

DIMITRIJA DEMETER
KAZALIŠNI PREGALAC I KNJIŽEVNIK

BRANKO HEĆIMOVIĆ

I

Od dječaćkih godina, kad je na novogrčkom jeziku pisao drame,¹ preko studentskih, kad se u Beču nadahnjuje Burgtheatrom, te prve knjige *Dramatičkih pokušanja* s programatskim predgovorom, pa sve do kraja života, kad je nakon drugog udara kapi i dalje uporno prevodio s njemačkog različita dramska djela ne uspijevajući, međutim, da brojne nizove riječi poveže i osmisli te potčini osnovnim gramatičkim i sintaktičkim pravilima, doktor Dimitrija Demeter, koji je bio i do danas je ostao najsvestranijom ličnošću hrvatskog kazališta, vjerovao je u kazalište i njegovo poslanstvo.

Svoju vjeru u kazalište i njegovu zadaću Demeter, za kojeg Antun Barac² kaže, da je bio najobrazovaniji od svih Iliraca i da je uz to, što je boravio u inozemstvu i posjećivao kazališta, od stranih jezika poznavao njemački, talijanski, ruski i engleski, a to mu je omogućavalo da upozna i brojna književna ostvarenja na tim jezicima, teoretski je već razradio u spomenutom programatskom predgovoru prvoj knjizi *Dramatičkih pokušanja*. Taj predgovor, koji prema Nikoli Batušiću, autoru posljednje oveće studije o Demetru objavljene početkom 1972. godine,³ dakle, godine u kojoj se navršilo puno stoljeće od smrti Demetra, otpočinje lesingovskim prisjećanjem, kako *dramatičko pjesništvo skupa s kazalištem, sa kojeg se očituje, jeste bez dvojbe*

¹ Uz dramu *Virginija*, koja je sačuvana u rukopisu, na osnovu biografskog članka Đure Deželića - dr. Demeter, »Glasonoša«, 1862, br. 29-30 - pretpostavlja se, da je Demeter napisao i dramu *Dion* koju Deželić izrijeком spominje.

² Antun Barac, *Hrvatska književnost*, knj. I, Zagreb 1954, str. 246.

³ Nikola Batušić, *Dimitrija Demeter - dramatik*, Forum XI/1972, br. 1-2, str. 101-124.

jedno od najglavnijih sredstava za rasprostraniti izobraženje, višestruko je zanimljiv i može se doista tretirati kao prvi a i jedan od temeljnih dramaturških spisa u hrvatskoj kazališnoj kulturi.

U tom predgovoru Dimitrija Demeter, taj adoptirani Ilirac, kako ga u godini izlaženja prve knjige *Dramatičkih pokušaja* u djelu *Ein Wort an Iliriens hochherzige Töchter* naziva grof Janko Drašković, iskazuje ne samo svoje osobne nazore, nego izlažući njih razlaže zapravo i postavlja temeljne principe koje ilirski pokret nameće kazalištu i dramskoj književnosti. Iako je, naime, po obiteljskom porijeklu bio Grk, rođenjem, a još više osjećanjem, Demeter bijaše Hrvat iz Zagreba, kako se napokon i potpisao na svojoj doktorskoj dizertaciji u Padovi 1836, te se zdušno pridružio ilirskom pokretu, a bio je to pokret njegovih vršnjaka, i postao jednim od njegovih kofiteja.

Uz odgojnu namjenu kazališta, što je bilo sasvim u duhu vremena jer su se misli o takvoj funkciji kazališta javljale kako u Evropi tako čak i u nas, Demeter posebnu pažnju posvećuje jeziku te doslovno kaže:

Nu negledeć na to, da dobro uređeno kazalište k oplemenjenju ukusa, društvenoga života i sarca varlo mnogo doprinaša, već i zato našu pozornost zaslužuje, jer š njega književni jezik najlaglje, najbarže i najobćenie rasprostraniti se može. Iz toga jurve vidi se, da je to za one osobito narode veoma potrebno, kod kojih narodno knjižestvo nije se jošte na toliko razširilo, da bi se njihovi učeni i izobraženi ljudi materinskim jezikom u obhodenju obće služili; jer zaisto ostat će materinska reč, bila ona i najizobraženia tako dugo iz višjih društva izključena, dokle god si srećnom zgodom u svih javnih zabava parvenstvo neosvoji.

Mi se u istom slučaju nalazimo; tarsimo se dakle, ako nam plamen ljubavi k narodnosti našoj jošte u sarcih gori, i ovo dragoceno sredstvo k razširenju izobraženosti sebi pribaviti.

Istina je, okolnosti naše jošte su toli nemile, da o uzdignutju narodnoga kazališta (kakovo treba da bude) jošte malo ufanja gojit možemo, nu opet daržani smo, koliko je moguće, k ovoj lepoj budućnosti pripravljat se, i zato nam jedna od parvih skarbih biti mora, s dovoljnim brojem dobrih i prikazanju shodnih dramatičkih proizvodah pomanjkanje ono naknaditi, koje nas do danas jedino može biti prisililo jest zabave naše u tuđem jeziku tražiti.

Svoj puni smisao i značenje ove Demetrove riječi, kojima se on u stvari izravno zalaze za jednu od bitnih ideja Ljudevita Gaja i hrvatskog preporoda – a to je usvajanje i daljnje razvijanje štokavskog

jezika, dobijaju kako u relacijama svojeg vremena tako i u sklopu povijesnog sagledavanja i analizi nastajanja i razvoja hrvatskog glumišta i njegova stila.

Po tim svojim intencijama a i daljnjem djelovanju Demeter je upravo jedan od prvih i glavnih nosilaca jezičnog usmjerenja hrvatskog glumišta koje je istančano definirao Branko Gavella.⁴ I ne samo to – on je ujedno po cjelokupnom svom djelovanju i prvi autentični predstavnik hrvatske književnosti u hrvatskom kazalištu⁵ i začetnik te dugogodišnje uzajamne povezanosti koja je za Gavellu također jedna od konstitutivnih oznaka hrvatskog kazališta.

Suočivši se najizravnije već pri pisanju svojih drama *Ljubav i dužnost* te *Krvava osveta*, dakle drama objavljenih u prvoj knjizi *Dramatičkih pokušaja* koje su napisane prema dramskim djelima Antuna Gledevića i Điva Šiška Gundulića *Zorislava* odnosno *Sunčanica*, s teškoćama tečnog i skladnog izražavanja u Gajevoj štokavštini, koja je na pozornici trebala istisnuti ne samo njemački jezik već i zamijeniti odbačenu kajkavštinu, Demeter je vjerojatno istodobno intuitivno i razumski postao svjestan složenosti zadatka pred kojim se nalazilo kazalište a i dramski pisci. Zastupajući stoga tezu o kazalištu kao rasadištu štokavskog jezika, uvjeren uz to da su okolnosti nemile, Demeter se zalaže za dobra i scenski prikladna djela koja će nadoknaditi zabavu na tuđem jeziku. Naravno, pod riječju *zabava* on podrazumijeva očito lijepu književnost, točnije dramsku, očišćenu na sceni, što drugim riječima znači da zagovara ne samo kazalište kao odgojnu instituciju i rasadište jezika već se zalaže za nacionalnu dramsku književnost i nacionalni repertoar.

Kao pisac čini to još izrazitije, jer se, eto, i sam javlja dramskim djelima u kojima primjenom štokavštine prethodi Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom i njegovoj razglašenoj junačkoj igri *Juran i Sofija* te s pravom zbog toga i nosi, u odnosu na kronologiju događaja i pojavu izdanja, naziv prvi dramatičar ilirskog preporoda ili još češće, ali ne i s istim opravdanjem – *prvi dramatik hrvatski*, koji mu je pripisivan prvenstveno kao autoru *Teute*.

Demetrov predgovor značajan je, kao i drame *Ljubav i dužnost* te *Krvava osveta*, i zbog toga što se njime ilirska književnost povezuje s južnohrvatskom književno-kazališnom baštinom o kojoj se u to doba

⁴ Branko Gavella, *Hrvatsko glumište*, Zagreb 1953, str. 14–16.

⁵ Temu o uzajamnoj povezanosti hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta Gavella je nakon *Hrvatskog glumišta* podrobno razradio u raspravi *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*, *Zbornik HNK*, Zagreb 1960, str. 171–190. U toj raspravi on doslovno kaže: »Ostavljam po strani Demetra, jer on spada velikim dijelom u naš kazališni 'srednji vijek', pa treba mnogo literarno-povijesnog krčenja, da se domognemo žive srži njegove kazališne aktivnosti i njegova književna stvaranja.« Očito je, međutim, da se unatoč ove ograde, Gavelline teze o uzajamnoj povezanosti hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta idealno potvrđuju u Demetrovoj djelatnosti, pa su stoga njegova teza kao i terminološka određenja produženi i na Demetra.

razmjerno malo znalo, pa se tako npr. tek nakon Demetrovog članka u »Danici«⁶ iste 1838. godine, ali ne i *samo* na njegov poticaj, kako se ponekad tvrdi, slavi dvjestogodišnjica smrti Ivana Gundulića i objavljuje govor Pavla Štoosa održan prigodom svetkovanja uspomene dubrovačkog pjesnika, autora *Osmana* i *Dubravke*, u crkvi sv. Katarine.⁷

Tim činom što se za razliku od drugih svojih suvremenika, pa i Kukuljevića, nadovezao u početku svoje dramatičarske djelatnosti na dubrovačku književnost a ne na njemačku, Demeter je kao što je već ispravno zamijećeno⁸ uputio svojevrstan poziv za integraciju hrvatskih književnih središta i deklarirao se, moglo bi se reći, kao zagovornik kontinuiteta u nacionalnoj književnosti odnosno nastavljanja ilirske književnosti na dubrovačku i dalmatinsku.

No kao što nije mogao proniknuti u bitnu svrhu jezika u kazalištu te nije došao do toga da jezik doživi i prihvati kao glavno umjetničko sredstvo teatra, jer za to nisu postojali preduvjeti i proći će još uostalom dosta desetljeća da se takvo shvaćanje usvoji, tako isto nije uspio da jezik svojih djela učini takvim za kakvog se u biti zalagao.

Demetru je bilo jasno da tek treba stvarati dramski jezik, iako taj jezik nije mogao normalno u svoje vrijeme i sa svojim obrazovanjem te estetskim i književnim naklonostima nazrijeti u predodžbi budućeg govornog književnog jezika. On je tražio sasvim druga rješenja. Jezično iskustvo, koje nije imao, i razvijenost jezika, kojim se Gajeva štokavština nije mogla odlikovati, potražio je u dubrovačkih pisaca i njihovim tekstovima. Svoj postupak Demeter, međutim, tako ne objašnjava već kao glavni uzrok nadovezivanja na ostvarenja dubrovačkih pjesnika spominje *čine, kojim im za temelj služe*, jer oni *uprav dramatički život u sebi zaključuju*, no kakav je, ako je već htio, drugi uzor u nacionalnoj književnosti mogao potražiti i naći nego onaj, koji je niknuo na dubrovačkom i dalmatinskom podneblju? A uzor mu je bio svakako potreban. Ili bar nekakav predložak! Ne možda zato što nije bio upoznat s tadašnjom značajnijom evropskom dramskom literaturom, poznavao ju je – naravno djelomice, jer je živio u inozemstvu, znao strane jezike i posjećivao teatre, već naprosto zbog toga, jer je osvajajući i gradeći novi jezični izraz otpočinjao istovremeno i novu dramsku književnost, koja se već samim jezikom kao osnovom sasvim udaljila od kajkavske. Nije slučajno, također, da se većina pisaca, suvremenika Demetra, pišući dramske tekstove ugledala u njemačke dramske tvorevine, a ne kao Demeter, na žalost, na staru hrvatsku, dubrovačko-dalmatinsku književnost, koja je mnogima bila sasvim nepoznata, dok se njemačka nametnula na našem tlu i sama se po sebi nudila kao uzor, kad je uzor stvarno bio nužan.

⁶ Dr. Demeter, *Gundulić*, Danica IV/1838, 50, 197–198.

⁷ Danica, IV/1838, 52, 205–208.

⁸ Nikola Batušić, *isto*, str. 105.

Dok je u *Ljubavi i dužnosti* Demeter ostao ovisniji o Gleđeviću nego u *Krvavoj osveti* o Gunduliću te je zadržao i nekoliko pjesničkih strofa radi njihove osobite pjesničke krasote, što je uvjetovalo i usvajanje Gleđevićeva osmerca sa srokom ab-ab u cijelom djelu, u *Krvavoj osveti* preuzima narodni deseterac i time ga uvodi u nacionalnu dramsku književnost u kojoj će zatim biti uporno primjenjivan možda baš pod utjecajem osobnog Demetrovog autoriteta i dugogodišnjeg veličanja *Teute*. Njime će se, naime, i nakon Iliraca služiti brojni naraštaji dramatičara, ali ni jedan neće u njemu naći ujedno i svoj pravi izraz, već će većini biti ograničenije i izazov za nove zablude.

Razlog što je napustio izvorni dubrovački metar i priklonio se narodnom desetercu, Demeter obrazlaže u predgovoru time što smatra da je osmerac prikladniji za lirsku nego dramsku poeziju i što su elizije, ubičajene inače u dubrovačkoj književnosti, većem dijelu općinstva neobične budući da je naviknuto na njemačko pjesništvo u kojem nema elizija. Nesvjestan vjerojatno i sam punog značenja svog ugledanja i nadovezivanja na dubrovačku književnost, kojim je ostvaren i dosad neocijenjen doprinos jezičnom sljubljivanju dvaju ne samo jezično već i geografski udaljenih središta hrvatske književnosti, Demeter nije nastavio u istom pravcu već se, kao što je rečeno, sasvim inkompatibilno pozivajući na nenaviknutost općinstva na elizije u njemačkom pjesništvu, koristi narodnim desetercem kao da je taj bliži našim ljudima sviknutim na njemačku književnost! Štaviše on nagovještava i njegovu daljnju upotrebu u svojim slijedećim dramskim djelima, koje namjerava prema svom programatskom predgovoru izdavati ubuduće, ako okolnosti dopuste, svake godine u svescima nalik na prvu knjigu *Dramatičkih pokušanja*.

Svoje pak nazore o jeziku kao i nadovezivanju na dubrovačko-dalmatinsku književnu i jezičnu baštinu, Demeter razrađuje, iako ne više u tako neposrednoj vezi s vlastitim dramskim radom, i dalje neovisno o tom nagovještaju i činjenici da usvaja narodni deseterac kao stih svojih drama. U članku tako *Misli o ilirskom književnom jeziku*, koji izlazi u nastavcima u prva tri broja »Danice« 1843. godine, te u trećem i završnom dijelu zbog zabrane ilirskog imena u naslovu ima neodređenu zamjениčku oznaku *naš*, Demeter npr. govori o visokom stupnju savršenstva dubrovačkog jezika i raspredajući o odlikama tog jezika nastavlja:

Da, ljubezni domorodci, mi imamo prekrasan jezik, a u njemu mnogo izvarstnih pisamah, kojimi bi se najizobraženii narodi prosvetjene Europe rado ponosili, da bi njihova bila; ali mi ih nepoznamo i tražimo nešto, što već od nekada imamo.

Ljudi, koji se u našoj domovini za izobražene darže, misle, da se u našem jeziku izvan nekoliko kukavnih kalendarah i molitvenih knjižicah za decu i seljane nikakva druga pisma zabilje-

žena nenalaze i zato mere vrednost svojega materinskoga jezika polak ono malo rečih, koje su si iz ustah svojih dojkinjah sakupili.

Materinjski jezik a osobito naš treba iz knjigah učiti, kao svaki drugi; jer nakoliko siromašan mora biti onaj jezik, koj deca u potuđenih varoših, kao što su žalibože bez iznimke skoro svi naši gradovi, iz ustah svojih za tuđinstvom hlepečih dojkinjah i pestinjah uče?

Raspravljajući o jeziku kao pjesničkom izrazu u neprekidnom razvoju, kao i o pjesničkom izrazu koji svojim raznovrsnim leksičkim i morfološkim bogatstvima omogućava umjetničko osmišljavanje mašte, Demeter se suprotstavlja shvaćanju da svagdašnji pučki jezik može biti dovoljan pjesniku za njegovo izražavanje i stvaranje, te ukazujući na dubrovački književni jezik kao izvor i uzor upozorava na njegove karakteristike i objašnjava čak uvjetovanost i opravdanost elizija prema kojima je bio vrlo suzdržan u predgovoru prvoj knjizi *Dramatičkih pokušaja*.

Premda u svom članku zastupa i neodrživu tezu o potrebi postojanja dva književna govora, jednog za pjesništvo a drugog za nauku, Demetrovo razlaganje impresionira ne samo njegovom upućenošću u jezičnu problematiku drugih naroda kao i stanovita estetska razmišljanja, već i širinom i sposobnošću teoretskog rasuđivanja o jeziku.

No za razliku od svog šurjaka i jezičnog istomišljenika Ivana Mažuranića, koji se i sam u sebi strahovito borio s teškoćama izražaja, kako kaže Barac,⁹ sve do dopune *Osmana*, kad je proučio i svladao Gundulićev izraz i stvorio preduvjete za pisanje epa *Smrt Smail-age Čengića* u kojem dominira kreativna ovladanost jezikom a nazočni su i iskustvo i ljepota dubrovačkog književnog izraza kao i osobine narodne poezije, Demeter se nikada nije dovinuo do lakoće i sadržajnosti osobnog izraza. Njemu, koji je teoretski znao što želi, nedostajao je, čini se, urođeni sluh i osjećaj za jezik u neposrednom stvaralačkom činu. To je vjerojatno i osnovni razlog, što se Demeter uza svu jasnoću i prihvatljivost svojih bitnih postavki o jeziku u vlastitom stvaranju udaljuje od samog sebe i svojih teoretskih postavki te se u duhu raširenog načela hrvatskog preporoda – piši jezikom narodne pjesme – uza sve primijenjene modifikacije neuspjelo služi narodnim desetercem.

II

Nagovještaj iz predgovora prvoj knjizi *Dramatičkih pokušaja* Demeter je ispunio samo djelomice. *Teuta*, objelodanjena 1844, ispjevana je doista u desetercu, ali je ujedno ne samo druga, i tek druga,

⁹ Antun Barac, *isto*, str. 106.

već i posljednja knjiga *Dramatičkih pokušanja*. Demeter je, istina, uz dramsku alegoriju *Pomoć iznenada*, napisanu i izvedenu 1869. u povodu posjete Franje Josipa Zagrebu, napisao još i dramu *Ledena palača* prema istoimenom romanu ruskog pisca Ivana Ivanoviča Laževnikova. No ta je drama pisana njemačkim jezikom i po sudu Demetrovih biografa i kritičara nastala je prvenstveno u namjeri, da se olakša proboj mladoj i talentiranoj glumici Franjici Vesel na njemačke pozornice, glumici i ženi prema kojoj je Demeter gajio daleko dublje osjećaje od obične simpatije te ga je i njezina prerana smrt izazvana sušicom, čini se, neizbrisivo potresla.

Ispričavajući se u predgovoru *Teute* što nije ispunio obećanje, da će svake godine izdati novi svezak svojih dramskih radova, Demeter se opravdava žalosnim stanjem našeg knjižarstva, neprodanom ali dobrohotno primljenom prvom knjigom kao i aktivnošću u Domorodnom teatralnom društvu. Govoreći o svom upraviteljevanju on kaže, da je tu trebalo više uraditi *nego samo probe nadzirati, račune voditi, i komade k predstavljanju određivati* te navodi, kako su se neki komadi morali prekrojavati a mnogi u nedostatku repertoara prevoditi, što je on uz prijateljsku pomoć mnogih domorodaca i činio. Pravdajući se na taj način Demeter se u stvari unaprijed opravdava, a da to i sam sigurno ne pretpostavlja, za buduću dramatičarsku neaktivnost do koje ga dovodi vjerojatno i njegov daljnji angažman oko teatra. Začuđuje, doduše, da do stvarnog prestanka Demetrovog dramatičarskog stvaranja dolazi već nakon *Teute*, iako mu je ona donijela samo priznanja a još dugo poslije njegove smrti uzvišavana je kao veliko i reprezentativno djelo ilirskog pokreta.

Hvalospjeve *Teuti* izricali su mnogi, pa i August Šenoa, bespoštedni kritičar Demetrove djelatnosti na mjestu kazališnog dramaturga i artističkog ravnatelja, zatim Vladimir Mažuranić, Dinko Politeo i konačno Stjepan Miletić, no najveći odjek imali su oni Franje Markovića, koji je u dvije opsežne studije savjesno raščlanio i razmotrio Demetrov dramatičarski rad odajući Demetru kao autoru *Teute* veliko priznanje, iako je već i sam ukazivao na neke nedostatke ove tragedije.

Kao pobornik apsolutne ljepote i formalističke estetike Marković se u svojim kritičkim primjedbama uglavnom zadržava na kompozicijskim propustima i slabostima kao i na logici i motiviranosti pojedinih događaja i radnje. On, npr. već u raspravi *O dru Dimitriji Demetru kao dramatiku ilirske dobe*,¹⁰ postavlja pitanje nije li težnja Gromovida da Pineza vrati na prijestolje uz rimsku pomoć novo izdajstvo i utvrđuje, da je Pinezu, koji je u biti mrska osoba, glavno da se sveti, ističe zatim i preopširno pričanje glasnika o Dmitrovoj pogibiji kao i neospornu činjenicu, da su kompizicijski i sadržajno

¹⁰ Franjo Marković, *O dru D. Demetru kao dramatiku ilirske dobe*, Rad JAZU, knj. 80, str. 73-99.

prva četiri čina preopširna u odnosu na radnju posljednjeg, petog, i da je baš zbog toga autor morao nastojati da Dmitar ranije zadobije Teutinu naklonost. Uslijed te kompozicijske neskladnosti Demeter je, kako ispravno zaključuje Marković, bio prisiljen u radnju uvesti Triteutu i Pineza i učiniti ih glavnim uzročnicima propasti Teute i Dmitra Hvaranina, premda ih ranije uopće i ne spominje. Neopravdano mu je i olako i Teutino prelaženje preko Dmitrova izdajstva i svega onog što je on činio da bi se domogao krune i time ispunio uvjet koji mu je ona zadala kako bi stekao njezinu ruku. U predgovoru pak *Teuti* 1891. razrađujući neke svoje ranije postavke, Marković podvrgava kritici i suviše izrazito prikazanu nepostojanost i kratkovidnost naroda, koja će u najnovije doba postati predmet posebnog razmatranja *Teute* i povod za tvrdnju, kako su neki prizori u njoj klasični prototip dekorativnog korištenja naroda u dramaturške svrhe.¹¹ No kao što se ne može odvojiti od sadržaja tragedije, od uspoređivanja povijesti i onog, što je na osnovu Grka Polibija, koji bijaše povjesničar rimske države i Mediterana te svjedok razaranja Kartage, napisao Demeter, tako se isto ne može odvojiti od autorovih odrednica i usmjerenja djela. Kao i većina kritičara *Teute* Marković je svjestan značenja Demetrovih riječi iz predgovora ove tragedije. No on ih i dosta slobodno tumači i primjenjuje. Evo uostalom što doslovno kaže Demeter:

U obziru moga sadašnjega dramatičkoga djela nemam ništa primjetiti, nego da mi je više stalo za istinom poetičkom i psihološkom, nego li historičkom, i da želim, da mi bude djelo s toga gledišta suđeno. Ja si nisam preuzeo historiju onoga vremena pisati, nego uzeo sam predmet iz nje, da u poetičkoj slici silu čovječanskih strasti predstavim.

Usvojivši te riječi i uključivši njihovu bit u svoje razmatranje, Marković im pridaje dodatni smisao o Demetrovom udovoljavanju patriotskim tendencijama djela, koji je osobito zanimljiv već samim time što se na temu tih patriotskih tendencija sagledanih u Demetrovoj osudi nesloge stvaraju složeni zaključci, kojima se Demetrovo djelo neposredno i usko povezuje s društvenim i političkim zbivanjima vremena u kojem je nastalo.

Polazeći od osnovnog tragičnog sukoba *Teute*, od sukoba između dužnosti i ljubavne strasti, Marković već u »Radu« naglašava da taj sukob pokazuje da Demeter nije zanemario narodnu tendenciju, jer prikazujući borbu starih Ilira s Rimljanima on dočarava u stvari novu borbu hrvatskog naroda za opstanak, kao što i objašnjenjem poraza starih Ilira time, što se junačkoj snazi naroda i rodoljubnome

¹¹ Darko Suvín, *Norme hrvatske povijesne dramatike do »Dubrovačke trilogije«*, Forum X/1971, 3, 455-492.

zanosu prvaka stavljaju na put privatne žestoke strasti, neobuzdana ljubav i slijepa privatna osveta, daje zapravo spasonosnu pouku svojim suvremenicima.

Izrazitu ilirsku usmjerenost Demetra kao dramatičara, Marković je uostalom ustanovio već i na prethodnim stranicama iste rasprave, kad ga decidirano naziva dramatičarem ilirske ideje. Do takvog određenja Marković je došao na osnovu analize *Ljubavi i dužnosti* te *Krvave osvete*, dakle, na osnovu analize dva izrazito melodramska teksta što ga ispravno upućuju inače na zaključak, da je Demeter preko dubrovačke književnosti posredno preuzimao iz talijanske. Usporedbe Gleđevićevog i Gundulićevog djela s Demetrovim ne otkrivaju, naime, samo koliko se Demeter stvaralački uspio osloboditi utjecaja predložaka i koliko ih je dramaturški nadmašio, već i to, kako je on dosljedan svojem vremenu i ilirskoj ideji preradio ta djela na taj način što ih je sasvim presadio na južnoslavensko tlo, pa je u skladu s time mijenjao i lica te naglasio ideju pomirbe ne samo pojedinačno već i bratskih, jednokrvnih zemalja.

Utvrđivanje, međutim, ilirskih ideja u *Ljubavi i dužnosti* te *Krvavoj osveti* nije za ova dva melodramatska djela u kojima Demeter već iskazuje očite sklonosti za tragične dileme, ali i za obilje motiva i prenatrpanost radnje kao i nevjerojatne događaje, tako značajno kao inzistiranje na njihovoj nazočnosti i sadržajnoj sraštenosti u *Teuti*.

Jedan od osnovnih motiva kojim Demeter u *Teuti* aludira na svoje vrijeme te na politička i društvena previranja jest motiv nesloge, koji tako uz dramaturšku namjenu poprima i sasvim određeno idejno značenje u odnosu na Demetrove suvremenike i ilirski pokret.

Bit i tragika nesloge u *Teuti* najizrazitiji su svakako u uvodnom prizoru četvrtog čina, kad se Srdovlad povlači s bojišta ranjen u glavu.

PRVI VOJNIK

*Sjedi, vođo pod ovu česvinu;
Rimske strijele amo ne dopiru.*

DRUGI VOJNIK

*Kako ti je, dobri Srdovlade?
Jošte možeš preboljeti ranu.*

SRDOVLAD

*Ti si junak, pak mi život želiš
Bez slobode?*

PRVI VOJNIK

(Posade Srdovlada pod česvinu)
Još propala nije.
Tvrđa ona nije sve kraljevstvo;
Još imamo zemalj, još junaka;
Rim nauditi još ne može nama.

SRDOVLAD

Ja se Rima malo bojim, druži;
Nesloga je što me plaši jedna.
Koja nama u utrobi bjesni;
Nije tuđa nego naša ruka
Nije slava i sloboda roda
Nego blago, raskoš, za čim hlepe
Vrijednih djeda nevrjedni unuci.
Tuđin dođe da požanje ono
Što odavna kod nas već posija.
Robovi smo postali mu veće
Među nami otkad se udomi
Tuđa raskoš, poharan običaj.
Što je tijelo gdje ne ima duha
Duh je tuđi! Nema nam spasenja!
Dobro došla zato, slatka rano!

Demetrovo predočavanje nesloge kao uzroka poraza, pa i tuđinskog podjarmljivanja sa svim njegovim kobnim posljedicama, nije slučajno u ovih nekoliko stihova povezano sa slobodom i pitanjem o smislu života bez slobode, kao što isto tako nije slučajno da se kao nosilac takvog rasuđivanja o slobodi i neslozi javlja baš Srdovlad, koji je prijateljevao s Dmitrom i koji se nakon ovog prizora otvoreno suprotstavlja pobjedniku Dmitru, ovjenčanom hirovitom slavom i vlašću, te ga osuđuje na izdajstvo.

Demeter koji je, doduše, dramaturški kruto, ali ne i neuobičajeno, uposlio Srdovlada u drugom činu da prepričava radnju koja se događa izvan vidokruga gledalaca ali koju on za razliku od gledalaca vidi, odnosno da istovremeno sa samim činom upoznaje gledaoce s napadom medvjeda na Teutu i Dmitrovom pomoći, vješto konfrontira Srdovlada i Dmitra uzvisujući ideale prvog, ali i čuvajući ipak dio ljudskog dostojanstva drugog, koji cijeni svog bivšeg prijatelja a sadašnjeg protivnika i pokušava ga spasiti. Kad mu to ne uspijeva, jer Srdovlad ogorčeno kida zavoje i patetično umire uz liptanje krvi, Dmitar naređuje da ga se sahrani kao junaka.

Na žalost Demeter nije dovoljno iskoristio mogućnost suprotstavljanja Dmitra i Srdovlada kao lica, iako ju je uvodnim dijelom četvrtog čina idejno poentirao, jer je to suprotstavljanje u svojoj realizaciji ipak samo jedan od niza motiva *Teute* naplavljenih oko osnovne sadržajne okosnice drame, oko odnosa Teute i Dmitra i Dmitrove tragične dileme između patriotskih pobuda i ljubavnih poriva, koje Nikola Batušić vrlo oprezno ali s razlogom uspoređuje s dilemama Corneilleovih junaka.

Demetrovo inzistiranje na toj okosnici potvrđuje se i u devetom prizoru posljednjeg čina, koji se odvija u ložnici Dmitra Hvaranina u Hvaru nakon što se Dmitru ukazao Duh Srdovlada. Njihov mogući dijalog pretapa se u tom prizoru u monolog Dmitra kojem ostaju bitne i u vlastitoj provjeri savjesti njegove osnovne dileme, a to su ujedno i osnovne i jedino dosljedno dramaturški sprovedene dileme Demetrove drame bez obzira na brojne i različite motive djela, a i sve asocijacije koje izaziva *Teuta* kao i njeno manje ili više opravdano i razložno vezivanje uz ilirski pokret i njegove ideje.

Višekratno skraćena i tumačena kao drama koja povijesnim podsjećanjem na ilirsku prošlost budi i jača ideju o južnoslavenskom jedinstvu i kobnoj sebičnosti narodnih vođa te nesloge u doba kad se i među ilirskim prvacima rađaju trzavice i nerazumijevanja, *Teuta* je tokom vremena dobila svoje osmišljenje koje u njoj samoj i nije tako izrazito motivirano i naznačeno kao što se to nerijetko isticalo, ali koje je za njeno uvažavanje i vrednovanje postalo presudno, jer ju je izdvojilo kao simbol ilirske dramske književnosti pa i ilirske ideje u dramskoj književnosti.

Za razliku od nekad, sud o *Teuti* danas lišen je nekritičke idealizacije o ilirskim idejama i iznimnim dramaturškim vrijednostima, te je podložan ipak najviše izrazu same tragedije, odnosno jeziku kojim je pisana ta romantičarska, postšilerovska drama u kojoj su otkriveni odjeci brojnih pisaca, prije svega Schillera a zatim Shakespearea, pa Grillparzera i Halma itd. itd. . . . sve u skladu i duhu s ustaljenom nacionalnom kritičarskom i književno-povjesničarskom praksom s kraja prošlog i početka ovog stoljeća, koja je u svojoj mnogostrukoj opterećenosti bolovala od suviše revnog iznalaženja stranih utjecaja u hrvatskim književnim ostvarenjima.

Za Marijana Matkovića, koji je dosad dao najdrastičniju ocjenu *Teute* pišući o njoj u svom pregledu hrvatske drame devetnaestoga stoljeća, ne bi ipak bili presudni ti brojni i različiti utjecaji, pa ni tradicionalni početak ekspoziције, kao ni to da prva dva čina imaju smisao ekspoziције . . .

. . . da u drami postoji i jedna scena, u kojoj je ostvaren i detalj scenske istine. Ove istine, koja se otkriva u određenim odnosima, ljubavnim, materinskim, prijateljskim ili neprijateljskim

skim, u toj tragediji nema. Sve je puno tirade, sve je lišeno poezije: upravo čudo, da je isti pisac napisao početak »Grobničkog polja«. Utjecaj je narodne pjesme, njene epike i Kačića Miošića katastrofalan: tu sluge govore o »šest sinova, sivih sokolova« (I. čin), tu se scene, koje bi trebale biti napete, prekidaju dugim monoložnim epskim tiradama bez truna dramatičke, sve je u tim ilirskim dvoranama izgovoreno monotonijom sljepačke naše narodne pjesme. O »Teuti« doista ne bi bilo potrebno trošiti mnogo riječi, da ona nije ilustracija žalosne naše kazališne kritike devetnaestog vijeka, koja ju je proglasila klasičnim djelom, te je tako, unatoč tome, što je dva put (1864. i 1894) imala vrlo malen uspjeh kod publike, postala standard-tragedija za čitavo stoljeće. Da se to nije dogodilo, o tome bi djelu trebalo govoriti kao o pokušaju marljivog diletanta, čije nesumnjive zasluge za hrvatski teatar treba tražiti u drugim njegovim djelatnostima, a ne u dramskom stvaralaštvu.¹²

Najnovija proučavanja *Teute* Darka Suvina i Nikole Batušića donose mnogo povoljnije ocjene od Matkovićevih, premda oba ova teatrologa isto tako inzistiraju na jeziku kao osnovnoj slabosti Demetrove tragedije te Suvin potpuno ispravno i točno primjećuje da je . . .

. . . apriorna ideološka odluka u korist stiha, i to još narodnog deseterca, dovela ne štokavca Demetra do fonetski i sintaktički nesvladane primitivne versifikacije, koja se počesto s mukom izgovara jer nije ni proza, ni poezija nego natezanje jezične materije na nesvladane kalupe.

Narodni deseterac koji primjenjuje Demeter, dakle, stih koji je opterećen narodnom leksikom i nefleksibilnošću te slikama i ukrasima narodne poezije, u suprotnosti je s dramaturškim zahtjevima a i zamišljenom strukturom Demetrove tragedije. Premda autorski nekoliko modificiran, narodni deseterac u *Teuti* otkriva da nije slučajno što narodna epska pjesma u pravom smislu ne poznaje upravni govor i što ga vrlo rijetko i ograničeno koristi. Pogodniji za prepričavanje i iznošenje događaja nego za izravni, dinamički sukob, narodni deseterac utječe sam po sebi i svojim osobinama na otegnutost ionako preopširne sadržajne okosnice *Teute* i ugušuje i potiskuje svojom nezgrapnošću i tvrdoćom i neka inače uspjelja rješenja, ideje i motive ove tragedije.

Uz tezu da je *Teuta* – insuficijentna na razini dramskog govora, dakle tezu kojom se zapravo obnavlja Matkovićeva osuda Demetrovog izraza, Suvin progovara i o životnim suprotnostima koje nisu u *Teuti* povijesno bogate i sadržajne, već su vječne i općčovječanske

¹² Marijan Matković, *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, str. 164

te nacije stoje npr. jedna prema drugoj kao kompaktni blokovi. Premda je pri tom u biti na pravom putu, Suvin previđa neke ljudske, sadržajne note kojima Demeter obogaćuje likove Rimljana i pridaje im značaj lica unatoč njihove gotovo epizodne uključenosti u dramu. Rimski vijećnik Pavao Emil lukav je npr. i svjestan snage i nesloge Ilira, ponovno se eto nameće motiv nesloge, ali je i vrlo oprezan pa i razuman u svom rasuđivanju. Njegove ocjene povijesne situacije i položaja Ilira takve su upravo kao da ih izriče suvremenik Demetra misleći pri tom na svoje vrijeme, a ipak nisu takve da bi odudarale od logičnog slijeda i intonacije radnje. Ni Centimal Fulvio nije jednostrano prikazan. I on je čovjek koji zna i umije misliti te se kao vojnik vičan samo pobjedi oružjem, pobjedi jačeg i hrabrijeg, zgraža nad izdajstvom Dmitra a i nad politikom Rima, koji se koristi tim izdajstvom. Samim time on se izdvaja i dokazuje da nije jednak svojim sunarodnjacima.

Primjera kao što su ova dva, koja ne pokazuju samo da se Demeter nije prepustio krajnjoj jednostranosti u prikazivanju Rimljana već da je s nekoliko rečenica i misli znao ponekad oživjeti lica i podati im osobno obilježje, ima još podosta u *Teuti*. I baš takvi primjeri, previđani u razmatranjima drame i rasuđivanjima o njenim kvalitetama, otkrivaju kako se unutar glomazne kompozicije i zamršene strukture *Teute* mogu s malo dobre volje, ali postupnom i sustavnom raščlambom, uočiti brojni detalji koji svojim osobinama navode ipak na uvažavanje stanovitih dramatičarskih sposobnosti Dimitrija Demetra.

Nesumnjiva je, doduše, činjenica da je *Teuta* preopširna, da u njoj ima mnogo nategnutosti i da za pojedina zbivanja, odluke pa i ponašanja glavnih a i sporednih lica, kakav je npr. Gromovid koji se u završnom činu razlikuje od samog sebe iz središnjeg dijela drame, ne postoji uvijek uvjerljiva motivacija, već pretežu sentimentalnost i konstrukcija (dovoljno se samo sjetiti motiva o Teutinoj rukavici što je pala u provaliju iz koje ju je uz životnu opasnost donio Dmitar, koji je uz to i pozajmica od Schillera, ili naglog obrta u Teutinom odnosu prema Dmitru poslije pastoralne slike, podsjećanja na boga Peruna i značenje i obaveze slavenskog gostoprimstva), točno je, također, nadalje da su strasti isuviše iskazivane i da je autor sklon efektima i zvučnim tiradama, nedramatskim i zamornim pričavanjima događaja što su se zbili izvan neposredno prikazane radnje, istina je isto tako da se Demeter u stilu postklasicističke drame svojeg vremena neodmjereno oslanja na fatalizam, pa udes i bogovi prečesto defiliraju u dijalogu i upravljaju, kad je to koliko-toliko shvatljivo i podnošljivo – ali i kad nije, ljudima i zbivanjima, no uza sve to i sve ono što nije nabrojeno a moglo bi se navesti u spisku mana i slabosti drame, *Teuta* živi kao svjedočanstvo iznimnog i pretencioznog dramatičarskog pothvata i zaokuplja još i danas pažnju širinom autorovih htijenja a i ponekim dometima.

Govoreći o Demetru i *Teuti* ponekad se zaboravlja ili se ne uzima dovoljno u obzir, da je hrvatska dramska književnost u razdoblju od početka ilirskog preporoda preko djelovanja Domorodnog teatralnog društva u Zagrebu i gotovo dvadesetgodišnjeg nastojanja, uz povremeno održavanje predstava na hrvatskom jeziku, da se osnuje, ustali i oblikuje nacionalno kazalište, pa sve do kraja prvog desetljeća djelovanja tog konačno zasnovanog teatra, dala svega nekoliko vrijednijih dramskih tekstova, a da je svim tim djelima – Nemčićevoj veseloigr *Kvas bez kruha* kao i pučkim igrokazima Josipa Freudenreicha *Graničari* i *Crna kraljica* te Bogovićevom *Matiji Gupcu* i Šenoinoj *Ljubici*, prethodila *Teuta*.¹³ Osim toga, ni jedno od tih djela, pa ni Bogovićeva drama, nije pisano s takvim dramaturškim i idejnim pretenzijama. Teško je čak tim pretenzijama, prokljicalim bez prave podloge i stvarnih uvjeta, naći odgovarajući pandan u cjelokupnoj hrvatskoj dramskoj književnosti.

Teuta nema samo složenu, razgranatu i opširnu radnju, već obiluje i nizom raznovrsnih motiva koji su već s više ili manje razloga i opravdanosti uklopljeni u nju kao sastavni a uz to često i uzročni ili povezani dio nekih zbivanja. Premda uslijed toga obilja motiva kao i različitih detalja *Teuta* djeluje zasićeno, nije teško za dio tih motiva, detalja pa i za neke namjerno eksponirane rečenice odgonetnuti dramaturški smisao u sklopu Demetrovih nastojanja na razvoju i uvjetovanju razvoja radnje. Demeter se, naime, svjesno trudi da sva zbivanja i događaje u drami uzročno opravda, nagovijesti ili da ih bar dade naslutiti. Štaviše u tomu je nevjerojatno uporan!

Dojam o svojevrsnoj preopterećenosti i zasićenosti radnje zanimljivo je usporediti s dojmom, iako ne potpuno istovjetnim ali ipak bliskim, koji ostavlja najvrednije književno ostvarenje Demetra – pjesan *Grobničko polje*, tiskano u prvoj knjizi »Kola« 1842. Ova pjesan u 536 stihova, odnosno u deset razdjela i Zaslovlje, pjesan je nacionalnog ushita i veličanja stare slave, dakle spoj rodoljublja i historizma, u kojoj je primjetan refleks boli za prerano umrlim roditeljima i opojenost domovinom koje se goli, pusti i nijemi pejzaž Grobničkog polja, na kojem su prema narodnoj predaji Hrvati u odsutnoj bitci porazili Tatare, uzvisuje u svijesti pjesnika nad raspjevanim talijanskim koloritnim pejzažem. Kako po sadržaju tako i obradom, uz opise i prepričavanja tu su i dijalozi, *Pjesma Tatarkinja* kao i znamenita budnica *Prosto zrakom ptica leti*, ova razmjerno kratka pjesan razmatrana usporedo s *Teutom*, potiče misao da je to sadržajno obilje kao i raznovrsnost primjenjivane obrade autentični izraz autorovog stvaralačkog temperamenta a možda i metod rada.

¹³ Dok je Nemčićev *Kvas bez kruha* odigran prvi put 27. II. 1855, Freudenreichovi *Graničari* 7. II. 1857 te *Crna kraljica* 6. I. 1858, Šenoina *Ljubica* doživljava praizvedbu 26. III. 1868. Bogovićev pak *Matija Gubec*, napisan i tiskan nakon njegovih drama – *Frankopan* (1856) i *Stjepan kralj bosanski* (1857)–1859, dolazi na pozornicu 13. V. 1873.

No dok u *Grobničkom polju* unatoč sadržajnog bogatstva i razvedenosti djela Demeter ipak relativno ovladava kompozicijom, koliko uostalom to i samo djelo zamišljeno tako kakvo jest, u stilu Byrona, omogućava i zahtijeva, u *Teuti* on često luta i ne uspijeva riješiti osnovni kompozicijski problem dužine trajanja i opsega razrade pojedinih činova u odnosu na njihovu dramaturšku namjenu u zamisli i realizaciji djela. Taj nedostatak koji se odražava, kako je već rečeno, u tomu da su prva dva čina zapravo ekspozicija a da je cijela radnja ta dva kao i sljedeća dva čina odviše otegnuta prema posljednjem i onom što se u tom činu mora zbiti, otežala je i razradu i profiliranje glavnih lica a i njihovo međusobno postavljanje. U drami kao cjelini a i parcijalno *Teuta* je svakako lošije prošla od *Dmitra*. Njezini postupci su daleko neuvjerljivije motivirani i ona se kao lice više gubi u razvoju drame nego što mu sama pridonosi.

Dmitar Hvaranin svakako je najsloženije lice drame i u njegovu građenju i dočaravanju Demeter je i najslobodniji i najsuvereniji. Ako u kojem licu ove Demetrove tragedije postoje reminiscencije na Shakespearea, a nedvojbeno je da postoje, onda su one prisutne prvenstveno u *Dmitru*. Lik *Dmitra Hvaranina* kojeg daje u svojoj tragediji Demeter, znatno se razlikuje od *Dmitra* kakvog poznaje i bilježi povijest. Pretpostavka da je u njemu rekreirano šekspirovsko shvaćanje povijesti i poetske slobode nije stoga vjerojatno daleko od istine. Demetrov *Dmitar Hvaranin* nije prosti prevrtljivac, čovjek bez morala, kakvim ga prikazuje povijest. On je u svemu što čini razapet, pa i u izdaji a i ljubavi, i neprekidno mora dokazivati i sebi i drugima što želi i koliko vrijedi. U toj njegovoj rascijepljenosti i nemirima, u vlastitim preispitivanjima, sadržan je i dio njegove osobne tragedije, koja se u *Teuti* nameće i dominira u nekoliko navrata pa i trećem monološkom prizoru posljednjeg čina:

DIMITAR sam

Dobri starče, rijetka, vjerna dušo!
O, da mi je vas puk tako priklon,
Nu – (Baci pogled na pisma)
svuda se kleta buna širi,
Grad za gradom otpada od mene . . .
(Ogorčen baci na stol pisma)
Evo stoji orao bez krila!
A rad česa? Ne bije l' to srce
Od ljubavi prema svomu rodu?
Ne želim li ovu zemlju podić?
Ne cvate li otkad njome vladam?
Vi svevidni i sveznali bozi,
Vi mom srcu do dna prozirete.
Jeste l' ikad u njem opazili

*Jednu samo nečistu požudu?
 Vam je znana ona strašna borba
 U tih prsih koja bjesnijaše,
 Kada morah licumjerit Rimu,
 Kada ružnu krinku izdajice
 Strast ljubavi nametnu mi strašna!
 Ah, vi znate da je znoj samrtni
 Pod njom lice domoljuba plako –
 Pa opeta toliko prokletstvo!
 (Krije lice rukama;
 – poslije podugačke stanke)
 Mnom se titra nečuvveni udes:
 Mač podigoh da ti vraga smrvim,
 Pak ošinuh tebe, domovino!
 Stenješ, padaš ranjena od mene,
 Ah, od mene, koj' te žarko ljubim!
 (Skrušen padne na stolicu
 i klone glavom.)*

Nesumnjivo je, međutim, da ni ovakvi monolozi Dmitra Hvarani-
na, koji više svjedoče o namjerama autora nego o njegovim umjet-
ničkom doricanju vlastitih zamisli, ne mogu revidirati sud o Deme-
trovoj *Teuti*. A bilo bi i pogrešno kad bi se takvo nešto htjelo i kad
bi se čak pokušale dokazivati nekakve posebne i iznimne vrijednosti
ove tragedije koje objektivno i ne postoje.

Smisao pristupa *Teuti* potrebno je tražiti u nečem sasvim drugom.
Potrebno je naprosto realno uvidjeti kada je *Teuta* pisana i u kakvim
uvjetima, kakva je tada bila stvarno razvijenost jezika a i dramske
književnosti – i na osnovu toga zatim utvrditi u čemu se sastoji zna-
čenje Demetrove *Teute* i njene pojave u hrvatskoj književnosti, što
ona doprinosi, najavljuje i pokazuje.

Sama konstatacija da je *Teuta* u novijoj hrvatskoj dramskoj knji-
ževnosti dugo bila i ostala osamljen primjer povijesne tragedije ne
znači ništa, ako se istovremeno ne kaže da je tragedija bila u to vri-
jeme, ili još točnije, nekoliko prethodnih desetljeća, jer je potrebno
ipak uzeti u obzir i naše historijsko kašnjenje, neobično uvažavana
i cijenjena u znatnom broju evropskih književnosti, dakle, ne samo
u njemačkoj, i da su čak naši najbliži susjedi Talijani postojanje do-
bre tragedije postavljali, kako tvrdi Silvio D'Amico, kao pitanje na-
cionalnog prestiža. Zamišljena tako kao što je zamišljena i realizira-
na, sa svom svojom političkom i idejnom slojevitošću kao i sa svom
svojom glomaznom aparaturom i paradnim ulgama onovremenog
teatra, sa svim uočenim i neuočenim pozajmicama, *Teuta* je trebala
također biti takvom velikom nacionalnom tragedijom. Što to ona
doista nije postala i u umjetničkom smislu, iako je i tako prihvaćena,

sasvim je razumljivo. Za takvo što Demeter nije imao stvaralačke snage i stvarnih preduvjeta, nije to loše ponovno naglasiti, pa stoga i svaki kvalitetni pomak koji on ostvaruje unutar svog dramskog rada treba promatrati kao pionirski, kvalitetni pomak u ovladavanja novih dramskih izražajnih mogućnosti ne samo u njegovom radu već i u novijoj hrvatskoj dramskoj književnosti.

Uočavanje npr. da je Demeter uza svu opsežnost i zasićenost *Teute*, uza svu ishitrenu retoriku i nagomilano prepričavanje, mjestimice ipak dao naslutiti da je sam nadošao ili da je to spoznao preko upoznavanja stranih dramskih djela, sasvim svejedno, da za dinamiku i uvjerljivost drame vrlo mnogo znači izmjenjivanje kratkih replika kao i njihovo promišljeno unošenje unutar slijeda većih dijaloških dionica, ne mijenja bitno stav prema *Teuti*, kao što ga ne bi smjelo mijenjati ni utvrđivanje različitih književnih i dramaturških pozajmica, već bi ono dapače moralo pridonijeti ispravnijem smještavanju *Teute* u zajedničke napore hrvatskih dramatičara da se u nacionalnoj dramskoj književnosti primijene određeni rezultati i iskustva iz evropske dramske i kazališne kulture. Demetrove pozajmice iz evropske dramske literature ne bi smjele, dakle, biti tumačene isključivo kao balast njegova djela, kao dokaz i optužba za neizvornost, jer to je logika prošlosti, već je u njihovoj primjeni nužno ocijeniti pokušaj, da se tu u Zagrebu, u geografski i politički rascijepjenoj i nepovezanoj Hrvatskoj, dakle, tu na tom Balkanu što još odiše istokom i podsjeća na turske najezde, ipak kako-tako bude u toku evropske književnosti. Te pozajmice treba nadalje tretirati i kao ne baš nevažno svjedočanstvo o dramaturškoj obrazovanosti Demetra.

Takvo shvaćanje samo po sebi neminovno dovodi do jedino ispravnog pristupa Demetru, a taj je, da se njegovo djelo, konkretno *Teuta*, striktno razmatra u odnosu na vrijeme u kojem je nastalo pa i uvjete u kojima je stvoreno, što čak i u komparativnom sagledavanju daje pozitivnije rezultate kakva je npr. konstatacija Darka Suvina da *Teuta* – nije lošija od mnoštva analognih njemačkih proizvoda, od onih koji su dobijani zapostavljanjem Demetrove dijalektičke ukotvjenosti u njegovo doba.

Kako je stvarno *Teuta* dijete svog doba i kako je i sam Demeter kao kazališni praktičar bio svjestan njenih slabosti, indikativno pokazuje činjenica, da ju je on sâm, vidjevši je dvadeset godina nakon njenog objelodanjivanja konačno prvi puta na sceni 1864. godine, kratko, tako da je već slijedeće godine izvedena u znatno kraćoj verziji, koja je više odgovarala ne samo kazališnoj izvedbi već je i dramaturški nesumnjivo bila više usklađena s novostečenim saznanjima a i prilikama.

Kako su, na žalost, urednici drugog izdanja *Teute* 1891. izvršili na osnovu sačuvanog kazališnog teksta i u njemu vidnih Demetrovih intervencija, daljnje dramaturške i jezične korekcije, navodno pot-

puno u duhu Demetra, a nisu se potrudili da ih obilježe kao svoje, to je nemoguće ustanoviti na osnovi usporedbe tih dvaju izdanja, iako bi to bilo vrlo zanimljivo i poučno, koliko je zapravo dramaturški i jezično evoluirao sam Demeter.

No unatoč i tim daljnjim kraćenjima izvedba 1894. godine ne donosi pravi scenski uspjeh *Teute* kao što ga nije donijela ni praizvedba a ni izvedba skraćenog teksta 1865. Paradoksalno je, ali nesumnjivo točno, da je tomu ipak glavni uzrok bio nezgrapni jezik kojim je pisana ova tragedija, jezik kojeg je Demeter želio širiti i razvijati kazalištem i zbog kojeg i sam naglašava u svom programatskom predgovoru prvoj knjizi *Dramatičkih pokušanja* značenje i potrebu pisanja i izvođenja dramskih djela. Namisli su mu bile nesumnjivo usaglašene s vremenom i potrebama, bile su ilirski idejno opravdane i razložne, ali su se eto izjalovile u promašenoj primjeni štokavštine i stiha narodne pjesme, ali i u dramatičarskom neiskustvu. Pisac Demeter je tako iznevjerio Demetra teoretičara i kazališnog praktičara, koji bijaše ipak najuporniji, pa stoga i u svim biografijama Demetra njegov rad vezan uz kazalište zauzima najviše mjesto, štoviše najiscrpnija Demetrova biografija, koje je autor njegov nećak, inače sin bana Ivana Mažuranića – povjesničar prava Vladimir Mažuranić, jedno je od prvih i temeljnih djela za nacionalnu kazališnu povijest odnosno za razdoblje u kojem Demeter vrši niz poslova koji su neposredno ili posredno uključeni u organizaciju kazališnih predstava te osnivanje i djelovanje kazališta.

III

Dugogodišnja i mnogostruka vezanost Dimitrije Demetra uz kazalište potisnula je i zasjenila svojim značenjem u povijesti nacionalne kulture sav ostali njegov rad koji također nije jednostran, malen a ni beznačajan. Demeter napokon nije samo kao pjesnik, autor *Grobničkog polja*, već i niza pjesama, među kojima i *Utjeha Ilirije*, kojima se istina ne dovinjuje do razine svojeg najvrijednijeg književnog ostvarenja. On je i pripovjedač, dapače smatra se uz Vukotinovića i Kukuljevića jednim od osnivača hrvatske pripovijetke. Bavi se i književnom kritikom a i prevođenjem, te uz ostalo prevodi s njemačkog i Jelačićeve pjesme i tiska ih u »Danici«, a potom i u zasebnoj knjizi. Zapažen je i kao urednik. Uređivao je neko vrijeme i »Danicu«, pa i »Narodne novine«, pokrenuo je i »Südslavische Zeitung« i bio urednik almanaha »Iskra«, te već pod kraj života, i službenog književnog časopisa »Hrvatski sokol«.

Između izrazito književnog i uredničkog rada Dimitrije Demetra i njegove organizatorske, dramaturške i upraviteljske djelatnosti u kazalištu, vrlo opsežne i vrlo značajne, dakle, između ta dva krajnja

pola njegove nazočnosti i aktivnosti u nacionalnoj kulturi, kao spona i rezultat uzajamnosti razvija se Demetrovo književno stvaranje ovisno o kazalištu, koje se ne iscrpljuje isključivo u dramskim djelima i predgovorima teoretskog karaktera već se proteže i na kazališne kritike, prijevode i prerade dramskih djela kao i na pisanje libreta za opere *Ljubav i zloba* i *Porin* Vatroslava Lisinskog.

Kao kazališni kritičar Demeter se javlja za djelovanja Domorodnog teatralnog društva deklarirajući se u samom začetku, koji je ujedno i začetak hrvatske kazališne kritike, kao kritičar koji iznad svega cijeni pedagošku namjenu kritike. On piše dobronamjerno i blagonaklono, rijetko kad kori glumca, češće ga poučava. Njegove kritike uz to su i rodoljubne, utilitarističke i nerijetko se čini, naročito kasnije kad se, istini za volju, ipak pooštava njegov kriterij, da ih kao upute svojem ansamblu piše upravitelj kazališta, a ne kritičar. Kao kritičar Demeter, međutim, nije uvijek znao razraditi svoje opaske i detaljizirati i obrazložiti zapažanja, jer mu je nedostajala teorijska sprema pa i rječnik. Sasvim pravo stoga ima Nikola Batušić kad u knjizi *Hrvatska kazališna kritika*¹⁴ kao jednu od neospornih zasluga Demetra kao kazališnog kritičara ističe njegovo sudjelovanje u stvaranju hrvatske kazališne terminologije. No nije to i jedina vrijednost i vrlina kazališno-kritičarske djelatnosti Demetra osim one prividno čisto praktičarske, koja se odnosi na ocjenu predstave. Demeter je svoje kritičarske i dramaturške sposobnosti dokazao priznavanjem i ocjenom Sterijinog djela kao i toplim prijemom Freudreichovih *Graničara*.

Pionirski je i Demetrov rad na libretima, premda je libreto za operu *Ljubav i zloba* pisan prema lošem predlošku Janka Cara, kao i prevodilački, koji kao i zamijećeni i utvrđeni utjecaji i odjeci iz stranih dramskih djela u osobnom izvornom stvaranju Demetra upućuju na njegov zavidan stupanj obaviještenosti o evropskoj dramskoj književnosti. Demeter, koji je već za Domorodno teatarsko društvo prevodio Knowlesa, Desaugiersa, Weissea i Kotzebuea s njemačkih izvornika ili prerada te je prema Körneru napisao vojničku igru *Hrvatska vjernost*, prevodio je Shakespearea i naročito mnogo Schillera te se čak upustio u prevođenje Goetheovog *Fausta*. Prevođenje kazališnih djela kao i sudjelovanje u izdavanju izbora ilirskih igrokaza najuže povezuje Demetrov književni rad iniciran kazalištem s njegovim razgranatim praktičarskim radom u kazalištu koji traje gotovo tri desetljeća.

Kao uporni i požrtvovni organizator kazališne aktivnosti u Zagrebu Demeter sudjeluje već u radu na dovođenju Domorodnog teatralnog društva, blagajnik je pa i neke vrsti upravitelj tog prvog domaćeg profesionalnog ansambla. Kasnije pak surađuje s kazališnim zakupnicima, sugerira im repertoar i potiče izvođenje domaćih djela

¹⁴ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb 1971.

a i stvaranje ansambla. Član je kazališnog odbora a 1850. imenovan je i službenim dramaturgom i privremenim prevodiocem. Potiče sa-birne akcije, putuje u Beč kako bi angažirao glumce, te nakon drugih poznatih i nepoznatih poslova i dužnosti konačno postaje 1860. dra-maturgom a 1864. i artističkim ravnateljem novoosnovanog kazališta kojem je uz Josipa Freudenreicha glavni osnivač. No čini se da se svime time što je nabrojeno ipak još ne iscrpljuje sve ono što je De-meter radio za kazalište i u kazalištu.

Povod za takvo uvjerenje daje svojim razmišljanjem i ocjenama Demetra i Stjepan Miletić koji bijaše velik poklonik Dimitrije De-metra. Miletić, koji je kao prvu predstavu za svoje uprave u hrvat-skom zemaljskom kazalištu odabrao *Teutu* s kojom se nakon četiri godine intendantskog rada i oprostio od kazališta, posvetio je niz re-daka svojeg *Hrvatskog glumišta* uspomeni i djelu Dimitrije Demetra, Štaviše njegova knjiga otpočinje s Demetrovim riječima iz predgo-vora prvom djelu *Dramatičkih pokušaja*, a završava mišlju kako glumišni svijet ne podnosi birokratsku upravu i kako umjetnost traži uvijek samo umjetnika da joj bude vrhovnim svećenikom. Nadove-zujući se na tu misao Miletić ispisuje i posljednju rečenicu u kojoj dosljedan sebi i svojem uvjerenju o značenju Demetra zaključuje: »O svakoj glumišnoj upravi kod nas imalo bi se stoga i u buduće o-duličivati uvijek samo u duhu – Demetrovu!«¹⁵

Miletićevo oduševljenje Demetrom kojeg sam sebi u više navrata postavlja kao uzor, ukazujući da je nastojao da svoj rad u teatru ondje nastavi gdje je Demeter prestao, te da stvori novo, moderno i preporođeno kazališe, poznato je i spominjano, iako ne i raščlanjeno u pojedinostima. No Miletić, koji se i kao Franjo Marković zanosio *Teutom*, jer mu je kao i Markoviću bila bliska po estetskim kriteri-jima pa donekle i osobnom stvaralačkom, dramatičarskom shvaćanju i metodi, nije samo uopćeno zagovarao Demetra i njegovo djelova-nje u kazalištu, već je o Demetru iznio i sasvim određene sudove.

Dok višekratno Miletićevo isticanje, da je velika klasična drama poslije Demetrove smrti počela iščezavati s repertoara, proizlazi dje-lomice iz njihovog dosta srodnog odnosa prema klasici i tomu što je klasika i kakva je njena zadaća, a time bi se donekle moglo objasniti i mišljenje da uz klasični repertoar nestaje i onoga što bi se moglo nazvati glumačkim stilom, Miletićeve riječi o praktičnom radu De-metra u kazalištu upotpunjuju predodžbu o mnogostrukoj Demetro-voj teatarskoj djelatnosti i pridaju joj posebne dimenzije koje do da-nas još nisu dovoljno uočene i razmotrene.

Zamjeravajući Nikoli Andriću što u svojoj *Spomen-knjizi*, napisanoj u povodu otvaranja nove kazališne zgrade 1895, nedovoljno na-glašava značenje Demetra te nasuprot tomu podaje odviše pažnje oprekama između Demetra i Šenoe, Miletić ustanovljuje da

¹⁵ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, II, Zagreb 1904, str. 232.

nije samo literarni rad Demetrov za naše glumište od historijske vrijednosti, i praktični njegov rad bio je od dubokog utjecaja, te se može mirno reći da je on bio zagrebačkom glumištu ono, što je Laube bio bečkom »Burgtheatru«. Bio je on i izvrstan režiser i vrstan učitelj mladim glumcima, kojima je znao često na pokusima čitave prizore odglumiti, samo da ih uputi u svoje umjetničke intencije.¹⁶

Ne zadirući u usporedbu Laube–Demeter, koja je vjerojatno više izraz poštovanja prema Demetru i želje da se privlačnijom usporedbom koja je u skladu s Demetrovim ugledanjem na Burgtheater ali je isto tako i u raskoraku s temeljnim uvjetima u kojima su djelovali Laube i Demeter, uzvisi Demetrov rad, nego da ga se ocjenjuje u svim njegovim vidovima, potrebno se zadržati na riječima kojima Miletić govori o Demetru kao redatelju i kazališnom pedagogu.

Miletić, koji je uz niz reformi i inovacija uveo u hrvatsko glumište i novo shvaćanje o režiji i režiseru, pa je dokinuo do njega uobičajenu praksu da je redatelj bio glavni ili najstariji glumac u predstavi, te je uz to zastupao i ideju da bi idealan redatelj bio zapravo onaj, koji bi uz talenat, inteligenciju i stručno znanje bio i glumački izobražen ali sam ne bi glumio, bio je zacijelo i kao teoretičar pa i kao redatelj praktičar svjestan svojih riječi o Demetru kao redatelju i učitelju mladih glumaca.

Premda osim ove odrešite Miletićeve tvrdnje o Demetru kao redatelju i učitelju, koja na žalost nije nimalo određena, pa se ne zna sigurno čak i na koje se razdoblje Demetrove kazališne aktivnosti odnosi, nitko nije izrijekom spominjao Demetra kao redatelja dok se na njegov pedagoški udio ipak ukazivalo, nema razloga da se posumnja u njezinu vjerodostojnost. Miletić je, doduše, navršio svega četiri godine kad je Demeter umro, no u doba njegove intendanture bili su aktivni i neki glumci, kao Adam Mandrović i Petar Brani te Ivana Sajević, koji su igrali još dok je Demeter bio ravnatelj ili dramaturg u kazalištu, te je od njih kao i od drugih svojih suvremenika, koji su surađivali s Demetrom, susretali ga ili samo poznavali, mogao saznati niz podataka o pravoj prirodi i opsegu Demetrove aktivnosti u kazalištu.

Sporno je svakako što se u Zagrebu u Demetrovo doba podrazumijevalo pod režijom, i što Miletić podrazumijeva pod tim kad govori o Demetru kao redatelju a i učitelju. Čini se da je u pravu Nikola Batušić kad u knjizi *Hrvatska kazališna kritika* razmatrajući Demetrove kazališne kritike te posebice kritiku u kojoj Demeter ukratko raspreda o redatelju Vaniniju, članu njemačke kazališne družine koji je kao redatelj sudjelovao i u predstavama na hrvatskom jeziku, raz-

¹⁶ Miletić, *isto*, str. 36.

laže da se redatelj u onovremenoj Evropi, a pogotovo u manjima, provincijalnim kazalištima, smatrao aranžerom koji je već gotove i razrađene dijelove predstave povezivao u cjelinu.

No je li baš takva, izrazito praktičarska bila Demetrova djelatnost kao redatelja ili je bila više povezana s pedagoškim utjecajem, sa savjetima glumaca od kojih su se mnogi obreli na pozornici bez ikakvog glumačkog predznanja? Uzevši u obzir Miletićeve riječi i činjenicu da on istodobno govori o Demetru kao redatelju i učitelju mladih glumaca te time i sam neizravno povezuje ove dvije djelatnosti, logičnija je pretpostavka, da je Demeter u radu na predstavama bio više prisutan tumačenjima o shvaćanju književnog djela kao i uputama o govoru te ponašanju i kretanju na sceni, nego usko praktičarskim radom. Ansambli koji se tek stvarao, a naročito novim, neiskusnim glumcima bio je zacijelo dobro došao svaki savjet teatarski iznimno naobraženog Demetra.

Kad se uzme u obzir što je sve Demeter činio i poduzimao da se u Zagrebu organiziraju kazališne predstave te da se konačno osnuje profesionalno hrvatsko kazalište, onda uza svu nedefiniranost redateljskog posla i njegova opsega u to vrijeme, kao i usprkos nepostojanju bilo kakve dokumentacije koja bi potkrijepila Miletićeve riječi – te riječi o Demetru kao redatelju dobijaju na vjerodostojnosti i mogu se usvojiti u odnosu na nerazlučivu Demetrovu pedagošku djelatnost, prisutnu i u njegovim teoretskim nazorima kao i kazališnim kritikama, u skladu s uvjetnim shvaćanjem redateljskog rada.

Usvajanjem pak Miletićevih riječi o Demetru kao redatelju i učitelju mladih glumaca upotpunjuje se predodžba o Demetru kao najsvestranijoj ličnosti hrvatskog glumišta i stvaraju se novi preduvjeti za sagledavanje njegove mnogostruke teatarske djelatnosti i odgovarajuću ocjenu tog pisca i kazališnog čovjeka koji je bio kao rijetko tko u povijesti hrvatske književnosti i kazališta hvaljen ali i negiran.

Negacija Demetrove kazališne aktivnosti otpočela je mnogo ranije nego što se to moglo očekivati, i zato je za Demetra bila i vrlo kobna, otpočela je, naime, već u šestoj godini postojanja zagrebačkog kazališta a zastupa je u svojim kritikama mladi August Šenoa, koji se nakon povratka iz Praga vraća pisanju kazališnih kritika. Odrastao i odgojen u sasvim drugim uvjetima nego Demeter, usmjeren svojim studijem u Pragu na slavensku književnost a oslobođen tutorstva njemačke, koju je Demetrov naraštaj upijao od rođenja preko roditelja, škola i literature, Šenoa, koji je uz to i veliki ljubitelj francuske književnosti a i rijetko je obrazovan, prigovara redom svima:

ravnatelju Demetru zbog progermanskog repertoara, redatelju Josipu Freudenreichu zbog neizrađene skupne igre na predstavama, prevodiocu Spiri Dimitroviću Kotaraninu zbog (smisa-

ono i jezično) loših prijevoda, glumcima zbog nejasnog izgovora, neadekvatnih kostima, neuvjerljive gestikulacije. Ništa mu nije bilo dobro i nitko mu nije mogao ugoditi.¹⁷

Šenoine kritike izazivaju polemičke odgovore i izravne napade s pozornice, pa ipak on ne sustaje već dapače objavljuje temperamentnu, argumentiranu i rijetko sadržajnu raspravu *O hrvatskom kazalištu* kojom obuhvaća cjelokupnu problematiku tadašnjeg kazališnog života i daje vrijedne sugestije. No da je kritičarsko i teoretsko rezoniranje jedno a praktičarski rad drugo, Šenoa se ubrzo uvjerava kad na mjestu artističkog ravnatelja zamjenjuje Dimitriju Demetra. Možda je i to razlog, uz oskudicu domaćih dramskih tekstova, da za vrijeme kratkotrajne Šenoine ere u kazalištu jedine dvije praizvedbe hrvatskih dramskih djela jesu baš praizvedbe Demetrovih drama *Pomoć iznenada* (1869) i *Krvava osveta* (1870). Da to nije bio samo uzvrat časnog čovjeka, koji uvažava protivnika i cijeni njegove geste, Demeter je, naime, početkom 1868. dao izvesti Šenoinu *Ljubicu*, potvrđuju i Šenoine riječi iz nadgrobnog govora održanog na sahrani Demetra . . .

Dimitrija Demeter bijaše pjesnik, pjesnik duhom i srcem, pjesnik od kolijevke do groba. Gledajući kako mu je narod u duševnoj noći, stupi u kolo smjelih muževa i stade buditi, krisiti narod. Probudi se narod. Od onog zlatnog dana narodnjega prosnutka, hrabrio je Demeter pjesmom dušu našega roda, slažući pjesme koje će vjekovat dok bude našega imena. »Grobničko polje« i »Teuta«, »Ljubav i zloba«, »Porin« i drugi nebrojeni umotvori svezaše njegovo ime sa vječitom slavom. Neću da vam ih izbrojim, jer nije Demeter samo zvonke knjige posvetio narodu, već sav svoj život. Na svakom polju je radio i gradio, da oplemeni dušu naroda. Radili o tom i drugi. Al u jednom je začetnik, stvoritelj: domaćoj vili bijahu zatvorena vrata Talijina hrama, tuđinstvo širilo se bahato po njem. Al Demeter razbi vrata tomu hramu i uvede Hrvaticu vilu u posvećene dvorove umjetnosti; i upitate li gdje da je temeljni kamen našem kazalištu, kazat ću vam: u ovom grobu; i kadgod naša unučad bude spominjala rađaj domaće umjetnosti, spomenut će i ime Demetrovo.

Bijaše to dostojan oproštaj s Demetrom i zavjet koji valja pamtiti i danas!

¹⁷ Dubravko Jelčić: *August Šenoa*, Beograd 1966, str. 104–105.