Erazmo, Rabelais i Swift) tek su načeti.
On nije ni formalno dosljedno sproveden, jer je u drugom, najbo-
ljem činu nosilac tog pogleda Plentajev sin Ivica. Da se posve ne
pomuti scenska optika, Ivica se mora u ostalim činovima nevještima
zahvatima ukloniti iz radnje, što je osobito providno u prvom činu
kad on tobože zaspi za stolom krčme da bi se u podesnim trenucima
na čas probudio. Ipak, osnovna satirička izmjena predznaka, po ko-
joj je upravo poštenu domorodac, nosilac nacionalnih i etičkih vrijed-
nosti, tuđi lik u atmosferi »novog reda«, rijedak je, u hrvatskoj gra-
đanskoj drami 19. stoljeća – uz eventualnu iznimku Miletićevog *Dio-
genesisa* – jedinstveni slučaj. U njemu je ideološka namjera našla od-
govarajući pristup koji je i umjetnički subverzivan, i koji je smjesta
instinktivno upotrijebio pučke elemente lakrdije (sakrivanje ispod
stola, sasvim kao kod Molièrea ili Brezovačkoga), karikature i melo-
drame (šef policije i njegove uhode, Plentajev spas u zadnji čas i
slično). *Novi red* razotkriva se kao goli nered birokratskih indivi-
dualizama – sebičnosti koje, po Šenoinom izrazu, podešavaju *sve*
životne odnose prema svom dobitku. Zbroj tih sebičnosti upravo i
sačinjava kolonizatorski novi red, te je ta osnovna strukturalna či-
njenica ujedno i njegova estetski implicitna, a ne samo deklarativna
osuda. Novi red nije negativan samo zato što je nacionalno tuđ (u
drami nema Ne-slavena!), već zato što je i čovječanski potpuno otu-
đen kao skup sebičnosti koje egzistencijalno izrastaju sa tla političkog,
bar toliko klasnog koliko nacionalnog, ugnjetavanja vlastitog (ili bar
bliskog) naroda Plentaja, Ivica i mladih studenata.

No dvostrukost protagonista – dječaka Ivica i pedesettrogodišnjeg
Plentaja – ukazuje na još jedan vrlo zanimljiv odnos. Radi se o činje-

nici da se *Novi red* prividno odnosi samo na doba Bachovog apsolutizma: *Čin biva u Zagrebu. Vrieme: godina 1855.*⁸¹ No u stvari se u tom komadu isprepliču crte dviju epoha čiji su zajednički nazivnik trajni vidovi austrougarskog kolonijalnog ugnjetavanja Hrvatske. Tomić je naime pisao *Novi red* u doba borbene reakcije nacionalne svijesti na novi nalet imperijalističkog ugnjetavanja nakon okupacije Bosne i Hercegovine, označen ponovnim stavljanjem jezičkog pitanja na dnevni red politike »Davidovim školama« god. 1880. Matica hrvatske političke svijesti, uključujući i »juste milieu« u kojem se nalazio Tomić, okreće se tada od srušenog Strossmayer-Mažuranićevog kompromisa ka radikalnijem pravaštvu. Ni tu se Tomić doduše ne upušta u ekstreme: deus ex machina, podban iz *Novog reda*, kao zakamuflirani nagodbenjački ilirac znatno je bliži političaru Mažuranićevog nego Starčevićevog ili (kako bi se po prividnom razdoblju radnje moglo očekivati) Jelačićevog kova. Ipak, smatram da je, uslijed tog osnovnog osjećaja i zaokreta, Tomić na apsolutizam 1850-tih godina gledao kroz prizmu događaja iza pada Mažuranićeve vlade. On je kontaminirao sjećanja na starije razdoblje apsolutizma, o kome piše, s praksom regressa prema apsolutizmu iza 1880. godine, u kome piše.⁸² U prvom je od tih perioda, 1850-tih godina, Tomić bio mladić koji je, kao i glavni ideolog u *Novom redu* Janko, namjeravao učiti za svećenika smatrajući da bi takvim apostolatom najdjelotvornije pomogao svom narodu, dok je u drugome, 1880. godine, on imao, na vlas kao i Plentaj, 53 godine.⁸³ U *Novom redu* se dakle na zanimljiv i još nepotpuno istražen način (koji bi trebalo sravniti s Tomićevom intimnom biografijom), autorova persona, lik sa čijeg se staništa sagledavaju zbivanja, cijepa u borbenog mladića Ivicu, koji će djelovati po uzoru ideologa Janka,⁸⁴ i u naivnog muža Plentaja, koji će se zgroziti pred korupcijom svoje sestre, šurjaka, i drugih »stvorova novoga reda«.⁸⁵ Aktivistički mladić je ovdje suočen s vlastitom budućnošću u liku pasiviziranog muža, koji ipak u provincijalnoj zabiti nije izgubio etičku nevinost. Nasuprot tome, etički pad karak-

⁸¹ Tomić, *Komedije II*, str. 2.

⁸² Ovakvo je aluzivno prebacivanje dnevnih problema u kostime prošlosti čest postupak Tomićev u romanima. Posebno je u *Za kralja – za dom* kontaminirano liberalno banovanje Esterhazyja s Mažuranićevim, a apsolutizam Balas s Tomiću suvremenim Khuenovim, tako da grof Oršić iz tobožnjeg 18. stoljeća govori istim riječima kao mladi pravnici iz tobože bachovskog *Novog reda*. Vidi o tome Štampar, *Josip Eugen Tomić*, u *J. E. Tomić – Djela*, Zagreb 1952, str. 22–23.

⁸³ Tako precizno određene starosti nema ni jedan drugi Tomićev dramski lik. Pa i sama činjenica da se Tomićev alter ego zove Tomica – kao i kritički seljak u *Trenku* – nije beznačajna unutar cijelog izražajnog onomastičkog sistema (n o m s p a r l a n t s) ove drame.

⁸⁴ Štampar u svojoj disertaciji, str. 49, primjećuje da je Janko autorov glasnogovornik.

⁸⁵ Tomić, *Komedija II*, str. 35.

terizira (simbolično nazvanog) činovnika Sebra, koji je (isto tako simbolično) Plentajev bliski rođak i njegova karakterna alternativa. Prikaz odnosa u porodici Sebarâ u drugom činu – kakve je Tomić po svom dugom i, bez sumnje, nerijetko gorkom iskustvu K. u. K. činovnika poznao iz prve ruke – znatno prelazi satirički raspon i dubinu *Ljubice*. Među ostalim on i svojom slikom švapčarenja kao i (ovaj jedini put potpunom) urbaniziranošću ambijenta predstavlja preludij Vončiniinom širem korištenju istih elemenata u *Tri prosca*, i njihovom daljnjem razvijanju u hrvatskoj drami sve do upotrebe u Krleže. Svakako je ova Tomićeva drama, poput njegove kasnije proze, osebusni pregled, obračun i samokritika pozicija hrvatskog građanstva u prvoj polovini Franz Josephove vladavine. U njoj su kompleksnom punoćom prikazani i oličeni razni vidovi njegovog društveno-političkog položaja u režimu, od borbenog Ivice i apostola Janka preko središnje točke, zapanjenog patriotskog homme moyen Plentaja, do korumpiranih bivših iliraca i sveslavena Sebara i Hajeka. Osnovna slabost komada sastoji se u kolebanju između pasivnog centrumaškog Plentaja i borbena-radikalnih omladinaca kao nosilaca dramaturške optike, što se na kraju izražava pojavom Plentajevog verziranijeg alter ega podbana kao arbitra i nosioca razrješenja. Te slabosti precizno izražavaju Tomićevu ideološku ovisnost o kompromisnom stavu mažuranićevskog kova, baš kao što svršetak s kraljevim glasnikom u *Tartuffeu* označava takav položaj francuskog građanstva prema monarhiji Louisa XIV. No takav je bogati spoj nacionalne i klasne kritike svakako najznačajnije društveno-kritičko i uopće scensko djelo između *Graničara* i *Ekvinocija*, te nije čudo da je bilo smjesta zabranjeno. Prvi put je izvedeno tek u danima propadanja Austro-ugarske u svrhu njegovog ubrzavanja, te ponovo 1936. u analognim uslovima centralističko-monarhističkog ugnjetavanja. Nije čudo ni da je ta prva dosljednije kritičko-realistička drama u nas šokirala hrvatsku građansku kritiku, čak i onu tada avangardnu.⁸⁶

Tomićev se udio u razvoju tradicije hrvatske drame i teatra može, prema svemu tome, smatrati odlučnim za razdoblje između dramatičke Jurkovića i Rorauera, otprilike od 1873. do 1883. On točno odražava prosječni vladajući ukus već donekle formirane publike, koja više nije ni pretežno pučka ni prigradaska nego većinom sitno-buržoaska, činovničko-intelektualna.⁸⁷ Njegova dramatika zato po-

⁸⁶ Vidi Selakovu reakciju u *Književnom ogledu na prošlu godinu*, »Pozor« 9–11. I 1884, o Sebru kao moralnoj nakazi koja ne spada u kazalište, te Iblerovu – dijelom i političku – polemiku s Tomićem u »Hrvatskoj vili« 20. i 21. 1884. Za pohvalne sudove usp. Štampar, o. c., str. 63–64.

⁸⁷ Za bar približnu indikaciju takvog sastava može poslužiti Šenoina statistika o zakupu loža sezone 1877/78. (*Kazališna izvješća II*, str. 192–93). Nju valja, dakako, koristiti s oprezom jer se odnosi, prvo, kako na publiku drame tako i opere, a drugo i važnije, samo na onaj dio imućne publike koji je bio zainteresiran za kulturni prestiž. No i u tom klasnom vrhu upada u oči da su

činje snobovskim sentimentalizmom koji uživa u dovoljno bliskom, sitnijem i provincijalnom plemićkom ambijentu, i u plitkom ljubavnom zapletu. No ona se razvija u oba smjera klasne ljestvice: kako u populističke reminiscencije, koje su još dovoljno jake da stvore jedan makar nečisti pučki igrokaz poput *Trenka*, ali ubrzo prelaze u folklorizam i moralku – tako i u pravcu građanskog realizma, koji u *Novom redu* kritički zahvaća čak vitalno značajan teren djelovanja apsolutizma na cjelinu međuljudskih odnosa, od javnih do najintimnijih. Dakako, uza sve svoje zasluge za dramu i teatar, Tomić nije autohtoni dramatik; često se u njegovu teatru *više priča i moralizatorski gnjavi nego djeluje*.⁸⁸ No u vrijeme prelaza zagrebačke dramaturške norme na građanski, salonsko-kritički realizam, on vjerno izražava glavni smjer kao i kolebanja publike koja tu normu uvjetuje. Izrazivši bar s dva razmatrana scenska djela, te razgibavanjem dramske domete klasnog ukusa svoje publike, on je značajna karika u tradiciji koja od Nemčića i Freudenreicha vodi do Vojnovića i dalje do Krleže. Njegov je značaj unutar te odlučujuće tradicije zato valjalo opširnije razmotriti. To razmatranje dovodi do zaključka da je Tomić čvorište prijelaza sentimentalno-lakrdijskog ukusa doba Jurkovića (pa i *Ljubice*) na realistički ukus Miletićevog doba (koji je kao kritičar pripremio Tomićev uzor Šenoa).

1880-te godine i rasap realističke dramatike

Nemogućnost da se izvodi *Novi red* samo je najjasniji znak izrazite mijene u društveno-političkoj klimi banske Hrvatske, što počinje odstupom Mažuranića a institucionalizira se i sistematizira za Khuenovog banovanja (1883–1903). Njegov režim ne samo što sprječava slobodu pisanja, već svjesno zamrzava i potiskuje osnove normalnog ekonomskog, socijalnog i kulturnog razvoja hrvatske nacije i zemlje. U vrijeme industrijske revolucije u srednjoj Evropi, proizvodna moć industrije, i postotak stanovništva zaposlenog u njoj, u banovini stagniraju.⁸⁹ To u stvari znači da Hrvatska (a sa njom i Dalmacija) iz-

činovnici i intelektualci (uključivši oficire) zakupili 48 loža, a *posebnici, posjednici, veletržci i trgovci* svega 27. Pa ako u prvu kategoriju ulazi i nešto plemstva, zato u drugoj ima i sitnijih trgovaca i posjednika. Klasno »niži« parter bio je, dakako, još izrazitije sitnoburžoaski, dok je galerija bila više pučka.

⁸⁸ Matković, *o. c.*, str. 383.

⁸⁹ Obrtom i industrijom bavilo se u banovini god. 1880. 8,3%, a god. 1890. 8,5% stanovništva (Marjanović, *o. c.*, str. 58). U užoj Hrvatskoj od Karlovca do Bjelovara sa 1 milionom stanovnika radila su god. 1889. svega 23 industrijska poduzeća s pogonskom snagom ispod 1300 KS (M. Mirković, *Ekonomska historija Jugoslavije*, Zagreb. 1958, str. 273). Da ne uspoređujemo s En-

razito nazaduje u odnosu na premoćne metropolitanske susjede. Khu-
enov je režim s tog stanovništva jasan eksponent austrougarskog kapi-
tala na prijelazu u imperijalizam, te je on zakonito popraćen *po-
bjedonosnim prodorom stranog kapitala u našu zemlju, eksploatacijom
domaće radne snage, nezapamćenom do tog vremena, prvim velikim
i masovnim migracijama našeg življa preko oceana.*⁹⁰ Već i onako
polagani razvoj domaće buržoazije sada se zaustavlja, plemstvo se
fosilizira, a sitnoburžoaski slojevi u gradu i na selu sve više pauperi-
ziraju. Socijalno raslojavanje izobličava se u opći otklon ka proleta-
rizaciji. Kao posljedica svega toga, patriotski osjećaji i mržnje sitno-
buržoaske jezgre nacije spajaju se s klasnima i postaju sve egzaltira-
niji i razdraženiji u uvjetima kolonijalne pljačke, obespravljenosti i
nemoći da se uobičajenom političkom borbom unutar poretka po-
stigne nešto protiv njege.

Takav je razvoj pogubno djelovao i na nacionalnu kulturu, kako
trovanjem opće društvene atmosfere i smanjenjem ekonomske moći
nacije, tako i izravnim kursom i zahvatima režima. Osnova kulture
podrivena je mjerama poput nebrige za pučko školstvo, koje je cijelih
četvrt vijeka nakon 1880. u odnosu na broj stanovništva nazadovalo,
te je 1880–90. otvoreno svega 13 novih pučkih škola. Razumljivo je
da je 1890. u banovini bila pismena svega jedna trećina stanovništva.
Vrhovi kulture kočeni su pak najraznovrsnijim oblicima, od korup-
cije do izravnih zabrana. Posebno se to odnosi na kolektivnu, javnu,
i politički oduvijek osjetljivu teatarsku umjetnost. Neizvođenje *Novog
reda* stoji na početku razdoblja u kojem će istaknutija politička djela
poput Miletićevog *Diogenesa*, Rorauerovih *Naših ljudi* i Derenčinove
Ladanjske opozicije biti zabranjena ili skinuta s repertoara. U re-
cenziji *Tri braka* god. 1891. Šrepel je primijetio: *Hrvatska je drama-
tika dugo zapinjala, jer su se pisale i štampale mnoge drame bez
ikakve nade da će ugledati svjetlo pozorinice (...) dramatika se mo-
že razbujavati samo ondje, gdje se stvara nekakva tradicija, a takove
tradicije u nas nije bilo do sada, jer su se poradi kojekakvih majušnih
uzroka odbijale izvorne drame od repertoira.*⁹¹ Nastavljajući te točne
iako već ezopovski oprezne napomene o Derenčinovoj drami objav-
ljenoj još 1884, Šrepel izriče očiglednu istinu da domaće drame ne
prolaze loše zbog publike, jer kod te iste publike domaća beletristika
prolazi dobro. Odlučujući faktori za razvoj hrvatske drame – da is-
kažem zaključak koji je u njegovom napisu ostao implicitan – ležali
su u aparatu koji je upravljao teatrom kao i cijelom zemljom.

gleskom, u Francuskoj je god. 1870, dakle dva desetljeća ranije, pogonska
snaga po glavi stanovnika bila sedam puta veća (305.000 CV na 37 miliona
stanovnika – vidi G. Pradalié, *Le Second Empire*, Paris 1957).

⁹⁰ Matković, o. c., str. 387.

⁹¹ M. Š(repel), *Tri braka*, »Vienac« 17/1891.

Po svoj prilici, još je više od izravnih zabrana hrvatsku dramu paralizirala spoznaja da joj taj upravni i financijski aparat u slučaju veće društvene iskrenosti i konkretnosti neće biti dovoljno sklon da bi uzmogla ugledati svjetla pozornice. Dakako, o izravnom realističkom prikazivanju hrvatske društveno-političke tematike nije se radilo ni u gore spomenutih dramama; jedna je premještena u Bachovo doba, druga u 18. vijek, a treća u alegorijsku krevinklijadu. Sve te transpozicije im ipak nisu olakšale političku sudbinu dočim su se taknule osnovnih odnosa vlasti i nacije. No s formalne strane to je označilo početak i uzroke određenoj tradiciji ezopovštine, koja se u uvjetima realističke dramaturgije sastoji iz podriivanja ambijentalnog realizma, iz apstrahiranog zbivanja u nekom »ničijem prostoru«, što je najočitiije kod Rorauera. To je i glavno objašnjenje činjenice da je u dekadi 1871–80. izvedena u Zagrebu 41 nova hrvatska drama, a u dekadi 1881–90. svega 24, dakle manje i od početaka u 1860-tim godinama. Nasuprot tome broj se objavljenih drama (bez libreta i dječjih komada) povećao od 25 na 34. Može se pretpostaviti da je u normalnim prilikama, uz kumulaciju dramsko-scenske tehničke i stvaralačke tradicije, i broj premijera trebao porasti bar u istom omjeru od 40%, naime otprilike na 55 u desetljeću 1880-tih godina. Taj broj vjerojatno predstavlja donju granicu, jer su npr. u tri Mileticeve godine 1896–98. izvedene 23 nove premijere, što bi odgovaralo broju od blizu 80 na desetljeće koji je i dostignut u prvoj dekadi 20. vijeka. No i prema konzervativnijem broju od 55 domaćih premijera, kakav možemo držati za sigurni hrvatski dramsko-scenski potencijal 1880-tih godina, ostvarenje se od 24 premijere pokazuje kao vrlo nisko, ispod polovičnoga. To se doba hrvatske drame obično označava kao »stagnacija – bez deficita«.⁹² No ono je zapravo, kao vjeran odraz općeg društveno-ekonomskog stanja, kulturno razgrađivanje, nasilni prekid normalnog razvoja i izgrađivanja tradicije, ukratko sistematsko unazađivanje hrvatske drame i teatra. Tome valja dodati i prijelaz opere na pjevanje talijanskim jezikom god. 1880–1881. To je, već prije ukinuća opere god. 1889–94, potpuno obustavilo prevođenje libreta, u vrijeme kad su originalni hrvatski libreti i onako rijetkost (svega 7 do 1880, a 8 od 1881. do ponovnog ukiđanja opere god. 1903).

Reakcija hrvatskog građanstva, odnosno sitne buržoazije, na pritisak kolonizatorskog režima nije bila dovoljno radikalna ni efikasna. Nesposobni da se korjenito i na djelu odreknu lojalnosti poretku, ti su slojevi tek u svojim najlucidnijim momentima – među kakve uz neke Starčevićeve napise, Kovačičeve proze i Kranjčevićeve pjesme ide i kraj *Ladanjske opozicije* – naslutili da se u puku spremaju nove, stvarno opozicione snage. Pišući predgovornu posvetu Tomiću pred svojom adaptacijom Šenoinovog *Diogenesa*, Miletić se tuži na zabranu

⁹² Usp. Andrić, *o. c.*, str. 54.

tog komada koji da nije retoričko politiziranje već ima u najširem smislu rodoljubnu tendenciju, dragu svakom Hrvatu. No krajnja je konzekvenција koju je Miletić iz takvog zabranjivanja spreman izvući, konstatacija da će nastavak zabranjivanja biti znak kako smo *mi Hrvati zaista na onom stupnju (...)* *fuius Troes*.⁹³ To je potpuno u skladu sa cjelokupnom mutnom pravaškom vizijom okrenutom prema prošlosti, s njenom ispraznom verbalistikom i patetikom. Sve to Khuenovom režimu neće nimalo naškoditi, ali će umjetnički – kao i povijesno – obezvrijediti svekoliku historijsku tragiku Miletića i Trešić-Pavičića, onemogućivši joj da dostigne značaj čak i takvih vrlo osrednjih uzora kao što je to akademski liberalizam Markovićevog *Karla Dračkoga*.

Uzmicanje se građanske kulture Hrvatske u to vrijeme može, jasnije nego kod nasilno potiskivane drame, pratiti na širem frontu književnosti. *Kako je hrvatsko društvo podlijegalo ekonomskoj krizi, političkom pritisku i demoralizaciji Khuenova sistema, tako su i hrvatski književnici počeli osjećati težinu društvene bijede kao težinu same stvarnosti uopće, te su iz aktivizma i bojovnosti počeli prelaziti u sentimentalnost, melankoliju i pesimizam*.⁹⁴ Literatura koja se u Šenoino doba tek stala ozbiljno boriti za realističku viziju imala je preslabe društvene korijene i spoznajnu tradiciju da bi mogla izdržati surovi pritisak realnosti. Realistička se slika svijeta u hrvatskoj kulturi u neku ruku stala raspadati prije nego što se potpuno oblikovala i značajno konstituirala u umjetničke opuse. Taj će raspad 1890-tih godina pružiti pogodno tlo presađivanju idealističke reakcije prezrele zapadnoevropske buržoazije. Posebno će se on u provincijalnim balkanskim uvjetima izraziti kao zaustavljanje, pa čak i odstupanje od urbaniziranja same umjetničke vizije. *Nedostatak smjelijeg svjetskoga nazora razlogom je, da je realizam 80-tih godina obilježja ladanjskoga i provincijalnoga, a nije gradskoga i opće hrvatskoga, za čim je uzalud težio Draženović. I u onih pisaca, koji su izašli izvan svojega zavičaja te crtali gradsko društvo i kulturne probleme (Kumičić, Kovačić, Gjalski), opaža se neka nesigurnost na tlu gradske inteligencije*, utvrđuje jedan historičar književnosti.⁹⁵ Može se doduše primijetiti – a to on odmah i čini – da je taj nedostatak iskupljen nekim drugim, komplementarnim postignućima, kao što je uvođenje novih nacionalnih pojava i krajeva u inventar hrvatske književnosti. To je dakako točno, no pitanje se ne postavlja prvenstveno na razini tematike i mjesta radnje, već na razini načina prikazivanja određenih

⁹³ Miletić, *Diogenes*, Zagreb 1887, str. VII.

⁹⁴ Marjanović, *o. c.*, str. 21 i dalje. Vidi i idem, *Iza Šenoje*, Zadar 1906, str. 18 seqq. i 31 seqq., te I. Frangeš, *Realizam kod Hrvata*, Beograd 1960, i M. Šicel, *Pregled novije hrvatske književnosti*, Zagreb 1966.

⁹⁵ D. Prohaska, *Pregled savremene srpsko-hrvatske književnosti*, Zagreb 1921, str. 53.

međuljudskih odnosa, na razini vizije svijeta i čovjeka koja prožima tematiku. Tu je pak, posebno u dramatici, sasvim otvoreno pitanje je li ta vizija 1880-tih godina tako suvisla kao ona 1870-tih godina.

Na teatarskom planu to se odstupanje i krivudanje može sagledati s više aspekata. Već je spomenuti aspekt kvantitativnog pada i nasilnog zabranjivanja domaćih premijera. Drugi bi se aspekt mogao naći u stranom repertoaru 1880-tih godina. U njemu se doduše nastavlja proces, započet u Šenoino doba, prevladavanja francuskih komada i opadanja njemačkih. Od 106 stranih premijera preko polovine otpada na francuske komade, a tek četvrtina na njemačke, koliko je i udio drama ostalih nacija. No iste dekade kad na zagrebačku pozornicu stiže *Hamlet* i *Kralj Lear*, a god. 1888. *Norom* i prvi Ibsen, trećerazredni njemački komediograf Schöntan još uvijek ima 5 premijera. Unutar francuskog repertoara, Sardou konačno zamjenjuje Scribea ne samo po broju premijera (a 1880-tih godina ima ih 6) već i po broju izvedbi. No njih po broju izvedbi i premijerâ slijede u stopu sentimentalno-sitnoburžoaski komadi Feuilleta i Ohneta, a uz već klasičnog Augiera i Dumasa mlađeg jednako se intenzivno presađuju epigoni Gondinet i Pailleron. To odstupanje određenog ukusa, makar u razmjerima vladajuće dramaturgije piéce bien faite, svjedoči o svođenju kriterija naprosto na najmanji kompromisni nazivnik financijskog lova na publiku, bez idejne ili estetske koherencije.

Sasvim analogno tome, za muzičku je granu u tom desetljeću karakteristična ravnopravna koegzistencija romanske opere i bečke opere, nasuprot jasnom profilu 1860-tih (Offenbach u bečkoj preradi) i 1870-tih godina (grand'opéra Mayerbeera, Aubera i sličnih). I Zajc stvara u toj dekadi 2 opere i 2 operete, nasuprot skladanju opereta poput *Momci na brod* u doba Demetra i Freudenreicha, a opera od *Mislava* preko *Legeta* i *Zrinjskoga* do *Lizinke* i *Tvardovskoga* 1870-tih godina. No i ovakav nenaravni kompromis prekinut je ukinućem opere god. 1889, pri čemu on po svoj prilici nije doprinio mogućnosti da se operu brani estetskim argumentima, koji su za Khuena – nakon financijskih – bili relevantniji od patriotskih.

Treći se i najvažniji aspekt odstupanja od koherentnog realizma u zagrebačkom teatru 1880-tih godina ogleda u raspadu hrvatske dramatike. U tom razdoblju ne postoji više ni žanište jedne središnje stvaralačke ili bar društveno značajne ličnosti poput Freudenreicha, Jurkovića i Tomića – pa donekle, uzevši u obzir cjelokupno djelovanje, i Markovića – u Demetrovo i Šenoino doba. Na to bi mjesto eventualno mogli pretendirati Miletić, Rorauer i Derenčin. No Miletić je u to vrijeme pisao tek prve kritike i – osim zabranjenog *Dio-genesa* – vrlo beznačajne komade koji su bili samo neka vrst vježbe prstiju kao sistematska priprema za intenzivnije zahvaćanje u teatar koje će se zbiti kasnije. Roraueru su tih godina uz izgublenu »sologenu« *Jegjupčanin* igrani komadi *Maja* (1883) i *Olynta* (1884).

O njima će biti riječ u slijedećem poglavlju, prilikom razmatranja tradicije salonske drame na koju se nadovezuje *Psyche*. No oni kao očigledno kopiranje lektire znatno zaostaju za neprikladnim *Našim ljudima* (štampanim 1889) i *Sirenom* koju je izveo istom Miletić (1896). Neuspjelom glumcu i ogorčenom kritičaru Roraueru možda su ti slabi dramski uspjesi pomogli da izgradi onaj cinički jasan pogled koji će omogućiti njegove najuspjelije kasnije prizore; ali 1880-tih godina on je zaslužio prijekor Miletića, koji ga je inače cijenio, da *surha genija nije podleći struji vremena*.⁹⁶

Slično je stanje i u slučaju Derenčina. On je neko vrijeme bio važna ličnost u teatarskim poslovima, predsjednik kazališnog odbora 1879–82, vrlo zaslužan za pobjedu ideje o novoj zgradi, ali odgovoran, kao intendant god. 1880–81, za istiskivanje hrvatskog jezika iz opere. No on je dramski bez sumnje bio manje nadaren od Rorauera. Uz to je od njegovih 7 poznatih drama cenzura spriječila prikazivanja *Zadruga Malović* koja je propagirala potrebu agrarne reforme u korist sitnog seljaka, te čini se i političke komedije *Ivan i Jovan* o bratstvu Srba i Hrvata; obje su izgubljene, a pisane su po svoj prilici tek oko 1900. Od ranijih komada ni jedan nije prikazan prije 1890. Alegorijska politička komedija *Zaruke Hrvatske* objavljena je 1884, no iz politički hraziloga nikad nije izvedena. Društvena drama *Tri braka* iz iste godine, o čijoj je sudbini već naveden Šrepelov komentar, izvedena je tek 1892, te bi Derenčin bio u tih osam godina *jamačno napisao još koju dramu, da ga zapreke, koje su se stavljale prikazivanju Triju brakova, nijesu odvrćale od pisanja*.⁹⁷ Povrh svega već se iz oznaka žanrova Derenčinovih komada vidi koliko su oni raznorodni. U stvari su drame za Derenčina bile instrument za zadovoljenje teatarskih i političkih pasija, pa ni sâm nije uz njih vezao veće pretenzije, osim možda za *Ladanjsku opoziciju* koja već pada u Miletićevo vrijeme.

Vidljivo je dakle da su 1880-te godine obezglavljene i razdrobljene pomanjkanjem određene i jasne teatarske svrhovitosti, kakvu su na vrlo različite načine imali i Demeter s Freudenreichom 1860-tih i Šenoa s Tomićem 1870-tih godina. To se očituje kako u nehomogenom repertoaru teatra tako i u nepostojanju značajnijeg i cjelovitog korpusa domaće dramatike. Opera najprije prestaje biti pjevana na hrvatskome, a konačno uopće postojati; drama institucionalno postoji, ali njena se tradicija ne obnavlja već raspada. Razumljivo je da se ni inače spremne ideološke i kritičarske ličnosti Iblera, Souvana, Pasarića i Šrepela ne mogu mjeriti sa značajnošću i položajem Šenoa u odnosu na teatar. Svemu je tome uzrok opći ekonomsko-politički

⁹⁶ Miletić, *Iz raznih novina* (I), str. 124.

⁹⁷ J. P. (asarić), *Dr. Marijan Derenčin*, »Savremenik« 4/1908; vidi i Šenoa, *Moji zapisi, Djela I*, Zagreb 1951, str. 388.

i izravni administrativni pritisak Khuenovog režima i snagâ koje on predstavlja, ali i neslavno uzmicanje nedovoljno čvrste i formirane hrvatske građanske svijesti pred zadacima vremena, njen prijelaz na taktiku sitnijih kompromisnih čarki unutar režima. Prvih dvanaest godina kuenovštine stoga su najtamnije doba tih razmjera u povijesnoj hrvatskoj teatri i dramatičke nakon god. 1860.

Poglavlje 2

EVROPSKA TRADICIJA GRAĐANSKE DRAMATIKE

Građansko-individualistička dramaturgija

Individualistička je dramaturgija u Evropi odlučno zavládala nakon što je definitivno oborena renesansna vizija svijeta i čovjeka. Nakon prelaznih baroknih oblika, ona se najjasnije afirmira u engleskoj drami i francuskoj dramskoj teoriji 18. stoljeća. Granice vrlo jasne vizije svijeta i čovjeka kojom je prožeta određene su, kao u svakoj društveno značajnoj dramaturgiji, sviješću društvene klase koja je njen nosilac – u ovom slučaju sviješću građanstva (buržoazije). Ta se vizija izgrađuje na nekim osnovnim pretpostavkama koje ujedno određuju i estetske okvire djela stvorenih u njenoj tradiciji – njihov normativni sustav. Svodeći te pretpostavke na aksiomatski minimum, može se postaviti teza,⁹⁸ provjerljiva povijesnom praksom, kako takav nužni i dovoljni minimum za građansko-individualističku dramaturgiju predstavljaju individualizam i iluzionizam.

⁹⁸ Ova se teza oslanja na moja opširnija razmatranja u knjizi *Dva vida dramaturgije*, Zagreb 1964, u kojoj je dana i šira bibliografija. Ovdje bih iz bibliografije jedne genetsko-strukturalne sociologije drame i teatra spomenuo seminalne pristupe G. Lukácsa, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, »Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik« 38/1914, i *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Berlin 1923; B. Brechta, *Schriften zum Theater I-VII*, Frankfurt a. M. 1963-64; i L. Goldmanna, *Le Dieu caché*, Paris 1955. Usp. i L. L. Shücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern 1961; W. H. Bruford, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950; J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris 1965; M. Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris 1964, te pionirsko djelo J. Baba, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Leipzig 1931. Pregled dostignuća prve, ranije faze razvoja te discipline daje A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur I-II*, München 1953 (prevedeno kao Hauser, *o. c.*), a jedne posebne, ponešto sociometrijske varijante uvod R. Escarpita *Sociologie de la littérature*, Paris 1960. Usp. i D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, ed. Vernière, Paris 1959, te (P. Caron de) Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux...*, éd. Mignot, Paris s. a. – Sve citate iz knjiga na stranim jezicima u ovoj studiji, ukoliko nije drugačije označeno, preveo D. S.

Individualizam nadomješta viziju kozmosa kao organske zajednice shvaćanjem individuuma kao konačne i nedjeljive jedinice jednog atomistički strukturiranog kozmosa bez transcendentnosti, koji se sav sastoji od individualnih pojava, likova i događaja. Umjesto ranih vertikalnih hijerarhija ljudskog mikrokozmosa u prirodnom makrokozmosu, individualizam je razvio shvaćanje o izoliranom čovjeku oslobođenom intimnih veza sa svijetom, koje je presudno određeno svojim iznicanjem s tla robno-novčane ekonomike i njenih odnosa između kupca i prodavca te između prirode i njenog eksploatatora. Polaganim razvojem takve vizije između 13. i 19. vijeka, njena se stvarnost sve odlučnije cijepa u antinomiju čovjek – okolina. Društveni čovjek, koji je još u baroku bio službena norma, sve se dosljednije preobražava u kartezijanski Ego, u Leibnizovu monadu, u Fichteovo Apolutno Ja, u razne inačice Robinsona. Njegovom otuđenom okolinom vladaju opipljive i kvantitativno izmjenljive stvari i pojave, te će i odnosi u individualističkoj drami biti sve potpunije određeni tim stvarnosnim kontekstom. Individuum, pa i individualistički dramski lik, sve više postoji kao zbir odnosa prema »vanjskoj stvarnosti«, okolini, koja je i sama zbir pojedinih predmeta. A u vanjske se objekte iz okoline sve otvorenije ubrajaju i drugi ljudi odnosno likovi. Dakako, kao i svaka društvena vizija, i individualizam izgrađuje izvjesna pravila ponašanja koja najčešće naziva etičkim ili moralnim normama. No bilo kako idealno one bile prezentirane, dosljedna ih vizija uvijek izvodi iz individuuma, bez ikakvog udjela neke principijelno nadindividualne stvarnosti. Ta pravila mogu se, prema tome, prosuđivati samo prema kriterijima uspjeha ili neuspjeha, pragmatički. Takvi se kriteriji kvalitativno razlikuju od onih koji djelovanje prosuđuju u odnosu na nadindividualističke norme dobra i zla – bilo to u ime nadljudskog Boga ili u ime generičke ljudske zajednice, koji su oboje u isto vrijeme izvan pojedinca i unutar njega. U tom smislu dramatika nakon Shakespearea, Corneillea i Calderona više nema realnih etičkih okvira za svoju estetiku, već je svaka dramska škola posebni slučaj traganja za etikom koja bi joj bila primjerena (usporedimo npr. etike u tematski sličnim djelima poput *Machbetha* i *Wallensteina*).

Druga pretpostavka te dramatike i njene dramaturgije, koja je očiglednija te se na njoj mogu kraće zadržati, jest *iluzionizam* – shvaćanje prema kojemu dramsko-scenska slika ili prikaz svijeta na neki neobjašnjen, aksiomatski način izravno reproducira, održava i zrcali predmetni vanjski svijet, čovjeka i njegovu okolinu. Taj se postulat afirmirao otprilike u vrijeme kad se Aristotelova »mimesis« stala prevoditi kao imitiranje. U drugoj polovini 18. stoljeća, Beaumarchais određuje bitne dužnosti građanske drame ovako: *prvi cilj njenog autora mora biti da me prenese tako daleko od kulisa, i da s mojih očiju tako dobro ukloni igranje glumaca, da ih se ni jedan*

jedini put za vrijeme cijele drame ne sjetim.⁹⁹ Od slijevanja tog traženja s individualističkom vizijom potječu sve teorije o »živim« dramskim likovima, do krajnosti biografskih spekulacija o »djevojaštvu Shakespeareovih junakinja« i uopće o građanskom životu popularnih dramskih likova poput Hamleta ili Nore prije ili poslije njihovog estetskog postojanja u određenim dramskim situacijama.

Oba su razmatrana aksioma rođena u borbi građanske svijesti protiv starijih vizija svijeta povezanih s aristokracijom. U tom duljem razvojnom procesu, oni su najjasnije formulirani u idejno najrazvijenijoj Francuskoj. Diderot je u *Entretiens sur 'Le Fils Naturel'*, tražeći po prvi put u povijesti novijeg evropskog teatra za »ozbiljnu dramu« tematiku situiranu u damašnjici dramatičara, i k tome takvu tematiku koja na pozornici reproducira građanske odnose sa građanskog stanovišta, uskliknuo: *Što, zar ne shvaćate kakav bi dojam na vas izvršio jedan svaran prizor, prava odjeća, govor prilagođen djelovanju, jednostavno djelovanje, opasnosti zbog kojih mora da ste i vi drhtali za svoje roditelje, za svoje prijatelje, za sebe samoga? Obrat u sreći, bojazan pred obeščašćenjem, posljedice bijede, strast koja čovjeka dovodi do propasti, od propasti do očaja, od očaja do nasilne smrti, to nisu rijetka zbivanja; mislite li da ona ne bi na vas djelovala bar koliko i legendarna smrt nekog tirana, ili žrtvovanje nekog djeteta na oltarima bogova Atene i Rima?. Zabacivši tako nekog anonimnog Edipa ili Ifigeniju, on propisuje novopostuliranoj građanskoj drami (genre sérieux): *Neka joj zaplet bude jednostavan, domaći, i blizak stvarnom životu.*¹⁰⁰*

Deset godina kasnije, njegov će učenik Beaumarchais precizirati cilj tog novog žanra u već navedenom *Eseju o ozbiljnom dramskom rodu*: (...) *da se pokuša zainteresirati jedan narod za teatar, tako da njegove suze poteknu zbog događaja koji bi, kad bi bio istinit i desio se pred njegovim očima među građanima, na njega uvijek isto tako djelovao.*¹⁰¹ Odbacivši ponovo antičku tragediju, pošto svako vjerovanje u sudbinu degradira čovjeka lišavajući ga slobode van koje nema nikakve moralnosti u njegovim djelima, Beaumarchais je u isto vrijeme pokazao da individualistička ideologija izvire iz jasnih klasnih stanovišta, i da zahtijeva potpuno novu dramaturgiju.

Osnova je te dramaturgije, prema Beaumarchaisu, sretan spoj građanske komedije i dramske patetike, a njen središnji faktor dramski karakter kao slika živog čovjeka u društvu: *Svaki je čovjek on sâm (lui-même, ili po šenoinski »svoj«, op. D. S.) po svom karakteru (...)* *A genre sérieux, koji nam mora pokazati ljude apsolutno onakvima kakvi jesu, ne može si dozvoliti ni najmanju slobodu protiv govora,*

⁹⁹ Beaumarchais, o. c., str. 32.

¹⁰⁰ Diderot, o. c., str. 135 seqq. i 148 seqq.

¹⁰¹ Beaumarchais, o. c., str. 21-23 (podvukao D. S.).

običaja i odjeće ljudi koje stavlja na pozornicu.¹⁰² Bez obzira na sve mijene stilova i režima, na ove će Beaumarchaisove i analogne Diderotove stavove nadovezati jedan od najlucidnijih dramatičara romantizma: *Dramski će pjesnik ubuduće stvarati čovjeka ne kao rod već kao individuuma; on će svoje stvorove pustiti da žive njihovim samosvojnim životom, i samo će im u srce ubaciti one klice strasti koje pripremaju velike događaje.*¹⁰³ I to svjedočanstvo govori o najdubljoj ukotvljenosti ovih aksioma vizije u jezgri klasne svijesti građanstva; ta jezgra nije bila pretrpila izmjene nakon tri četvrt stoljeća povijesti, ni nakon revolucije, ni nakon dolaska na vlast. Tek će raspadanje te svijesti u doba dekadanse građanske klase poljuljati aksiom iluzionizma. Individualizam je međutim ostao do danas nerazdvojan od njezine svijesti, pa se njena vizija zakonomjerno može nazivati građansko-individualističkom.

U razdoblju realističke dramaturgije, čvrstoća i plodnost tih dvaju aksioma na svom su vrhuncu. Efektivno vrijeme radnje u realističkoj drami traje koliko bi trajalo i u životu, te se intervali neophodni za izbjegavanje potpune klasicističke krutosti moraju smjestiti između činova. Mjesto radnje je iluzionistički dekor prostorije, po pravilu sobe, a znatno rjeđe nekog otvorenog prostora – dvorišta, vrta, terase, čistine u šumi – koji je međutim omeđen i funkcionalno tretiran jednako kao i zatvorena prostorija. Mjesto i vrijeme vanjske okoline ujedinjeni su u društvenoj atmosferi. Ta se vanjska okolina odnosno društvena atmosfera u toj dramaturgiji estetski transponira kao *dramska pozadina*. Dramske situacije nisu više određene samo odnosom glavnih likova, već i – sve odlučnije i sudbonosnije – odnosom tih likova prema dramskoj pozadini. Dramski je razvoj sve presudnije određen osnovnom antagonističkom napetosti između protagonista i predstavnika takve amorfne pozadine. Kao primjeri za to – koje bi bilo veoma lako umnažati – mogu poslužiti odnos Luise i von Waltera u Schillerovoj *Spletki i ljubavi*, Susanne d'Ange i de Jalina u *Polusvijetu* Dumasa ml., ili Ekdala i Werlea u Ibsenovoj *Divljoj patki*. Očitovanje pozadine u vremenskom toku i prostornoj zatvorenosti postaje jedan od najvažnijih strukturalnih elemenata realističke dramaturgije. Ono nužno izvire iz individualiziranja vremena i prostora, koje su započeli romantici teorijom o »lokalnom koloritu« mjestu i vremena, iz shvaćanja da je svako zbivanje potpuno individualno, jedinstveno i neponovljivo.

S takvim je pretpostavkama vodeća, francuska individualistička dramaturgija dočekala konsolidaciju najčišćih buržoaskih odnosa među ljudima sredinom 19. vijeka. Spoj jasno razrađene tradicije i

¹⁰² *Ibidem*, str. 28–31. Usp. i Ph. Van Tieghem, *Beaumarchais par lui-même*, Paris 1960, str. 79 seqq.

¹⁰³ A. de Vigny, *Lettre à Lord **** ..., *Théâtre complet*, Paris 1882, str. 269 (podvukao D. S.).

snažne, nedvosmislene »društvene narudžbe« stvorio je od nje obrazac epohe. *Novo buržoasko društvo stvaralo se osim u Francuskoj i u svim drugim civiliziranim zemljama. Sjedaajući na tako tegobno osvojene položaje, ono je često bilo željno mirnog zadovoljstva, a uvijek je težilo k jednostavnosti i vjerojatnosti. Ako tom francuskom teatru nedostaje genialnosti, u njemu će se naći nesumnjive talentiranosti; on je čist i jasan, ne samo kad ga vrše umjetnici već i kad se njime bave zanatlije. Njegov osnovni čar leži u dijalogu koji je rezultat dvaju stoljeća sve rafiniranije salonske konverzacije, utvrđuje d'Amico. Čini se da je najviši cilj u tom teatru brak ili nasljedstvo; (...) a razgovori koji nisu ljubavni raspravljaju o ekonomici – o burzi, o mirazu, o kupovinama, o poklonima, o rentama, o oporukama – uz čestu pomoć lika koji je postao gotovo neophodan, javnog bilježnika.¹⁰⁴*

Upravo zbog svoje jasne vizije i idejne dosljednosti ta je »pozitivistička dramaturgija«¹⁰⁵ zavládala pozornicama čitave Evrope sredinom 19. vijeka, i održala se na njima kao apsolutni vladar punih pola stoljeća. Najkarakterističnija su njezina imena ona Dumasa mlađeg i Augiera. Dumas mlađi (komadima: *Le Demi-Monde* 1855, *La Question d'Argent* 1857, *Le Père Prodigue* 1859, i dalje do *Francillon* 1887) počeo je s još romantičkim stavom *Gospođe s kamelijama* (1852), i izvjestan ton sensimonističke egzaltiranosti neće ga nikad napustiti. No on je uvijek odlučno stajao na stanovištu iluzionizma: *ja pišem komad kao da su likovi živi, i dajem im svakodnevni govor.*¹⁰⁶ Dosljedno tome, on je već Margueritei, treznijoj verziji Hugoove Marion Delorme, stavio u usta prozu a ne stih. On je time osigurao pobjedu jednog od najvažnijih stilskih zahteva u evropskoj dramatici, za koji se među ostalima zalagao već Beaumarchais: *Njegova prava rječitost (misli se na genre sérieux, tj. građansku dramu, op. D. S.) jest rječitost situacija, a jedini dopušteni kolorit živi, brzi, isprekidani, nemirni i istiniti jezik strasti, tako udaljen od preciznosti cezure i afektacije rime koje sav pjesnikov trud ne može prikriti ako je drama u stihu.*¹⁰⁷ Raščistivši tako temelje svoje dramaturgije, Dumas se koncentrirao na logiku zbivanja i odnosa likova u tom svijetu. Ti se odnosi – a i tu je Dumas samo žarište općeg gibanja realističke dramaturgije – sve više približavaju određenoj racionalističkoj geo-

¹⁰⁴ S. d'Amico, *Storia del Teatro drammatico* II, ed. ridotta, Milano 1960, str. 64–65.

¹⁰⁵ M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Graz 1961, str. 261.

¹⁰⁶ A. Dumas-fils, predgovor k *Le Demi-Monde* (1855), *Théâtre complet* II, Paris 1895, str. 18; vidi i predgovor k *Le Bijou de la Reine* (1855), *ibidem* I, str. 393. Usp. o njemu L. Lacour, *Trois théâtres*, Paris 1880; A. Filon, *De Dumas à Rostand*, Paris 1898; P. Lamy, *Le Théâtre d'Alexandre Dumas Fils*, Paris 1928.

¹⁰⁷ Beaumarchais, o. c., str. 32.

metriji privlačenja i odbijanja, dominiranja i podređenosti. Dramaturg postaje kombinator danih likova i manje-više tipiziranih situacija. On nastoji da te stalne elemente prožme crtama preslikanim iz života na način Balzaca: *Slikajući karaktere, odabirući glavne događaje u društvu, komponirajući tipove objedinjavanjem crta nekolicine homogenih karaktera, možda ću uspjeti da napišem povijest na koju su toliki povjesničari zaboravili, povijest društvenih običaja.*¹⁰⁸ Realist, a posebno realistički dramaturg, postaje kombinator zato što hoće slikati društvene konvencije. U tu svrhu on treba u društvu sagledati elemente svog komponiranja. A da bi ih komponirao i koordinirao, mora prvenstveno poznavati *nauku o protutežama, tj. o tamama, o sjenčenjima, riječju o suprotnostima koje stvaraju ravnotežu, cjelinu i harmoniju* – naime što treba staviti u prvi plan a što tek naznačiti u pozadini. Zatim treba komad koncizno dovesti do raspleta, konačnog dramskog zaključka u korist ili na štetu određene strane i njene teze ili ideje, koji je suma i dokaz ovakvog dramskog silogizma.¹⁰⁹ Očigledno je da je ovakav duh racionalizma, da su već i osnovni postupci sagledavanja problema i konačnog uravnoteženja, otvorena građansko-individualistička ideološkičnost, te je dramaturgija izgrađena u tom duhu i slijedeći taj postupak danas korjenito prevladana. No ako je ona, za razliku od Balzacovog romana, danas mrtva, ona opisuju isti svijet Novca i Građanskog zakonika. Nakon romantične drame Hugoa, Dumas je tim opisivanjem zaista *potresao svoje razdoblje, i svojim koordinatama preobrazio kalup teatra.*¹¹⁰ Dumas i Augier nisu – kao ni Balzac, kome duguju osnove svog sagledavanja svijeta – bili zabavljači, već promatrači koji su shvatili historijsku važnost trijumfa buržoaskog društva.

Posebno je Balzacovim stopama pošao mirniji, epigonskije raspoloženi Augier. On se nakon Dumasa mlađeg, ali još vjernije, poveo za balzacovskom upotrebom opažanja iz suvremenog života, označivši time maticu dramaturgije tog doba (komadima: *Gabrielle* 1849, *Le Gendre de M. Poirier* 1854, *Ceinture dorée* 1855, *Les Lionnes pauvres* 1858, *Les Fourchambault* 1878). Augierovi su glavni likovi izrazito klasno tipizirani, jer on za razliku od Dumasa mlađeg naginje bavljenju javnim problemima svoje klase, te i erotiku promatra kao ideološko-politički uvjetovanu. No i u toj varijanti, kao i u Dumasovoj, smijenivši strasne tirade romantike, *realizam teži izražavanju svakodnevne banalnosti.*¹¹¹ Osnovni je pokretač dramske akcije

¹⁰⁸ H. de Balzac, *Avant-propos de la Comédie humaine* (1842). Vidi i E. Bouvier, *La bataille réaliste*, Paris 1913.

¹⁰⁹ Dumas-fils, predgovor k *Le Père prodigue*, o. c. III, str. 211.

¹¹⁰ P. Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris 1893, str. 3; vidi i F. Brunetière, *Balzac*, Paris 1906, chap. VIII. Vojnović je Bourgetove »psihološke studije s nasladom proučavao« – L. Vojnović, *Spomeni o bratu, Sabrana djela Iva Vojnovića I*, Beograd 1939, str. XLVIII.

¹¹¹ Champfleury, cit. u Bouvier, o. c., str. 120.

znalački i odlučni egoizam, oprezan i neumoljiv, koji je strastan samo u času kad se obara na plijen.¹¹² Već je obrazlagano zašto ova dramaturgija ne pozna nikakve obuhvatne, nadindividualističke etike. Jedina konačna sankcija morala u njoj može biti samo kodeks društveno prihvaćenih normi ponašanja između izoliranih individuuma. Funkciju fatuma ili božanstva u ovoj dramaturgiji vrši Code civil, Napoleonov građanski zakonik. Njegova logika, zasnovana na aksiomima iz kojih proizlazi čvrsti slijed neprekidno nužnih posljedica,¹¹³ i formalno potpuno odgovara dramaturgiji od Scribea do Sardoua, okarakteriziranoj navedenim Dumasovim izrekama. Građanski je zakonik ona opipljiva snaga koja bdije kao božanstvo nad balzacovskim kozmosom novca i egoizma, koja u razdoblju čvrste vladavine buržoazije usmjeruje, određuje, štiti ili paralizira individualističke interese. U ozbiljnom komadu, on to čini svojim kaznenim – financijskim i preljubnim – paragrafima u zaštitu onog buržoaskog posjedovanja (stvari i ženâ) koje je nužno za postojanje buržoazije. Jedva da je potrebno navoditi primjere između Lillovog *Londonskog trgovca* i Ibsenovog *Jona Gabriela Borkmana* kad bi se time moglo obuhvatiti cijeli odgovarajući žanr. U veselom komadu *Zakonik* pak djeluje svojim tzv. »građanskim« – ženidbenim i oporučnim – paragrafima u zaštitu one cirkulacije buržoaskog posjedovanja stvari i ženâ koja je nužna za obnavljanje buržoazije. Za primjer bi se i opet mogle izređati sve građanske komedije od Beaumarchaisa i Scribea do Labichea i Sardoua. Kompleksnije jezgro francuske dramaturgije 19. stoljeća ujediniuje pod Balzacovom zastavom oba ova aspekta u tzv. comédie, dramskom ali sensu stricto ne tragičnom (tragedije nema bez etičkih, generičko-ljudskih, nadindividualističkih sankcija) prikazivanju savremenog života. Taj građanski igrokaz – kako se comédie najpribližnije može prevesti – bavi se i ozbiljnom obranom odnosâ buržoaskog posjedovanja i njihovim veselim perpetuiranjem, te je u krajnje dosljednoj francuskoj varijanti zapravo nevjerojatno reificiran i otuđen. Augier je bio pravi buržuj: opazio je Shaw u kritici *Olimpijine udaje*, kad bi primijetio neki ljudski poriv koji se protivio običajima njegove klase nije mu nikad palo na pamet da to otvara pitanje o njihovoj univerzalnoj primjenjivosti. Ti su običaji za njega bili »moral«; a sve što im je proturječilo bilo je »nostalgie de la boue«.¹¹⁴ U toj dramaturgiji, izrasloj iz najdosljednije oblikovanih individualističkih odnosa i najjasnije buržoaske klasne svijesti, kada osjećaji više ne postoje, kad moralne dužnosti prešutno više ne vrijede protiv običaja društva, kad se ideje shvaćaju kao prijatno šarlatanstvo, kad velikodušni razlozi postaju puka deklamacija samim time što pred-

¹¹² J.-J. Weiss, *Le théâtre et les moeurs*, Paris 1889, str. 167.

¹¹³ *Ibidem*, str. 164–65.

¹¹⁴ G. B. Shaw, *Plays and Players*, London 1955, str. 255.

meta o kojem govore nema, u privatnom životu dolazi do trenutaka u kojima, na razvalinama svega drugog, preostaje sâm Zakonik, brončani idol brončanih duša.¹¹⁵

S druge strane, ne valja zatvoriti oči pred određenim postignućima te dramatičke. Dramaturgija čiji su vrhunski arbitri Novac¹¹⁶ i Civilni Zakonik traži realizam »vulgarnih« detalja, vjerodostojnost motivacija, preciznost odnosa među likovima i situacijama, uočavanje zbivanja u okolini individua. Ona je do izvjesne mjere (ali, zbog specifične prirode teatarske umjetnosti u građanskom društvu, manje no roman) i spoznajni instrument, nosilac kritike stvarnosti. U Francuskoj to vrijedi otprilike do Pariške komune. Augier kritizira građansku stvarnost sa stanovišta ideala mlađeg građanstva prije 1848. Dumas mlađi povremeno to čak čini sa stanovišta nekog sitnoburžoaskog utopizma, ljubavi sensimonističkog porijekla. I Augierov, a pogotovo Dumasov kritički stav potpuno su se slomili nakon Pariške komune 1871, uz vrlo nepovoljne posljedice po njihove drame. No ukoliko su oni prije toga bili građanski demokrati i kritički realisti, s okom za stvarne odnose i uhom za dijaloge likova, imali su što prikazati svojoj publici, a pogotovo društveno zaostaloj provinciji Austrougarskog carstva.

Pièce bien faite poslije Scribea

Razmatrani principi građansko-individualističke dramaturgije u praksi realista znače specifične zahvate pri izgrađivanju normativne strukture »pièce bien faite«, dobro izgrađenog i uravnoteženog komada. Već sâm naziv odaje osnovne empiricističke pretpostavke te prakse: građa je određena društvenim životom buržoazije u klasnom intervalu između plemstva s kojim se u početku još bori (Augier), i radništva ili uopće puka koji tek rijetko proviruje u toj dramatici kao sentimentalna (Dumas, Feuillet, Ohnet) ili komična (Sardou) štafaža bez vlastitog značenja. Građa iz buržoaske životne sfere drži se za estetski neutralnu, te je valja samo vjerno transponirati, naime razvrstati po određenim kompozicijskim shemama. Unutar takvog dramaturškog zanata – za čije temelje danas jasno vidimo da počivaju na ideološkoj samoobmani – prvi element realističke scenske vizije jest izgrađivanje karaktera pomoću imaginacije dijaloga. Di-

¹¹⁵ Weiss, o. c., str. 168–69.

¹¹⁶ Takve su definicije uobičajene u francuskoj kritici i prije marksizma, vidi npr. slavni Taineov esej *Honoré de Balzac*, a H. Gaillard de Champris, *Emile Augier et la Comédie Sociale*, Paris 1910, definira tako Augierovu dramaturgiju. Usp. i K. Marx – F. Engels, *Ueber Kunst und Literatur*, Berlin 1953, pogl. *Novac*; A. Elösser, *Das Bürgerliche Drama*, Berlin 1898; G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, München-Leipzig 1930; W. Sombart, *Der moderne Kapitalismus I–II/1*, München–Leipzig 1917; te G. Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952, i Hauzer, o. c.

jalog na književno korektni i estetsko povišeni način izražava ne samo razgovor, već i cijeli njegov društveno-psihološki kontekst – fizionomije govornika, njihove interese i, nije pretjerano reći, verbalnu gestiku. On označava dramsku situaciju koja se sastoji iz međusobnog odnosa karaktera, a vještim gomilanjem kratkih »karakterističnih« orata označava i njihove stavove, temperament, profesiju, prošlost, ukratko sve što je potrebno za vjerodostojno sociopsihološko motiviranje. Dramaturgu je za to nužna moć prikazivanja dva ili više likova u verbalnoj akciji koja se znatno razlikuje od polaganog, analitički razglobljenog izgrađivanja kakvo traži zanat romansijera. Razumljivo je da karakteri na čijoj vizualnoj pojavi i verbalnom omeđivanju leži teret cjelokupne motivacije i fabulacije moraju biti energični; no oni moraju prije svega biti jednostavni, tj. značajni u svojoj i po svojoj svakidašnjosti. To jednoglasno traže svi teoretičari od Diderota i Beaumarchaisa do Sarceya i Bourgeta. Nijansa, psihički clair-obscur, nesvjesnost ili podsvijest (inconscient) nemaju pravo građanstva na pozornici takvog teatra – utvrđuje ovaj potonji još 1893, kad je simbolizam već poljuljao te tabue – jer ne vode k intenzivnoj radnji van koje nema drame.¹¹⁷

U već citiranom značajnom predgovoru *Rasipnom ocu* (1868), koji je neka vrst manifesta zlatnog razdoblja realističke dramaturgije, Dumas ukratko skicira i njeno historijsko razvijanje. Ne ulazeći u dalje pa čak ni u bliže korijene nekih elemenata u predrevolucionarnoj i romantičkoj dramaturgiji, njegov interes vrlo karakteristično počinje kod Scribeove tehnike. Kažemo tehnike, jer je stav svih realista prema Scribeu, rodonačelniku njihove dramaturgije, ambivalentni spoj ponosa i zgražanja, što međutim još jače ukazuje na njihovu intimnu filijacijsku povezanost sa Scribeom. Oni mu odreda – tako i Dumas – predbacuju smrtni grijeh nedovoljno realističke karakterizacije, ali ujedno priznaju racionalnost kompozicije, razvijanje i valoriziranje jedne teme, a osobito jedne dramske situacije, do logičnih scenskih posljedica. Zaista, ako je jednom rečeno da je ruska književnost 19. stoljeća iskočila iz Gogoljevog *Šinjela*, u istom je smislu cjelokupna francuska, pa uglavnom i evropska dramaturgija realizma proizašla iz Scribeovog vaudeville d'intrigue, spoja starijih i pučkijih oblika pjevanog vodvilja i bomarševske komedije intrige. Od takvog spoja bio je samo jedan korak do komedije društvenih običaja, a i taj je korak prvi izvršio Scribe u svojim brojnim dramskim komedijama (comédies-drames: *Le Mariage d'argent* 1827, *La Camaraderie* 1837, *La Calomnie* i *La Verre d'eau* 1840, *Le Puff* 1848, *Adrienne Lecouvreur* 1849, *Bataille de dames* 1851, i dalje do *Les Doigts de fée* 1858). Za konačno konstituiranje realističke drame bilo je potrebno samo da mlađi dramatičari pod šokom 1848. savladaju Balzacov pristup likovima i eliminiraju pučke ostatke melodrame i

¹¹⁷ Bourget, o. c., str. 19–23.

kupleta, uzdignuvši time djelo do građanske ozbiljnosti. Zato Dumas i zaključuje da je Scribe bio nenadmašivi majstor stavljanja u pokret beživotnih lica, *Shakespeare kineskih sjena* (...) *A zaključak? – Da bi dramski pisac koji bi poznao čovjeka kao Balzac i teatar kao Scribe bio najveći dramski pisac svih vremena.*¹¹⁸ Dakako, ovakav je sud nekritičan; no perspektiva iz koje je izrečen označava horizont cijelog realizma. Kroz gotovo pola vijeka, Scribe je kao teatarski izraz solidne trgovačke buržoazije najuspješniji i najpopularniji dramatičar Evrope, igran od Portugala do istočne Rusije i Zagreba, učitelj svih koji su poslije njega prišli pozornici (...) on ih je naučio da zapliću i raspliću događaje i intrigu, da obrću komad oko osi jedne ideje. *G. Scribe je iz raspleta stvorio nešto nepredviđeno, mada uvijek iščekivano* (...).¹¹⁹ Njegova tehnička vještina naliči, kako to rezimiraju autoritativni istraživač, skretnici zamršenog željezničkog sistema, pomoću koje se stalno izbjegava katastrofa i uspostavlja saobraćaj: *Poslije Scribea, u Francuskoj nije izumljeno ništa u oblasti tehnike, razvoja fabule ili scenskih zahvata.*¹²⁰

S tog položaja, Scribea će tek oko god. 1870. istisnuti isto tako univerzalno popularni Sardou. A i on će u tome uspjeti stoga što se, na uštrb Dumasovoj i Augierovoj ozbiljnosti i problematiziranju, vraća Scribeovoj zabavnoj kombinatorici, tom *općem skladištu svih dramskih trikova*,¹²¹ osuvremenjenoj primjenom realističkih iskustava. Dumas je bio reagirao na skribovski dominantnu ulogu intrige, gdje je interes događaja ravnomjerno raspodijeljen na pola tuceta likova i najraznovrsnije kombinacije njihovih trenutnih odnosa, time što je koncentrirao interes na jedan ili dva glavna karaktera i stalnu osovinu njihovih odnosa prema kojima se orijentiraju i koje u slijedu brzih prizora preciziraju svi drugi likovi i odnosi. (To se može vidjeti npr. iz poređenja njegovog *Polusvijeta* sa Scribeovim razvijanjem analogne tematike u *Braku za novac*.) Sardou se naprotiv vraća na osnovni Scribeov amalgam racionalizma i intrige, pa i na raspodjelu dramskih događaja vrlo sličnu Scribeovoj. Prvi je čin kod oba po pravilu vedra ekspozicija, u čijem je zadnjem prizoru poticajni moment zapleta. Intrige se nastavljaju u sljedeća tri čina, pri čemu je kod Sardoua njihov drugi dio često dramski, s pretenzijama na tragičnost, te mu se komadi isto tako često raspadaju na komični i dramsko-tragični dio koji su dosta labavo povezani (npr. u *Madame Sans-Gêne* komedija Catherine i drama Napoleona). Konac, peti čin, kod Scribea je uvijek a kod Sardoua najčešće brzi komični rasplet sa sretnim ishodom i atmosferom spasa »za dlaku«. Dakako, Sardou-

¹¹⁸ Dumas-fils, *o. c.*, str. 219. Vidi o Scribeu opširno N. C. Arvin, *Eugène Scribe and the French Theatre 1815–1860*, Cambridge Mass. 1924, te R. Doumic, *De Scribe à Ibsen*, Paris s. a. (1893?), str. viii seqq.

¹¹⁹ *Figaro* od 1860, cit. u Arvin, *o. c.*, str. 230–31.

¹²⁰ *Ibidem*, str. 172.

¹²¹ Lamy, *o. c.*, str. 57.

ova je komika običajâ znatno dotjeranija, i spektar društvenih za-
pažanja širi. No kompozicija je manje homogena i opći dojam manje
nepatvoreno realističan nego u Scribea, za koga je opravdano re-
čeno da je prikazao način postojanja francuskog građanstva između
god. 1820. i 1850: *francuski način vršenja dobra i zla, slabosti, in-
trigiranja, egoističnosti, pohlepnosti, poštenja, vrline, dezinteresirano-
sti i odanosti*.¹²²

Dramatika Sardoua, čovjeka najpomodnije aktualnosti, danas nam
je dalja jer je on, za razliku od svježijeg bidermajera Scribeovog,
teatarski transponirao način postojanja već prezrele buržoazije (ko-
madima: *Les pattes de mouche* 1860, *Nos intimes* 1861, *La famille
Benoiton* 1865, *Nos bons villageois* 1866, *Patrie!* 1869, *Fernande*
1870, *Rabagas* 1872, *Daniel Rochat* i *Divorçons* 1880, *Fédora* 1882,
Théodora 1884, *Tosca* 1887, *Thermidor* 1891, *Madame Sans-Gêne*
1893, *La sorcière* 1903, i dalje do smrti 1908). Iz dramaturgije tog
majstora obaveznog potresno-komičnog prizora *glumci i glumice cijele
Europe crpili su najčudesnije prilike da prikuju užasnutu ili na-
smijana gledališta metežom bezbrojnih slučajaja, sukoba, zabuna, pu-
stolovina, hekatomba, osveta, urlika strasti, sudara suprotnih volja,
komičnih zapletaja, žalosnih katastrofa; sve to uz pomoć svih scenskih
situacija i svih najfantastičnijih iznenađenja, prema pozadini svih
epoha*.¹²³ No baš zbog te savršene ideološke aktualnosti, od Sardoua
osim ponekog anegdotskog detalja ostaje vrlo malo, i već je početkom
našeg stoljeća, nakon Ibsena, sa cijelom tom dramaturgijom osuđen
kao površan i bespredmetan. Danas su mišljenja o tome jednodušna,
te se iz pregršti sudova može izabrati ovakav: *U 19. stoljeću, sjajući
svim svjetlima u dvaranama gdje se brzo smjenjuju svijee, ulje, pe-
trolej, plin i električna, predmet kronika i brbljarija frivolnog pariškog
života, u punoj mondenoj slavi, u punom financijskom blagostanju,
teatar izdaje svoj poziv i svoju prirodu (...)* Victorien Sardou, Emile
Augier, Octave Feuillet, Dumas stariji i mlađi, Edouard Pailleron,
d'Ennery, Banville, Erckmann-Chatrion, Meilhac i Halévy, Gondi-
net, Barrière, bili su veleproizvođači tekstova za pariške pozornice
(...) *Opća osrednjost carovala je pozornicama, pa ipak je teatar
bio jedna od najbriljantnijih zabava pobjedničke buržoazije (...)*
*Razlog te prividne dobre kobi leži u čudnoj pojavi, jednoj od najpo-
gubnijih u povijesti literature: buržoazija 19. vijeka otkrila je upo-
trebnu vrijednost duhovnih proizvoda (...)* Fiktivni likovi osloba-
daju gledaoce tereta njihove savjesti; u njihovo ime oni u jednom
svijetu bez posljedica ispunjavaju sve želje koje život ili kukavičluk
toj publici priječe.¹²⁴

¹²² Weiss, o. c., str. 4.

¹²³ d'Amico, o. c., str. 74.

¹²⁴ S. Dhomme, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, Paris 1959, str. 25-27.
Vidi i Doumic, o. c., str. 93.

Poglavlje 3

HRVATSKA SALONSKA DRAMATIKA DO VOJNOVIČA

Povijesne koordinate kao i općevažeće dramaturške norme razmatrane u ovom dijelu nužne su za razumijevanje svake hrvatske drame tog razdoblja. No već time što se u njih može smjestiti svaka drama, one se razotkrivaju kao nedovoljne, naime kao opći sociološki okvir točnijeg estetskog identificiranja. Želi li se ovo izvršiti za Vojnovičevu dramatiku, potrebno je ispitati tematske i formalne specifičnosti njegovih raznorodnih drama u danom času društvene i umjetničke povijesti. Posebno je za njegov prvi komad *Psyche* potrebno prići tradiciji salonske galantnosti u novijoj hrvatskoj dramatici. Nakon određivanja hrvatskog kulturnopolitičkog tla i društvenog ukusa iz kojeg izrasta Vojnovičeva dramatika, te općih ideoloških i dramaturških normi epohe, ova će studija stoga završiti pregledom razvoja tematski određene, vremenski i prostorno razgraničene dramske podvrste. Time se gornje dvije perspektive metodički povezuju u konkretno jedinstvo, čime se ujedno stvara temelj za buduća posebna određivanja.

Životna građa koju sasvim netragična *Psyche* upotrebljava nalazi se unutar sfere »civilnih« ili »građanskih« ljudskih odnosa. Karakteristično je za klasnu svijest hrvatskog građanstva da je ta sfera na hrvatskoj pozornici bitno sužena po opsegu i dubini u poređenju s Augierovom i Dumasovom pozornicom. U žarištu fabule kao dramaturške organizacije građe po pravilu je jedan ili oba od ona »dva idola« koji nisu samo središnje vrijednosti istoimenog Atanackovićevog romana već i gotovo cjelokupne srpske i hrvatske književnosti od romantičkog preporoda do moderne; naime – Domovina (patriotizam) i Žena (erotika). To predstavlja korjenito odricanje od punog realizma Balzacovog tipa u kome je kobna središnja vrijednost Novac, a pokretač fabule cupiditas auri. Norma je hrvatske dramaturgije (srpska je imala Steriju) još pola vijeka nakon Balzaca plemenito odsustvo novca iz nje, te se on u najboljem slučaju iznimno javlja kao nenormalna žudnja tuđinaca, npr. Nijemaca u Tomičevom *Pastorku*. Predstavnik *današnje sebičnosti, koja nepoznaje srca, ni duše, već udešava svaki odnošaj prema svomu dobitku* uvijek je lik zlokobnog tuđinca, kao onaj povodom kojeg je Šenoa dao tu karakteristiku.¹²⁵ Svi se drugi likovi imaju pridržavati službenog, vrlo nestvarnog i nerealističkog etosa jednog još mladog a već kolonijalno zakočenog građanstva, čiji su ideali samo spomenuta dva idola. U praksi, a u dramaturgiji sazdanj sa građansko-patrijarhalnog stanovišta, od *Teute do Psyche*, središnja je vrijednost mlada patriotska djevojka. Freudreichova Bečanka Karolina svojom iznimnošću samo potvrđuje njegovo probijanje normativnog sustava hrvatske građanske dramaturgije.

¹²⁵ Vidi bilj. 80.

Na takvu je opću orijentaciju svijesti stalo 1880-tih godina djelovati sistematsko ekonomsko i političko kočenje razvijanja hrvatskog društva, pa i građanstva, koje se izrazilo i u kulturi i umjetnosti. Hrvatski su dramatičari tada podvrgnuti dvostrukom pritisku. Svako je dramsko tretiranje hrvatske stvarnosti – po svojoj prirodi uvijek potencijalno kritički – postalo nepoćudno. Uz to se na najdubljoj razini delikatnog odnosa umjetničkog stvaralaštva prema svojoj građi ispriječilo osiromašenje i rastuća nerazvijenost same te stvarnosti. Dramatičari su stoga stali uzmicati od nacionalne životne građe. Kad nisu sasvim zašutjeli, ili se silom prilika od pozornice okrenuli literaturi – koja je pojava razmotrena u prvom poglavlju ovog dijela – oni su krenuli putem apstrahiranja prikazivanih ljudskih odnosa od realističke posebnosti u maglovitu općenitost. Napose su se teško odlučivali na tradicionalno neispitano polje domaćih urbaniziranih odnosa među ljudima, koji su slava tadašnje francuske dramaturgije. Od 13 novih hrvatskih drama prikazivanih u Zagrebu u prvom desetljeću Khuenovog banovanja,¹²⁶ uključujući *Psychu*, nema u stvari ni jednog cjelovitog realističkog komada iz odnosa u hrvatskom urbaniziranom građanstvu. Najviše se tome približavaju *Kita cvijeća* Hermine Tomić i Miletićev *Za nosom*. No oni su oba u jednom činu, a uz to se prvi komad dešava u plemenitaškoj sredini prebačenoj za dvadeset godina unazad, dok je drugi vodviljska farsa sa željezničkog perona. Slično se i zbivanja u Derenčina (*Tri braka*) i Kumičića kolebaju između malovaroške, gradske i plemenitaške atmosfere. Drugi se komadi, takođe kratkog daha, potpuno vraćaju u malovarošku i ladanjsku sredinu koja je prevladavala u dramatici 1870-tih godina (Ester, Milan, Stošić, pa i Miletićeva lakrdija *Diletanti*) ili se, kao u Roraurovoj *Maji* i *Olynti*, dešavaju u neodređenoj kosmopolitskoj sredini na kakvu im ukazuju već imena. *Psyche* bez sumnje proizlazi iz takvog gibanja, i razvija ga varijantom slavenskih došljaka u bečkoj aristokratskoj sredini.

Sâmo je mjesto radnje, dakako, više indikacija nego konačna odredba kakvom se vrsti ljudskih odnosa bavi radnja. Ta je indikacija u realizmu vrlo važna i najčešće jednoznačna, no u slučaju *Psyche*, koja se već ne podvrgava u potpunosti realističkim normama, radi se više o nošenju domovine u srcu glavnih karaktera, o njenom empirijskom odsustvu iz svijeta komada, nego o njenom zabacivanju kao ideala. Ne ulazeći zasad u prosuđivanje jesu li imale pravo kritike koje su *Psychi* to odsustvo zamjerile, činjenica je svakako da u njoj potpuno prevladava ljubavna priča. Tematsko težište *Psyche* jasno je erotsko – ma koliko diskretna ta erotika bila – i to u kontekstu urbanizirane galantnosti.

¹²⁶ U ovaj broj nisu uvrštene drame za djecu, kao ni one za koje je dokazano da su napisane prije 1883, usp. *Bibliografiju hrvatske dramske i kazališne književnosti*.

Iz razmatranja je u prvom poglavlju jasno i zašto je takav spoj makar i stidljivije erotske tematike s urbaniziranim ambijentom bio vrlo rijedak u hrvatskoj drami. Prije 1880-tih godina on gotovo nikako ne postoji. Freudenreichova je galantnost pučko-seoska. Za Tomićev najjasniji pokušaj u tom pravcu, *Gospodina tutora*, karakteristično je – kako smo ranije primijetili – da je on Sardoua mogao ambijentalno koristiti samo u skladu s vangradskom, ladanjsko-kavalerijskom i plemenitaškom, još gotovo polufeudalnom galantnosti. Najranija zaista urbanizirana »bračna ponuda« u tom je smislu »šaljiva igra iz zagrebačkoga života« *Tri prosca* Ivana Vončina ml. (1878). Kako i njen navedeni podnaslov ukazuje, ona nije ovdje značajna samo zato što je njen pisac bio prisni drug dvije godine mlađeg konškolarca Vojnovića,¹²⁷ i što je kao prvijenac izašla u Šenoinom *Viencu* prethodeći opet za dvije godine *Geraniumu*. Neuobičajena svježina ambijentalnih oznaka te tročinke: *Gospođe, gospodiце, jeunesse dorée. Vrieme: sadašnjost; mjesto: Zagreb* (104) potvrđena je, naime, njezinim odvijanjem. To ne stoji toliko do intrige, koja je dosta priprosta i skromno motivirana, koliko do mladenački veselog i vjerodostojnog odnosa ljubavnog para Stanke i Gjura. Po prvi put su u toj dramatici mladi protagonisti nekamuflirani građani – ljudi iz urbaniziranog trećeg staleža. Stanka je kći konzervativnog »birokrate«, a Gjuro se u početnom polušaljivom dijalogu sa njom ocrtava ovako:

Stanka. Znam ga! Za njega vele otac i majka da je »još nije ništa« čovjek, koj putuje svijetom, da novac i vrieme troši, pjesme i pripoviedke piše, i bavi se svakojakimi allotrijama, a ničim solidnim!

Gjuro. Aa! To biva sve ljepše! A moji članci o parlamentu francezkom i englezkom?

St. Da su baš posve suvišni!

Gj. A moje razprave o narodnoj ekonomiji?

St. Da ne vriede za toli malen narod, kao naš, ni probijene pare!

Gj. O moje reformatorske sanjarije! A moja brošura o slobodi tiska?

St. Da je ne lojalna, revolutionarna! (...) Jednom rieči, otac i majka slažu se u tom, da ste čovjek, koj će svršit na vješalih! (108–109)

¹²⁷ I. Vončina, *Sabrani spisi*, Zagreb 1885, str. XVIII. Odlomci citirani iz ove drame popraćeni su u zagradi brojem koji označava stranu gornjeg izdanja.

Realistički pristup ambijentu dovodi smjesta, kao i u drugačijim okolnostima *Novog reda*, do preciziranja društvene, pa i jezičke vjerodostojnosti govorne materije:

Motajićka. Stanko! Daj hodi, neka Roza još skuha crne kave! Ali brzo! Pak prigledaj da ne bude soca! (*Stanka ode.*) Tako! Jetzt sind wir sicher! Da, vidite, drage moje, to sam i ja vidjela noćas na balu! Kad je Artur došao k Aureliji, da s njom pleše, uvijek se je crvenila wie ein Krebs! Ali – nije li Artur možda sbilja imao tako ein kleines Techtelmechtel s njom?

Pl. Parfimovićka. Gott behüte! Paar schöne Worte, dakako, kako on već jest galantan! Pa šta je on kriv, ako se ona guščica u njega zaljubi! A on je, dass muss ich Ihnen schon sagen, meine Liebe, zaljubljen u vašu Stankicu.

(138)

Uz indiciranje društvenog konteksta i karakterizaciju dijalogom, Vončina je imao smisla i za gradaciju i poetiranje dramskih situacija:

Motajić. Leonoro!

Gdja. M. Da, ljuti se ti koliko ti drago, ali to ti kažem, i to ću ti priseći, da Crljenac moje kćeri nikada dobiti ne će!

Mot. A ja ti opet velim i to ću ti priseći, da moje kćeri nikada ne će dobiti onaj cifro bez srca i pameti tvoj Pavlović! Pa ma on imao još sto Parfimovićka i Stogumbovićka za sobom, jesi li razumjela?

Gdja. M. Dakako! On ne ima za sobom kojeg chefa visoke vlade, to ja dobro znam!

Mot. (skoči) Ženo!

Gdja. M. Da, da, dosta zlo, da se ta tvoja visoka vlada i u takove poslove mieša –

Mot. Hoćeš li umuknuti!

(Zastor se spušta.)

Gdja. M. Ha, čujte ga bogovi, on se usuđuje reći meni, supruzi svojoj, u mojoj kući, pred mojim djetetom da umuknem! Ja da sam to zaslužila? Ja? Koja sam mu vierna i požrtvovna supruga kroz devetnaest godina! Ne samo, da mi hoće kćer udati za muža, koj je prava bluna, nakaza od čovjeka, već i – (proplače, Stanka sklopi ruke, Motajić šeće ljutit sobom) meni veli: umukni!

(Zastor padne.)

(146)

Ovi odlomci, prema tome, ne indiciraju samo osnovnu nit intrige u kojoj će, podsticanjem sukoba turopoljskog šljivara i birokratskog snoba, Gjuro uspjeti kao treći, pobjednički prosac. Oni ujedno daju mjeru nesumnjivog talenta rano preminulog Vončine za dramatiku, i posebno za realističku komediografiju. Uza sve to, oni prikazuju nivo i dijalog ovog s nepravom zapostavljenog djela, što opravdava i nešto opširnije izvode iz njega. Svakako se tu – uz djelomičnu iznimku *Ljubice* – po prvi put jasno čuju akcenti ne samo urbaniziranih već i specifično zagrebačkih ljubavi, ogovaranja i svađa, kakvi će u hrvatskoj drami razrasti sve do ciklusa *Glembajevih*.

Slijedeća je drama u razmatranom razvojnom nizu o galantnosti više klase *Grof Ivan* Vladimira Mažuranića (1883). Kao ni gornju Vončininu dramu, ni ovu Hrvatsko zemaljsko kazalište nije izvelo, u doba kad je izvodilo npr. Franju Arnolda (pa ni kasnije). Šteta je u ovom slučaju manja, jer Mažuranić nije imao nimalo dijaloške imaginacije, pa dakle ni sposobnosti karakterizacije ili scenskog smisla. Strože uzevši, ovaj komad uz to ispada iz okvira urbanizirane galantnosti jer se – nasuprot Wollmanu¹²⁸ koji ga (uz *Novi red!*) uvrštava u salonske komade – njegova 4 čina odvijaju, kao kod *Gospodina tutora* za kojim slijedi,¹²⁹ na dobru grofove sestre, a jedan čak van zatvorenih prostorija, u šumi. Napisana je iz pobuda nacionalno-ekonomskog prosvjećivanja,¹³⁰ pri čemu je snubljena idealna djevojka samo nagrada vjernom sljedbeniku gospodarske varijante drugog, patriotskog ideala. Zato ovdje i nije potrebno potanje razmotriti sve nemotiviranosti, šturosti i nefokusiranosti dramskog interesa u tom komadu. Ipak, reba razmotriti tvrdnju Prohaska¹³¹ da je *Grof Ivan* najdjelotvorniji domaći uzor *Psyche* (ostale, manje djelotvorne uzore nije međutim naveo). Prohaskina tvrdnja jedva da je obrazložena, i svodi se na navodne sličnosti u osnovnim likovima iskrene djevojke, idealnog zaljubljenika i fatalne žene. No te su sličnosti daleko pre-slabe a da bi se moglo utvrditi neko ugledanje. Mažuranićeva djevojka, osim što se takođe zove Olga i spada u scensku »rolu« ingénué, nema nikakvih sličnosti s protagonistkinjom *Psyche*. Idealni

¹²⁸ F. Wollman, *Srbochorvatské drama*, Bratislava 1924, str. 399.

¹²⁹ Nasuprot podatku u *Bibliografiji hrvatske dramske i kazališne književnosti*, str. 45, *Gospodin tutor* nije štampan 1884. već 1882. u drugom svesku Tomićevih komedija, zajedno s *Novim redom*, te prethodi *Grofu Ivanu*. Uz to valja primijetiti da je na istoj strani gornje bibliografije evidentirana nepostojeća Mažuranićeva drama *Grof Palizna* (Pasarićeva se ocjena, navedena kao izvor informacije o postojanju te drame, odnosi na *Grofa Ivana*). To se krivo nošenje jedne fantomske bibliografske jedinice ovdje spominje jer je već zavelo u zabludu historičare poput Matkovića, o. c., str. 394.

¹³⁰ Vidi J. P (asarić), *Matica Hrvatska*, »Vienac« 32–34/1884.

¹³¹ D. Prohaska, *Vojnovičevi ženski likovi*, »Ženski svijet« 3/1917 i 1/1918, preštampano u knjizi *O pjesniku Slobode*, Osijek s. o. (1918), str. 12–14. No već je J. Golabek, *Ivo Vojnović dramaturg jugoslovański*, Lwów – Warszawa 1932, str. 341, odbacio tu ničim dokazanu tezu.

zaljubljenik je u *Grofu Ivanu* vrlo blijedo ocrtan i pretežno ostaje u pozadini kolebljivih odnosa u radnji, nasuprot Braniewskom na kojega je u *Psychi* odmah od početka usredotočen galantni interes. Neke manje sličnosti mogle bi se naći između Lidije u *Grofu Ivanu* i Vojnovičeve Wande, no i one potječu prvenstveno iz iste role fatalne žene, la femme de trente ans. Ta je rola, kako i Prohaska priznaje, prisutna i u našim prijašnjim dramama kao neka 'zmija', naime iskusnija udata žena, koja znade vješto preotimati djevojci mladića i zavesti ga na moralnu stranputicu. Prohaska doduše pokušava dokazati utjecaj time što kod Vojnovića ljubav potječe iz idealne srodnosti duša, a ne iz patriotske povezanosti kao kod Mažuranića, te što Wanda nije više »zmija« nego etički rehabilitirana uloga. Mada je on time naslutio neka zanimljiva odmicanja od tradicionalne norme u *Psychi*, ipak se razlikama ne mogu dokazivati sličnosti.

Pokušamo li, međutim, upotpuniti Prohaskinu nezadovoljavajuću argumentaciju daljnjim uspoređivanjem djela o kojima je riječ, naići ćemo na još dvije moguće analogije: motiv velikodušnog odricanja od ljubavi koji se u *Grofu Ivanu* javlja čak dva puta (Marko, i zatim Julijo), i motiv odvrćanja najplemenitijeg muškog karaktera (grofa Ivana) od domovine. Oba se ta motiva u *Psychi* stječu kod Braniewskoga. Već je obrazlagano kako ovaj drugi motiv, inače u ta dva komada sasvim različito valoriziran, izravno izvire iz društveno-političke situacije Hrvatske. Prvi se pak, uvjerljivije nego izravnim utjecajem, može objasniti zajedničkim porijeklom iz dramaturgije romanskog poznog romantizma Feuilletova tipa. Možemo, prema tome, zaključiti da je jedino moguće, i za neke sekundarne elemente korisno, razmatrati opseg i uzroke razdaljine između *Grofa Ivana* i *Psyche*, ili efekat sasvim različite upotrebe tih malobrojnih elemenata. Tako bi se mogla braniti tvrdnja da su šest godina khuenovštine između tih drama jedan od važnih faktora koji određuju odlučnije okretanje Braniewskoga od domovine nego što je ono grofa Ivana, koje je u istoimenoj Mažuranićevoj drami patriotski prevladano njegovim povratkom. Zbog svega toga, tvrdnje koje ne bi neke sporedne analogije ova dva komada objašnjavale izviranjem iz slične društvene atmosfere i dramaturške tradicije nisu uvjerljive. Ta a fortiori vrijedi za neargumentirano generaliziranje Prohaskino o ugledanju *Psyche* u *Grofa Ivana*, koje ne može izdržati ozbiljnijeg suočenja sa stvarnosti.

Prilično oskudan niz drama urbanizirane galantnosti prije *Psyche* zaključuju u ovom kontekstu ambiciozni Rorauerovi komadi *Maja* (1883) i *Olynta* (1884). Njegovi su romanski uzori (prvenstveno Sardou) najbliži Vojnovićevima (prvenstveno Pailleronu), kao što aristokratsko otuđenje tog Senjanina nije bez početnih sličnosti s onima Dubrovčanina. »Galantnost« Rorauerovih drama već je nesumnji-

vo urbanizirana, ali za razliku od demokratske galantnosti francuske dramatičke¹³² ona je sagledana s tako konzervativnih pozicija da već prestaje biti galantnost i prevraća se u osobenu smjesu erotike i kriminala.¹³³ Razvijajući neke krajnje stavove Augiera iz *Olimpijnog braka* i Dumasa nakon Pariške komune, Rorauer te stavove toliko izobličuje da se njegove prve drame priklanjaju sirovoj post-romantičkoj melodrami. Paradoksalno, u primitivnijem melodramskom osvjetljenju iskaču pojave koje se do njega ni jedan dobronamjerni liberal nije usudio neuvijeno pokazati hrvatskoj publici: preljub, kurtizanstvo, i, što je najvažnije, novac ne samo kao plemenitaški kartanski dug ili ladanjska spekulacija već kao rušilački nadomjestak svih vrijednosti i cijena ljudskih tijela. Time Rorauerova dramaturgija predstavlja prvi pokušaj da se definitivno prekine s domaćom malograđanskom i idiličnom tradicijom 'provincijalnih igrokazah'.¹³⁴ On se na svoj način zdesna približio odlučnoj – npr. navodenoj lijevoj Shawovoj – kritici Augierovog klasnog samozadovoljstva i sljepila. Dakako, niti je Rorauer ikada dosegao Shawovu lucidnost, niti mu je njegova gentry-ideologija dozvolila da dosljedno sprovede makar i te naslućene spoznaje. Maja i Olynta ostaju u biti divljač koju se u toj dramaturgiji može plemenito utamaniti, a neke nabačene crte društvene džungle i kaveza oko njih¹³⁵ (prodaja kćeri, parazitski kućni gosti) postoje samo kao slikanje ugođaja, nepovezane međusobno kao ni s hajkom na protagonistkinje koju bi razvijanjem u smjeru *Nore* i *Zanata gdje Waren* mogle dijalektički objasniti i osuditi. Zato Rorauerove motivacije prelaze u patologiju (Morton) a ključna zbivanja oko protagonista ostaju goli senzacionalistički efekti. No već i takve crte i zbivanja naišli su na zgražanje centrumaške građanske kritike i provincijalnu hipokriziju premijerne publike u Zagrebu: *Prizor gdje nevina i čestita Vera prinosi bludnici Olynti čašu vode izazivao je prigodom prve predstave opću indignaciju, i to s punim pravom. Sunt certi denique fines i u najljucem naturalizmu*, uzviknuo je Pasarić u »Vienčevoj« kritici godinu dana nakon svog programatskog članka protiv naturalizma, i nastavio upravo onim klasičnim apriorizmom protiv kojeg će ustati Shaw: *Uza sav kruti materijalizam, ima ipak neki općeniti postulat čuvstva, kojega nije smjeti povrijediti, osim ako se poriče svako čovječstvo u čovjeku*. Konačno je – ne baš liberalno, čuvstveno ni čovječno – nakon komplimentata dramskoj tehnici i darovitosti pisca, ovako zaključio: (...) *njegovi Barnabe, Durmitori i Olynte idu prije u sudnicu, gdje će im se od-*

¹³² Usp. Lamy, o. c., str. 38-39.

¹³³ Rorauer je na vrhuncu svoje karijere počinio samoubistvo u živčanom rastrojstvu, usp. Prohaska, *Pregled savremene srpsko-hrvatske književnosti*, str. 56.

¹³⁴ Matković, o. c., str. 398.

¹³⁵ Taj je element senzitivno primijetio Vojnović u svojoj kritici, »Pozor« 75/1883, uporedivši Maju i Mortona s ovcom i lavom u kavezu.

mjeriti zaslužena kazan, a ne na pozornicu da u melodramatičkim i ganutljivim prizorima uzalud mame od općinstva sućut i žalost.¹³⁶ Vrlo je zanimljivo, naprotiv, da je odnos mladog kritičara Vojnovića mnogo nijansiraniji: on je hvalio darovitog i oštrog početnika, a opravdano mu je zamjerio »nemogući sviet« i pomanjkanje realizma u samom njegovom »realizmu«, koji ide na uštrb psihološke logike.¹³⁷

Među ostalim, Vojnoviću se sviđa i vođenje dijaloga. Još je entuzijastičnije sudio o govoru likova u *Maji* Miletić, koji uza sve zamjerke o kozmopolitizmu i plagiranju primjećuje da se stil može smjelo uz bok staviti najnovijim produkcijam francuske komedije, dok dikcija pokazuje lijepi pjesnički talent: *Njeki prizori, a poimence treći čin su upravo od savršene dikcije.*¹³⁸ Okretnost fragmenata poput slijedećeg objašnjava, mada za post-ibsenovsko uho više ne opravdava, Miletićev recenzentski zanos (koji je dijelom programatski, u svrhu patriotskog stimuliranja domaće drame):

Delrio (izvana). Mortone, jesi li kod kuće?

Morton. Tko je to?

D. Otvori Mortone!

M. Delrio! Što taj traži? (glasno) Odmah! (Maji) Ženo! Evo mi se dolaze rugati – ne zaboravi ženo, da ću prije... Odmah Delrio, odmah! (Maji) Da se ne odaš.

Maja. Ne mogu.

M. Majo, jesi li me razumjela? Moraš – ili – hoćeš li?

Maja. Hoću. –

M. Zakuni se.

Maja. Kunem ti se. –

M. Dobro. – Odmah gospodo, odmah! Vesela budi, smij se. –

Maja. Ne mogu. –

M. Moraš! Smij se! (Maja potihom se smije) Glasnije!

(Maja zdvojnomo radošću grohotom se smije) Tako! (otvori razuzdano se smijuć vrata) Ivolite gospodo. – Što tebe tako kasno k meni vodi. – Mi se spremismo baš na ples.¹³⁹

Dijalog je u tim prvim Rorauerovim dramama često ovako funkcionalno primjeren, za razliku od patetičnih tirada monologâ. Rorauerovim se dramama, osobito ovim ranijim (*Naši ljudi* i *Širena*, nesumnjivo značajniji, imaju drugu tematiku ili su izvedeni kasnije,

¹³⁶ J. Pasarić, *Olynta*, u: A. Barac, *Hrvatska književna kritika* II, Zagreb 1961, str. 131–43, citati sa str. 137 i 142.

¹³⁷ I. s. (I. Vojnović), »Pozor« 16–17/1884.

¹³⁸ Miletić, o. c., str. 115–18. O patriotskom kriteriju u recenziji vidi npr.: *Ali ipak uz svoje pogriješke, [Maja] je komad, koji je sposoban pozorišnoga života, što je kod naših i onako riedkih originala i onako gotovo nečuveni slučaj, ibidem*, str. 116.

¹³⁹ J. Rorauer, *Maja*, Zagreb 1883, str. 50–51.

te se ovdje ne mogu razmatrati) mogu staviti ozbiljni prigovori, koji su ovdje i implicirani. Ipak, za njega vrijedi Matkovićev zaključak da nije ni malo bio književno nadaren, ali je zato, osim Vojnovića, bio od svih ostalih dramskih pisaca najviše teatralno (u dobrom i lošem smislu) dramatičan. Zbog efektivnosti pojedine scene on je često žrtvovala svaku dublju motiviranost likova i same situacije, no da je znao tehničkim poznavanjem kazališta stvoriti i relativno dobre, efektne situacije, to je sigurno. One su mu u razvitku hrvatske dramaturgije osigurale ime prvog profesionalno vještog 'mahera' kazališnih komada po stranim uzorima.¹⁴⁰

Nakon svega prethodnoga, došavši u neposrednu povijesnu blizinu *Psyche*, moglo bi se postaviti pitanje je li opravdano da sam se dosad bavio samo zagrebačkom tradicijom, kao da van nje u Hrvatskoj ničega nije bilo, pogotovo u slučaju jednog Dubrovčanina. No u razmatranju je doba zagrebačko kazalište, osim nestalnih putujućih trupa, bilo jedino hrvatsko kazalište, i svakako jedino mjerodavno za razvoj normativnog sustava nacionalne dramaturgije. Dubrovački kontekst i kulturna tradicija postaju u Vojnovićevoj dramaturgiji odlučni faktor tek nakon *Psyche* (te će o njima biti opširno govora na primjerenom mjestu). Uz to su u ovoj studiji uzete u obzir sve hrvatske drame prije nje, bez obzira na to gdje su i jesu li uopće izvedene. Među njima postoji ipak jedna koja je dubrovačkog porijekla, iz istog tematskog kruga, a pokazuje i neke upadljive formalne sličnosti sa *Psychom*. To je tročinka *Vjera iznenada* Marka Bruère Derivauxa (Bruerovića), objavljena u »Slovincu« br. 11–16 za 1878. Mladi pravnik Vojnović koji je već bio zagazio u dramske pokušaje, čini se sa dubrovačkim temama, i god. 1878. čitao »tek izašli *Slovinac*«,¹⁴¹ sigurno je u Zagrebu ili na jednom od svojih redovnih ljetovanja u Dubrovniku pregledao i tu komediju. Ona mu je morala biti zanimljiva već i po tome što je posljednji¹⁴² komad čija se radnja odigrava u još slobodnom Dubrovniku shvaćenom kao živa građa a ne povijesna rekonstrukcija, i koji je, uz neobjavljene komedije Antuna Ferdinanda Putice i braće Stulli, te uz manje lokalizirane

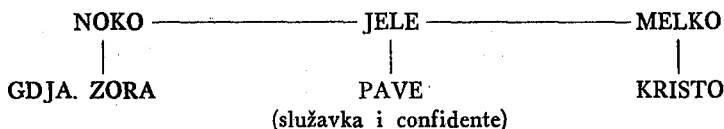
¹⁴⁰ Matković, o. c., str. 393.

¹⁴¹ Pismo I. Vojnovića iz god. 1924 A. Haleru, preštampano iz »Jugoslavenske njive« 2/1924, knj. II, u Halerovom predgovoru Vodopićevoj *Tužnoj Jeli*, Dubrovnik 1934, str. XVI. Kao što je upozorio N. Ivanišin, *Ivo Vojnović i dubrovački Slovinci*, »Dubrovnik« 3–4/1957 (kasnije u knjizi *Dubrovačke književne studije*, Dubrovnik 1966, str. 156–67), Vojnović je upravo čitajući prva godišta »Slovinca« mogao naći neke elemente za kasnije – dakako stvaralački prerađeno – korištenje u svojim dramama, tako npr. za lik gospara Lukše u *Na taraci*. Ivanišinov sud o tome mogao bi se primijeniti i na slučaj Bruèreove drame.

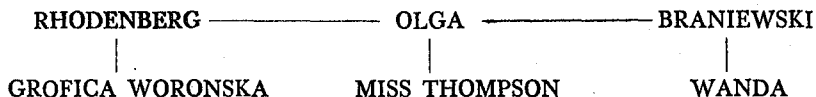
¹⁴² Usp. *Bibliografiju hrvatske dramske i kazališne književnosti*. Drama je najvjerojatnije i napisana oko 1805. – usp. J. Dayre, *Marc Bruère Derivaux*, »Hrvatsko kolo«, Zagreb 1941. Preštampana je u M. Fotez ed., *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, Zagreb 1967.

rana djela Pijerka Lukovića Bone i Matije Bana, bio jedini dubrovački doprinos originalnoj hrvatskoj drami od Gleđevićevih vremena.

Ta je Bruèreova komedija na pola puta između klasicističke molijerovske komedije i skribovske komedije običaja.¹⁴⁸ Fabula joj je dosta jednostavna: mladi vlastelin Melko htio bi se oženiti vlastelinom Jelom, ali mu to priječe njena majka gospođa Zora i majčin »kavalijer servenat« Noko za koga je majka hoće udati da olakša tu svoju vezu. Intrigom uz pomoć »prijatelja od kuće« Krista pučanina, Jelinom se ocu ipak otvore oči, te Melko na kraju dobije njenu ruku. U poređenju s *Psychom* ova komedija nije zanimljiva po svom, sasvim drugačijem, govornom izrazu koji bi u najboljem slučaju mogao potvrditi otprije jasnu činjenicu da je postizanje izbrušenog urbanog scenskog govora bilo, eventualno uz Zagrepčanina, najlakše baš Dubrovčaninu. Ona je međutim nedvojbeno zanimljiva po osnovnoj konstelaciji svojih likova, koja se može ovako prikazati:



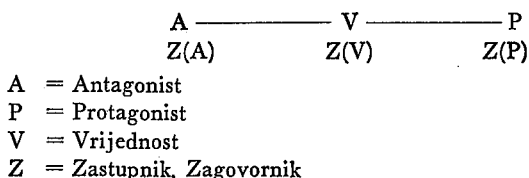
Dakako, shema djevojke kao središnje vrijednosti o koju se otimaju protagonist i antagonist najbanalnije je opće mjesto svih ljubavnih komada, a supstituiramo li za djevojku neku opću vrijednost ili ideal, i cijele građansko-individualističke dramaturgije. No upada u oči kako je ta konstelacija i u detaljima analogna osnovnoj konstelaciji *Psyche* koja bi u realističkom obliku izgledala ovako:



Zastupnik Rhodenbergove strane u toj je okosnici *Psyche* Olgina baka koja joj zauzima mjesto majke, kao što je zastupnik Nokove strane u *Vjeri iznenada* Jelina majka gđa Zora. Aranžer pobjede prave, dramaturški favorizirane ljubavi Braniewskoga je prijateljica i rođaka obitelji Woronskijevih, Wanda, analogno djelovanju kućnog prijatelja Krista za Melka, a analogne su i pozicije Pave i miss Thompson. Dakako, karakteri su tih dramaturški analognih likova, pa i

¹⁴⁸ Zbog te polovičnosti i prisustva klasicističkih normi, Medo Pucić joj priznaje formalne komične kvalitete, ali ne da »predstavlja dubrovački život« (M. Pucić, *Marko Bruère Dérivaux pesnik slovinski u Dubrovniku, Almanah Dubrovnik*, Zagreb 1852). Bruère je prevodio i Plauta – vidi Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske ... II*, Rijeka 1869, str. 425.

kolorit njihovih odnosa, vrlo različiti. Nema gotovo nikakvih točaka između dobronamjerne Woronske i zlonamjerne Zore, kao ni između odricanja Braniewskoga i energičnih inicijativa Melkovih, dok sličnosti Jele i Olge proizlaze i opet iz razmjerno najtipiziranije fahovske konvencije naivke. Iza Vojnovića očigledno već stoji francuski realizam, te su svi karakteri *Psyche* produbljeniji, bogatiji, a i proturječniji od Bruèreovih, kao što je i sâm komad razuđeniji po toku fabule, broju lica i slično. No sve to ne mijenja činjenicu da je osnovna konstelacija *dramaturških funkcija* identična, te bismo je po Souriauu¹⁴⁴ mogli prikazati shemom:



Uz to se mogu dodati i neke druge sličnosti, kao što je ona između Jelinog oca, budalastog starog vlastelina karakteriziranog učestalom poštapalicom *kako se zove*, i *Psychinog* markeza della Torre, smiješnog starog dandyja, karakteriziranog poštapalicom *hem-hem*, pa donekle i zamisao pomodnog ogovaranja Zore i Noke u drugom činu, paralelno s ogovaranjem na plesu u drugom činu *Psyche*. No ove su sličnosti tradicionalni komediografski zahvati, te se vjerojatno većim dijelom mogu pripisati zajedničkim normativnim izvorima u Molièreovom i 18. vijeku. (Tako i u Rorauerovoj *Maji* nailazimo na elemente – očigledno francuskog porijekla – *starog, bogatog neženje* s poštapalicom *e . . . e . . . e*, i ogovaranja na plesu; o njima više uz razmatranje *Psyche* na drugom mjestu).

Za metodu je ove radnje u najmanju ruku sporedno koliki je udio *Vjere iznenada* u izgradnji *Psyche*. Ona nije primarno okrenuta k psihologiji stvaralaca već k vrijednostima samih djela, njihovom položaju u određenoj tradiciji, i zaključcima koji se iz toga mogu izvući o ukusu publike – ili, u rjeđim slučajevima vrhova, o estetski relevantnoj viziji klase – čija je svijest uvjetovala određene norme izražavanja, i određena razvijanja ili devijacije od tih normi. U toj optici, paralele poput ove znatno su zanimljivije i značajnije po svojem instruktivnom označivanju različitih momenata iste razvojne tradicije

¹⁴⁴ E. Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950, str. 117 i passim. Imena i simboli dramaturških funkcija adaptirani su prema Souriauu, a znače: P = tematski protagonist; A = tematski antagonist; V = predstavnik ili utjelovljenje orijentirne vrijednosti u komadu; Z () = zastupnik, zagovornik ili zrcalo jedne od gornjih funkcija (u zagradi je naznačeno koje). Souriau još ubraja u bitne dramaturške funkcije Arbitra (Arb) i Korisnika (K) radnje, no nosioci tih funkcija ne moraju biti posebni likovi.

nego po fenomenološkom mjerenju ima li među tim momentima više ili (kao po svoj prilici ovdje) manje sličnosti nego razlika, a kojemu mjerenju nedostaju i jedinice za mjeru. Prema tome, ovdje je ta paralela zanimljiva jer poređenje sa Bruèreovom uravnoteženom simetrijom već nagovještava znatno povećanje važnosti protagonistovog krila u *Psychi*. Uz istodobno blijedo tretiranje antagonista, ono prijeteći da se osamostali u posebnu dramu Wande ili u intimnu unutarnju borbu Braniewskoga. Nema sumnje, i za *Psychom* se može osjetiti zakrivena norma jednog simetričnijeg rasporeda, u kojemu majčinski lik potpomaže rivala, te je on pobijeđen tek vještom intervencijom protagonistovog simpatizera. Odrediti pak da li su, i koliku su ulogu u izgrađivanju predodžbe o takvoj normi igrale reminiscencije na *Vjeru iznenada*, koje se prema svemu gornjemu ipak ne mogu isključiti, u ovom je slučaju više predmet biografskih nego ovoj studiji primjerenih dramaturških istraživanja.